

Devir-Sapatão



tensionamentos  
a partir de séries televisivas  
e de Video on Demand



Dani Conegatti

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Devir-Sapatão: tensionamentos a partir de séries televisivas e de *Video on Demand*

Daniela Conegatti Batista  
Orientadora: Profa. Dra. Fabiana de Amorim Marcello

Porto Alegre  
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Devir-Sapatão: tensionamentos a partir de séries televisivas e de *Video on Demand*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito de obtenção de título de Doutora em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana de Amorim Marcello

Linha de Pesquisa: Arte, Linguagem e Currículo

Porto Alegre  
2020

Daniela Conegatti Batista

Devir-Sapatão: tensionamentos a partir de séries televisivas e de *Video on Demand*

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Jane Felipe de Souza (PPGEDU/UFRGS)

---

Profa. Dra. Gabriela Machado Ramos de Almeida (PPGCOM/ESPM-SP)

---

Profa. Dra. Gláucia Conceição Carneiro (Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte/MG)

---

Prof. Dr. Thiago Rannyeri Moreira de Oliveira (PPGEDU/UFRJ)

### CIP - Catalogação na Publicação

Batista, Daniela Conegatti  
Devir-Sapatão: tensionamentos a partir de séries  
televisivas e de Video on Demand / Daniela Conegatti  
Batista. -- 2020.  
222 f.  
Orientadora: Fabiana de Amorim Marcello.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de  
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Audiovisual. 2. Gênero. 3. Sexualidade. 4.  
Educação. I. Marcello, Fabiana de Amorim, orient. II.  
Titulo.

## AGRADECER...

... À dona Iloni e ao seu Mário, pela base que me deram, pelos valores que me ensinaram e pelos acertos e erros que me formaram; à Fabiana, pelo trabalho de orientação que se efetivou em todos os âmbitos de minha vida, para além da docência e da pesquisa; às amigas que me acompanharam nos momentos de profundas tristezas, mas também de intensas felicidades. E, por último, à dona Ceni, que, mesmo sem entender muito bem minha trajetória, sempre se mostrou dela muito orgulhosa.

## RESUMO

Esta tese consiste em uma investigação voltada para os efeitos do gênero e da sexualidade a partir de serialidades audiovisuais televisivas e de Video on Demand (Vídeo sob Demanda). Mais especificamente, o enfoque esteve direcionado para a busca, a partir de modos de constituição de determinadas personagens mulheres, e de suas sexualidades, por tensionamentos nas matrizes de gênero e sexualidade, de modo a produzir o que aqui convencionou-se nomear (e conceituar) devir-sapatão. Quatro foram as personagens investigadas: Nan Astley, de *Tipping The Velvet* (2002), Maggie McNue, de *Godless* (2017), Ann Walker, de *Gentleman Jack* (2019), e Lorna Morello, de *Orange Is The New Black* (2013-2019). Na medida em que o conceito de devir emerge do arcabouço deleuzo-guattariano, argumenta-se que “devir-sapatão” encontra base em três conceitos da constelação teórica dos autores: multiplicidade, des/reterritorialização e plano de imanência, todos compondo o primeiro eixo teórico deste estudo. Um segundo eixo compreende a performatividade de gênero de Butler (2013), e um terceiro eixo, complementar, encontra base nas teorizações deleuzo-guattarianas sobre anômalo e suas considerações sobre desejo (Deleuze, Parnet, 1998), em relação com a matriz de dominação de Collins (2000). Tal organização teórica permite não apenas a construção do conceito de devir-sapatão, mas sua aplicabilidade em acontecimentos narrativos que envolveram as referidas personagens, possibilitando deslocamentos e tensionamentos de gênero e sexualidade. Como efeito, as elaborações analíticas compõem duas vias: a primeira, voltada para a masculinidade em mulheres; a segunda, para relações afetivo-sexuais entre mulheres. A etnografia de tela, com base em Rial (2004), Balestrin e Soares (2011), foi a metodologia que, junto à teoria, possibilitou a caracterização do devir-sapatão. Ao fim, o devir-sapatão se fez materialidade por meio da insurgência da anômala de si e de outra/o, e, também, como efeito de uma contínua agonística entre desejo e matriz de dominação, a um só tempo, refratária à e constituinte da inteligibilidade das matrizes de gênero e de sexualidade.

**Palavras-chave:** Devir; Lesbianidade; Serialidades Audiovisuais; Masculinidade Feminina

# ABSTRACT

This thesis consists of an investigation focused on the effects of gender and sexuality as portrayed on Tv and Video on Demand series. More specifically, its focus was directed to the tensioning of gender and sexuality matrices, through the investigation of ways of constituting certain female characters, and their sexualities, in order to produce what was here named (and theorized) becoming-dyke. Four characters were investigated: Nan Astley, from *Tipping The Velvet* (2002), Maggie McNue, from *Godless* (2017), Ann Walker, from *Gentleman Jack* (2019), and Lorna Morello, from *Orange Is The New Black* (2013-2019). As the concept of becoming emerges from the Deleuzian and Guattarian framework, it is argued that “becoming-dyke” is based on three concepts in the author's theoretical constellation: multiplicity, de/regrounding and plane of immanence, all composing the first theoretical pivot of this study. A second pivot comprises Butler's gender performativity (2013) concept, and a third, complementary pivot, is based on Deleuzean and Guattarian theories about anomalous and their considerations on desire, in relation to Collins' (2000) domination matrix. Such disposition allows not only the construction of the concept of becoming-dyke, but its applicability in narrative events that involved the characters, enabling displacements and tensioning of gender and sexuality. As an effect, the analytical elaborations comprise two routes: the first, focused on female masculinity; the second, in sexual and romantic relationships between women. Screen ethnography, based on Rial (2004), Balestrin and Soares (2011), was the methodology that, allied with the theory, enabled the characterization of the becoming-dyke. In the end, becoming-dyke became materiality through the insurgency of the anomalous of oneself and the other, and also as an effect of a continuous agonistic between desire and the domination matrix, at the same time resistant to and constituent of both gender and sexuality matrices.

**Key-words:** Becoming; Lesbianity; Tv Shows; Female Masculinity

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>SEXUALIDADE, TEORIA LÉSBICO-FEMINISTA E DEVIR: A EMERGÊNCIA DO DEVIR-SAPATÃO</b>	<b>25</b>
MAIS ALÉM NA/DA SEXUALIDADE: DAS TEORIAS LÉSBICO-FEMINISTAS	26
LESBIANIDADE: DE CAMINHO (UTÓPICO) PARA A ABOLIÇÃO DO GÊNERO À CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA	32
LESBIANIDADE, DEVIR E DEVIR-SAPATÃO	39
DEVIR: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
<b>GÊNERO, SEXUALIDADE E PODER: O QUE PODE A PERFORMATIVIDADE?</b>	<b>56</b>
O PODER DO/NO GÊNERO: A MATRIZ HETEROSSEXUAL E A PERFORMATIVIDADE	60
DAS CRÍTICAS À PERFORMATIVIDADE	65
VOLTANDO À BUTLER: O QUE (NÃO) PODE A PERFORMATIVIDADE?	68
AO FINAL, PERFORMATIVIDADE E JENNY	77
<b>DO <i>BROADCASTING</i> AO <i>VIDEO ON DEMAND</i>: NARRATIVAS SERIADAS E OS ATRAVESSAMENTOS TELEVISIVOS E METODOLÓGICOS</b>	<b>79</b>
A GÊNESE TRANSMIDIÁTICA DAS SÉRIES	82
TELEVISÃO <i>ON DEMAND</i> ? AS SÉRIES ENTRE FRONTEIRAS	88
SÉRIES: LINGUAGEM, FÓRMULA E PERSONAGENS	96
ETNOGRAFIA DE TELA EM SÉRIES: UM EXPERIMENTO SEM FIM	109
<b>UMA LINHA DE FUGA: DA REGULARIDADE À DIFERENÇA</b>	<b>115</b>
RETERRITORIALIZAÇÃO PARA A TRIVIALIZAÇÃO: ENTERRE SUAS LBS	118
RETERRITORIALIZAÇÃO PARA A ESTABILIZAÇÃO DA MATRIZ HETEROSSEXUAL: A IMINÊNCIA DA FIGURA CISGÊNERO MASCULINA	124
RETERRITORIALIZAÇÃO PARA ALÉM DA SEXUALIDADE: A ESTABILIZAÇÃO DE OUTRAS MATRIZES	129
DA REPETIÇÃO QUE LEVA À DIFERENÇA	134
<b>MASCULINIDADE FEMININA: DO ANÔMALO AO DEVIR-SAPATÃO</b>	<b>136</b>
PREPARAR O TERRITÓRIO PARA A MASCULINIDADE NA/DA MULHER: O ANÔMALO	138
“ELAS NÃO SÃO COMO NÓS”: NAN ASTLEY EM FACE DA ANÔMALA	144
“VOCÊ ESTÁ RIDÍCULA”: MAGGIE ENQUANTO ANÔMALA DE SI MESMA	154
NAN E MAGGIE EM DEVIR-SAPATÃO	165

<b><u>ENTRE DESEJO E DOMINAÇÃO: ANN WALKER E LORNA MORELLO EM DEVIR-SAPATÃO</u></b>	<b>168</b>
PERFORMATIVIDADE E MATRIZ DE DOMINAÇÃO	169
DA RELAÇÃO ENTRE DESEJO, MATRIZ DE DOMINAÇÃO E DEVIR-SAPATÃO	175
“QUANDO ESTOU COM VOCÊ POSSO ENFRENTAR O MUNDO”: UMA ANÁLISE DE ANN EM <i>GENTLEMAN JACK</i>	178
“SÃO OS HORMÔNIOS”: UMA ANÁLISE DE MORELLO EM ORANGE IS THE NEW BLACK	190
DE ANN A MORELLO, DO DESEJO AO DEVIR-SAPATÃO	203
<b><u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u></b>	<b>205</b>
<b><u>REFERÊNCIAS</u></b>	<b>211</b>

# ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1 - Nan, Maggie, Ann e Morello</i>	22
<i>Figura 2 - Kate em Everything Sucks</i>	61
<i>Figura 3 - DVD Tipping The Velvet</i>	145
<i>Figura 4 - O encontro de Kitty e Ann</i>	147
<i>Figura 5 - Kitty arremessa uma rosa</i>	149
<i>Figura 6 - Cartaz de divulgação Godless</i>	155
<i>Figura 7 - Maggie e Bill</i>	157
<i>Figura 8 - Maggie, o Negociante e algumas moradoras de La Belle</i>	161
<i>Figura 9 - Primeiro encontro de Ann e Lister</i>	180
<i>Figura 10 - Lister e Ann</i>	182
<i>Figura 11 - Ann em Vertigem</i>	185
<i>Figura 12 - O desespero de Ann</i>	189
<i>Figura 13 - Nichols e Morello na Capela</i>	194
<i>Figura 14 - Morello Veste D&amp;G</i>	198
<i>Figura 15 - Morello em julgamento</i>	199
<i>Figura 16 - Morello e Nichols discutem</i>	201

# INTRODUÇÃO

Estou a sós, em meu quarto. No auge dos meus quinze anos, tenho muitas dúvidas. Algumas delas, no entanto, parecem não permear, efetivamente, o imaginário de meus amigos e amigas, nem de ninguém próximo/a de mim, seja este alguém, inclusive, fictício. De repente, retiro de minha mochila uma *Playboy*, que, aviso, não é minha, e que também não tomei emprestada. Roubar, talvez, seja a palavra mais adequada. Estou a sós, tomo a revista em meus braços, começo a folheá-la. De repente, um desejo na forma de um impulso toma conta de mim. Mãos à calça, desejo e desconforto, qual se fará vencedor sobre o outro? Coexistindo, ambos me afetam, e, como se não bastasse o conflito da ordem da emoção, meu pai irrompe à porta, produzindo agora um constrangimento que, para mim, parece não ter fim. Ele me olha, parece que me lê como um livro aberto, tendo em vista a situação comprometedoras em que me surpreendeu. Senta-se ao meu lado, fecho os olhos, porque sei o que ele vai dizer e não sei se quero ouvir, não sei se quero admitir. De repente, como que desafiando a inteligibilidade de uma cena dada, meu pai começa seu discurso sobre o quanto “homens de verdade” não se preocupam em se relacionar com mulheres como estas, irreais, e que, por isso, não devo temer: algum homem há de me querer.

Agora, uma confissão. Essa situação não fui eu quem vivi, foi, na verdade, Kate, personagem da série Netflix *Everything Sucks* (2018). No entanto, lembro que, quando assisti à cena e ao modo como ela foi construída, a sensação foi a de que aqueles sentimentos, aqueles afetos, e, inclusive, aquela vivência eram-me muito familiares. Enquanto pessoa não binária e sapatão, um dos primeiros conflitos que vivi foi o da sexualidade. *Everything Sucks*, em questão de alguns minutos, provocou, em mim, o resgate de um período inteiro de minha vida. Em lágrimas, estava eu, novamente, à mercê do poder do audiovisual, agora serializado. No entanto, *Everything Sucks* não permaneceu em minha memória apenas por ter provocado essa identificação, ou melhor, esse convite ao resgate, à lembrança, a revivescer, mas por oferecer uma multiplicidade de leituras, ali, condicionadas pelas matrizes de gênero e sexualidade, operando de forma interseccional. Se, por um lado, a cena se fez uma para mim – e, arrisco inferir, para todas/es/os que assistiram à série – para o pai de Kate, fez-se outra, e,

justamente por isso, convocou-me a indagar: quais os mecanismos que operam de modo a condicionar determinadas inteligibilidades e, a um só tempo, produzir fissuras nestas, no sentido de possibilitar, convidar ou, por vezes, convocar a outras leituras? Como se produz a *multiplicidade* da inteligibilidade?

Instigado por tais questões, produzi esta pesquisa com séries televisivas e de *Video on Demand*, cujo enfoque esteve direcionado para os efeitos e processos de gênero e sexualidade, à luz da seguinte pergunta: **a partir dos modos de constituição de determinadas personagens mulheres, como é possível tensionar as matrizes de gênero e sexualidade de modo a produzir o que aqui convencionou-se nomear (e conceituar) devir-sapatão?** A noção de *matriz* encontra suporte nas teorizações de Judith Butler e a de *devir* nos escritos de Deleuze e, em menor medida, de Guattari. Assim, indico que o trabalho empírico-analítico foi realizado sobre serialidades audiovisuais, mas, mais especificamente, sobre personagens imersas em tais universos narrativos.

A escolha por operar com imagem intenta certa continuidade do trabalho investigativo que venho realizando desde a primeira formação superior. Já em minha monografia de graduação, realizada como trabalho final do curso de Relações Públicas, trabalhei com o filme *XXY* (Conegatti, 2013); em minha pesquisa de mestrado, ao pesquisar o/no Tumblr<sup>1</sup> (Idem, 2015), decidi explorar o trabalho com mídias sociais e imagens estáticas. Assim, o retorno à imagem em movimento (no caso, voltando ao universo já analisado na graduação) ocorre por entender que as séries, nos últimos dez anos, ascenderam em popularidade, sobretudo com a consolidação de plataformas de *Video on Demand* (Vídeo sob Demanda). De modo especial, na última década, assistir a séries parece ter passado de um evento localizado em um ou dois dias específicos da semana a um hábito social quase cotidiano para uma grande parcela da população mundial – isso também pela facilidade com que o/a espectador/a acessa tais produtos, em quaisquer horários e locais, desde que o acesso à internet seja viável. Enquanto produções audiovisuais produtoras de discursos e materialidades das mais diversas ordens, incluindo aquelas de gênero e sexualidade, compreendo as séries como *locus* significativo de investigação. Por meio delas, é possível caracterizar atos performativos de gênero e sexualidade, que podem, inelutavelmente, produzir aquilo que qualifiquei como *devir-sapatão* – na qualidade de conceito central a ser desenvolvido nesta pesquisa.

---

<sup>1</sup> *Tumblr* é uma das primeiras mídias sociais a integrar funcionalidades de um *blog* com redes sociais. Nesse ambiente virtual, diversas meninas colocavam-se publicamente de modo a dedicar suas postagens inteiramente à celebração e/ou discussão das relações afetivo-sexuais entre mulheres.

Na composição teórica e metodológica da qual aqui me valho, o conceito de *devir-sapatão* emerge daquele de *devir*, tal como desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari. A partir destes autores, o esforço, então, foi o de compor o conceito de *devir-sapatão* sob o pressuposto de que há algo da qualidade do devir que emerge a partir de um deslocamento de gênero e/ou de sexualidade – no caso desta tese, operado sobre a materialidade “mulher”. Neste sentido, o nome, que no projeto ainda era definido como devir-lésbico, precisou superar a si mesmo, uma vez que este devir não se fez, absolutamente, monopólio da lesbianidade, ou compôs qualquer espécie de identidade lésbica<sup>2</sup>. Ao valer-me do termo *sapatão*, pretendo dar destaque a duas condições centrais: a primeira, de que aqui se investiga a “mulheridade”<sup>3</sup> (independentemente da designação sexual médica-biológica); a segunda, de que tal modo de existência compõe um arsenal diverso de expressões de gênero e sexualidade: lésbicas e bissexuais, femininas, masculinas, ambíguas. *Sapatão*, portanto, não é um termo utilizado aqui em seu sentido identitário, mas sim naquele que diz respeito ao insulto que escuta a mulher ao apartar-se do destino traçado a partir de seu gênero e de sua pressuposta sexualidade.

O segundo eixo teórico essencial a este trabalho é o de performatividade butleriano. Assim como Hortensia Esparza e César Cruz (2019), identifico as potencialidades analíticas deste conceito no que diz respeito à análise e discussão de materiais audiovisuais. No entanto, no sentido de apropriar-me da performatividade de forma crítica, foi necessário revisitar aspectos controversos deste conceito tão familiar aos estudos de gênero e sexualidade e, talvez por isso, provocador de sentidos tão distintos, por vezes até contraditórios. Com efeito, uma seção dedicada a críticas ao conceito foi escrita e mantida na versão final, para também justificar a relevância do conceito para o exercício analítico realizado.

---

<sup>2</sup> Tal afastamento é justificado de modo mais detalhado na seção teórica sobre o próprio devir e as teorias lésbico-feministas.

<sup>3</sup> Ainda que os termos “feminino/feminilidade” e “masculino/masculinidade” componham, no marco teórico do qual me valho, características que não se limitam a uma compreensão biológica – ou, dentro de uma percepção cultural, identitária –, mas que dizem respeito a expressões que são passíveis de quaisquer corpos, eles permanecem sobremaneira monopólio de gêneros específicos, isto é, a masculinidade enquanto expressão do corpo do homem e feminilidade do corpo da mulher (Halberstam, 1998). Assim, na tentativa de dinamizar essas categorias (e não simplesmente equalizá-las), opto pelas expressões “mulheridade/homidade” para dizer do gênero de um corpo e “feminilidade/masculinidade” ou “feminino/masculino” para evidenciar uma expressão que não se resume ao gênero da pessoa, mas sobretudo a sua expressão. A intenção aqui não é estabilizar as categorias “mulheridade/homidade” enquanto gênero “real” e estável, mas sim evidenciar que há um poder *generificado* (Butler, 2000) que permite uma estabilização arbitrária dos corpos, ao mesmo tempo em que há também práticas de gênero que não são necessariamente o poder *generificado* (Ibidem), e que possibilitam produzir, por exemplo, a masculinidade em um corpo produzido (e conseqüentemente reconhecido) socialmente como feminino. Como resultado, mulher masculina ou masculinizada adentra as possibilidades de expressão de gênero subsumidas à categoria mulher, tornando-se, pois, uma possibilidade de mulheridade.

No percurso analítico, outras discussões teóricas foram sendo construídas – na qualidade de discussões complementares, uma vez que auxiliaram a direcionar a investigação e delinear formas singulares de devir-sapatão. Neste caso, refiro-me aos conceitos de *anômalo* deleuzo-guattariano e aquele de *matriz de dominação* de Patricia Collins (2000). Como explica Deleuze (1992, p. 45-46): “um sistema é aberto quando os conceitos são relacionados a circunstâncias, e não mais a essências”. Com isso, as circunstâncias efetivadas pelas personagens instigaram certas perspectivas específicas que excederam os limites das teorizações deleuzo-guattarianas e butleriana. Essa é a condição para a caracterização de uma espécie de cadeia de conceitual que compõe a conjuntura constitutiva e de análise do que chamei de devir-sapatão. Dizendo de outra forma, busquei investir em um conjunto de conceitos que me permitiram olhar para determinadas personagens num universo narrativo e com elas (as personagens, suas narrativas) mapear esquemas sociais de resistência, criação e, também, de regulação – como elementos decisivos na composição do devir-sapatão.

Enquanto pesquisa situada na perspectiva pós-estruturalista, entendo o fazer teórico e metodológico como processos indissociáveis. No entanto, devido às peculiaridades do audiovisual (e, mais ainda, das séries), indico que o fazer metodológico foi guiado pelos pressupostos e ferramentas da *etnografia de tela*, com base em Carmen Rial (2004) e Balestrin e Soares (2011) –na qualidade de metodologia que propõe uma implicação de caráter antropológico no material audiovisual investigado.

Como efeito das escolhas teórico-metodológicas que sustentam esta pesquisa, a presente tese alinha-se a movimentos que questionam as verdades naturalizantes do corpo, do sexo, da sexualidade, do gênero, numa perspectiva interseccional. Assume, também, a importância de trabalhar no nível das *possibilidades*, propondo formas diversas de análise de uma cena, um acontecimento, um ato, na medida em que assume o efeito performativo sobre os corpos e sentidos que emergem das cenas, e, conseqüentemente, sua inerente potência subversiva, enquanto incapaz de repetir sempre o mesmo, de produzir perfeitamente os mesmos efeitos (Butler, 2013).

A escolha pelo conceito de devir deleuzo-guattariano caracteriza uma espécie de produção de fissuras bastante singular, ainda que se manifeste das mais diversas formas, como os exercícios analíticos aqui empreendidos permitem afirmar. Refiro-me a uma espécie de fissura que, por sua vez, evocaria uma política *queer*<sup>4</sup> da ambivalência, para tomar emprestada

---

<sup>4</sup> Termo abrangente do inglês que, de forma resumida, pode-se dizer que contempla todas as sexualidades que não a heterossexual e todas as expressões de gênero que não a cisgênero.

a provocação, mas também proposta ético-política de Clare Hemmings (2018). Para Hemmings, em tempos como os nossos, conceitos, identificações e movimentos já não se constituem a partir de uma pauta em comum. Movimentos feministas são tão diversos que colocam em questão a própria compreensão da palavra “feminista”: enquanto alguns aliam-se, estranhamente, a pautas de extrema direita, como a proibição da prostituição e da pornografia e o rechaço ao direito à auto-identificação de gênero, outros lutam por um feminismo interseccional, que acolha também pautas como as das transgeneridades, das profissionais do sexo, entre outras. Aliado a isso (e talvez como seu efeito), uma espécie de crise da/esquerda e o empoderamento de movimentos fundamentalistas e nacionalistas complica as possibilidades de diálogo e mesmo de organização unificada. Diante desse cenário, a autora defende que, mais do que buscar um “lugar comum” (o que parece cada vez mais complexo), é preciso legitimar a força política da incerteza e acolher a ambivalência. Neste sentido, a decisão por falar de um devir-*sapatão* foi orientada por uma lógica maior de dilatação dos sentidos e de valorização da incerteza.

Como pretendo mostrar, a opção por orientar o trabalho de modo a valorizar ambivalências não se manifestou apenas nas leituras analíticas das séries, mas sobretudo na organização mesma do trabalho. A escolha, por exemplo, em investir no conceito de matriz de dominação (Collins, 2000) no segundo texto analítico, cujo próprio nome já sinaliza conflito significativo com as noções de matriz heterossexual e performatividade butleriana – porque pressupõe uma ideia de “dominação” severamente questionada por Butler –, e mesmo com a própria lógica deleuzeana, antes de consistir em “heresia teórica”, é efeito da aposta em uma política *queer* da ambivalência. Com isto, não defendo aqui um apressado conúbio entre quaisquer perspectivas teóricas, mas sim a aposta num trabalho rizomático complexo, que implica o reconhecimento dos limites conceituais, mas também (e talvez por isso mesmo) o reconhecimento de pontos de intersecção e no que deles pode resultar de potente, mesmo que ambivalente. Apostar em uma política *queer* da ambivalência é também admitir que uma pesquisa é profundamente afetada pelos efeitos implacáveis do tempo e da experiência. Em outras palavras, trata-se de assumir que quem iniciou esta pesquisa em 2016 já não é a mesma pessoa que agora a finaliza ao final de 2020. Antes de tentar suavizar os efeitos desse inevitável processo, busquei evidenciar as mudanças que dele derivaram, assumindo-as sem ignorar o lugar de onde elas partiram, a matéria ou o princípio a partir do qual devieram.

Da jornada que compreendeu a produção do projeto ao término da tese, uma mudança surtiu efeitos importantes, inclusive na compreensão teórica do devir-*sapatão*. Ainda no projeto, assim como o intuito era caracterizar um devir-lésbico, também era trabalhar exclusivamente com a lesbianidade, de forma a contribuir com uma produção que, como argumentei à época, é

escassa (como, aliás, permanece sendo). Naquele momento, então, meu interesse orientava-se igualmente para a produção de um aporte teórico e metodológico que possibilitasse a investigação da lesbianidade afastada de quaisquer compreensões identitárias ou essencialistas. Em contrapartida, agora, na versão final da pesquisa, assumo que o arsenal de expressões sexuais foi ampliado para dar conta de expressões não heterossexuais. Ao mesmo tempo, ainda que a lesbianidade não se mantenha mais como o centro, ela ocupa um lugar específico, sobretudo porque foram os estudos lésbico-feministas aqueles que se dedicaram a desconstruir de modo mais efetivo a (hetero)sexualidade da mulher, possibilitando reflexões decisivas sobre os limites da heterossexualidade e, de modo mais amplo, da matriz heterossexual e de gênero. Portanto, é a partir destes estudos e deste tema que parto para ampliar as discussões teórico-metodológicas e empíricas realizadas na tese.

No que diz respeito ao trabalho com sexualidades de mulheres não heterossexuais, é deveras conhecida a já referida constatação a respeito da invisibilização da lesbianidade, sobretudo quando feita também por autoras/es reconhecidas/os do movimento acadêmico e social lésbico-feminista. Além disso, destaco uma importante observação de Adriana Agostini (2010), qual seja, a de que é costumeiro em produções teóricas e empíricas sobre lesbianidade a insistente referência à heterossexualidade feminina ou à homossexualidade masculina como parâmetro de comparação. Trata-se de uma recorrência que, obviamente, não se resume à lesbianidade, e que, por isso mesmo, evoca algo maior que ela, isto é, a sujeição da diferença ao centro, à norma. Nestes termos, a homossexualidade feminina é constituída em relação à masculina, resultando em uma dicotomia em que às mulheres lésbicas é delegado o segundo lugar.<sup>5</sup> Em relação à bissexualidade e à pansexualidade, ou, ainda, a outras expressões que não aquelas heterossexuais, é possível inferir que as referências acadêmicas são ainda mais escassas. Em levantamento compreendendo os últimos cinco anos e realizado em duas revistas tradicionais para os estudos feministas, de gênero e sexualidade, e de elevado extrato na área da educação (ambas qualificadas com o mais alto conceito), enquanto foi possível identificar cinco artigos cujo tema era a lesbianidade, não foi possível localizar nenhum artigo sobre outras expressões sexuais.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Esta tese, inclusive, no momento ainda de construção do projeto, experienciou o referido fenômeno. Em apresentação para uma disciplina, recebi constantes questionamentos sobre se os pressupostos da pesquisa poderiam ser transpostos ao homossexual masculino. Diante de minha resposta negativa, deparei-me então com o questionamento da relevância do estudo para a homossexualidade “como um todo”.

<sup>6</sup> O levantamento compreendeu desde o início de 2015 até junho de 2020. Os dois periódicos consultados foram *Estudos Feministas* e *Cadernos Pagu*. Os artigos citados foram encontrados apenas no primeiro, sendo que no segundo não foram encontrados artigos sobre quaisquer sexualidades não heterossexuais em mulheres. O

A partir do que parece ser, em muitos casos, os pressupostos do trabalho com sexualidades não heterossexuais em mulheres, e de tantos outros, como a infantilização dos desejos femininos não heterossexuais e a consequente desqualificação do desejo homossexual (que não pressupõe aqui um indivíduo homossexual, importante destacar), indico que a presente pesquisa, apesar de não negá-los e, inclusive, expor frequentemente seus efeitos, optou por trilhar um outro caminho, atento em tornar visíveis as produções para além dessas que parecem ser recorrências. Tal opção talvez se edifique como efeito de um mesmo movimento investigativo, já desenvolvido por mim na área do gênero e da sexualidade – em especial, na referida monografia de graduação (Conegatti, 2013) e na dissertação de mestrado (Idem, 2015) – em que estive atenta aos escapes produzidos tanto no âmbito do gênero quanto da sexualidade. A dissertação, inclusive, voltou-se para os discursos que produzem a lesbianidade, mas que, para além disso, produzem também escapes à lógica cis-heterocentrada frente a sua ineficácia. O foco, naquele trabalho, esteve voltado para imagens da lesbianidade retiradas de *tumblrs* de mulheres autoidentificadas lésbicas, que então possibilitaram criar e problematizar categorias como *a lésbica que assim parece*, *a lésbica feminizada* – e por consequência constituída como passiva –, bem como, de maneira mais ampla, o *ato sexual lésbico*. A partir dos *tumblrs* analisados (e, claro, das imagens ali em circulação), pude evidenciar tais discursos em ruínas: *a lésbica que assim parece* foi materializada em corpos até então heterossexuais; o *ato sexual lésbico*, por sua vez, foi materializado para além do sexo oral e do dildo (que comumente o caracterizam), constituindo-se, sobretudo, a partir da junção de duas vulvas, e assim desafiando as fronteiras da matriz heterossexual e de gênero; e, por fim, as expectativas sexuais sobre *corpos lésbicos feminizados* permaneceram em suspenso, na medida em que estes corpos vestiram dildos, refratários a apropriações apressadas a respeito de seus limites sexuais. Ainda que de forma diferente, tais investigações possibilitaram-me pensar a lesbianidade a partir de um deslocamento, isto é, buscando manter o foco nas possibilidades desenhadas quando os limites e repetições da/na norma, de alguma forma, mesmo que tênue, se efetivavam.

Esta tese, por seu turno, volta-se para as séries e, portanto, postula outras inserções e construções no que diz respeito ao universo LGBTQ+ e às mulheres de modo mais amplo, na qualidade de imagens que, há muito, foram e vêm sendo alvo de debates no campo. Exemplo disso é o trabalho de Jane Feuer (apud Esquenazi, 2011), que indica a *soap opera Dinastia* (1981-1989) como um marco no tema, compondo uma espécie de ritual para grupos

---

levantamento foi feito com base nos títulos e nos resumos dos artigos do período. Destaca-se, ainda, que textos que faziam referência à homossexualidade de forma unificada, sem distinção de gênero, não foram contabilizados.

minoritários que acompanhavam a novela (considerada aqui uma forma de narrativa seriada) e veneravam sua estética *camp* travesti. *Star Trek* (1966-1969), dos estúdios Desilu, por sua vez promoveu “ousadia” por meio de duas atrizes “controversas” para a época: uma negra e outra natural da União Soviética, em meio à Guerra Fria.

Enquanto pesquisa que prioriza uma perspectiva interseccional, entendo ser necessário não apenas trabalhar com vetores sociais em relação, mas também evidenciar os efeitos distintos que eles produzem na história dos temas caros a este trabalho. Em relação a sexualidades não heterossexuais e às mulheres, há pontos dissidentes a serem considerados. Nem sempre aquelas acompanharam os avanços e conquistas dos quais puderam desfrutar as mulheres heterossexuais, inclusive quando se trata de narrativas seriadas. A série *Cagney & Lacey* (1981-1988), considerada uma conquista das feministas – tendo em vista ter sido criada por duas jovens envolvidas nos movimentos feministas liberais dos anos 1970, Barbara Avedon e Barbara Corday –, é um categórico exemplo desse descompasso. A série dedicou-se a contar a história de duas policiais, parceiras no trabalho e amigas que encontram muitas dificuldades devido ao meio masculino em que estão inseridas. *Cagney & Lacey* foi importante a ponto de tornar-se tópico de discussão em movimentos feministas durante toda a sua duração, sendo fortemente criticada e modificada a cada ano (Esquenazi, 2011). Um dos momentos críticos da atração, contudo, significou um retrocesso para as mulheres lésbicas, pois compreendeu o afastamento da primeira intérprete de *Cagney* na série, Meg Foster, sob a justificativa de compor uma personagem com “aspectos” homossexuais, atraindo a atenção das chamadas “Ligas da virtude” (Ibidem).

Como consequência do clima instaurado neste período, ainda que o primeiro personagem assumidamente gay tenha aparecido na televisão em 1977, na série *Soap* (1977-1981), apenas uma década depois (em 1988) a sexualidade feminina começou a ganhar nuances, no caso, na pele de uma enfermeira lésbica interpretada por Gail Strickland, em *Heartbeat* (1988-1989), cuja esposa era interpretada por Gina Hecht (Belge, 2017). Curiosamente, esta primeira aparição esteve vinculada a um relacionamento amoroso – algo frequente nas narrativas seriadas<sup>7</sup> –, o que não aconteceu com o personagem gay. As amantes, obviamente, não puderam usufruir de demonstrações de afeto em frente às câmeras, de modo que o primeiro beijo entre mulheres teve de aguardar até 1991 para acontecer, e mesmo assim de forma tímida, na série *L.A. Law* (1986-1994), entre *C.J.*, uma advogada bissexual, e sua colega de trabalho. Posteriormente, em 1993, ocorreu o primeiro beijo entre duas adolescentes na série dramática

---

<sup>7</sup> Esta evidência é pormenorizada na seção intitulada “Uma linha de fuga: primeiro a repetição, depois a diferença”.

*Picket Fences* (1992-1996), que em sua trama abordou a lesbo/homofobia. Entretanto, é apenas em 1994 que relações lésbicas adentram as *sitcoms*, na série *Roseanne* (1988-1997).

Neste período, houve ainda a exibição, de 1995 a 2001, do controverso seriado *Xena: Warrior Princess*, protagonizada pelas personagens Xena e Gabrielle, duas mulheres que constroem uma forte amizade – com frequência reconhecida como um relacionamento lésbico, tendo em vista, por exemplo, as várias demonstrações sexuais de afeto entre as personagens e as explícitas expressões de ciúmes quando uma delas demonstrava algum interesse afetivo/sexual em outra pessoa. Na esteira de séries fantásticas como *Xena*, tem-se ainda *Buffy: The Vampire Slayer* (1997-2003), que, além de questionar o arquétipo da mulher indefesa, ainda assumiu como lésbica uma de suas personagens principais, explorando dificuldades e vivências experienciadas por ela tanto quando solteira como quando em um relacionamento. Assim, de algum modo, pode-se dizer que a série tensionou a tradição audiovisual em sua recorrente exposição de mulheres lésbicas invariavelmente subsumidas a um relacionamento.

Em 2004, no entanto, surge a série considerada como uma espécie de marco para expressões não heterossexuais em mulheres, sobretudo a lésbica: a aclamada *The L Word* (2004-2009)<sup>8</sup>, quatro anos depois de sua versão masculina *Queer as Folk* (2000-2005). A série narra a história de mulheres de diferentes etnias, e é assumidamente feminista, ainda que tenha sido alvo de importantes críticas tanto a respeito de seu compromisso com questões raciais e de classe quanto com importantes pautas lésbicas e bissexuais (Agostini, 2010).

Atualmente, e diferentemente do que ocorria há cerca de uma década, personagens lésbicas são recorrentes nas séries. Em geral, limitam-se a apenas um casal ou uma personagem por narrativa<sup>9</sup>, mas, ainda assim pode-se dizer que já ocupam um importante lugar em diversas narrativas seriadas, dos mais variados gêneros. O arsenal de possibilidades vai desde o famoso modelo policial como *NCIS: New Orleans* (2014-), com a personagem *Tammy Gregorio*, até dramas adolescentes como *Pretty Little Liars* (2010-2017), com *Emily*. No rol de possibilidades, ainda é possível citar *sitcoms*, como a ousada série (“ousada” porque bastante compromissada com discussões políticas para uma *sitcom*), *One Day At a Time* (2017-) com a personagem adolescente Helena. Tais narrativas seriadas são exemplos de uma mudança considerável no mundo das séries, sobretudo as duas últimas citadas, tendo em vista que a relação entre lesbianidade e juventude constitui-se, até hoje, tabu nos mais diversos âmbitos

---

<sup>8</sup> Devido a sua importância tornou-se, em 2010, objeto de pesquisa de Adriana Agostini (2010), dedicada à análise de cinco personagens da série e sua repercussão na *web*.

<sup>9</sup> Com exceção de séries como *Orange is the New Black* (2013-2019) e *The Handmaid's Tale* (2017-), em que diversas personagens L e B podem ser encontradas.

sociais, entre eles a mídia.

Segundo pesquisa anual da GLAAD (Gay and Lesbian Alliance Against Defamation), que analisa a inclusão de personagens LGBTQ na mídia televisiva estadunidense, o ano de 2019 foi até agora o mais expressivo em termos de representatividade, abrangendo 10,2%, isto é, 90 personagens LGBTQ+ regulares – isto é, que fazem parte do elenco contínuo – em programas televisivos. Contudo, a porcentagem ainda é ínfima, considerando que a sigla abarca, pelo menos, três expressões de sexualidade e diversas de gênero, e que, portanto, os outros 89,8% compreendem pessoas cisgênero e heterossexuais. Outrossim, a homossexualidade masculina ainda mantém maior representatividade frente às demais, tanto na televisão aberta quanto por assinatura e por *Vídeo on Demand* (Vídeo sob Demanda ou VoD), o que representa certo retrocesso frente à pesquisa de 2017, que identificava uma porcentagem mais expressiva de mulheres lésbicas e bissexuais+ na última plataforma (GLAAD, 2017; 2019).

É necessário destacar que os levantamentos citados não abrangem a realidade brasileira, sobretudo porque, entre as produções seriadas nacionais, as possibilidades constituem, quase, impossibilidades, dada a raridade com que esses produtos são produzidos no Brasil. Com exceção das novelas, que possuem em sua história alguma representatividade LGBTQ+ (ainda que oferecendo mais destaque à homossexualidade masculina e produzindo personagens bastante problemáticos e limitados), e que nos últimos anos têm ampliado seu leque de possibilidades, são pouquíssimas as referências brasileiras. Na história das narrativas seriadas nacionais, é possível localizar apenas treze personagens, todas em décadas distintas (com exceção dos anos 2000, em que esse número é ampliado). A partir de um rápido levantamento aqui realizado, emergiram as seguintes personagens: Maria (interpretada por Angela Leal), que realiza participação especial em apenas um episódio de *Malu Mulher* (1979), como a amiga interessada na protagonista (Almeida, 2012); Marina (interpretada por Bianca Byington) que, na minissérie *Anos Dourados* (1986), termina a narrativa vivendo em Nova York com uma companheira que não aparece na trama; Letícia (interpretada por Maria Luísa Mendonça) em *Engraçadinha* (1995), minissérie de Nelson Rodrigues; Maria-Tomba-Homem (interpretada por Rosi Campos) em *Hilda Furacão* (1998); Tamanco e Odete Roitman em *Pé na Cova* (2013-2016); Miranda em *Me chama de Bruna* (2016-2020); Soraia e Katia em *Edifício Paraíso* (2017); Gilvânia em *Onde Nascem os Fortes* (2018); Thereza Soares e Helô Albuquerque em *Coisa Mais Linda* (2019); Guta Ruiz em *Toda Forma de Amor* (2019). Outrossim, é importante destacar que, no final dos anos 2000, houve tentativas de veiculação de duas séries focadas na homossexualidade masculina: *Farme 40 Graus* e *CaRiOcas* (Agostini, 2010) – falo aqui de “tentativas”, pois ambas não foram ao ar. Como efeito, produções brasileiras que apresentam

personagens LGBTQ+ encontram apenas na web, em plataformas como Youtube e o Vimeo, a possibilidade de exibição, com as chamadas webseries, que trabalham em uma lógica consideravelmente diferente das séries de televisão e VoD, devido a seu baixo orçamento e tempo de exibição restrito.

Ainda que as séries televisivas – para além da novela – tenham uma expressão tímida no Brasil, a reflexão acadêmica sobre elas, sobretudo quando relacionadas às questões de gênero e sexualidade, já possui precedentes em nosso país. Além de *The L Word* (Agostini, 2010), é possível destacar *Queer as Folk*, que também se tornou tema de pesquisa brasileira (Zaforlin, 2005), assim como a homossexualidade masculina e a heterossexualidade feminina em *Will and Grace* (Sandoval, 2009). Dentre pesquisas mais atuais, estão o estudo da velhice feminina no seriado *Grace and Frankie* (Barbosa, 2017), com base nos estudos culturais; o texto de Cláudia Lahni e Daniela Auad (2018), que compreende a sigla LBT; e o artigo de Carine Santos e Isabel Gomes (2016), sobre *The L Word* e parentalidade lésbica, da área da psicologia, que discute as correspondências do modelo de família heteronormativo e as subversões a esse modelo produzidas na série.

A partir de uma breve análise dos movimentos políticos e sociais de gênero e sexualidade implicados na história das séries, e na esteira dos estudos citados, assumo a importância que as narrativas seriadas adquirem, cada vez mais, na cultura e no cotidiano. Além de pesquisas como a da GLAAD (2019), que evidenciam a importância da representatividade LGBTQ+ nas mídias, diversos estudos expõem a relação afetiva que o público desenvolve com seus programas favoritos, em especial aqueles que “representam realidades” – dado apontado pela pesquisa de Agostini (2010) e também por psicólogos das universidades de Buffalo e Miami, nos Estados Unidos. Estes últimos, em quatro estudos publicados no *Journal of Experimental Social Psychology*, apresentam resultados que indicam que personagens de programas incentivam a aceitação pessoal, podendo auxiliar positivamente na autoestima de pessoas marginalizadas (Donovan, 2009).

No entanto, ainda que entenda a relevância de resultados como estes, anuncio que esta pesquisa não tensiona discutir as problemáticas que se dirigem à questão das representações ou das identificações, em uma tentativa de estabelecer juízos de valor a respeito do assunto. Ainda que ofereça uma seção dedicada à busca por regularidades nas constituições de personagens não heterossexuais nas séries – cujo intuito, importa ressaltar, não consiste em localizar auspiciosas representações, mas limites que, com frequência, são (re)produzidos e que apresentam especificidades importantes de serem abordadas, sobretudo para um trabalho cujo enfoque reside na questão da diferença que é composta de modo inseparável da repetição –

aqui, o foco é direcionado para as constituições de gênero e sexualidade não normativas, e, mais especificamente, encontra-se sobre as rupturas que estas constituições produzem em ato, a partir da inviabilidade à perfeição, condição inerente à performatividade butleriana. Mais precisamente, o intuito consiste em analisar “excertos” de séries, capturados a partir de personagens específicas que, em alguma medida, tensionam as normas de gênero e sexualidade e que, em relação com outras personagens e acontecimentos, produzem condições para a emergência de um devir-sapatão.

Quatro foram as escolhas dessas personagens (cada uma de uma série diferente): Nan Astley, de *Tipping The Velvet* (2002), Maggie McNue, da minissérie *Godless* (2018), Ann Walker, de *Gentleman Jack* (2019) e Lorna Morello, de *Orange Is The New Black* (2013-2019). A partir de dois eixos analíticos centrais foram compostas elaborações teórico-analíticas a respeito da masculinidade feminina e do desejo lésbico. O primeiro eixo relacionou as personagens Nan e Maggie por meio do conceito de anômalo (Deleuze & Guattari, 1997) e o segundo compreendeu a relação entre desejo (Deleuze & Parnet, 1998) e matriz de dominação (Collins, 2000) a partir das personagens Ann e Morello. Em seu conjunto, tais eixos possibilitaram constituir singularidades em devir-sapatão.



*Figura 1- Nan, Maggie, Ann e Morello*

Para dar conta das discussões mais amplas aqui efetuadas acerca do tema e do objeto mesmo da pesquisa, esta tese está organizada da seguinte forma: primeiramente, apresento uma discussão a respeito das teorias lésbico-feministas (como um primeiro eixo teórico do trabalho), precursoras de discussões etiológicas sobre a sexualidade vinculada ao gênero. Tal discussão torna-se aqui basilar para a constituição do devir-sapatão, sobretudo quando aliada à própria noção de devir de Deleuze e Guattari. O segundo eixo teórico é discutido na seção seguinte, por meio da performatividade butleriana e de algumas críticas realizadas à teoria e ao seu potencial reflexivo não apenas sobre o gênero, mas também sobre a sexualidade.

A terceira seção compreende uma ampla discussão sobre as serialidades audiovisuais. Nesta condição, busco caracterizar os limites deste tipo de produção em diferentes meios, além de argumentar sobre as especificidades desta narrativa na televisão e no VoD, incluindo um olhar mais orientado para as personagens, que são o foco das análises aqui propostas. Posteriormente, a etnografia de tela, metodologia escolhida para a análise mesma das séries, é debatida, de modo a poder caracterizar suas potencialidades e, também, considerar suas limitações. Na sequência, as personagens e séries investigadas são apresentadas.

A quarta seção compõe, em um primeiro momento, o que parece ser uma ruptura na proposta de análise desta tese: ao invés de discutir as rupturas que promove o devir-sapatão, oferece um levantamento-análise das regularidades presentes nas séries a respeito da constituição de mulheres não heterossexuais e com uma expressão<sup>10</sup> ambígua de gênero. Tal seção se faz importante devido à ausência tanto de levantamentos sobre esse tipo de personagem, quanto sua análise. Outrossim, em consonância com o arcabouço teórico-metodológico aqui eleito, mais especificamente Deleuze (2006) e Butler (2013), é a partir das repetições que se produz a diferença, o que reforça a importância de olhar para tais regularidades. Mais precisamente, esta seção foi organizada a partir da noção de reterritorialização deleuzeana e toma como base importantes achados da pesquisa de Halberstam (2005), de forma a mapear alguns modos de constituição de mulheres não heterossexuais, incluindo, também, especificidades de gênero.

As quinta e sexta seções são dedicadas às investigações mais propriamente analíticas a respeito do devir-sapatão. O primeiro elemento constitutivo deste devir foi caracterizado por meio da discussão de gênero na medida em que articulada ao conceito de anômalo (Deleuze e Guattari, 1997), o que possibilitou a reflexão sobre a masculinidade em corpos de mulheres de modo a escapar da abjeção e compor uma possibilidade de devir-sapatão. O segundo esteve concentrado na sexualidade, especialmente a partir da noção de desejo (Deleuze e Parnet, 1998) e da matriz de dominação de Patricia Collins (2000). Em cada uma das seções analíticas, duas personagens foram relacionadas entre si, confrontadas, tensionadas na medida mesma daquilo que, juntas, indicariam de uma recorrência nos modos de devir-sapatão; ou seja, trata-se de personagens que se encontram aproximadas por eixos teóricos e temáticas específicas, ainda que alçadas a partir de materiais distintos.

---

<sup>10</sup> É importante sinalizar desde já que, para esta tese, o sentido da palavra “expressão”, quando aliada ao gênero ou à sexualidade, não diz respeito única e exclusivamente a algo que se expressa, como uma vontade ou um desejo. Diz, sobretudo, de um ato que reitera a ilusão da existência de um núcleo ou essência de gênero (Butler, 1997), estável, biológico e atemporal.

Por fim, as considerações finais retomam os pontos mais relevantes da tese, indicam aspectos que talvez necessitem ser explorados mais demoradamente e apresentam possíveis elaborações futuras.

# SEXUALIDADE, TEORIA LÉSBICO-FEMINISTA E DEVIR: A EMERGÊNCIA DO DEVIR-SAPATÃO

Pode-se dizer que, em grande medida, foram as teorias lésbico-feministas que buscaram efetivamente desconstruir a heterossexualidade e, de modo mais amplo, a sexualidade. Efetuaram, a seu modo e em tempos e contextos específicos, críticas importantes às normas de gênero e sexualidade, assim como aos próprios movimentos feministas heterocentrados, mas, sobretudo, propuseram outros caminhos, outras formas de compreender o gênero e a sexualidade. Não pelas mesmas razões, mas talvez partilhando de um princípio em comum, Deleuze e Guattari (1995a; 1997; 1995b) erigiram o conceito de devir, de modo que, mais do que um conceito, compõe-se de uma rede, uma constelação teórica riquíssima voltada – e aí a partilha do princípio – para as possibilidades minoritárias, para aquilo que pode emergir de mais ininteligível, de mais inesperado, de mais resistente em um acontecimento.

É justamente a partir deste ponto de convergência que nasce a possibilidade de um devir-sapatão. Atenta às especificidades das sexualidades não heterossexuais em mulheres, busquei encontrar um arcabouço teórico que me possibilitasse, em certo sentido, partir e, ao mesmo tempo, desviar das produções lésbico-feministas tradicionais, por motivos que serão discutidos a seguir. A escolha pelo conceito do devir ocorreu principalmente por sua estrita relação com a ideia de impermanência, acontecimento; por ele se efetivar como conceito no qual a noção de singularidade se faz decisiva. Dizendo de outra forma, encontrei no devir possibilidades de discutir a sexualidade *em ato* – e isso também em concordância com a teoria performativa de Butler (2013), sem encerrar suas possibilidades, sem definir seus limites. Trata-se de uma constelação conceitual que, em relação com a teoria performativa, prioriza o olhar sobre aquilo que “sobra” à inteligibilidade, que precisa ser “espremido”, ajustado de um modo, talvez, mais incômodo, menos convincente. Como uma peça de quebra-cabeça a ocupar um espaço que para ela não foi planejado.

Para a organização das discussões que se fazem aqui fundamentais, retomarei, a partir de algumas teóricas lésbico-feministas, os modos pelos quais a sexualidade foi e vem sendo discutida. Em seguida, buscarei inscrever essas questões no interior da discussão cerne desta seção: aquela sobre o próprio conceito de devir, na medida em que apresentado aqui sob a forma

do que venho chamando de *devir-sapatão*. Como argumentarei no decorrer deste texto, devir-sapatão não equivale, nesta discussão, à noção de lesbianidade, mas apenas parte dela – isto é, das argumentações teóricas sobre lesbianidade enquanto sexualidade não heterocentrada – para melhor descrever as singularidades que a excedem. Além disso, destaco que as elaborações teóricas promovidas aqui buscam também operar diretamente com e sobre o conceito de devir, entendendo-o como uma potente ferramenta metodológica para as análises, tal como aquelas que foram realizadas no percurso da pesquisa.

### Mais além na/da sexualidade: das teorias lésbico-feministas

Propor uma pesquisa que tenha como foco central a busca por formas de devir localizadas na mulher de sexualidade não heterossexual exige a retomada de uma importante rede conceitual já tecida sobre o tema – especialmente, pelo campo de estudos lésbicos. Não há dúvida de que essa rede é produtiva em muitos sentidos, seja pelos abalos que provocou e ainda provoca nas questões diretamente relacionadas à sexualidade e ao gênero, seja, igualmente, pelas lacunas que emergem de tais teorizações – e que permitiriam, mais incisivamente, promover discussões contrárias a essencialismos e dicotomias que parecem ainda permear o tema da sexualidade, em especial a lesbianidade.

Assim, nesta seção, elejo como foco três grandes deslocamentos que se operaram sobre o conceito de lesbianidade, apontando aí para as inegáveis conquistas, mas também, de alguma forma, para as limitações que, cada uma a seu modo, trouxeram à problemática da sexualidade. O primeiro deslocamento diz respeito à redução da lésbica à sua sexualidade e, como efeito, o quanto de embaralhamento entre gênero e sexualidade tal redução efetivou. O segundo diz respeito àquele da inscrição da lesbianidade numa espécie de utopia, em grande medida, transcendentalizando-a para um além do gênero e da sexualidade e ressignificando-a como uma espécie de “cura” tanto para os males causados pela heterossexualidade compulsória, como para a lógica heteronormativa. Por último, o terceiro refere-se ao deslocamento que emerge como efeito mais amplo dessas duas abordagens, na medida em que entendo que, em seu conjunto, é sob elas que foram erigidas as bases de um conceito de lésbica estritamente vinculado à identidade.

Faz-se importante explicar, novamente, porque opero aqui com conceitos como *lesbianidade* e *lésbica*, uma vez que afirmo que o devir-sapatão não se restringe a uma identificação ou mesmo expressão. A importância desses dois conceitos reside nas operações ocorridas sobre eles no sentido de desnaturalizar a sexualidade e, em certa medida, também o gênero. Foram os estudos lésbicos que operaram tais elaborações, e, como sabido, o fizeram sobre a identidade e expressão de sexualidade lésbica. Assim, busco nesses conceitos um princípio de organização e elaboração para o devir-sapatão, bem como busco, igualmente, partir de suas incongruências e limitações para forjar outros caminhos possíveis. Neste sentido, não priorizo uma expressão da sexualidade, seja ela lésbica, bissexual, pansexual, etc., mas sim aquilo que se produz *a partir* do desejo e da relação afetivo-sexual entre duas mulheres.

Assim, aponto que o primeiro deslocamento teórico intenta evidenciar as marcas históricas que permitiram com que a matriz heterossexual (Butler, 2013) se estabelecesse como tal, ou seja, enquanto matriz. Monique Wittig (1980) nomeou de pensamento *hétero* toda a lógica que deu base à ciência, que, para ela, fundou-se de modo totalizador e universalista. Para a autora, categorias como “mulher”, “homem”, “diferença”, “sexo” são criações dessa matriz de inteligibilidade *hétero* – conceitos conservadores de base naturalista e biologicista –, e por isso permaneceram, via de regra, inquestionáveis. Consequentemente, a autora conceitua a heterossexualidade como relação social obrigatória entre mulher e homem, nomeando-a “contrato heterossexual” (Ibidem), e expõe o modo como características biológicas passam a servir de justificativa para a produção dos gêneros e da sexualidade, atuando como uma máscara que visa a racionalizar tacitamente essa construção binária e seus limites. Com base nessa compreensão, ela assim explica seu conceito de lésbica:

A recusa de tornar-se (ou de manter-se) heterossexual sempre significou a recusa de tornar-se um homem ou uma mulher, conscientemente ou não. Para uma lésbica, isso implica ir além da recusa ao *papel* de “mulher”. Significa a recusa do poder econômico, ideológico e político de um homem [...] Lésbica é o único conceito que eu conheço que está além das categorias de sexo (mulher e homem), porque a “sujeita” designada (lésbica) não é uma mulher, tanto economicamente, ou politicamente, ou ideologicamente. Pois o que constrói uma mulher é uma relação social específica com um homem, uma relação que chamamos anteriormente de servidão, que implica uma obrigação pessoal e física assim como econômica (Wittig, 1981, p. 105-108, tradução minha)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Do original: “The refusal to become (or to remain) heterosexual always meant to refuse to become a man or a woman, consciously or not. For a lesbian this goes further than the refusal of the role ‘woman’. It is the refusal of the economic, ideological, and political power of a man. [...] Lesbian is the only concept I know of which is beyond the categories of sex (woman and man), because the designated subject (lesbian) is not a woman, either economically, or politically, or ideologically. For what makes a woman is a specific social relation to a man, a relation that we have previously called servitude, a relation which implies personal and physical obligation as well as economic obligation.”

Como se pode observar, Wittig conceitua lesbianidade em estrita relação com o gênero. Ao fazer isso, ela assume, de fato, a heterossexualidade como um regime que implica a construção dualista mulher/homem, do qual, segundo ela, as lésbicas não compartilham, ou melhor, recusam compartilhar. Segundo Zhu Qian (2014), o fato de Wittig considerar que a lésbica não é mulher, produz, pelo menos, três implicações. A primeira é a de que, assim procedendo, ela se soma à perspectiva de Simone de Beauvoir (1975), a quem ser “mulher” corresponde não a um fato inapelável da vida, mas, antes, a uma construção social. A segunda é a denúncia de que os limites do gênero e da sexualidade tornam-se difusos quando se trata da lesbianidade, isto é, que categorias como “mulher” e seus efeitos tornam-se insuficientes. A terceira implicação é a de que, por meio de sua definição de lésbica, Wittig estabelece uma via para que se explore a possibilidade de abolição de categorias de gênero justamente por meio da negação do *pensamento hétero*, uma vez que este sustenta a relação dicotômica entre gêneros.

No entanto, Qian (2014) levanta também um questionamento pertinente em relação ao pensamento de Wittig: a redução da categoria “mulher” à heterossexualidade resulta, igualmente, na simplificação das formas de ser “sujeita” do gênero feminino. Dizendo de outro modo, apesar de ser um discurso estratégico no sentido de rejeitar e possibilitar estranhar os limites do gênero sustentados pelo pensamento hétero, a concepção de Wittig mostra-se, também, mais limitadora quanto às formas de articular as relações entre ser mulher e ser lésbica. Como efeito, Qian (Ibidem) indica que a compreensão de Wittig de que a lésbica não é mulher reduz a lesbianidade a uma lógica heterossexual binária, pois mantém como fundamento uma espécie de essencialismo de gênero e de sexualidade. Não por acaso, tem-se, como resultado, uma profunda dependência do gênero à sexualidade e vice-versa.

Na esteira do pensamento de Qian (2014), é possível ainda elaborar a partir de outra afirmação de Wittig, qual seja, a de que a lésbica não é mulher porque recusa o poder masculino. Do modo como é elaborada pela autora, tal conclusão parece dar conta de apenas uma forma de relação social, isto é, as relações afetivo-amorosas heterossexuais. No entanto, ser lésbica não pressupõe a total independência de relações com homens: há o pai, o amigo, o tio, o professor, o colega de trabalho, o chefe, e tantas outras figuras masculinas com as quais a lésbica de Wittig (1981) não poderá evitar uma relação. Trata-se, pois, de vínculos que são também marcados por relações de poder e que forjam, igualmente, relações de gênero. Como efeito, Wittig parece igualar o *poder masculino* àquele que permeia as relações heterossexuais, mas o faz estabelecendo um limite de gênero e, ao mesmo tempo, ignorando que relações entre gêneros ocorrem nos mais diversos âmbitos sociais, não apenas nas relações amorosas ou

sexuais. Não somente isso: ao assumir que a relação heterossexual é a única passível de relações de poder, incorre em uma compreensão essencialista da própria lesbianidade, na medida em que homogeneiza, assim, todo um gênero. Tal compreensão, conseqüentemente, desconsidera, mesmo que em alguma medida, a dinâmica das relações de poder (e de gênero) entre mulheres. Para além de negar a complexidade da expressão de gênero feminina, a autora acaba por inviabilizar (ou, pelo menos, dificultar) uma análise interseccional, considerando-se que mulheres são interpeladas por diversos vetores sociais, como os de etnia e classe, por exemplo, que podem, aliados ao gênero, provocar relações de poder em relacionamentos entre mulheres. Assim, o argumento da recusa ao poder masculino acaba por limitar as elaborações teóricas e o potencial analítico de uma teoria dedicada a desnaturalizar a matriz heterossexual.

Assim como Qian, Tania Navarro Swain (1999) também questiona algumas das considerações de Wittig. De modo semelhante, a autora argumenta que considerar a lésbica “não mulher” implica reduzi-la à sua sexualidade, contribuindo-se aí para dar foco a uma singularidade que apenas reforçaria o caráter binário – já que, enquanto diferença, sujeitaria-se obrigatoriamente a referenciar o “normal”. Com base na crítica de Swain (Ibidem), é possível argumentar que a redução da lésbica à sua sexualidade resulta em uma limitação semelhante à categoria mulher, homogeneizando, em certo sentido, tal modo de subjetivação, reforçando, conseqüentemente, uma lógica binária e impondo rígidas fronteiras à expressão de gênero. Se Wittig buscou justamente contestar o *pensamento hétero*, tal redução parece não contribuir, de todo, para seu objetivo. Afinal, nesses termos, é possível indagar: não estaria o gênero feminino reduzido à heterossexualidade tanto quanto a lesbianidade despontando como categoria identitária?

No entanto, é preciso considerar, de acordo com Lauretis (2005), que as considerações de Wittig proporcionaram uma importante visibilidade a uma espécie de “ponto cego” existente tanto na teoria de gênero produzida por feministas liberais, quanto pelas teorias marxistas em relação ao tema da lesbianidade. Em suas palavras, a lésbica de Wittig pode ser definida como:

[...] o termo de uma forma particular de consciência feminista que, naquele momento histórico, só poderia existir como a consciência de outra coisa; era a figura de um tema que excedia suas condições de subjetivação, um sujeito em excesso de sua construção discursiva, um sujeito que apenas conhecíamos pelo que não era: não-mulher (Lauretis, 2005, p. 56, tradução minha)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Do original: “[...] the term of a particular form of feminist consciousness which, at that historical moment, could only exist as the consciousness of a something else; it was the figure of a subject that exceeds its conditions of subjection, a subject in excess of its discursive construction, a subject of which we only knew what it was not: not-woman”.

Por mais que, na teoria de Lauretis (2005), assim como na de Wittig (1981), gênero e sexualidade pareçam não operar de forma interseccional – e acabem tornando-se uma e mesma coisa –, a provocação que fazem mostra-se potente. Ao indicarem os efeitos da matriz heterossexual que as levam a recusar o gênero feminino da lésbica, Lauretis e Wittig denunciam algo recorrente na cultura: das mais diferentes formas, desejar e relacionar-se com outras mulheres desloca a “sujeita” para além das margens do feminino. Esse deslocamento pode ser evidenciado de várias formas. Pode ser evidenciado, por exemplo, nos primórdios da patologização da homossexualidade, em que a medicina, a psiquiatria e, posteriormente, a psicanálise, nomearam “terceiro sexo” pessoas cuja prática sexual era distinta da heterossexualidade (Lhomond, 1991). Trata-se de uma tentativa, portanto, de localizar um outro gênero para praticantes de atos sexuais divergentes dos heterossexuais, de modo a estabelecer uma intensa dependência entre gênero e sexualidade a partir de um pensamento cuja heterossexualidade é a referência. Longe de propor aqui um resgate histórico, acredito que esta apropriação, por ter tido, em certo momento, valor científico (e, portanto, tendo sido elevada ao *status* de “verdade”), configura um importante exemplo do referido deslocamento.

Certamente, tal apropriação de homossexualidade se faz bastante suspeita na contemporaneidade (senão equivocada). Entretanto, a lógica que a rege, a de que a homossexualidade implica uma espécie de deslocamento de gênero, atualiza-se, até hoje, das mais diversas formas. Por exemplo, nas denúncias de teóricas, como Wittig (1983), Adrienne Rich (2010) e Jules Falquet (2006), de que a lesbianidade não foi pensada como uma nuance da mulher nos movimentos sociais feministas. Esta última autora, especialmente ao destacar o processo de invisibilização de pautas lésbicas no movimento feminista, evidenciou dois resultados distintos ao movimento feminista: o primeiro, uma (relativa, a meu ver) maior aceitabilidade social do movimento; o segundo, uma estratégia para que as próprias feministas heterossexuais permanecessem “confortáveis”, já que seria o feminismo lésbico aquele que, primeiramente, questionaria o regime heteronormativo, convocando as mulheres heterossexuais a repensarem suas práticas heterocentradas.

Se, por um lado, há um apagamento da lesbianidade em temas, movimentos e pesquisas focados majoritariamente nas mulheres, como evidenciam as autoras citadas anteriormente, entendo que isso não necessariamente indica que o mesmo deslocamento opera em outros âmbitos, como, por exemplo, nas relações sociais. Nestas, o distanciamento torna-se visível sobretudo, por exemplo, em xingamentos diante de uma constituição de gênero ou sexualidade dissidente (“machorra”, “sapatão”, “caminhoneira” etc.), assim como naquelas práticas de

estupros chamados “corretivos”, em que homens violentam mulheres de sexualidade ou expressão de gênero dissidente sob a justificativa de torná-las “mulheres de verdade”<sup>13</sup>. Enquanto efeito do pensamento heterossexual que rege os limites das práticas de gênero e sexualidade, provocando intensa confusão entre estes dois âmbitos, os exemplos citados expõem a íntima relação entre gênero e sexualidade nestes termos, bem como o consequente desvio da lesbianidade (ou da lésbica) daquilo que constitui, via de regra, o gênero feminino. Como efeito, conceber a lesbianidade como categoria alheia ao gênero feminino possibilita o reforço desta que é uma lógica, no mínimo, perigosa.

Assim, a lesbianidade foi se distanciando da construção de gênero feminino – o que, em certa medida, também implica a expectativa de uma heterossexualidade, tal como os exemplos acima e as teorias discutidas aqui puderam sustentar. Trata-se de um distanciamento, contudo, que só é possível de ser constatado na medida em que a lésbica também é subjetivada mulher. Tais tensionamentos entre lugares mostrar-se-ão produtivos para esta tese, sobretudo quando abordarei, efetivamente, o conceito de devir. Por ora, é suficiente destacar que há dois territórios pelos quais “a” lésbica (conceito/ “sujeita”) de Wittig e Lauretis está convocada a circular, e, mais do que isso, que o trânsito por determinado território implica a desorganização, em maior ou menor grau, do outro. Dessa forma, assumir que o desejo dissidente implica um deslocamento de lugares de gênero hegemônicos revela um processo em que negociações e alianças se fazem necessárias e, com isso, a possibilidade de desmonte dos dualismos mulher/homem, homossexual/heterossexual. Não se trata, portanto, da negação de um gênero ou sua substituição pela lesbianidade – pois, como foi possível demonstrar, este é um efeito de uma lógica cisgênero e heteronormativa, incapaz de conceber a sexualidade como independente do gênero. Do modo como venho operando, no caso, a partir da noção de devir-sapatão, mesmo a aparente relação dualista mulher/lésbica proposta por Wittig (1981) e sustentada por Lauretis (2005), acredito, não poderia mais ser preservada.

---

<sup>13</sup> Este tipo de violência é denunciado, por exemplo, no documentário *Eu sou a próxima*, da Coletiva Luana Barbosa (2017), por meio de relatos de mulheres lésbicas, em sua maioria negras. Torna-se exposto assim, neste caso, também o marcador social da raça.

## Lesbianidade: de Caminho (Utópico) Para a Abolição do Gênero à Construção Identitária

O segundo aspecto da discussão, tal como anunciada, corresponde, pode-se dizer, àquele de inscrição da lesbianidade como utopia transcendentalizada e elevada ao *status* de, talvez, provedora de uma resolução para todos os “problemas” causados pela heteronormatividade. Tal aspecto pode ser recuperado a partir de algumas teóricas que, ao pensarem a lesbianidade para além da sexualidade, depositaram nela redentoras expectativas políticas.

Ainda na esteira do pensamento de Lauretis (2005), é possível trazer para a discussão o excerto em que a autora define a homossexualidade feminina como além da preferência sexual ou da atitude política; ou, mais precisamente, como uma subjetivação “consciente” historicamente determinada, como “um sujeito excêntrico constituído em um processo de luta e interpretação; de tradução, ‘destrução’ e ‘retradução’ [...]; uma reescrita do eu em relação a uma nova compreensão da sociedade, da história, da cultura” (Ibidem, p. 55). A definição de Lauretis tem como foco o deslocamento, isto é, pensa a lesbianidade – ou “a” lésbica, já que fala em “sujeita” – como subjetivação *excêntrica* aos termos heterocêntricos.

Para qualificar a ideia de “sujeita excêntrica”, a autora situa dois deslocamentos que a produziram: o primeiro relativo à energia erótica que incide sobre “a” lésbica, e que excede as categorias de sexo e gênero – isto é, enquanto “sujeita”, ela tem sua energia erótica voltada para outras lésbicas –; e o segundo marcado pela *desidentificação* com estas categorias (gênero e sexo), já que concebidas por um regime heterocentrado (Lauretis, 2005). Contudo, é possível identificar que, nas contribuições trazidas por Lauretis, residem também certos limites importantes de serem considerados. Nesse caso, o fato de a lésbica ser deslocada do lugar de mulher – algo em certa medida produtivo para as discussões aqui realizadas –, acaba também por criar um tensionamento outro, difícil de ser negado: sua consequente inscrição em um território inominado. Como efeito, a lésbica de Lauretis (Ibidem), mesmo que pensada para além de um regime de gênero, de sexo e, conseqüentemente, de sexualidade, encontra-se ainda assim resumida a sua sexualidade, já que é este o elemento que a repele do lugar conhecido, ao passo que esta (a sexualidade) acaba ampliada para um além sem nome, sem designação. Tal lógica torna-se explícita no primeiro deslocamento da “sujeita excêntrica” de Lauretis, em que a autora situa o desejo erótico da lésbica como direcionado para outras lésbicas. Lauretis parece propor, em alguma medida, que o desejo lésbico difere radicalmente do desejo heterossexual – algo que aqui interessa, por certo –, mas o faz retirando o desejo lésbico de qualquer relação

com o gênero e o sexo. Em outras palavras, é como se Lauretis criasse um terceiro gênero, revolucionário, quiçá mais “evoluído” (porque ultrapassa os limites do gênero), ou um segundo desejo, livre dos ditames do sexo e do gênero, porque lésbico.

Como resultado, configura-se, até então, uma espécie de arquétipo de lésbica, da qual sabemos o que não é (mulher), qual território habita (excêntrico) e o que ela pode (des/identificações). É possível complementar os contornos desse arquétipo a partir de Butler (2013), teórica que, como se sabe, dedicou seus escritos às teorizações de Wittig. Em uma de suas análises, Butler (Ibidem) explica que, para Wittig, a naturalização dos sexos se dá por meio da heterossexualidade compulsória, conceito proposto por Adrienne Rich (2010) e que designa a ordem dominante pela qual mulheres e homens se veem convocados a serem heterossexuais. Nesse sentido, Butler (Ibidem) afirma que Wittig compreende o desejo homossexual como a transcendência dessa lógica, concluindo que, “se o desejo pudesse libertar a si mesmo, [ele] nada teria a ver com a marcação preliminar pelos sexos” (Wittig apud Butler, 2013, p. 49).

A concepção de desejo de Wittig possibilita dialogar com algumas produções científicas sobre a lesbianidade. Em uma publicação datada de 1922, Joan Riviere (2005, p. 15) recorre tanto à noção lacaniana de “mascarada”, quanto a um estudo prévio de Ernest Jones, citando um grupo de “mulheres homossexuais, que, embora não tenham interesse em outra mulher, desejam reconhecimento de sua masculinidade por outros homens e pretendem ser iguais a eles, ou em outras palavras, serem homens elas mesmas”. Nesta apropriação relacional, a lesbianidade não é caracterizada como desejo por outras mulheres, mas sim por uma suposta identificação com os homens. Uma vez que o desejo é negado, a lésbica passa a ser classificada como assexual. Para Lacan, segundo Butler (2013, p. 80), a homossexualidade feminina é produzida como uma espécie de “desapontamento” com a heterossexualidade:

Ele [Lacan] afirma que “a homossexualidade feminina (...), como mostra a observação, orienta-se por uma decepção que reforça a vertente da demanda de amor.” Quem está observando e o que está sendo observado são convenientemente suprimidos aqui, mas Lacan acha que seu comentário é óbvio para todos[as] os[as] que quiserem observar.

Também aqui, mais uma vez, o desejo é subtraído da lesbianidade – já que se pressupõe que a sexualidade presente ali era a heterossexual, suprimida devido a uma “decepção” cujo efeito é a própria lesbianidade –, porém, dessa vez, seu efeito não é o mimetismo da masculinidade (aqui compreendida como monopólio dos homens), mas a busca desenfreada por amor.

As elaborações da psicanálise, sobretudo as duas últimas a partir de Lacan, oferecem pistas de como a lesbianidade foi concebida, historicamente, pelo discurso clínico: como uma espécie de “terceiro sexo”, como uma sexualidade que não é, *efetivamente*, sexualidade – seja pela negação do desejo lésbico, seja pela negação do próprio estatuto de sexo das relações sexuais entre mulheres –, e, por último, como identificação com os homens, constituindo-se no desejo de ser um deles.

Tais concepções psicanalíticas da lesbianidade, ainda que não esgotem, mesmo em seu tempo, os debates clínicos sobre o tema, indicam uma produção que visa à patologização e destituição de sua condição própria de sexualidade. Nesse contexto de debates, o clamor de Wittig (apud Butler, 2013, p. 49) por uma libertação do desejo da “marcação preliminar dos sexos” se faz produtiva em vários sentidos. Primeiramente porque movimenta a questão do sexo, sendo particularmente interessante que ela se refira ao sexo e não exclusivamente ao gênero. Como Butler (2013) indicou, a cisão entre sexo e gênero – que definiu o gênero como o âmbito de incidência da cultura e o sexo como o aspecto biológico –, falhou em perceber que, via de regra, o sexo acabava por equivaler-se ao gênero, não apenas porque o sexo permanecia como o aspecto biológico do gênero – sustentando, assim, uma espécie de naturalização do próprio gênero –, mas porque ambos dependeriam da linguagem para significarem. Consequentemente, o estatuto biológico “sexo”, antes de biológico, seria, invariavelmente, linguístico. Ao recorrer ao sexo ao invés do gênero, Wittig (Ibidem) possibilita provocar justamente a concepção biológica daquele, efetivando a crítica à genitalização do sexo. Mais do que isso, ao categorizar este sexo como uma marcação preliminar, a autora permite a própria desnaturalização do sexo, ao explicitar que ela é isso mesmo, uma marcação (portanto não um achado ou descoberta) que precede a própria “sujeita” (ainda que não fosse preciso, necessariamente, precedê-la). Em certo sentido, e por isso tal posição interessa aqui, tal concepção da autora pode colocar, também, o desejo na ordem de um campo de possibilidades, inclusive inominadas. Assim, o esforço teórico de Wittig potencializa a crítica às concepções clínicas da lesbianidade enquanto sexualidade desprovida de desejo. Com seu argumento, Wittig (Ibidem) expõe que, na leitura do “pensamento hetero”, a homossexualidade não se relaciona com o desejo justamente porque o desejo é uma construção desta matriz de pensamento, e como tal só funciona na lógica dos sexos – o quê, para a autora, equivale à lógica da heterossexualidade imposta preliminarmente.

Contudo, talvez se possa dizer que, apesar de movimentar a questão do sexo e do desejo, a concepção de Wittig acaba também por recorrer a um certo tipo de essencialismo, especialmente ao propor a “libertação do desejo” (Wittig apud Butler, 2013). Para Wittig, o

desejo parece constituir-se como algo *anterior* aos sexos, como se existisse um desejo puro, livre, sobre o qual os ditames da heterossexualidade compulsória incidissem, aprisionando-o. Em função disso, pergunto: será que, ao definir o desejo homossexual como transcendente à naturalização compulsória sexos, a noção de desejo de Wittig não despontaria como uma espécie de desejo puro, livre, natural? E, neste sentido, até que ponto operar com a noção de desejo “liberto” não implicaria a naturalização da própria homossexualidade, na medida em que esta é colocada como transcendente à naturalização compulsória dos sexos e, portanto, como a própria liberdade do desejo? Nessa perspectiva, a concepção de desejo “liberto” parece propor uma equivalência entre a homossexualidade e uma espécie de atração anterior ao gênero (e ao sexo), como se a/o homossexual só o fosse porque é capaz de operar fora da lógica de gênero-sexo. No limite, e assim leio tal perspectiva, a homossexualidade parece emergir como um “princípio”, talvez até como uma espécie de “essência” sobre a qual os ditames da heterossexualidade compulsória não tiveram, de todo, seus efeitos. A heterossexualidade seria, assim, pois, *consecutivamente*, em função dos ditames culturais, a falência da relação do par supostamente originário homossexualidade/desejo. Ou seja, a homossexualidade tornar-se-ia, nesta perspectiva e de algum modo, pura transcendência, algo sobre o qual os imperativos normativos do sexo não teriam efeito, aproximando-a de uma pureza, uma utopia. Mais do que isso, seu próprio estatuto de sexualidade talvez fosse negado, na medida em que implicaria um desejo liberto, um desejo anterior ao gênero – e, conseqüentemente, à sexualidade.

Em um movimento de resultado semelhante ao da teorização de Lauretis (2005) e Wittig (apud Butler, 2013), ainda que não aborde especificamente a questão do desejo e sim uma existência ético-política, tem-se os conceitos de Adrienne Rich (1980). Afirmo tratar-se de uma semelhança na medida em que, como resultado das teorizações de Lauretis e Wittig, tem-se, também, e do modo como foi visto aqui, a construção de um arquétipo de lesbianidade fortemente atrelado ao compromisso político frente à desconstrução da heterossexualidade compulsória.

Enquanto poeta e teórica estadunidense, Rich propõe, a partir de seu célebre artigo “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1980), um *continuum lésbico* que visa a união de todas as mulheres que, em alguma medida, colocam-se refratárias à norma heterossexual – sem esquecer que, nisso, as próprias heterossexuais acabariam incluídas – na luta contra o sistema patriarcal. Vale dizer que essa é a forma que Rich encontrou de unificar as mulheres em um momento conflituoso promovido pelos questionamentos das teorias e movimentos lésbico-feministas sobre o feminismo heterocentrado. Para a autora, a heterossexualidade consiste na naturalização política das relações amorosas entre homens e

mulheres, culminando na construção do feminino como oposto complementar e inferior ao masculino. Seu caráter compulsório emerge, segundo Swain (2010), a partir dos sentidos culturais pedagógicos, por meio da mídia, da escola, e das próprias relações sociais.

Tensionando estes pressupostos, o *continuum lésbico* acabaria por constituir um modo de luta e resistência à heterossexualidade compulsória, prática política e forma de organização entre mulheres que, em diversos pontos, têm suas lutas aproximadas:

[...] É possível dizer que há um conteúdo político-feminista nascente no ato de escolher uma mulher como amante ou companheira diante da heterossexualidade institucionalizada. Mas para que a existência lésbica<sup>14</sup> concretize esse conteúdo político de forma definitivamente libertadora, a escolha erótica deve aprofundar-se e expandir-se através da identificação consciente entre mulheres – no feminismo lésbico (Rich, 2010, p. 43).

Para Elisete Schwade (2010), Rich tenciona, a partir deste conceito, desconstruir a noção hegemônica de mulher na qual está implicada a heterossexualidade compulsória. Além disso, também pretende contrapor os discursos que associam lesbianidade a certa acerbidade diante de uma suposta rejeição pelos homens. Por último, Schwade entende que Rich busca dar ênfase às várias possibilidades de relações entre mulheres, para além daquela afetivo-sexual. Como expõe Swain (2010), o conceito de Rich elucida uma tradição de união, contrapondo-se aos discursos que constituem a rivalidade entre mulheres e fazendo emergir o caráter amistoso e passional, portanto, não resumido exclusivamente à inclinação erótica. Como efeito, para Rich (2010), a heterossexualidade consiste em um regime político que oprime todas as mulheres, independentemente de sua sexualidade, e o feminismo lésbico (que aqui se equipara à existência lésbica), por sua vez, constitui-se como via de destruição ou subversão desse regime.

Schwade (2010), ao identificar o elo estrito da concepção de Rich com a categoria mulher e, mais, com a recuperação de uma especificidade feminina, evidencia o apagamento de diferenças promovido pela própria concepção de mulher enquanto categoria, ao mesmo tempo limitada e vazia.

Para Schwade (Ibidem), a elaboração teórica de Rich impossibilita uma crítica à lógica dicotômica na medida em que recorre à especificidade feminina, isto é, trabalha em relação a binarismos sem questioná-los, criando uma espécie de grande grupo homogêneo. Assim, fica impossibilitada uma análise interseccional em prol da união baseada na partilha de um vetor social, união que ignora, inclusive, as várias formas de ser mulher – e os vários corpos.

---

<sup>14</sup> Outro termo para *continuum lésbico*.

Desse modo, na teoria de Rich (2010), a lesbianidade migra de sexualidade a sororidade feminista. Ou seja, a lesbianidade torna-se via política de libertação apenas quando resulta na forma de uma identificação entre mulheres. Subordinada a um gênero unificador, torna-se política apenas na medida em que ascende à “identificação consciente entre mulheres” (Ibidem, p. 43), em outras palavras, a uma escolha política.

Se retomo este conjunto de pressupostos da teoria de Rich é porque interessa aqui sublinhar alguns questionamentos que, com ele, acabam também por emergir. É possível questionar, por exemplo: em que medida ser lésbica – independente de suas motivações – pressupõe uma empatia necessária para se construir um feminismo inclusivo? Ou, dizendo de outro modo, nessa perspectiva, não se estaria atribuindo certa carga de exigências sobre a lesbianidade, sentenciando-a a uma espécie de “identidade empática” – sobretudo uma vez que ela acaba convertida na figura da mulher que, por relacionar-se com mulheres e estar potencialmente exposta a mais opressões que uma mulher heterossexual, seria mais suscetível à empatia por mulheres – e aquela sobre a qual esta expectativa torna-se-ia, assim, mais implacável? Ademais, em que medida o *continuum lésbico* dá conta das diversas formas de opressão que emergem das interseccionalidades, por exemplo, ligadas às questões da classe, da raça e mesmo da própria sexualidade que não seja a heterossexual? Lesbianidade, nesse sentido, também aqui poderia estar inscrita num imperativo delicado: o de ser uma suposta “cura para todos os males”, enquanto utopia e, por consequência, enquanto obrigação às mulheres lésbicas.

Como procurei mostrar, as concepções sobre lesbianidade trabalhadas nesta primeira subseção produziram lugares que, em alguma medida, essencializaram ou dicotomizaram a lesbianidade. No entanto, por mais singulares que sejam cada uma das teorizações aqui discutidas, uma questão parece ser recorrente: a marcação da lésbica enquanto *identidade*. Ao definir o que é lésbica, seja como “sujeita” excêntrica, seja como “não-mulher” e, assim, defini-la como uma vivência afastada do gênero masculino (tratado como o dominante nesta perspectiva), a lesbianidade foi materializada na figura da lésbica. Conforme provoca Swain (2016, p. 20):

Nesta ótica, assim como os estudos feministas se debruçavam sobre “o que é uma mulher?” é possível repetir nossa indagação primeira: “o que é uma lésbica?” E as questões continuam a se desdobrar: Mulheres que amam mulheres? Que fazem sexo com outras mulheres? Que se sentem atraídas, mas não ousam o sexo? Que amam outras mulheres e fazem sexo com homens? A própria bissexualidade que hoje se desvela torna irrelevante as definições em torno de práticas.

Na esteira do pensamento de Swain, este aspecto das concepções de lesbianidade – a materialização da lesbianidade na figura da lésbica – adverte para um possível efeito das discussões sobre “diferenças”. Neste sentido, mesmo quando Rich identifica o *continuum lésbico* como um processo maior do que a própria lesbianidade, a escolha por definir essa prática como “lésbica” acaba também por determinar limites e fronteiras, assim como “sujeitas” autorizadas a ocupar esse lugar. Esse aspecto não é necessariamente um problema, mas é importante entendê-lo na medida em que ele aponta para a existência de uma linha tênue entre tratar a lesbianidade enquanto subjetividade e acabar reduzindo-a a um arquétipo.<sup>15</sup>

Assim, por mais abrangente que o *continuum lésbico*, desenvolvido por Rich (1980), possa parecer, ou mesmo a concepção de lésbica como “sujeita” excêntrica, de Lauretis (2005), ambas, ao pensarem a lesbianidade para além da sexualidade, paradoxalmente, restringem-na a uma série de critérios que visam dar forma a essa “sujeita”. No mesmo sentido, Wittig (1981), ao definir que a lésbica não é uma mulher, acaba por criar um arquétipo de lesbianidade porque assume limites bem específicos que distanciam, a seu ver, radicalmente a lesbianidade do gênero feminino, sem aproximá-la, necessariamente, do gênero masculino. Certamente, tal distanciamento é, em muitos sentidos, produtivo, mas ele acaba por pressupor uma lesbianidade que emerge de modo muito próximo a aceções propositivas da conduta lésbica, em que as diversas possibilidades de relações com homens ficam, em grande medida, obliteradas, assim como a própria interpelação pelo gênero feminino, que em alguma medida constitui a lesbianidade. De modo semelhante, o clamor pela libertação do desejo e a consequente qualificação da homossexualidade como, talvez, efeito do desejo liberto, aprisionam a lesbianidade a uma espécie de lugar preliminar, portanto, puro, desprovido de gênero e da própria sexualidade. Como efeito, emerge uma lésbica utópica, sobre a qual todas as exigências das outras teorias lesbico-feministas abordadas aqui recairiam perfeitamente, na medida que, enquanto alheia à heterossexualidade, está também alheia ao pensamento hétero.

Não há dúvidas de que, na medida em que apontaram para problemas e lacunas nas teorias do gênero, do feminismo e da sexualidade, as concepções das teóricas citadas possibilitaram pensar, também, de que caminhos desviar. Dizendo de outro modo, elas foram, sobretudo, produtivas para pensar nos deslocamentos da lesbianidade, e assim servem de base para construir o pilar sobre o qual ancora-se a noção de sexualidade que importa para esta pesquisa e, a partir desta, o conceito de devir-sapatão. Ademais, cabe lembrar que as produções

---

<sup>15</sup> Este é, inclusive, um dos perigos que emerge da escolha pelo termo “sapatão” que qualifica aqui o devir. Essa questão é melhor abordada na introdução e, posteriormente, nas discussões específicas sobre o devir-sapatão como conceito.

teóricas de Monique Wittig, Teresa de Lauretis e Adrienne Rich, ao seu tempo, assumiram uma via comprometida justamente com a desnaturalização das concepções biologicistas e clínicas da lesbianidade, e só é possível avançar nas reflexões sobre o assunto devido a suas teorizações, que possibilitaram uma outra forma de pensar em plenos anos 1980, denunciando o heterocentrismo dos movimentos feministas da época, ou mesmo nos anos 2000, no caso do texto de Lauretis.

Assim, a partir da próxima subseção, o devir-sapatão será desenvolvido partindo justamente destes aspectos problematizados por meio dos conceitos trabalhados, com enfoque principalmente sobre os limites e atravessamentos do gênero e da sexualidade, da aproximação da lesbianidade de uma utopia e, por fim, do aspecto identitário.

## Lesbianidade, Devir e Devir-sapatão

Nesta seção, o objetivo é retomar os conceitos trabalhados anteriormente, bem como as relações mais amplas que emergiram a partir deles, na tentativa de caracterizar um dos conceitos centrais desta pesquisa: o de devir-sapatão – e isso em um sentido que parte dos três deslocamentos já elencados anteriormente, ainda que apostando em uma outra via de argumentação. Em outras palavras, a partir deste ponto, as problematizações feitas na seção anterior serão retomadas pelo viés do devir-sapatão.

Inicialmente, e em relação a este conceito central, faço algumas considerações que me parecem necessárias. Nesse sentido, assumo que a opção por trabalhar com o devir me aproxima, em alguma medida, não apenas de Deleuze e Guattari, mas de algumas/uns autoras/es contemporâneas/os que já produziram conceitos ao operar com o devir. Achille Mbembe é um exemplo, com destaque para seu “devir negro do mundo” (Mbembe apud Safatle, 2018, s.p.), assim como Cláudia Cunha (2002), por meio de sua concepção de “professora rizoma” e Paola Gomes (2002), ao elaborar sobre devir-animal e educação, entre outras/os. Ao trabalhar com a filosofia deleuzeana, também me aproximo, dentro de minha área de estudos (gênero e sexualidade), de teóricas como Rosi Braidotti (1994) e Luciana Parisi (2004), ainda que a partir de pressupostos distintos.

Antes, no entanto, de discorrer mais diretamente sobre o devir-sapatão, é preciso entender o próprio conceito de devir no interior de uma perspectiva teórica específica. Definilo, assim como os conceitos que o constituem, ou melhor, o qualificam, não é tarefa fácil, já que, ao ler a filosofia de Deleuze (e Guattari), é bastante provável que a/o leitor/a tenha a impressão de que esse conceito não tenha fim (nem começo). Primeiramente, porque ler as discussões deleuzeanas sobre devir convida-me, a cada vez, à descoberta de um elemento novo, uma surpresa, uma reviravolta. Outrossim, porque, por vezes, tenho a impressão de que criar (criar *sobre*, criar *a partir de*), mais do que, talvez, entender, parece ser o caminho proposto pela teorização deleuzeana e, também, deleuzo-guattariana. Na mesma direção, Christian Vinci e Cintya Ribeiro (2018) identificam autoras/es que, a partir do referencial teórico deleuzeano, permanecem refratários à necessidade de determinação, de plena compreensão ou apreensão de quem lê. Para Vinci e Ribeiro, esta é uma postura política frente ao “estado de coisas dado” (Ibidem, p. 30), algo que implica aproveitar-se do incômodo que podem causar os conceitos deleuzeanos, no nível, talvez, de uma “saturação” (Ibidem, p. 30). Com efeito, definir o devir faz-se tarefa deveras desafiadora. Assim, acredito ser estratégico expor, primeiramente, o que *não* diz respeito a ele:

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. E sobretudo devir não se faz na imaginação [...]. Os devires-animais<sup>16</sup> não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio (Deleuze e Guattari, 1997, p. 18).

Para Deleuze e Guattari (1997), devir difere, ainda, de equivalência. Não há relação de semelhança entre o que *devém* e o que ela/e *devém*. Devir-animal, devir-mulher ou devir-criança, por exemplo, na qualidade de conceitos diretamente discutidos (em maior ou menor grau) por Deleuze e Guattari, são processos, e como tal, não correspondem a *tornar-se* quaisquer desses elementos que o nomeiam para além de devir. Sua relação com os nomes que carrega está, justamente, na capacidade do elemento de produzir devir de uma forma própria – nos termos dos exemplos mencionados, de uma forma animal, de uma forma mulher, de uma forma criança –, não pressupondo uma *mimêsis*, mas sim uma qualidade da ordem do singular.

---

<sup>16</sup> Em sua filosofia, Deleuze e Guattari nomeiam “devir-animal”, “devir-mulher” e “devir-criança” alguns devires sobre os quais produz especificidades teóricas para além do conceito em si mesmo.

No entanto, nem por isso devir é, de todo, abstração. Antes, há concretude na sua emergência, no sentido de que ele provoca uma outra possibilidade – talvez uma outra noção mesma de realidade? –, ainda que se constitua em um desafio à inteligibilidade e, conseqüentemente, à própria materialidade.

Alguns marcadores teóricos relacionados ao devir mostraram-se fundamentais à construção do devir-sapatão. Considerando os objetivos deste trabalho, há sobre o devir três elementos da teoria deleuzo-guattariana decisivos a serem destacados. Primeiramente, a ênfase nele dada à noção de lugar e movimento por meio dos conceitos de *desterritorialização* e *reterritorialização* – e que possibilitam um olhar *geográfico* que se soma àquele eminentemente histórico (na qualidade de matriz de compreensão a partir da qual os processos e, por que não dizer, a vida mesma podem ser mensurados e analisados por meio de noções como desenvolvimento, progressão etc). Isso não significa um apagamento da história, mas a constituição de um outro lugar a ela, na medida em que se prioriza ideias de deslocamento e desorganização. Ou seja, nessa concepção, a história não é negligenciada, mas se faz presente desde que constitua, para além de determinismos, possibilidades de fuga, de escape, e que assim se amplie para um modo geográfico de constituição, a partir da relação com espaços, lugares, territórios. Posteriormente, outro elemento a ser destacado refere-se à priorização de um olhar para o *entre*, refratário à lógica dicotômica ou binária, por meio da noção de *multiplicidades*<sup>17</sup>. No caso desta pesquisa, o olhar para o *entre* busca dar conta de complexificar as fronteiras entre gênero(s), sexo(s) e sexualidade(s), mas, ao mesmo tempo, evitar a redução de um elemento a outro, tal como foi proposta, direta ou indiretamente, por algumas das teorizações discutidas anteriormente. Por último, destaco como componente decisivo da discussão sobre o conceito de devir a noção de *plano de imanência*, especialmente na medida em que permite um olhar dedicado a desnaturalizar e desconstruir transcendentalismos e essencialismos que se apresentem como verdade – e buscando aqui, tanto quanto possível, um afastamento da possibilidade de que lesbianidade seja, ela mesma, meramente resumida à noção de devir-sapatão. Nenhum paradoxo, mas apenas a tentativa de não isolar o conceito central desta pesquisa (devir-sapatão) ou de tratá-lo de modo insular, o que poderia sugerir pressupostos essencialistas, ou configurar uma marca identitária.

---

<sup>17</sup> A multiplicidade de que trata este trabalho será tomada, invariavelmente, como uma multiplicidade intensiva: “feita de forças, vetores, de relações diferenciais. Ela é não-numérica, espaciotemporal, qualitativa, contínua, heterogênea, ordinal, não-métrica, riemanniana, feita de partes que se fundem, se interpenetram, composta de linhas de força” (Tadeu et. al., 2004, p. 136-137).

Tal como referido, minha intenção nesta seção é definir o devir-sapatão de forma articulada às discussões do campo dos estudos lésbico-feministas empreendidas anteriormente. Assim, para pensar nos fenômenos de des/re/territorialização, que compõem a constelação teórica deste devir, retomo os conceitos de lésbica de Wittig (1981) e Lauretis (2005). Voltando à afirmação de que a lésbica não é mulher, e tensionando essa mesma afirmação com o panorama discutido, pode-se concluir que a lésbica é constantemente lançada para além das margens do feminino. Isso se dá apenas porque, em alguma medida, para esta teorização, ela pertence ou mesmo trafega por esse território de gênero (o feminino). Cabe, então, elaborar a partir de tal deslocamento, pois é nessa relação que o devir-sapatão será constituído, implicando uma espécie de desterritorialização/reterritorialização.

Mas no que consiste, afinal, habitar ou trafegar por um território? Conforme afirma Deleuze (1988/1995, s.p.), território remete à propriedade, à posse. Tomemos o exemplo do autor ao elaborar a definição sobre o conceito a partir do devir-animal: “o território são as propriedades do animal, e sair do território é se aventurar. Há bichos que reconhecem seu cônjuge, o reconhecem no território, mas não fora dele”. Em um exercício de analogia, pode-se dizer que reconhecer seu cônjuge apenas no território seria, no caso da teorização de Lauretis (2005), próprio de sua concepção de lesbianidade, já que, para ela, lésbicas voltam sua energia erótica para outras lésbicas. Mais do que isso, seria reconhecer a si mesma na outra, ou, ao menos, uma parte de si. Assumir essa proposição implica propor que o território constitui quem o habita, e aqui, sem dúvida, a teoria de Lauretis (Ibidem) se faz produtiva. Território, assim, mais do que um lugar, torna-se a própria “sujeita”, ou pelo menos uma parte dela. Enquanto território, contudo, permanece como posição a ser habitada, visitada ou mesmo abandonada.

A partir dessa concepção, aliada às considerações de Lauretis (2005), faz-se premente a seguinte indagação: no que implica uma vivência restrita a (apenas) um território? Ao que parece, assim viveria a lésbica de Lauretis, resumida a reconhecer suas semelhantes, porque parte de um mesmo território. No entanto, assumir a homogeneidade desse território é ignorar seus efeitos ou mesmo sua potencialidade naquilo que sugere de singular. Assim, tal acepção pode implicar o acolhimento de um território puro, bem como a simplificação dos efeitos de subjetivação sobre uma existência em resistência. Em outras palavras, assumir a lesbianidade como produto de apenas um território pode implicar atribuir-lhe uma espécie de pureza e, além disso, presumir que há um lugar confortável para a lésbica, porque lésbico. É isto, pois, que sugere um território: a criação de uma zona de conforto; ou, como diz Deleuze (1988/1995, s.p.), “entro numa sala que não conheço, procuro o território, lugar onde me sentirei melhor”. Ora, a própria Lauretis (2005) já assumiu a lesbianidade como um território desterritorializado,

porque “excêntrico”, marcado pela constante falha à identificação, sendo esta um efeito do pensamento hétero. É nesse ponto que a semelhante, a outra lésbica, já não pode mais ser plenamente reconhecida. Excêntrica, ou melhor, em desterritorialização, contamina o próprio território, pois, justamente, desterritorializar-se faz parte da sua constituição, redefine seus limites e convida a uma reinvenção.

Contudo, a des/re/territorialização não pode ser compreendida como um elemento isolado na teoria deleuzo-guattariana. Conforme enfatizam Deleuze e Guattari (1997, p. 89),

Um devir minoritário só existe através de um termo *médium* e de um sujeito desterritorializados que são como seus elementos. Só há sujeito[a] do devir como variável desterritorializada da maioria, e só há termo *médium* do devir como variável desterritorializante de uma minoria.

No que tange, portanto, ao aspecto da des/re/territorialização, importa destacar um pressuposto fundamental aqui em jogo, sobretudo conceitualmente: o fato de que, para Deleuze e Guattari (1997), devir é, invariavelmente, minoritário: “O minoritário é multiplicidade intensiva, ainda é molecular, ainda é pura fluidez e flexibilidade” (Tadeu et. al., 2004, p. 153). Minoritário aqui, portanto, não diz respeito à quantidade, mas à qualidade, no caso, a qualidade de “não ser”. Ele desafia lógicas totalizadoras, definições plenas. Como Deleuze (1995) explica, “a maioria”, antes, constitui um referente esvaziado, no qual as pessoas podem se reconhecer – não sem esforço –, mas que em si mesmo constitui um espaço vazio. É por isso que não faz sentido falar em devir-homem, devir-heterossexual, devir-branco. Enquanto estratos, moleculares, permanecem como espaços vazios, territórios compreensivos porque, no limite, não podem abrigar ninguém plenamente. É por isso também que Deleuze e Guattari reforçam que o que possibilita devir é, justamente, uma implicação mundana minoritária e não quaisquer condições biológicas ou naturais.

Como referido, quanto ao devir, e no rol de conceitos que Deleuze e Guattari nos oferecem sobre ele, tem-se o devir-mulher, devir-animal, devir-criança. De fato, o que possibilita a existência destes *devires* – e não, por exemplo, o de um devir-homem –, é sua condição minoritária. Contudo, isto não quer dizer que para devir seja preciso ser ou estar pertencente a uma minoria: mulher, negra/o, homossexual, transgênero, criança ou animal, como mencionado. Se a maioria, no limite, é ninguém, devir é uma iminência em quaisquer existências. O que torna a minoria suscetível ao devir é sua potência para a criação, para, a partir da repetição, da composição de um território comum, atravessar fronteiras próprias de uma maioria.

Neste sentido, a desterritorialização constitutiva do devir sugere uma potência relativa e, ao mesmo tempo, dupla, pois necessita da coexistência de duas variáveis *em devir* (algo devém algo). Na teoria de Laetitia (2005) e Wittig (1981), por exemplo, tal relação poderia expressar-se principalmente – ainda que não somente – nas posições de “sujeita” mulher e lésbica. Trata-se, então, de uma dupla força desterritorializante e desterritorializada, que encontra sua complementaridade na reterritorialização. Como efeito, a lésbica das referidas autoras vive “entre territórios”, transitando pelos lugares de lesbianidade e gênero feminino, reterritorializando-se continuamente, na medida em que nenhum desses territórios é suficiente para sua existência e conseqüente resistência. Emerge, assim, enquanto mulher-lésbica, sendo que esses dois modos de subjetivação não podem ser simplesmente somados, mas, antes, desestabilizam-se, gerando conflitos, incertezas e criando, nesse processo, um território outro, contaminado, impuro, com potencial para invenção e negociação constantes.

Assim, assumir que o resultado deste tensionamento é que a lésbica não é mulher pode, como já foi dito, impor certos limites para algumas discussões desta pesquisa. A aposta que se faz aqui é na ideia de que, no afastamento da objetividade/subjetividade “mulher” (elemento desterritorializado), motivado por sua sexualidade (elemento desterritorializante), o devir-sapatão será produzido. Tal processo de desterritorialização poderá efetivar-se de diversas formas. Uma delas se faz possível em momentos de silenciamento/apagamento, seja da sexualidade, seja do gênero, e de tentativas, por vezes violentas, mas sempre produtivas, de inscrever a “sujeita” ora no lugar de não-mulher, ora no lugar de mulher. Isto porque tais inscrições implicam em ruptura pela via das convocações interpelativas às mulheres que, por vezes, emergem como limites à vivência lésbica, e vice-versa. As convocações, neste sentido, seriam aquelas de ordem performativa: para *ser* mulher, é preciso, sobretudo, *estar* (constantemente, ininterruptamente) mulher, isto é, investir de forma ininterrupta numa performatividade de gênero feminina (e heterossexual), em maior ou menor grau.

Assim, também, a desterritorialização encontrará sua complementaridade na reterritorialização, já que o devir-sapatão insurge, justamente, da relação estrita *entre* estes dois processos. Menos do que meramente se oporem entre si, a desterritorialização e a reterritorialização interessam aqui, justamente, porque é do espaço *entre* eles (ou da relação que tecem entre si) que emerge o devir-sapatão.

Outra forma de entender esta questão reside no modo como a máquina dual, concebida por Deleuze e Guattari (1995a) como a ordem que organiza e assim homogeneíza o mundo, ou seja, aquela que remete à forma, à organização, às funções, ao molar, toca aquilo que é da ordem dos movimentos, repousos, velocidades, isto é, o molecular. Neste sentido, pode-se dizer que

nenhum devir, porque molecular, pode escapar a uma formação molar sem que os componentes dessa formação o acompanhem (Ibidem), ou seja, sem que esteja sempre em vias de organizar-se novamente, tornar-se, assim, molar. É nesse jogo de relações e tensões que o devir-sapatão, molecular, pode insurgir, porque, justamente, o processo de des/reterritorialização implica a passagem de fronteiras que, de forma alguma, encerrariam a “sujeita” em apenas um lugar. Assim, as duas posições de “sujeita” (mulher-lésbica) fraturam a possibilidade de uma relação dicotômica entre si; como resultado disso, tem-se o tensionamento das margens que compõem os limites entre “mulheridade” e lesbianidade, o que cria outros campos de possibilidade e, conseqüentemente, o devir-sapatão. A partir, portanto, de outros campos de possibilidade, o devir-sapatão não poderá ser resumido apenas à relação mulher-lésbica, mas poderá, antes, ser expandido para diversas outras relações dicotômicas produzidas nas posições de sexualidade e de gênero. A própria relação dicotômica entre feminilidade e masculinidade emerge como produtiva, na medida em que constitui parte das expectativas sobre corpos femininos não heterossexuais (basta, para isso, lembrarmos em como a lésbica masculinizada se distancia dessas expectativas) e pode desafiar a conseqüente simplificação da expressão de gênero que compreende (neste caso, por meio do dualismo masculino/feminino).

Assumir tal complexidade de relações é entender que o devir-sapatão é, também ele, suscetível a constantes reterritorializações – isto é, tornado molar e, com efeito, deixará de devir – e permanecerá neste *looping*, abrindo possibilidades de se pensar para além de uma lógica dicotômica. Mesmo que no devir-sapatão estejam presentes dois elementos (mulher e lésbica), não se pode dizer que eles funcionem numa relação de oposição, mas, muito mais do que isso, de provocação contínua das posições de “sujeita” que eles mesmos constituem.

Como efeito, ao explorar a possibilidade de insurgência de um devir-sapatão, antes de atentar para um suposto “resultado”, importará, sobretudo, estar atento aos movimentos, aos *atos*, bem como às sujeições e aos regimes de verdade que nele se impuserem. Admitir, portanto, que há um jogo, uma relação, para a qual proponho uma continuidade e não um resultado, como se apresenta a partir das teorias de Wittig (1981) e Lauretis (2005). Como efeito, o conceito de multiplicidade – como fundamental à compreensão de devir – faz-se decisivo para pensar os deslocamentos implicados nas noções de des/reterritorialização, sobretudo naquilo que essas noções sugerem para a fratura dos dualismos ou dicotomias. O conceito de multiplicidade emerge não como algo que necessariamente faz alusão à mera composição de vários termos. Segundo Deleuze (1998), não se escapa ao dualismo acrescentando o 3 ao 1-2, pois o dualismo refere-se muito mais a escolhas sucessivas do que a unidades, especialmente na medida em que tais escolhas são atravessadas por *pré-conceitos* e

invisibilizam aquilo que não cabe a uma determinada trama, ou seja, inviabilizam aquilo que causa estranhamento, que emerge em potência, inclusive, para desfazer a própria trama tal como ela se apresenta – potência para fazer vacilar a trama da matriz heterossexual e de gênero, por exemplo.

Ora, sabemos que diversas classificações de gênero ou mesmo de sexualidade trabalham reforçando lógicas excludentes, do tipo “ou isso, ou aquilo”. Nesse sentido dualista, a lesbianidade emerge como sexualidade que encontra seus limites na fronteira com outras sexualidades (sobretudo, a heterossexualidade) e com os gêneros. No entanto, na perspectiva adotada neste trabalho, a multiplicidade é potente para pensar prioritariamente no *E* que desliza entre conjuntos ou elementos, isto é, *entre* os gêneros, as sexualidades, os sexos etc. Isso implica assumir que, mesmo na presença de apenas dois termos – como nas posições de “sujeita” mulher e lésbica, ou mesmo nas próprias relações entre gêneros e entre sexualidades –, há a possibilidade da configuração de um *E* entre eles, ou seja, algo que sugere outra relação que não aquela de cada elemento fazer-se pleno em si mesmo ou, ainda, mero resultado de uma suposta absorção de um pelo outro. É, pois, aí, na distância que se estabelece com essas duas formas mais triviais de relação, que estará constituída a multiplicidade (Deleuze e Guattari, 1997). Colocar o *E* antes do *É* acarreta assumir que o conhecimento ou a certeza (ou a verdade) perdem força em relação à crença de que é da junção que algo outro (incerto, imprevisível, contingente) pode resultar, independentemente de saber (ou não) o que esse algo será. Nesse sentido, a multiplicidade constitui o que não está determinado e que, por isso, *complica* nossos modos de ser (Rajchman, 2002). “Complica” porque convoca a uma compreensão que não busca dar conta do todo, mas, antes, estabelece uma espécie de dinâmica entre modos de subjetivação, estritamente localizados em um instante, um processo – tal como aquele, fugidio, que compreende a cena de uma personagem, por exemplo.

A multiplicidade, assim, caracteriza-se pelas dobras, bifurcações. Conforme define Deleuze (1988/1995, s.p.), “a fórmula da multiplicidade ‘é  $n$  menos 1’. Ou seja, o 1 é sempre o que deve ser subtraído. [...] eliminar a unidade, eliminar o universal” – já que não é a regra, o geral, que importa aqui, mas, antes, o singular: “mesmo se pegar a fórmula [da ciência] de que todo corpo cai, o importante não é que todos os corpos caem e, sim, a queda e as singularidades [multiplicidades] da queda”. A problemática da multiplicidade, portanto, diz respeito a como tornar visível aquilo que não pode ser absorvido pelos conjuntos ou pelas formas, aquilo que a eles (conjuntos e formas) é estrangeiro.

Contudo, é preciso ponderar que o processo de des/reterritorialização e a multiplicidade que daí emerge (isto é, como esse *entre* onde é possível a criação) não são suficientes para

constituir o devir-sapatão. Desterritorializada do lugar de sexualidade, a lesbianidade pode, como foi visto em Wittig (apud Butler, 2013), culminar em uma das formas de manifestação do desejo liberto. Apesar de ser evidente que Wittig não operou com os conceitos de des/reterritorialização e multiplicidade em sua teorização, existe a possibilidade de, talvez, aproximar-me de uma acepção semelhantemente pueril caso opere apenas com uma multiplicidade efeito de um processo de desterritorialização, porque tal operação pode aproximar-se perigosamente de uma lógica transcendentalista. O transcendentalismo reside sobretudo na qualidade de assumir uma forma anterior, isto é, naturalista, a quaisquer posições de “sujeita”, seja de gênero, de sexo, de sexualidade – e, nesse caso, implicaria pensar num desejo anterior a quaisquer assujeitamentos, ao mesmo tempo que assumiria o desejo homossexual como subversivo, ou seja, como sendo, no limite, expressão de um desejo “liberto”, porque puro, exordial.

Contudo, Deleuze e Guattari (1997), ao definirem o devir, afirmam que este não depende de nada que lhe seja anterior, natural, universal ou, em uma palavra, *transcendental*. Antes disso, os autores nomeiam *plano de imanência* (ou de consistência) àquilo que definem como um único e mesmo plano de vida. O plano de imanência compõe um olhar longitudinal, horizontal, no sentido de que não há camadas, níveis pertencentes a outro plano. Devir, neste sentido, torna-se efeito do próprio plano que compõe, da própria organização molar. Plano este que Deleuze e Guattari (1995a, p. 22) comparam a um mapa: “O mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões. desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”. Como efeito, os autores rejeitam compreensões de devir que o aproximam de algo puro, exordial, essencial, isto é, como uma criação alheia à organização molar, esta construída, mas naturalizada enquanto efeito e não processo. Por mais que, no plano de imanência, haja também molaridade e potência para organização, as relações nele estabelecidas são identificadas pelos autores como estratos sempre residuais, isto é, como produtoras de multiplicidades. Consequentemente, Deleuze e Guattari efetuam uma importante mudança no questionamento sobre a relação entre molecular (devir) e molar (estratos): “não deveríamos nos perguntar como alguma coisa saía dos estratos, mas antes como as coisas aí entravam” (Idem, 1995a, p. 73). O plano de imanência e por consequência a própria lógica de Deleuze e Guattari implicam um outro olhar, qual seja, não aquele admirado de como as coisas escapam, os resíduos se formam, as multiplicidades devêm, mas, antes, um olhar que se inquieta, inconforme, justamente, com a apropriação, a organização e a molaridade.

Trata-se de uma noção de plano, portanto, que não prioriza princípio ou fim, mas tipos de organização, e que compreende os processos de sujeição como anteriores à própria “sujeita”,

na medida em que esta emerge como efeito de tais sujeições, ao passo que, em ato, pode produzir algo novo. Contudo, o caráter construído do próprio plano de imanência tende a organizar-se de modo a tornar seu aspecto construído algo secundário, por meio da naturalização do *status quo*. Em outras palavras, a condição de anterior ao indivíduo torna o plano de imanência, sua constituição, completamente exposta e, ao mesmo tempo, valoriza seu efeito, seu resultado, de modo a tornar seu processo de constituição implícito e secundário (Deleuze e Guattari, 1997). Como efeito, neste plano o princípio de composição é invisibilizado em prol daquilo mesmo que ele compõe. Ou seja, ao invés de processos, vê-se “produtos”. Como proposta paradigmática, os autores indicam que a análise se volte para os movimentos de produção, os processos naturalizantes, as formas de tornar um discurso verdade. Ou seja, para o princípio de composição.

Nos termos do plano de imanência, o processo de constituição de “sujeitas”/os de gênero, sexo e sexualidade culminaria no pressuposto de que, se é o efeito da composição que é percebido, enquanto seu princípio e seus resíduos permanecem imperceptíveis, é possível equivaler o princípio de composição à história, à cultura, e seu efeito à impressão de que “as coisas são como sempre foram”. Tal princípio de composição faz-se visível, mas para que as multiplicidades, os devires possam efetivamente emergir – nesta pesquisa, para que as relações de gênero, sexo e sexualidade *em ato* produzam rachaduras à norma – , não basta contemplar o plano de imanência, seus objetos e suas/seus “sujeitas”/os: é preciso uma percepção que olhe *entre* as coisas, que perceba os movimentos, os limites, o (além da) disposição. Apenas assim tal princípio de composição dará a ver aquilo que dele escapa, que vai para além do que é dado, algo somente possível porque não há lugar aí para transcendentalismos, ou seja, porque o próprio “além” é um produto do plano de imanência. Nesse sentido, Tadeu et.al. (2004, p. 149) ressaltam: “Aquilo que devém, aquilo a partir do qual o que devém devém e o que faz com que o devém devenida pertencem, todos, a um só e mesmo plano”. Não há hierarquias ou transcendentalismos, não há o *acima* nem o *abaixo*, apenas os lados.

A concepção de plano de imanência permite, portanto, conceber que é no processo de des/reterritorialização que se produz um *entre* constitutivo de uma multiplicidade. Ou seja, a multiplicidade não pode consistir em uma essência, natureza ou mesmo em algo transcendental. Ela é produto de misturas, contágios, alianças, relações nas quais é o processo (e não o resultado) que ganha primazia. Como efeito, a multiplicidade se dá enquanto produto das relações de poder, na medida em que ela só pode ser multiplicidade porque foi produzida como tal pelo poder (não há transcendência). Entretanto, e justamente porque o poder é produzido *em relação*, a multiplicidade pode emergir na medida em que o processo entra em evidência,

permitindo que o próprio efeito da transcendência seja colocado em questão. Mostrar que o que se faz transcendental é, na verdade, *imanência*, é a operação que torna o devir possibilidade. Antes de constituir um paradoxo, esta lógica complica os modos de percepção: no instante em que o foco recai sobre os movimentos e atos, é possível tornar explícito que o poder, ao não dar conta da multiplicidade, a constitui enquanto tal, de modo que quaisquer operações transcendentalistas não se sustentam.

Assim, com base nestas concepções, proponho aqui uma outra via de pensamento, na qual a lesbianidade não se relacione com planos transcendentais ou mesmo seja produzida a partir de uma lógica consecutiva (como anterior ou posterior ao gênero, por exemplo), mas pensada em termos de ligações por meio do devir. Em função disso, desterritorializar a lesbianidade faz-se necessário. Territorializada e subjugada na/à identidade fixa “mulher”, ela acaba reduzida a uma relação dicotômica e essencialista – tal como, por exemplo, quando emerge como condição de “salvação das mulheres” e de uma existência ética (em si), como a partir do conceito de *continuum lésbico* de Adrienne Rich (2010). Dizendo de outra forma, a lógica dicotômica da qual Rich (Ibidem) se vale ao buscar uma história e uma resistência exclusivamente de mulheres, apesar de apresentar uma importante postura política, reafirma certos lugares que esta pesquisa busca justamente desestabilizar por meio do devir-sapatão. Em outro sentido, e como já referido, a lesbianidade parece emergir como anterior ao gênero, seja na relação entre desejo e sexualidade, como proposto por Wittig (apud Butler, 2013), seja nas concepções que categorizam a lésbica como uma não-mulher, como proposto em Wittig (1981; 1980) e Lauretis (2005). De alguma forma, uma recorrência parece fazer-se visível entre essas autoras: a pressuposição de uma relação *consecutiva*, em que um dos termos (mulher ou lésbica) acaba essencializado, ou melhor, transcendentalizado. Pensar a partir de um plano de imanência, por outro lado, implica assumir que é justamente no encontro entre subjetivações que tais lugares de gênero, sexualidade e mesmo de desejo se constituem. Não se trata, portanto, de aprisionar o desejo de Wittig (apud Butler, 2013) ou de sentenciar a lésbica à categoria mulher, mas de olhar para as relações e para aquilo que elas produzem a partir de um processo contínuo e dinâmico de re/desterritorialização.

Bem, como colocado até aqui, a multiplicidade, em plano de imanência, apenas pode constituir-se como tal a partir de uma organização, da molaridade, da (re)territorialização. Ora, se é preciso voltar-se para os processos para então localizar a multiplicidade como efeito, é preciso admitir que processo, aqui, constitui ação. Em outras palavras, faz-se necessário identificar que implícito ao “ser” está o “fazer(-se)”. Para ser mulher, é preciso fazer-se mulher, e assim por diante. Como efeito, para ser é preciso repetir. Repetir o “ser mulher” para

constituir, de fato, uma mulher. Pois é justamente repetindo que se produz o “entre” que é a multiplicidade, uma vez que “sem repetição não há diferença” (Tadeu, Corazza e Zordan 2004, p. 139). A repetição, assim, se constitui em uma espécie de fundamento da renovação, do fluxo, da vida, de modo a produzir diferença<sup>18</sup> que se faz, aqui, multiplicidade. Desse modo, desfaz-se, na teoria deleuzo-guattariana, o falso paradoxo entre repetição e diferença, expondo, antes, seu caráter indissolúvel. Em um sentido mais específico, é possível pensar sobre as repetições dos modos de ser, dos assujeitamentos de gênero, sexo ou sexualidade e, ainda, na própria performatividade. Seriam tais repetições meras duplicações, cópias? Ou, mais do que isso, a base para a constituição da(s) diferença(s)? Ainda: existiria duplicação ou reprodução plena quando falamos de “sujeitas” e de modos de subjetivação? Levantar tais questões sugere pensar o devir e o modo como ele insurge como um deslocamento para a diferença; uma diferença que não se dá no singular, mas que se constitui como resultado de uma série de movimentos, relações, forças que se conjugam para compor, tal como proponho aqui, o devir-sapatão.

Tendo em vista as discussões aqui levantadas, afirmo que o devir-sapatão se constitui, no plano de imanência, como o *E* que corre entre os territórios, mais do que como produto da lesbianidade, como já referido. Esse ponto é importante porque, por meio dele, deixa-se de pressupor uma relação de filiação – aqui possível por meio da relação entre lesbianidade e “sapatão” – e priorizam-se as alianças, os contágios próprios ao devir (Deleuze e Guattari, 1997). A distância existente entre a lesbianidade (e mesmo outras expressões de sexualidade) e o devir-sapatão será definida, portanto, justamente pelo resultado dos movimentos que compõem o *entre*. Assumir essa distância implica entender que o devir-sapatão, apesar de inseparável em alguma medida do desejo entre mulheres, emerge também como inseparável de tantos outros elementos para se efetivar – retirando-se da lesbianidade, então, o peso de ser, ela mesma, descaracterizada, ou tornada um “efeito” dos acontecimentos, pura e simples resposta a eles. Tal afastamento renuncia à intenção de tornar lesbianidade e devir-sapatão meros sinônimos. Ao mesmo tempo, trata-se de assumir que o devir-sapatão não é produto de nenhum território isolado, mas emerge da (des)organização compositiva própria ao plano de imanência e, como tal, envolve contágios, alianças, um *vir a ser* contínuo e de gênese heterogênea, por exemplo, a partir do desejo lésbico, dos modos de ser/estar lésbica e ser/estar mulher, entre outros.

---

<sup>18</sup> É possível pensar, inclusive, no caráter performativo da sexualidade a partir da heterossexualidade compulsória. Como efeito, a performatividade de gênero está fadada ao fracasso, na medida em que depende da repetibilidade e da citacionalidade para se constituir (Butler, 2013). Tais processos nem sempre resultam em “mais do mesmo”, mas sim instituem rachaduras, vazamentos que, por sua vez, podem engendrar multiplicidades. Especificamente sobre performatividade de gênero, ver seção sobre performatividade.

A operação de aproximar e, a um só tempo, distanciar o devir-sapatão da lesbianidade constituiu um movimento necessário. Primeiramente, e ao abrir mão do conceito de devir-lésbico, a tentativa foi a de evitar tornar a lesbianidade ou mesmo a bissexualidade expressão de quaisquer corpos, expressões de gêneros ou sexualidades. Há uma luta pelo reconhecimento identitário importante para algumas perspectivas e mesmo para movimentos sociais no qual não se pretende aqui investir. Há, também, a compreensão de lesbianidade pela via da subjetividade que, apesar de, talvez, apresentar-se como uma alternativa aos limites de uma apropriação identitária, ainda assim diz de uma posição de “sujeita” que vem sendo historicamente relativizada em relação à heterossexualidade, como abordado na introdução. Trata-se, portanto, de uma tentativa de não relativizar sexualidades dissidentes a ponto de reforçar discursos que as constituem em relação hierárquica com a heterossexualidade – esta com *status* de sexualidade “verdadeira”; as outras reduzidas a experimento, acontecimento único e passageiro.

Em outras palavras, trata-se de entender que, neste trabalho, a argumentação que sustenta o conceito de devir-sapatão permite assumir que corpos dos mais variados tipos serão passíveis de devir-sapatão, mas que não necessariamente serão constituídos como lésbicos. Isso se dá porque tais corpos, seus gêneros e suas sexualidades são produzidos performativamente – entendimento que exige reconhecer a força produtiva da matriz heterossexual (Butler, 2013). Em função disso, no *corpus* de análise desta pesquisa, apresento, por exemplo, a personagem *Morello*, da série *Orange Is The New Black*, que, como mulher que incansavelmente dedica-se a perseguir laços românticos heterossexuais, entra em devir-sapatão. Antes de promover uma espécie de “relativização” de sexualidades não heterossexuais, assumir tal premissa – e, conseqüentemente, trabalhar com esta personagem – permite colocar em questão a própria autoridade da matriz heterossexual, sua completude e sua legitimidade enquanto sexualidade – exercício que se efetivou na análise da própria personagem, como é possível visualizar na seção específica.

E é neste ponto que o *sapatão* precisa “abandonar” momentaneamente o *devir* para tornar-se o foco. Em consonância com a teoria assumida, ressalto que o termo “sapatão” não se refere a algo que alguém é ou tem, nem mesmo pode ser resumido à simplificação do que ele sugere nos termos do gênero da pessoa para a qual se inclina o desejo. “Sapatão”, aqui, portanto, é algo que se constitui nos interstícios daqueles regimes empenhados em produzir determinados lugares e seus limites, a saber, o de mulher-feminina-heterossexual. Com isso, ao entender “sapatão” em sua potência de devir, nos termos que aqui proponho, sinalizo a primária do processo, do tornar-se – já que, a partir do arcabouço teórico que embasa o conceito de devir ,

é assim que o processo de organização e, portanto, de molarização, se dá e, a um só tempo, se modifica, posto que está continuamente prestes a fragilizar-se enquanto norma.

Assim, pode-se dizer que o devir-sapatão efetiva um *entre*: *entre* formas e “sujeitas”/os, *entre* o constituído e seus escapes; ele será entendido como uma *anti-memória*, que não implica algo contrário à memória mas, sim, um desvio a partir dela, isto é, da memória. Não há, dessa forma, um local de onde se parte ou ao qual se busca chegar. Como ressalta Deleuze (1998, p. 10) “a questão ‘o que você está se tornando?’ é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio”.

Quem sabe, o devir-sapatão, a partir de tal constelação conceitual, efetive-se em alternativa ao *pensamento hétero* que Wittig (1980) problematizou, na medida em que se insurge como força desestabilizadora da lógica dicotômica dos *modos de ser/estar* “sujeita” de gênero e de sexualidade, desafiando os caminhos que apontam para tais categorizações tão direta e quase imediatamente. Assim, o devir-sapatão nos convida a complicar as formas de olhar para gênero-sexo-sexualidade e desconfiar, inclusive, de sua força interpeladora – sem esquecer que tais formas de olhar funcionam a partir de jogos de poder e que, também eles, podem dar lugar ao devir, isto é, a momentos de desestabilização de forças interpelativas implicadas no processo de tornar indivíduos “sujeitas”/os de gênero e sexualidade. Como explicam Vinci e Ribeiro (2018, p. 38) em levantamento sobre pesquisas com a teoria de Deleuze e Guattari: não se trata de oferecer uma definição segura e estável (acrescento, de devir-sapatão), mas, antes, *narrar experiências* (de devir-sapatão). Narrar para, aqui, escapar do simplismo, do *fetichismo*, da utopia; narrar porque escolhi encontrar potência nos atravessamentos de gênero e sexualidade implicados no ato de desejar mulheres e desassujeitar-se a práticas de gênero limitadoras do gênero. O devir-sapatão, dessa forma, permanece lésbico justamente porque emerge a partir da lesbianidade enquanto conceito e enquanto elemento desterritorializante, mas a situa, apenas, como ponto de partida; o caminho, o processo e a chegada – se é que ela existe – são todos e ao mesmo tempo um só: nada menos do que *devir*, *devir-sapatão*.

## Devir: Algumas Considerações Finais

Ao final deste texto talvez uma dúvida, ainda, persista: por que não me apropriei do devir-mulher ou, pelo menos, não assumi algumas das considerações de Deleuze e Guattari específicas para esse devir, como o fiz sobre o devir-animal, por exemplo? Primeiramente, destaco que Deleuze e Guattari (1997, p. 71) promoveram em seus escritos o distanciamento entre sexualidade e o próprio devir-mulher ao definirem que “A sexualidade coloca em jogo devires conjugados demasiadamente diversos que são como  $n$  sexos, toda uma máquina de guerra pela qual o amor passa”. Dessa forma, mesmo que as relações assumidas aqui perpassem a questão de gênero e, nesse ponto, o devir-mulher possa ser produtivo, as análises voltam-se principalmente para a questão da sexualidade *em relação* com o gênero – o que torna o devir-mulher insuficiente para dar conta das discussões implicadas nesta pesquisa.

Em segundo lugar, é, justamente, pelo modo como a teoria feminista vem se apropriando das teorias de Deleuze e Guattari que julguei ser apropriado afastar-me do devir-mulher. Autoras como Luciana Parisi (2004) utilizam tais teorias para resgatar uma suposta “volta ao corpo” aí implicada, porém num outro sentido daquele sugerido pelo materialismo, que Parisi nomeia *materialismo abstrato*. Nas palavras de Parisi (2004, p. 29),

O materialismo abstrato implica as redes simbióticas entre os corpos mais díspares onde camadas singulares de composição constituem uma essência mutante de um corpo. Ao contrário do biologismo, do organicismo ou do existencialismo, esta essência está ligada à dinâmica distanciada do equilíbrio da matéria: o surgimento de mutações imprevisíveis que geram a auto-montagem de diversos corpos (tradução minha)<sup>19</sup>.

Certamente, o intuito aqui não é fazer uma análise aprofundada das teorias da autora, mas sim mostrar sua incompatibilidade com os pressupostos que adotei nesta pesquisa. Ao que parece, mesmo que ressignificada, Parisi coloca em jogo uma essência que, por sua vez, emerge como parte primária de um corpo. Ainda que esta essência remeta diretamente à disposição à mutabilidade, as noções de auto-montagem e mesmo de mutações imprevisíveis talvez deixem inatingíveis, da forma como as entendo, os campos de constituição destes processos, possibilitando o deslocamento para uma ordem naturalista. Em outras palavras, enquanto essência de um corpo, a imprevisibilidade, ainda que estabeleça uma relação paradoxal potencialmente produtiva com a própria noção de essência, parece evocar também uma construção de “sujeita” capaz de mínima ou de nenhuma intervenção em mutações do si, ou do

---

<sup>19</sup> Do original: “Abstract materialism entails the symbiotic networks between the most disparate bodies where singular layers of composition constitute a mutating essence of a body. As opposed to biologism, organicism or existentialism, this essence is linked to the far-from-equilibrium dynamics of matter: the emergence of unpredictable mutations generating from the auto-assembly of diverse bodies”.

corpo (para fazer uso restrito dos termos da autora). No mesmo sentido, a cultura, a linguagem, a história parecem não ter lugar neste fenômeno. Os limites entre auto-constituir-se e ser constituído tornam-se, assim, bastante difusos.

Braidotti (2002), outra teórica feminista que se vale das teorizações de Deleuze e Guattari, afasta-se dos autores por recorrer a um feminino molar sob a denúncia de que, em seus trabalhos, ambos condenaram a mulher à inexistência enquanto “sujeitas” (Bensusan et. Al., 2002), utilizando-se do homem como referente universal e, portanto, o único passível de ser sujeito. Trata-se, sem dúvida, de uma crítica importante, porém, como alternativa, a autora propõe um retorno às diferenças sexuais consideradas primárias para servir de ponto de partida para a problematização sobre o processo de hierarquização dos sexos. Aparentemente, para Braidotti, devir-mulher equivale à mulher. No entanto, Deleuze e Guattari (1997) reforçam, como foi visto, que os elementos que qualificam o conceito não tem relação com identidade – ainda que importe questionar se o devir-mulher, da forma como foi concebido pelos autores, não implicaria, também, em alguns momentos, e de modo paradoxal, essa equivalência, deixando margem para o desdobramento teórico realizado por Braidotti. Ainda assim, o retorno a características sexuais proposto pela autora reduz o sexo a uma lógica binária de gênero (Bensusan et. al., 2008), no limite, macho-fêmea. Ou seja, ainda que procure, a partir desses caracteres, propor uma outra compreensão, afastada da lógica hierárquica, a autora acaba mantendo o mesmo ponto de partida, o qual, em sua gênese, ao classificar determinados caracteres biológicos como sexuais, estabelece, aí mesmo, uma relação dicotômica e, portanto, hierárquica.

Com isso, assumo que algumas questões de base para estas autoras, de fato, oferecem elementos importantes para a discussão do devir; no entanto, o diálogo direto com elas não se faz de todo produtivo a partir do que venho propondo aqui, uma vez que nossos pressupostos diferem substancialmente. Importa, sim, a partir delas, encontrar pontos de tensionamento teóricos que permitam levantar eixos de debates caros às discussões mais amplas sobre gênero e sexualidade. Exemplo disso pode ser visto a partir das reflexões de Braidotti (2002) a respeito da molaridade “mulher” e do quanto elas resgatam uma questão ligada à hierarquização inerente à formação de dicotomias, principalmente nas relações de gênero e de sexualidade. Mesmo ao definir relações entre molaridade e molecularidade, maioria e minoria, etc., Deleuze e Guattari permanecem, em certo sentido, reforçando uma lógica dualista e, conseqüentemente, reforçando também uma relação hierárquica. Entendo, como poderá ser visto na seção seguinte, que justamente o conceito de performatividade, tal como proposto por Butler (2013), pode auxiliar a identificar e, assim, expor tais relações conflituosas no nível teórico; ao mesmo

tempo, e talvez paradoxalmente, são as próprias elaborações de Deleuze e Guattari sobre conceitos como multiplicidade e des/reterritorialização que podem também potencializar a dissolução de dicotomias. Claro que desses arranjos, outras questões fundamentais parecem ganhar evidência – muitas delas de fundo, tais como: é possível trabalhar fora de uma lógica hierarquizante? Não seria ela parte integrante da norma, com a qual estamos destinadas/os a viver em relação? Como provocam Hilan Bensusan et. Al. (2008, p. 45-46), “O desafio da diferença sexual [...] é o desafio de encontrar o pensamento que possa ser dado como tal fora do pensamento *falocêntrico*”.

Certamente, ainda não há respostas precisas para estas questões. Espera-se, contudo, que o foco nos processos, nas relações *em ato* que ambas as teorizações que servirão de base para as análises priorizam, possibilite encará-las de outra forma, aqui mesmo, nesta pesquisa. A ambição não é a de respondê-las, mas mantê-las próximas de minhas discussões, como uma espécie de aviso de cautela. Assumir os limites, trabalhar com e contra eles pode ser uma ambivalência produtiva. Perigosa, mas produtiva. Ousemos.

## GÊNERO, SEXUALIDADE E PODER: O QUE PODE A PERFORMATIVIDADE?

*Mark: Posso... te fazer uma pergunta?*

*Jenny: Sim.*

*Mark: Quer um cigarro?*

*Jenny: Sim.*

*Mark: Esta não era a pergunta.*

*Mark: Estas garotas [as garotas que estão na piscina, divertindo-se], elas são todas  
gays, certo?*

*Jenny: Sim... basicamente.*

*Mark: E você?*

*Jenny: O que tem eu?*

*Mark: Você é gay?*

*Jenny: Eu não sei, o que você acha?*

*Mark: [Fita Jenny por alguns segundos, em silêncio] Se eu te visse em um bar,  
assumiria que você é heterossexual*

*Jenny: Hmm... [em tom de desaprovação]*

*Mark: Mas isso não significa nada, certo?*

*Jenny: Não, não significa.*

*Mark: Nunca se sabe nos dias de hoje.*

*Jenny: Não, não se sabe. Exceto que você sabia sobre elas.*

*Mark: É verdade.*

*Jenny: E então, o que você acha que é?*

*Mark: Eu não sei, parece ter a ver com a atitude delas... Não que elas sejam masculinas ou  
algo do tipo - até porque algumas delas são bem femininas... [faz uma pausa e olha para a  
piscina]. Elas têm esses cortes de cabelo. Esses cortes de cabelo muito legais... [Jenny ri, em tom  
irônico]. Certo, não me entenda mal, obviamente não é apenas o corte, é algo que elas emanam...*

*[faz uma pausa, enquanto Jenny continua sorrindo] Eu vou tentar entender o que é.*

*Jenny: Bem, me avise quando entender.*

(The L Word, temporada 2, episódio 4)

*The L Word* (2004) é provavelmente a série de televisão mais lembrada quando o tema é a lesbianidade. De fato, o seriado dedicou seis temporadas a narrar a vida cotidiana de um grupo de amigas, lésbicas em sua maioria. Com muitos momentos importantes para a construção dos pressupostos mais amplos que organizam esta pesquisa, há um diálogo em especial – e seus desdobramentos – que permite movimentar as discussões realizadas neste texto. A cena em questão foi apresentada na segunda temporada – mais precisamente, no quarto episódio –, e acontece entre as personagens Jenny Schecter, que está em processo de reconhecer-se como lésbica, e Mark, homem heterossexual e colega de casa de Jenny. Nessa cena, como indica a epígrafe que dá início a esta seção, os dois conversam sobre as mulheres que estão na piscina, sobre sua sexualidade e o quanto elas, as mulheres da piscina, diferenciam-se de Jenny, que, segundo Mark, “parece” heterossexual. Jenny, logo após a conversa com o colega, pede a sua amiga, Shane, que corte o seu cabelo. Sem trocarem palavras, apenas olhares, Shane o faz, enquanto Jenny, por sua vez, chora. A continuidade da cena do corte de cabelo só aconteceria no episódio seguinte, já na abertura, em que a dupla caminha pelas ruas de Los Angeles e uma mulher troca olhares com Jenny, agora de cabelo curto. Trata-se de acontecimento chave para entender algo definitivo que se passa ali: Jenny parece ser agora, finalmente, reconhecida como uma mulher lésbica.

Mas o quê, afinal, tem a ver o corte de cabelo com a sexualidade? Ou, ainda, o quanto ele se distancia ou se aproxima das nuances de e entre feminilidade e masculinidade – ou seja, do gênero? Antes de assumir, de imediato, que tratar-se-ia de mera “confusão” entre gênero e sexualidade – o que também ocorre ali –, é a partir desta que pode ser considerada uma imprecisão conceitual que este texto busca explorar um outro olhar: um olhar que valorize saberes como os das lésbicas de *The L Word*, ou do próprio Mark, que, justamente por não serem apenas deles (individualmente), constituem sujeitos; um olhar, portanto, que procure produzir a partir das incongruências de gênero e sexualidade, que partem, sim, de discursos com valor de verdade que pretendo questionar, de forma, talvez, mais demorada, atenta para suas produções e possibilidades.

De fato, não há dúvidas de que a discussão sobre os limites entre gênero e sexualidade é uma importantíssima contribuição dos estudos feministas e de gênero, tendo em vista as imprecisões do senso comum que se colocam entre esses dois termos. Evidência disso é a constante confusão que ocorre entre homossexualidades e transgeneridades. Assim, separar a dimensão do gênero daquela da sexualidade possibilita considerar os limites entre suas constituições.

Dito isto, a cena entre Jenny e Mark é um exemplo sintomático das amarras que prendem o gênero e a sexualidade, sendo complexo, inclusive para as/os teóricas/os do campo, definir empiricamente onde efetivamente termina um e inicia o outro. Desse modo, pode-se dizer que o que a cena faz é justamente jogar com essas fronteiras, propondo que a sexualidade excede a si mesma, assim como o gênero. É, pois, a partir de tais provocações que o presente texto objetiva desdobrar uma das dimensões teóricas desta pesquisa, tendo como pano de fundo a seguinte pergunta: **a partir dos modos de constituição de determinadas personagens mulheres, como é possível tensionar as matrizes de gênero e sexualidade de modo a produzir o que aqui convencionou-se nomear (e conceituar) devir-sapatão?** Ao propor isso, portanto, a intenção não é meramente equivaler a sexualidade ao gênero, mas, ao contrário, assumir a mútua dependência entre eles quando se trata de uma lógica normativa, e, assim, expor o quanto o desvio da heterossexualidade pode culminar na desestruturação da própria norma de gênero, e vice-versa – num movimento que se aproxima, cautelosamente<sup>20</sup>, daquele pensado por teóricas/os como Monique Wittig (1981), Teresa de Lauretis (2005) e Adrienne Rich (2010).

Entendo que dar conta desta questão envolve assumir o gênero em uma dimensão que difere substancialmente daquela concebida pelas referidas autoras. E é justamente em função disso que o conceito de *performatividade* compõe este texto: é ele que, tomado a partir de Butler (2013), possibilita uma discussão a respeito da dimensão pragmática do gênero e, como buscarei mostrar, também da sexualidade; ele se compõe, portanto, como ferramenta teórica importante para a investigação das séries propostas nesta pesquisa.

A teorização butleriana possui grande tradição sobretudo nos estudos feministas e de gênero e sexualidade pós-estruturalistas. No entanto, e talvez por isso, Butler sempre foi uma autora bastante criticada. Ganhadora, inclusive, de um concurso promovido pelo periódico acadêmico *Philosophy and Literature*, em 1998, que elege os piores excertos retirados de livros e artigos (The Guardian, s.a.), Butler recebeu e recebe críticas também a respeito dos limites e possibilidades dos conceitos que construiu. Trata-se de críticas que advêm de diversas correntes feministas, como as de Julieta Paredes (2014), poeta e feminista descolonial boliviana, por exemplo, a partir do que convencionou nomear de *feminismo comunitário*, e mesmo de autoras/es que respaldam boa parte de seu trabalho nos escritos de Butler, como demonstrou

---

<sup>20</sup> A cautela reside sobre os exercícios teóricos realizados na seção anterior, em que também me afastei substancialmente dos preceitos teóricos das referidas autoras.

investigação realizada por Colling, Arruda e Nonato (2019), ao resgatar alguns tensionamentos e incongruências atribuídas à performatividade butleriana.

Seu conceito de performatividade de gênero é, talvez, o que mais recebe atenção no âmbito dos estudos de gênero e sexualidade, seja porque se constitui como uma importante ferramenta teórico-metodológica, seja porque é foco de severas críticas e importantes questionamentos. Enquanto conceito de grande destaque para estes estudos, entendo ser necessário o retorno a alguns pontos fundamentais da performatividade. Por uma questão de proximidade e até certa complementaridade entre suas críticas, sobretudo pelo apelo materialista que elas evocam, ainda que a partir de áreas de estudo distintas, foram eleitos uma autora e um autor para a discussão: Michel Kail, (2017), especialista no trabalho de Simone de Beauvoir e que parte observações realizadas pela psicanalista socialista britânica Juliet Mitchell ao trabalho de Butler, e Isabel Magalhães (2010), portuguesa especialista em literatura e feminismo.

Tal como dinamiza o diálogo entre Mark e Jenny, os limites entre gênero e sexualidade são difusos, na medida em que desviar de um convoca, em alguma medida, também ao desvio do outro<sup>21</sup>. Consequentemente, resumir as análises apenas ao nível do gênero *ou* da sexualidade pode limitar as possibilidades de problematizar, inclusive, a própria sexualidade. É nesse sentido que, além de abordar as críticas já realizadas ao conceito, procuro, também, discutir os limites da performatividade enquanto ferramenta analítica voltada sobretudo para o gênero.

Como efeito, o presente texto foi assim organizado: primeiro, as concepções butlerianas de gênero e de performatividade são brevemente apresentadas, e, a partir delas, realizo algumas discussões a respeito das potencialidades de se trabalhar com o conceito de performatividade também como dinamizador analítico da sexualidade. Posteriormente, são apresentadas algumas críticas a ambas as concepções – de gênero e performatividade –, a partir dos autores citados. Por último, na terceira parte, retorno à teoria de Butler, de forma a encontrar possibilidades resposta às críticas apresentadas.

---

<sup>21</sup> Um exemplo da relação de manutenção entre gênero e sexualidade pode ser encontrada no vídeo de uma *youtuber* lésbica chamada Thaís Ribeiro, em que ela discute o fato de ser percebida como heterossexual por ter uma expressão de gênero feminizada. Thaís afirma que tal tratamento extrapola as relações com pessoas que não sabem de sua sexualidade lésbica, pois, com frequência, assinantes de seu canal – no qual já afirmou várias vezes ser lésbica – questionam sua sexualidade, sugerindo que ela seja, na verdade, bissexual ou mesmo heterossexual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndKMsIRffco> Acesso em: 03/11/2017

## O poder do/no Gênero: a Matriz Heterossexual e a Performatividade

É sabido que gênero e sexualidade são categorias analíticas complexamente imbricadas e socialmente construídas. De modo especial, nesta pesquisa, isso implica a compreensão de que a noção de mulher lésbica, por exemplo, é atravessada por relações de gênero e sexualidade que se sustentam, mas que também se fragilizam. Dizendo de outro modo, a lesbianidade se constitui a partir de um corpo tornado sujeito do feminino – mesmo que esse corpo tenha sido, em algum momento, convocado pelo gênero masculino, como no caso de mulheres transexuais lésbicas – e é daí que emerge a interdependência entre gênero e sexualidade.

Contudo, conforme mostrou Adrienne Rich (2010) ao desenvolver o conceito de heterossexualidade compulsória – de forma a nomear e qualificar a ordem dominante pela qual mulheres e homens se veem convocados a serem heterossexuais – como vetor pulsante da lógica do gênero, *tornar-se* “sujeita” do feminino implica, conseqüentemente, *tornar-se* “sujeita” heterossexual, o que constitui uma ampla rede discursiva bastante presente e atuante nas sociedades hegemônicas ocidentais e algumas orientais. Nesse sentido, tal como propõe a autora, a lesbianidade em um corpo, *a priori*, produziria um vetor desestabilizador tanto do gênero como da sexualidade. Ou seja, mesmo uma mulher feminizada, ao ter seu desejo afetivo-sexual voltado para outras mulheres, já desestabilizaria, nessa concepção e em alguma medida, a própria normalização do gênero que a interpela. Essa compreensão, contudo, não implicaria efetivamente que tal “sujeita” perdesse aí sua inteligibilidade enquanto mulher, nem mesmo como mulher feminina (e heterossexual); mas disso resultaria, pelo menos, uma desestabilização da verdade heterossexual que também sustenta a norma de gênero.

Tal relação de profunda dependência acaba por emergir, ao mesmo tempo, como limitação ao gênero e à sexualidade, mas também como condição que fragiliza sua efetivação enquanto norma que produz e organiza nossas relações sociais. Exemplos da íntima relação do gênero com a sexualidade enquanto matriz podem ser infinitamente descritos e atravessam nosso cotidiano mais prosaico de distintas formas. Como no caso, já utilizado e “usurpado” por mim na introdução desta tese, de Kate<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Em *Everything Sucks* (2018), série da *Netflix* cuja história narra a vida de alguns adolescentes nos anos 1990, dentre eles Kate, jovem que começa a explorar os limites e possibilidades de sua sexualidade.

*Kate<sup>23</sup> encontra-se sozinha em seu quarto, folheando uma revista de nudez feminina. Visivelmente constrangida e excitada, coloca uma de suas mãos dentro da calça, com a intenção de masturbar-se, quando é surpreendida por seu pai, que invade seu quarto sem sequer pedir licença. Ao visualizar a cena, o pai de Kate oferece sua interpretação para o acontecimento que se materializa em sua frente: ao abrir a porta, ele senta ao lado da filha e começa a falar sobre o quanto aquelas imagens da revista são fantasiosas, que ela não deveria se preocupar em parecer com elas, pois “homens de verdade” não colocam a beleza em primeiro lugar.*



*Figura 2 - Kate em Everything Sucks*

---

<sup>23</sup> Aos 19 minutos do primeiro episódio da primeira temporada.

Tanto no caso de Kate quanto no caso de Jenny, que compõe a epígrafe deste texto, o gênero como poder institui limites e possibilidades, forjando sentidos diversos para uma mesma situação. O gênero feminino limita e produz: limita a possibilidade de se reconhecer, nessas personagens, o desejo por mulheres; produz, conseqüentemente, expectativas heterossexuais sobre seus corpos, com base justamente nas suas expressões de gênero e, no caso de Kate, de sua idade.

Neste sentido, entender o gênero como poder emerge como crucial para a teorização de Butler (2014). Para a autora, gênero não pode ser compreendido como algo anterior a suas formas de regulação, mas sim como produto delas, a partir de um processo de sujeição que não é outra coisa senão gênero. Conseqüentemente, gênero emerge como uma das formas que o poder assume; seu aparato regulador e disciplinar é ele próprio *generificado*, de modo que a “sujeita” não pode ser produzida fora da norma de gênero.

Como efeito, gênero enquanto poder é constituído como algo mais amplo do que as práticas que ele institui. Mesmo que ele seja o resultado das suas próprias formas de regulação, ele pode delas desprender-se (Butler, 2000). Dizendo de outra forma, no lugar de pensar a hegemonização de masculinidades e feminilidades, entende-se que as formas de *fazer* gênero não são o gênero, mas sim o meio pelo qual ele permanece produzido dentro de uma relação binária e limitada. Suas práticas, portanto, assim como se aproximam de sua idealização, podem dela se afastar, produzindo algo outro que não aquilo que idealizamos como gênero.

Entretanto, se essas práticas são o meio pelo qual o gênero é sustentado e reiterado, não há como pensar as duas instâncias – isto é, a do *fazer* e a do *ser* – de forma independente: o gênero enquanto poder emerge como produto de suas práticas, mas essas práticas podem contribuir ativamente para realocar as fronteiras que ele institui (Butler, 2000).

Para desenvolver o tema da força regulatória das práticas de gênero sobre os corpos, Butler (2013) propõe o conceito de *performatividade*. Para tanto, a autora recupera a noção de “performativo”, conforme desenvolvida pelo linguista Austin, e enfatiza o aspecto construído do gênero e do sexo, assim como seu caráter (re)citacional, tal como proposto por Derrida. Butler (Ibidem) argumenta que é por meio da repetição de atos estilizados que o gênero é (re)produzido num corpo e, mais do que isso, que o indivíduo se torna “sujeita”/o. Nesse sentido, a/o “sujeita”/o emerge como produto da performatividade, ao invés de ser dela produtor/a. Se interpelado, o indivíduo passa a reconhecer-se como pertencente a um gênero-sexo em detrimento do outro, e isso é reiterado constantemente em/por seu corpo, produzindo, assim, alguém de determinado gênero. O que se enfatiza aqui, portanto, é que o gênero é um *efeito* e pode ser atualizado na justa medida em que é performativizado – isto é, tornado prática

naturalizada. Destaca-se ainda que o conceito de Butler rejeita a ideia de que há um gênero estático e anacrônico que simplesmente recai sobre o indivíduo. Ao contrário, ao performativizar o gênero, o indivíduo é convocado a repetir – algo que jamais poderá ser feito com perfeição e exatidão – e é nessa dinâmica que a autora aponta para uma fundamental possibilidade de resistência, já que tal repetição e citacionalidade estão irremediavelmente destinadas ao fracasso (Salih, 2013), ou seja, destinadas a atualizar o próprio gênero, ainda que como dimensão de poder.

Butler (2013), de fato, desenvolve o conceito de performatividade para discutir o efeito e a constituição de corpos generificados, alinhando-se com perspectivas refratárias ao reducionismo do gênero aos processos biológicos. No entanto, pouco discute a questão da sexualidade no que diz respeito a este conceito especificamente. Consequentemente, é imperativo para esta tese questionar qual o lugar da sexualidade na performatividade, uma vez que a pesquisa dedica-se também a discutir esta relação (sexualidade e performatividade). De fato, independentemente dos limites impostos pela teorização de Butler, seu conceito de performatividade tem sido uma importante ferramenta teórico-metodológica para problematizar não apenas o gênero, mas também a sexualidade e a raça. Anselmo Alós (2013), por meio justamente do conceito de performatividade, problematiza a obra *El Beso de la Mujer Araña*<sup>24</sup> a partir de dois grandes pilares. O primeiro propõe uma interpretação alternativa sobre a relação que se estabelece entre duas personagens do livro: Molina e Valentin. A partir da performatividade, o trabalho indica a ressignificação de Molina enquanto revolucionário em três grandes âmbitos: no gênero, na sexualidade e na política. O segundo pilar classifica como paródico e subversivo o fato de Manuel Puig (autor da obra) recorrer, em algumas notas de rodapé, a um conhecimento que se diz científico, mas que, na verdade, é uma invenção do próprio autor. Destaco nesse artifício narrativo a paródia científica sobre a homossexualidade, que, com seu efeito performativo, constitui-se em prescritiva e indubitável, mas que, ao revelar-se ficção (porque enquanto efeito performativo pode ser parodiada), tensiona a legitimidade do próprio discurso científico enquanto produtor de verdades sobre a homossexualidade.

Rafael Cesar (2018), por sua vez, utiliza o conceito de performatividade para discutir gênero e raça a partir de uma performance de Nina Simone da música *Pirate Jenny*. Ele indica que a cantora aplica expressões específicas à música, que modificam excertos de forma a aproximar a canção do dialeto afro-americano, consequentemente aproximando-a da situação

---

<sup>24</sup> O livro narra a história de Molina, um jovem homossexual e que se refere a si mesmo no feminino, encarcerado por corrupção de menores, e Valentín, um preso político e militante marxista.

vivida por negras/os nos Estados Unidos dos anos 1960. Como efeito, segundo Cesar (Ibidem), Nina Simone opera a interpretação de uma canção que não é sua e que não tinha como tema as opressões vividas por uma mulher negra, tornando seu corpo e sua performance no palco fontes de ressignificação política da canção. Assim, o autor propõe que as subjetivações de raça e de gênero trabalham de forma interdependente e performativa, e para tornar visíveis essas operações investiga a figura de Nina Simone (sua história enquanto pianista erudita e crítica das formas populares de música, mas que submete-se a estas enquanto mulher negra por seu potencial político), sua performance (corporal e política) e o público da performance em questão (Londres da década de 1960).

Em um sentido aproximado dos dois trabalhos referenciados, procuro entender a relação entre gênero e sexualidade como interdependente. Resgato, portanto, a lógica de manutenção entre gênero e sexualidade enquanto matriz. Como efeito, a performatividade de gênero implicaria uma performatividade de sexualidade, e vice-versa, ainda que tais conceitos não possam ser reduzidos um ao outro. Retomando o diálogo do início desta seção, e que remonta à série *The L World*, é possível identificar que tal marco normativo é pano de fundo para Jenny e seu corte de cabelo, já que se tem, nessa disposição, um elemento a partir do qual sustenta-se sua pressuposição do que é realmente “parecer” uma lésbica. Obviamente que a própria lesbianidade (ainda) necessita do gênero feminino para se sustentar. Por outro lado, tal constituição não assegura um lugar estável; antes, implica um processo de negociação constante, em que com frequência os lugares de gênero e sexualidade desestabilizam-se mutuamente na medida em que estão fadados a relacionarem-se com a matriz heterossexual para ganharem inteligibilidade. Voltando à Jenny: é sua própria constituição enquanto mulher produzida a partir de um marco normativo de feminilidade que, de certa forma, impede Mark – e ela mesma – de reconhecê-la como lésbica.

Importa assumir, também, que sexualidade não diz respeito apenas à homo/bi/hetero e demais nomenclaturas que falam daquela/e para a/o qual dirigimos nosso desejo. Sexualidade compreende o âmbito do que pode ou não um corpo, quais os limites de uma expressão sexual que não é reprovável – sendo que tais limites, em um marco normativo, são inevitavelmente atravessados por vetores de gênero. Resgatando o cotidiano de Kate, pode-se dizer que os limites de seu desejo são determinados pelo seu gênero, mas, mais do que isso, a cena oferece uma leitura em que gênero emerge, ao mesmo tempo, como causa e efeito. Causa e efeito da leitura do pai de Kate - afinal, a interpretação desvelada diz respeito sobretudo a gênero e, conseqüentemente, à sexualidade, uma vez que, a partir dela, a adolescente estaria desejando ser como as mulheres da revista (gênero) para fazer-se desejável aos olhos masculinos

(sexualidade). No entanto, e ainda assim, Kate resiste enquanto mulher que deseja outras mulheres, o que, por certo, resulta em disputas sociais importantes que expõem o quanto tais limites são constantemente negociados e questionados.

Ao dizer isso, enfatizo também que a relação entre gênero e sexualidade por meio da performatividade funciona como desestabilizadora da própria performatividade. Jenny, por exemplo, enquanto mulher que performatiza feminilidade e, portanto é “percebida” como heterossexual, não tem seu corpo interpelado, de todo, pela norma de gênero: resiste e existe enquanto corpo feminino, efeminado e lésbico. Por outro lado, quando corta o cabelo, antes de adequar-se a outro marco normativo, para ser “percebida” como lésbica, está, de fato, em tensão (já que resistente) com a performatividade de gênero feminina.

Contudo, apesar de a sexualidade ter relação direta com a questão da performatividade – tanto em termos normativos como em termos de ela ser também uma expressão passível de expor a precariedade da força performativa que interpela os corpos –, existem outras questões a respeito da performatividade que merecem atenção particular. Trata-se, nesse caso, de algumas críticas ao próprio conceito, que vêm sendo efetuadas no interior do campo dos estudos feministas e que, tal como elaboradas, vêm permitindo que outras dimensões de análise possam ser dinamizadas.

## Das Críticas à Performatividade

Uma das grandes problematizações dos feminismos e estudos de gênero reside, justamente, na questão das diferenças sexuais. Desde o chamado feminismo radical, passando pelo feminismo interseccional, pelo pós-estruturalismo e pelo feminismo neomaterialista (para citar apenas alguns dos movimentos teóricos dentro do próprio campo), o corpo emerge como instância problema, porque, para algumas dessas correntes, ele é tido como matriz das subjetividades e/ou identidades; para outras, ele é efeito dos processos de subjetivação, entre eles o gênero, o sexo e a sexualidade (Magalhães, 2010).

O tema da “diferença dos sexos” (e seus deslocamentos) é centro, inclusive, de um importante debate contemporâneo do campo, no qual, tal como aponta Kail (2017), Butler se destaca sobretudo por investir na luta contra a discriminação da homossexualidade. Nesse

sentido, o autor indica o que percebe como uma espécie de “acomodação” por parte de Butler a respeito da opressão de gênero, sobretudo em relação ao lugar social destinado à mulher (Ibidem). Magalhães (2010), no mesmo sentido, ao tecer críticas às teorizações de Butler, classifica sua estratégia política como de desmarginalização dos “sexualmente marginais”, e identifica que essa se dá em detrimento do olhar para a condição feminina e sua relação (de poder) com o gênero masculino.

A partir da “denúncia” ao que considera certo descaso de Butler, Kail recorre aos escritos da psicanalista britânica Mitchell (apud Kail, 2017) para sustentar um afastamento da lógica butleriana, afirmando que a diferença entre gêneros não pode ser explicada pela performatividade de gênero, pois ela (a diferença) não diz respeito a um ato de linguagem; antes, faz referência a si própria. Para Kail, Mitchell (Ibidem) defende que a diferença entre gêneros é incapaz de operar de forma universal – ponto inclusive de conexão com a teoria butleriana. Contudo, diferentemente de Butler, Kail entende que a incapacidade para a universalidade persiste por meio da transmissão transgeracional; mais precisamente, é a transmissão psíquica entre gerações que impactaria na construção das subjetividades individuais e dos vínculos familiares.

Disso resultam debates importantes, já que Mitchell, de acordo com Kail (2017), entende que a teoria performativa perde efetividade na medida em que se distancia de uma compreensão materialista, diferentemente da explicação pela transmissão transgeracional. Para Kail (Ibidem), por mais que Butler tenha Monique Wittig (materialista) como uma inspiração política, seu conceito de performatividade parte de uma perspectiva pragmaticista, que se distancia da *matéria* porque teria o enfoque direcionado para a *ação*. Nesse sentido, o autor indica que é para o corpo (matéria) que as compreensões materialistas, com as quais se alinha, pretendem voltar-se<sup>25</sup>.

Isabel Magalhães, a partir de uma perspectiva neomaterialista, defende que a diferenciação entre feminino e masculino seria anterior à sexualidade, de modo que o funcionamento desta não teria relação com o gênero. Explica:

Esta [a orientação sexual] será apenas um dos modos possíveis de “homens” ou “mulheres” viverem a sexualidade, sem que isso altere a diferença sexual dos corpos e a vida sexuada e sexual. Por isso, não parece possível pensar em identidade sexual quando se fala da orientação sexual (homo-, hetero-), porque nem hetero- nem homossexualidades estão desligadas de corpos concretos, isto é: a orientação sexual não rasura o corpo, naturalmente sexuado (Magalhães, 2010, p. 117).

---

<sup>25</sup> Como efeito, corpo e sexo adquirem, aqui, mesmo sentido, na medida em que é o corpo que atribui materialidade ao sexo.

Magalhães advoga por um retorno ao corpo, de forma a valorizar o potencial matricial das diferenças sexuais. Como resultado, assume o apelo ético dos feminismos de viés materialista, situados justamente no reconhecimento das diferenças que constituem um corpo – nessa perspectiva, as sexuadas –, ainda que elas sejam constituídas a partir de um reconhecimento de seu estatuto de igualdade.

Neste sentido, a autora defende que a limitação do conceito de performatividade butleriano reside, justamente, na abordagem ao que denomina de “identidades sexuadas” (Magalhães, 2010, p. 115) – o que permite concluir que a autora refere-se ao sexo do corpo, ou seja, sua constituição enquanto corpo sexuado. Mais precisamente, tal limitação residiria em um efeito contraditório do conceito de performatividade, em que a forte limitação do sujeito que é circunscrito pelo potencial performativo se dá ao mesmo tempo em que ele (o sujeito) pode resistir às limitações da performatividade, isto é, a partir da repetição de atos cuja inteligibilidade é produzida e limitada pela linguagem.

Como efeito, a autora afirma que o corpo emerge como uma instância plástica na teorização de Butler (Magalhães, 2010). Ela observa que, nesses termos, a/o “sujeita”/o não precisaria assumir sexo ou gênero algum, tornando o sexo algo alienável por parte do indivíduo, radicalmente separável do corpo. Tal perspectiva indicaria, portanto, um “hiperindividualismo generalizado” (Ibidem, p. 21), que se baseia na fuga do corpo (sexualizado) e de uma consequente concepção de gênero e sexo como escolhas sem propósito.

Em um sentido muito aproximado, merece destaque a posição de Kail (2017), que define a estratégia de Butler como multiplicadora de possibilidades. Tais possibilidades dizem respeito a concepções diversas de gênero e sexualidade, e são denominadas pelo autor como “intermediários”, os quais, por sua vez, se relacionam diretamente com os estratos “mulher-homem”, “feminino-masculino”. Para o autor, contudo, esse apelo à diferença, ou melhor, aos “intermediários”, acaba por neutralizar a força política do argumento de Butler, pois, tal como posto, não desafia a hierarquização estabelecida pela lógica binária. Assim, Kail (2017, s./p.) afirma, de modo enfático: “o problema butleriano está fechado no formalismo da diferença; acumula as diferenciações ao deixar intacta a hierarquização inicial<sup>26</sup>”.

---

<sup>26</sup> No original: “La problématique butlérienne s’enferme dans le formalisme de la différence; elle accumule les différenciations tout en laissant intacte la hiérarchisation initiale”.

Conseqüentemente, Kail (2017, s./p. tradução minha) nomeia “matriz alienante da diferença”<sup>27</sup> o resultado do foco nos “intermediários”, e indica características conflituosas nessa aposta. A fonte de sua discordância reside no fato de que, para que essa lógica possa tomar forma, é a própria diferença que necessita ser naturalizada e, nesse processo, acaba por adquirir *status* de norma. Tem-se aí, assim, uma organização coletiva a partir das diferenças, resultando em um relativismo que torna indiferente a diferença. Isto porque, conforme explica o autor (ibidem), para existir a diferença é necessário que haja uma matriz – um/a sujeito/a pré-definido/a – em relação à qual a diferença irá se constituir. Em contrapartida, a perspectiva por ele defendida opera, acima de tudo, com a noção de “singularidades”, que excedem a questão da diferença – ainda que, mereça ser dito, a noção mesma de o que é e como se dinamiza a “singularidade” não tenha sido, de todo, esclarecida.

De forma aproximada da ideia de “intermediários” (Kail, 2017), e em consonância com sua denúncia de um “hiperindividualismo generalizado”, Magalhães (2010) antecipa que a perspectiva butleriana pode efetivar, inclusive, a dissolução da categoria “mulher”. Se o sexo e o gênero são, de fato, instâncias plásticas – e conseqüentemente o corpo –, a teoria de Butler permitiria um cenário futuro que, no limite, resultaria na abolição de sistemas como a contabilização de feminicídios – porque a identidade “mulher” não se sustentaria mais nesses termos, assim como a violência sofrida em função do gênero –, ou até na abolição de políticas públicas destinadas às minorias, já que estas não seriam mais identificadas como tal.

Muitos são os pontos que poderiam ser problematizados nos conceitos de corpo e diferença sexual defendidos por Kail (2017) e Magalhães (2010). No entanto, o trabalho operado aqui ficará restrito, na próxima subseção, ao retorno à teorização butleriana de forma a buscar argumentos que possam “responder” a tais críticas promovidas, focando principalmente naquilo que os autores indicam como efeitos da performatividade proposta por Butler.

## Voltando à Butler: o Que (Não) Pode a Performatividade?

---

<sup>27</sup> No original: “Matrice aliénante de la différence”.

Nesta seção, volto à Butler para buscar respostas às críticas levantadas por Kail e Mitchell (Kail, 2017) e Magalhães (2010), a começar pela distinção dualística entre materialidade e linguagem, proposta por Kail (2017), que situa a teoria performativa de Butler como pragmaticista e estabelece uma relação de oposição com o materialismo. A partir da psicanálise, Butler (1993) repensa a relação entre corpo matéria e corpo psíquico – que, em muitos sentidos, constitui o corpo linguagem e sustenta sua teoria da performatividade. Butler (Ibidem) afirma que quaisquer dimensões do corpo (composição química, biológica, hormonal, psíquica), assim como aquilo que o torna orgânico (como a inevitável morte, por exemplo), são indícios de uma inegável materialidade. No entanto, a autora entende que a condição material do corpo não é capaz de ganhar forma sem que sejam consideradas sua condição histórica, cultural e social, e, ainda, sem entender o próprio corpo como um produto da linguagem. Nesse sentido, a autora propõe que o foco da discussão seja deslocado da materialidade – a qual ela não nega – para “uma demanda na e pela linguagem” (1993, p. 67) (tradução minha)<sup>28</sup>: uma linguagem, cabe ressaltar, que está destinada, invariavelmente, a não dar conta da matéria em sua totalidade:

As categorias linguísticas que se entende como “denotativas” da materialidade do corpo são perturbadas por um referente que nunca é resolvido total ou permanentemente ou contido por qualquer significado já dado. Na verdade, esse referente persiste apenas como uma espécie de ausência ou perda, que a linguagem não captura, mas, em vez disso, que impulsiona a linguagem repetidamente a buscar essa captura, essa circunscrição – e a falhar. Essa perda toma seu lugar na linguagem como uma chamada insistente ou convocatória que, enquanto contida na linguagem, nunca é totalmente a linguagem<sup>29</sup> (Butler, 1993, p. 67) (tradução minha).

Dessa forma, Butler tenciona desfazer a relação oposta que se estabelece entre materialidade e linguagem nas correntes feministas e dos estudos de gênero e sexualidade. Afirma, assim, a inevitável relação de permeabilidade entre matéria e linguagem, entendendo que a primeira está destinada a relacionar-se com a linguagem para ser ela mesma (matéria), e a segunda não permanece no nível do discurso, pois é, em si, materialidade na medida em que constitui aquilo que referencia: “a linguagem é e se refere ao que é material, e o que é material

---

<sup>28</sup> No original, “[...]a demand in and for language”.

<sup>29</sup> No original: “The linguistic categories that are understood to ‘denote’ the materiality of the body are themselves troubled by a referent that is never fully or permanently resolved or contained by any given signified. Indeed, that referent persists only as a kind of absence or loss, that which language does not capture, but, instead, that which impels language repeatedly to attempt that capture, that circumscription—and to fail. This loss takes its place in language as an insistent call or demand that, while *in* language, is never fully *o/language*.”

nunca escapa totalmente ao processo pelo qual é significado<sup>30</sup>” (Butler, 1993, p. 67) (tradução minha). Como efeito, a própria “perda” que Butler referencia é, justamente, um efeito da materialidade.

Tal processo linguístico e sua estrita relação com a materialidade são a base para o conceito de performatividade de gênero butleriano. Dessa forma, não se sustenta a relação oposta articulada por Kail (2017) entre os dois âmbitos, tal como referido anteriormente quando o autor afasta a performatividade de noções materialistas, estabelecendo uma espécie de dicotomia entre matéria-linguagem, ou matéria-ação. Ao que parece, ao recorrer à materialidade dos corpos, Kail sugere uma espécie de característica, no limite, “natural”, um princípio, um referente estável, mesmo quando defende a mutabilidade de gênero por meio da transmissão transgeracional (Kail, 2017). De fato, quando associa a incapacidade de universalidade ao gênero, e não necessariamente ao corpo, é possível inferir que ele (o corpo) permanece enquanto referente estável. Ao mesmo tempo, é possível questionar o que o autor compreende como corpo, ou melhor, *como* o compreende. Mesmo que a referência seja única e exclusivamente sobre a existência de uma matéria que compõe todo o ser humano, ainda assim seu caráter estável precisa ser garantido por alguma característica que permaneça constante, imutável. É nesse sentido que é possível localizar, justamente, o distanciamento entre Butler e Kail. Ou seja, ele não reside no conflito dicotômico materialidade *versus* linguagem (ou pragmática), mas em compreensões distintas de materialidade. Para Butler (1993), esta não pode se efetivar sem a linguagem, porque, para ela, o corpo-matéria só se constitui enquanto tal como efeito da linguagem. A materialidade está presente, e jamais ausente; no entanto, nem ela mesma pode garantir uma espécie de estabilidade, já que ela está, irremediavelmente, subjugada à linguagem (e vice-versa).

É importante entender que Butler (1996) não nega que diferenças biológicas compõem os corpos - o que parece ser uma questão importante para as autoras e autor expostos na subseção anterior. Contudo, Butler assume como mais importante perguntar-se sob quais circunstâncias, regimes discursivos e condições tais diferenças são assumidas como características de um sexo biológico. Ou seja, ela reitera que a materialidade dos corpos importa, mas, ao mesmo tempo, precisa ser pensada a partir de seus efeitos para que se entenda as formas mesmas que tal materialidade assume, bem como os sentidos que a produzem:

---

<sup>30</sup> No original: “for language both is and refers to that which is material, and what is material never fully escapes from the process by which it is signified”.

Quando as pessoas fazem a pergunta “não são *estas* diferenças biológicas?”, elas não estão realmente perguntando sobre a materialidade do corpo. Estão, na verdade, perguntando se a instituição social da reprodução é a mais significativa de todas para pensar sobre gênero. Neste sentido, há um reforço discursivo de uma norma<sup>31</sup> (Butler, 1996, p. 113, grifos do original) (tradução minha).

Assim, esta espécie de inquietação de Kail (2017) e Magalhães (2010) referente a uma alienação da questão de gênero por parte do indivíduo – conforme foi exposto por Kail (2017, s.p.) no que convencionou nomear “matriz alienante da diferença” (tradução minha) e por Magalhães (2010, p. 21) em sua noção de “hiperindividualismo generalizado” – não se sustenta, tendo em vista que, por meio da performatividade de gênero, o que se explicita e se problematiza são, justamente, os meios pelos quais a materialidade ganha inteligibilidade. Antes de oferecer ferramentas para uma compreensão de gênero radicalmente descolada do processo de normatização, a performatividade expõe a forma que tal normatização assujeita os corpos por meio do entendimento do gênero como poder, evidenciando, assim, como o indivíduo se constitui sujeito de gênero.

É verdade, contudo, que as preocupações das/os críticas/os de Butler referentes ao gênero como algo radicalmente transformável em um indivíduo não podem ser admitidas, de todo, como infundadas. Numa entrevista intitulada *Gender as performance*, Butler (1996) menciona o exemplo da *drag* trabalhado em *Problemas de Gênero*, indicando que, naquele momento, buscava mostrar como gênero pode ser subvertido em relação com a norma que o rege. Butler admite que seu exemplo acabou tornando-se um paradigma de subversão do gênero. Entretanto, assume que o intuito ali foi apontar, antes, que a performance *drag* tem força para expor o caráter construído das naturalizações de gênero porque depende diretamente delas para se constituir enquanto tal. Essa dependência, portanto, impede o gênero de ser radicalmente subvertido.

Os esforços de Butler para corrigir a compreensão de gênero enquanto categoria alienada estão presentes, inclusive, na mesma obra em que oferece o exemplo da *drag queen*. Sara Salih (2013), comentadora da obra de Butler, indica que em *Problemas de Gênero* (1990) a filósofa buscou afastar sua noção de performatividade do conceito de *performance*, tendo em vista que, a seu ver, tal relação possibilitou pensar gênero enquanto algo passível de ser radicalmente transformável - o que culminaria em uma agência exacerbada do indivíduo que *performaria* o

---

<sup>31</sup> No original: “When people ask the question ‘Aren’t these biological differences?, they’re not really asking a question about the materiality of the body. They’re actually asking whether or not the social institution of reproduction is the most salient one for thinking about gender. In that sense, there is a discursive enforcement of a norm”.

gênero (Salih, 2013). De fato, para Butler, a/o “sujeita”/o está irremediavelmente limitada/o pelo aspecto performativo – o que significa que uma pessoa só pode performar até certo ponto, pois suas ferramentas de performance estão severamente restritas pelas normas que regulam o gênero e, por consequência, tornam o indivíduo sujeito do gênero, limitando consideravelmente a possibilidade de agência. Ou seja, suas ferramentas estão severamente limitadas pelo efeito performativo (e pela dependência performativa) de tal performance. Consequentemente, Butler compreende que a performance, diferentemente da performatividade, depende diretamente das intenções da/o performer; já na performatividade, o que é performado no gênero são majoritariamente normas culturais e de linguagem – as quais limitam, condicionam e, principalmente, produzem tal “performer”. Na concepção de performatividade de Butler, portanto, não há “sujeita”/o anterior à prática, já que é a própria prática que oferece *status* de “sujeita”/o (Salih, 2013). Por consequência – e aqui trazendo à tona novamente o gênero enquanto poder –, gênero se constitui como um ato que nunca cessa de acontecer e não há existência social fora dos termos nos quais a norma se dá (Ibidem) - ainda que a inteligibilidade não seja, de todo, garantida, questão que abordarei posteriormente.

No sentido de oferecer outros elementos para pensar a relação entre norma e gênero, recorro a uma entrevista mais recente de Butler (2017), em que a autora comenta os esforços realizados em algumas escolas suecas visando à eliminação de distinções de gênero no ensino infantil. Butler oferece uma importante crítica em relação a tais experimentos. Em um contexto como esse, ela (se) pergunta se o gênero, quando reprimido, não passaria a ser também uma forma de transgressão. Como conclusão, defende que a luta pela equidade de gênero precisa focar em tornar gênero uma categoria não-normativa. Portanto, Butler demonstra cautela em relação à possibilidade de o gênero ser uma categoria alienável, sobretudo por entender que o processo de alienação passa por uma necessidade de padronização, ou, pelo menos, pela falta de vínculo com uma perspectiva linguisticamente e historicamente situadas. A autora corrobora, assim, o efeito performativo como algo profundamente implicado na língua e concebe esta como efeito histórico, cultural e social.

Mesmo com as limitações que Butler impõe à noção performativa de gênero, ela afirma que existem modos de existência capazes de perturbar a norma. Segundo Salih (2013), Butler ressalta que, dentro do caráter performativo do gênero, é possível reinscrevê-lo de forma a dar ênfase a sua dimensão construída e ficcional, em detrimento de sua naturalização. Contudo, é possível indagar: em que medida o indivíduo pode, efetivamente, produzir resistência nesse processo, tendo em vista que a possibilidade de transformação permanece, justamente, na incapacidade da/o “sujeita”/o em repetir o gênero de forma plena? Se a/o “sujeita”/o emerge

como efeito da performatividade de gênero, não estaria o potencial para resistência localizado na incapacidade da norma de ser soberana, uma vez que ela depende da citacionalidade para se manter, e não da/o “sujeita”/o que é efeito dessa norma?

Tais indagações relacionam-se com a crítica de Magalhães (2010) referida anteriormente, em que a autora aponta o aspecto contraditório do conceito de performatividade, e na medida em que ele institui uma forte limitação sobre a/o “sujeita”/o ao mesmo tempo que assume possibilidades de renovação e resistência à norma de gênero.

O que é importante de ser debatido na relação entre “sujeita”/o e performatividade é que nela pode estar implicada uma convocação ao *status quo*. Se uma das formas pelas quais a subversão se dá é justamente por meio da reiteração da norma (ainda que fadada ao fracasso), o ato mesmo de reiterar a norma repetidas e repetidas vezes faz-se potente – já que esse ato por si só está marcado pela falha, sem a necessidade de um posicionamento crítico frente à norma de gênero por parte do indivíduo sujeito de gênero. Por certo, não era essa a pressuposição inicial de Butler, tendo em vista que ela dedicou boa parte de sua produção teórica a desnaturalizar as normas de gênero-sexo-sexualidade, ao passo que também sinalizou diversas vezes em seus textos que há *performances drag* voltadas para a reiteração da matriz heterossexual, sendo preciso, pois, saber diferenciá-las (Butler, 2013).

E é neste ponto que, a meu ver, permanece um dos grandes impasses da teoria performativa de Butler: como localizar as rupturas de gênero a partir dessa teoria, admitindo a falha como seu efeito, sem, no entanto, reforçar a total ausência de agência da “sujeita”, ou reduzir sua agência a uma falha? Tal impasse abrange dois movimentos. O primeiro compreende em como fazer emergir este instante que produz rachaduras às expectativas de gênero, uma vez que o próprio gênero se atualiza por meio de suas práticas, ao passo que pode encontrar, nas mesmas fissuras, justificativas para permanecer estável. O segundo compreende a não redução da agência a uma falha.

Na direção do primeiro movimento, Butler (2014, p. 267-268, grifos do original) ressalta:

Desviar-se da norma de gênero é produzir o aberrante exemplo que os poderes regulatórios (médico, psiquiátrico, e legal, apenas para nomear alguns) podem rapidamente explorar para alavancar a racionalidade de seu próprio zelo regulador continuado. A questão permanece, pois, que desvios da norma constituem algo diferente do que uma desculpa ou justificativa para a continuidade da autoridade da norma? Que desvios da norma *desrompem* o processo regulatório?

Neste sentido, a crítica de Magalhães (2010) ao aspecto contraditório da performatividade se relaciona com a dificuldade em diferenciar performances subversivas de outras que reiteram a norma. O que é percebido por Magalhães como paradoxal, no entanto, pode constituir, antes, a complexificação da performatividade, já que esta constitui corpo, gênero e, também, sexo e sexualidade, apesar de Butler associar a performatividade apenas ao gênero. Enquanto teoria que se volta para o teor pragmático das dinâmicas de resistência e adequação à norma, a performatividade não pode deter o poder de prever tais ações e relações. De fato, Butler (1996) assume que não prescreve formas subversivas de performatividade pelo fato de que os efeitos de uma subversão são incalculáveis – qualidade que dá à subversão seu estatuto. Dizendo de outro modo, as formas subversivas de performatividade somente podem ser localizadas a partir dos acontecimentos, ou seja, *em ato*.

Há, no entanto, exemplos significativos de atos subversivos no trabalho de Butler que permitem abordar o segundo movimento citado. Para além das discussões sobre o potencial disruptivo das performances *drag*, em *Doing Justice to Someone: Sex Reassignment and Allegories of Transsexuality* (Butler, 2004), a autora discute a força subversiva da performatividade de gênero por meio da análise do caso Brenda/David – uma pessoa nascida com pênis e, por isso, designada como homem ao nascer, mas que, aos seis anos de idade, ao submeter-se a uma cirurgia, teve sua genitália “desfigurada”. Passou, então, a ser concebido por seu entorno como menina, de forma a que fossem evitados sofrimentos futuros decorrentes da sua impossibilidade de ser um “homem completo”, isto é, um homem com um pênis funcional para o sexo cisgênero e heteronormativo.

Obviamente que a funcionalidade do pênis aqui pressupõe um corpo funcional nos termos da lógica reprodutiva heterossexual. A mudança de gênero, assim justificada, foi sugestão de John Money, psicólogo e sexólogo da família, que pode aproveitar o caso para (tentar) dar sustentação a sua tese de que o gênero de um indivíduo pode ser modificado até certa idade. Contudo, Brenda/David contestou severamente tal mudança, reivindicando o gênero pelo qual foi interpelado ao nascer. Obrigada a utilizar hormônios sintéticos para modificar seu corpo, teve que recorrer, mais tarde, a outros hormônios (e também a processos cirúrgicos) para alinhar-se esteticamente ao gênero com o qual realmente se identificava (no caso, o masculino).

Ao discutir o caso Brenda/David, Butler (2004) busca explorar uma história que é, acima de tudo, sobre resistência. O que ela narra, portanto, é a trajetória de um corpo que, por meios “artificiais”, foi tornado sujeito do gênero feminino, mas que, profundamente insatisfeito com essa imposição – quase alegórica, posto que pessoas trans (e parte das pessoas cis) também estão mais ou menos insatisfeitas com a imposição “natural” –, recorreu a outros meios que

também já não dependiam, apenas, de sua constituição biológica (ingestão de hormônios, intervenções cirúrgicas etc.) para atingir a coerência com aquele primeiro gênero concebido como biológico a partir do qual foi designado, nomeado e constituído (masculino). Apesar de limitado pelos efeitos performativos do gênero, do sexo e da sexualidade, e profundamente interpelado por esses, Brenda/David, refratário às formas de produção e aos efeitos dessa produção de gênero em seu corpo, utilizou as próprias ferramentas da performatividade para dar forma a si, num processo que expõe a precariedade do efeito citacional e repetitivo, na medida em que David não alcança a tão sonhada coerência, isto é, a passabilidade cisgênero.

Em sua análise, Butler (2004) transformou um caso que poderia ser a “prova perfeita” para a tese das/os naturalistas de gênero em uma história de luta e ressignificação da norma de gênero por um corpo cisgênero. David precisou lutar pelo direito de ser reconhecido como homem, ainda que, de acordo com a concepção estritamente biológica, ele o fosse. Como efeito, nem a instância de maior autoridade no assunto, de acordo com a matriz heterossexual, legitimou o gênero de David, que precisou buscar no efeito performativo a inteligibilidade de seu corpo nos termos da matriz heterossexual. O caso de David é capaz, assim, de aproximar sua batalha à de movimentos trans e intersexuais, por meio de um fenômeno ocorrido, ironicamente, sobre um corpo nem trans, nem *intersex*. Como Butler afirma (2004, p. 64) de modo incisivo ao apresentar a história de Brenda/David: “o que é concebível é concebido novamente e novamente, por meio da narrativa, mas algo permanece fora dela, um momento resistente que dá sinais de um inconcebível persistente” (tradução minha)<sup>32</sup>.

Ademais, também aqui, Butler (2004, p. 70) desestabiliza as próprias formas pelas quais o gênero é produzido, ao questionar uma das justificativas deste corpo tornado feminino em buscar o seu “natural” masculino: aquela ligada ao profundo descontentamento com uma vestimenta considerada feminina. Nesse sentido, a autora provoca: “Em que mundo, sob quais condições, não gostar de um tipo de roupa dá evidências de se ser/estar (n)o gênero errado? Para quem isso seria verdadeiro? (tradução minha)”<sup>33</sup>. Se considerarmos o espaço-tempo no qual este texto é produzido, tais indagações são mais do que pertinentes, na medida em que elas apontam para a ineficácia de uma das formas pelas quais o gênero é produzido em um corpo (por meio das vestimentas). Se olharmos, ainda, para algumas formas de expressão de

---

<sup>32</sup> No original: “What is inconceivable is conceived again and again, through narrative means, but something remains outside the narrative, a resistant moment that signals a persisting inconceivability”.

<sup>33</sup> No original: “And in what world, under what conditions, does not liking that type of clothing provide evidence for being the wrong gender? For whom would that be true?”

lesbianidade (como o *butch*, o *dyke*, o *stud*<sup>34</sup>), essa lógica já não sustenta um gênero há bastante tempo, pois apesar de tais expressões de vestimenta (e por vezes, inclusive, gestos) darem conta de algo muito maior que as roupas em si, também encontram nelas sua própria sustentação, sem, necessariamente, haver uma contestação de gênero por parte do indivíduo que as incorpora – mas, certamente, borrando aí as fronteiras de gênero por meio da sexualidade como vetor desterritorializante<sup>35</sup> do próprio gênero.

Assim, tendo como pano de fundo as questões caras a esta pesquisa, destaco o quanto Butler (1996) assume que o caráter subversivo da performatividade se dá em ato. Sobretudo atos que, num primeiro olhar, não encontram inteligibilidade imediata, podem ser profundamente produtivos para desestabilizar a própria força performativa do gênero e da sexualidade. Isto é, atos subversivos compreendem aqueles que desafiam a inteligibilidade; desafiam nossa capacidade de compreensão imediata e não podem, inequivocamente, ser previstos de antemão. Caminhar pelas incertezas implica o exercício crítico na medida em que a própria falta de inteligibilidade nos convoca a operar de uma forma, talvez, mais criativa, e implica também renegociar sentidos, como explica Butler (1996, p. 122, tradução minha):

Algumas pessoas diriam que nós precisamos de um terreno a partir do qual iremos agir. Que precisamos partilhar de um terreno comum para uma ação coletiva. Acredito que precisamos buscar os momentos de desterritorialização, quando estamos em dois lugares diferentes ao mesmo tempo; ou não sabemos exatamente onde estamos; ou quando nós produzimos uma prática estética que desestabiliza o chão. Neste ponto é onde a resistência à inteligibilidade [recuperabilidade] acontece. É como um rompimento para um novo conjunto de paradigmas<sup>36</sup>.

Portanto, ainda que entenda a/o “sujeita”/o como efeito do gênero como poder, Butler (Ibidem) parece indicar a imperfeição do efeito performativo como algo passível de ser aproveitado pelo indivíduo, mais do que como sua simples incapacidade à perfeição. Ciente dessa condição da performatividade, a/o “sujeita”/o pode buscar potencializar fissuras

---

<sup>34</sup> Todos estes termos fazem referência a uma expressão corporal distanciada da compreensão hegemônica de feminilidade, mas cada um dá conta de um estilo diferente. Em uma tentativa precária de simplificá-los, pode-se dizer que o *butch* faz referência a uma performatividade marcada por trejeitos de uma masculinidade mais antiquada. O *dyke* designa talvez uma androginia, e o *stud* dá conta de uma expressão marcada principalmente pela questão da negritude, fazendo referência ao estilo *rapper*.

<sup>35</sup> Sobre desterritorialização, ver a seção intitulada "Lesbianidade, teoria lésbico-feminista e devir: das formas que pode tomar o devir-sapatão".

<sup>36</sup> No original: “Some people would say that we need a ground from which to act. We need a shared collective ground for collective action. I think we need to pursue the moments of degrounding, when we’re standing in two different places at once; or we don’t know exactly where we’re standing; or when we’ve produced an aesthetic practice that shakes the ground. That’s where resistance to recuperation happens. It’s like a breaking through to a new set of paradigms” (Butler, 1996, p. 122).

provocadas no gênero por meio do seu próprio efeito performativo, inclusive incorporando práticas estéticas intencionalmente assumidas.

## Ao Final, Performatividade e Jenny

Neste texto, busquei discutir as concepções de Judith Butler sobre gênero e performatividade. O interesse central consistiu em abordar alguns aspectos do conceito de Butler, como sua limitação ao gênero, e apresentar algumas críticas que autoras/es do campo tecem a estas duas concepções – gênero e performatividade –, ainda que oriundas de perspectivas e áreas distintas, para então recuperar, na teorização de Butler, a resolução de possíveis problemas ou incongruências teórico-práticas.

É importante destacar novamente que a opção por abordar, especificamente, as críticas de Kail (2017) e Magalhães (2010) se deu pela proximidade de suas considerações (ambas voltadas sobretudo para a defesa de um tipo de materialismo) e para o consequente questionamento do aspecto material da teoria performativa de Butler. Ademais, o espaço temporal entre seus textos permite perceber que certas inquietações à teorização de Butler permanecem latentes - aspecto que pode indicar a necessidade de retorno constante, mas, mais do que isso, a presença de questões fundamentalmente problemáticas para os estudos de gênero e sexualidade.

Ressalto, ainda, que meu objetivo neste texto não foi o de “resolver” tais problemas, justamente por entender que sua dimensão excede uma teoria e sua obra. No entanto, por assumir a importância de Butler para uma área que se constitui, para mim, em interesse investigativo, e por fazer uso de sua teoria performativa, defendo sua potencialidade teórico-metodológica, entendendo que apenas posso assumi-la ao atentar para elementos problemáticos que ela apresenta, uma vez que teoria alguma é impassível a críticas e a questionamentos. Sua potencialidade reside, justamente, nas aproximações e afastamentos que possibilita, e é nesse sentido que procurei aqui trabalhar.

Com isso, tem-se que a performatividade se constitui em uma importante ferramenta analítica (ainda que não a única) para pensar os efeitos das matrizes de gênero e sexualidade e para expor as fissuras que ela produz, justamente, *em ato*. Justifico, assim, a opção por uma

teoria que, em princípio, daria conta apenas da questão de gênero. No entanto, busquei abordar nesta pesquisa justamente algo mais amplo: as relações de mútua (des)estabilização entre gênero, sexo e sexualidade, a tal ponto que, para fazer emergir o devir-sapatão, precisei olhar para essas três dimensões de forma crítica e complexa. Dito de outra forma: se há relação do gênero com a constituição da sexualidade e do sexo, aposto na ideia de que a teoria performativa de Butler pode oferecer ferramentas para pensar não apenas as constituições e produções de gênero e suas rupturas, mas também os processos de produção de (fissuras à) sexualidade, constituindo, assim, um corpo disruptivo *em ato* (como venho defendendo tantas vezes neste trabalho).

Discutidas as teorias que possibilitaram a emergência do devir-sapatão, junto aos produtos midiáticos selecionados, importa agora delinear os caminhos metodológicos percorridos de forma a possibilitar a discussão efetivamente analítica sobre o devir-sapatão.

Ao final deste texto, então, a Jenny sem o corte de cabelo “legal” – para fazer referência ao diálogo entre Jenny e Mark que abriu esta seção – resiste enquanto lésbica, de um modo outro, indicando a falha do efeito performativo, mas, ao mesmo tempo, sua efetividade. Mark permanece confuso; Jenny corta o cabelo, inserindo-se, talvez, em outro marco normativo. Seus restos, porém, permanecem, e Jenny passa a ser, na visão de Mark, uma delas, das mulheres *gays* que “a gente percebe” e que, segundo ele, nada têm a ver com masculinidade e feminilidade. Em certo sentido, Mark talvez tenha razão: ao atravessar os limites entre categorizações de gênero e sexualidade, Jenny desafia a norma que as sustenta, evidenciando seu caráter transbordante, sua qualidade de *vir a ser*, e nos convoca a habitar um território em que o gênero incomoda, assim como a sexualidade – nem feminina, nem masculina, nem heterossexual: apenas a lésbica porque tem um corte de cabelo “muito legal” – ou, quem sabe, tudo isso ao mesmo tempo. Feminilidade, masculinidade, lesbianidade, heterossexualidade e um algo a mais, todas no mesmo território, inquietando e organizando Jenny. Fragmentos performativos que, em conjunto, produzem algo maior.

# DO *BROADCASTING* AO *VIDEO ON DEMAND*: NARRATIVAS SERIADAS E OS ATRAVESSAMENTOS TELEVISIVOS E METODOLÓGICOS

“As pessoas não se dão conta de  
que as séries são um retrocesso”  
(Marcos, 2018, s.p.)

Em que medida os serviços de *Video on Demand* (VoD) aproximam-se da televisão, superam-na ou se constituem como um meio televisivo em si? Essa é uma questão que vem inspirando diversas investigações, como as de Corrêa (2019), Castellano e Meimaridis (2016), Almeida, Gouveia e Costa (2015), e mesmo outras, anteriores à popularização do VoD, como a de Miller (2009). De fato, justamente por ter sido motivo de diferentes pesquisas, o tema não consiste em campo inexplorado e, talvez possa se dizer, a pergunta que inicia este parágrafo já tenha sido até mesmo respondida. Bolter e Grusin (2000), ainda que se refiram a um contexto anterior à popularização do VoD, defendem que, a respeito dos meios de comunicação, discussões que pretendem sinalizar a possibilidade de substituições ou superações mediáticas são, de fato, problemáticas. Os autores indicam como mais profícua a busca por adaptações ou reconfigurações dos meios, e não sua extinção, pura e simplesmente. Meimaridis (2017, p. 10), por sua vez, e para escapar de classificações demasiadamente limitadoras, recorre à elaboração de Thompson e Mittel para definir a televisão como modo de “ver e ouvir de longe sons e imagens de um tempo ou espaço distantes”, enquanto Miller (2009, p. 22) concebe a internet como “apenas mais uma forma de enviar e receber a televisão”, defendendo, assim, também, a televisão como produto maior que seu aparato distributivo.

A partir das elaborações destas/es autoras/es é possível inferir que a discussão a respeito dos limites televisivos, ainda que encontre certo consenso – qual seja, o de que uma compreensão limitada pode causar uma simplificação danosa aos estudos da área – , também apresenta importantes incongruências. Por exemplo, a partir da ampla concepção de Thompson e Mittel (apud Meimaridis, 2017), poderia se acrescentar o próprio cinema também como meio

televisivo, ou, num sentido mais aproximado do próprio VoD, o *Youtube*<sup>37</sup>. Na mesma direção, a partir de Miller (2009), seria possível inferir que não há transformações na relação televisão e internet que provoquem modificações na primeira para além do seu meio de distribuição. Sem dúvida, o intuito aqui não é desqualificar ou mesmo invalidar a compreensão destes autores, cujas contribuições têm lugar importante na constituição do campo de estudo televisivo nacional e internacional. No entanto, ainda que uma perspectiva mais ampla, como perfilhada pelos autores citados, seja o caminho mais profícuo, importa sinalizar também os efeitos das tensões estabelecidas nas fronteiras entre meios, uma vez que acepções demasiadamente genéricas podem efetivar a desqualificação do próprio meio televisivo ou operar em direção a uma eventual superação. Assim, é a partir da compreensão de que a televisão não pode ser resumida a plataformas e modos de distribuição, mas que compõe sobretudo linguagens, gêneros e fórmulas (Castro, 2019) que precisam partilhar de um mínimo denominador comum, que o lugar das narrativas seriadas é aqui investigado, entendimento que se erige como um primeiro pressuposto investigativo.

Em consonância também com um pressuposto que atravessa esta pesquisa de modo mais amplo, esta seção assume a ambivalência que pode emergir dos deslocamentos fronteiriços acima mencionados como produtiva, recorrendo a um elemento provocador ao suscitar a seguinte pergunta: **qual o lugar das narrativas seriadas no jogo de tensões entre os limites televisivos?** Trata-se de uma pergunta, portanto, que assume a narrativa seriada como um produto (sobretudo) televisivo, e que, como efeito, faz emergir o segundo pressuposto a ser considerado neste texto: que, para responder a tal pergunta, é necessário questionar algumas apropriações, tanto da televisão quanto das serialidades audiovisuais, que recorrem a juízos de valor para estabelecer certos limites. Um exemplo se faz presente na epígrafe deste texto. Importa assinalar que a epígrafe não foi proferida pelo autor da notícia, mas sim por Lucrecia Martel, aclamada diretora de cinema. Ela não consiste, contudo, em mera opinião isolada, e nem mesmo impopular. Antes disso, e como demonstra Esquenazi (2011), essa é uma comum concepção, e o surgimento das séries (e sua popularização, hoje) não resume a questão, mas sim faz aparecer uma certa suspeição historicamente recorrente em relação ao meio a elas relacionado: a televisão. O autor mostra ainda uma crítica francesa, baseada principalmente em Serge Daney (célebre crítico francês do antológico *Cahiers du cinéma*) que classifica a televisão

---

<sup>37</sup> Ainda que existam pesquisas que defendam esta perspectiva, como a de Murolo (2010), é importante compreender que os modos de distribuição, de produção e mesmo de recepção dos produtos audiovisuais da plataforma pouco se assemelham àqueles produzidas tradicionalmente na televisão. As *web* séries são um importante exemplo desse descompasso, uma vez que, por seu baixo orçamento e pelas limitações impostas pelo próprio *YouTube*, diferem substancialmente daquelas produzidas e distribuídas em *broadcasting* ou em VoD.

como incapaz de expressar-se visualmente, refém de públicos abjetos e, por isso, desnecessária aos estudos de imagem. Neste sentido, não é novidade ouvir que a televisão (e aquilo que se produz para ela) é incapaz de produzir críticas, inovação, criação, ou, ainda, pejorativamente, conceituá-la como “meio das massas”, numa explícita referência a um elitismo disfarçado de crítica técnica ou artística. São esses ditos que Lucrecia Martel aciona quando situa as séries como retrocesso em relação ao cinema.

Para além, portanto, de apontar para limites e impossibilidades sobre a televisão, entendo aqui a narrativa seriada como aquela que estabelece uma relação de distanciamento e proximidade muito peculiar com o campo frequentemente denominado televisivo. Para além dos deslocamentos promovidos pelas diferentes plataformas ocupadas pelas narrativas seriadas, conceitos como o de “narrativas complexas” ou expressões como “drama de prestígio”, caracterização frequentemente utilizada pela crítica especializada (Castellano, Meimaridis e Ferreirinho, 2019), elevam essas narrativas a outro patamar, produzindo tensões que permitem identificar outros deslocamentos nos limites televisivos.

Com base nestas discussões sobre as fronteiras televisivas e suas relações com as narrativas seriadas, esta seção se propõe a discutir as possibilidades transmidiáticas intensificadas por essas narrativas e as contribuições de algumas mudanças ocorridas em seus modos de produção e de distribuição para os estudos de/sobre televisão. Defende-se aqui que tensionamentos entre televisão e VoD, provocados pelas narrativas seriadas, produzem uma ambivalência produtiva que favorece, inclusive, o tensionamento de algumas compreensões bastante caras aos estudos tanto sobre a televisão como sobre o VoD.

A importância de tal discussão para a presente pesquisa se dá na medida em que, como material empírico, foram eleitas quatro séries: uma oriunda do *broadcasting*, isto é, da radiodifusão, duas dos serviços de VoD e uma híbrida, isto é, que teve seu lançamento concomitantemente no *broadcasting* e no VoD. Neste sentido, a investigação sobre os limites televisivos acabou compondo parte da própria construção metodológica, já que discutir tais atravessamentos exigiu olhar para as peculiaridades de ambos os espaços, e, com isso, formular também as possibilidades investigativas.

Para dar conta destes aspectos ligados ao campo metodológico mais amplo da pesquisa, este texto foi organizado da seguinte forma; primeiramente, apresento uma discussão sobre a narrativa seriada de modo a situar sua gênese transmidiática antes mesmo do VoD tornar-se uma possibilidade. Em um segundo momento, as reflexões direcionam-se para o VoD especificamente, de modo a delinear seus limites e possibilidades em relação ao *broadcasting* (e aqui tendo como base as narrativas seriadas). Tal exercício visa caracterizar a importância

desse formato narrativo para o entendimento do VoD como televisão, assim como trazer para o debate as próprias fronteiras que tradicionalmente definiram não apenas a televisão, mas também os seriados televisivos.

É importante destacar, novamente, que não tenho a intenção de selecionar uma série isoladamente, uma vez que o interesse desta pesquisa reside na análise das múltiplas formas pelas quais se efetivam e se constituem o devir-sapatão. Mais precisamente, acredito que a escolha por séries distintas – algo que será explicitado a seguir –, permite dar conta de algo central: o movimento pelo qual as personagens emergem como estratos que, nessa condição, oferecem pistas de relações singulares e precisas – e, mais ainda, de acontecimentos – em direção a uma espécie de visibilidade do devir-sapatão. Como é de se esperar, tais relações são postas em ato em momentos limitados não apenas às cenas com as personagens, mas sobretudo às relações que ali operam. Assim, optei por dar destaque a personagens de determinadas séries, sem, com isso, desconsiderar o contexto mais amplo em que essa personagem está inscrita, isto é, uma narrativa seriada específica. Como efeito, entendo que se faz pertinente para a própria análise compreender a linguagem seriada, sua constituição transmidiática e seus formatos – justamente para que seja possível mostrar, com mais clareza, a construção das personagens que interessam.

## A Gênese Transmidiática das Séries

Quando se pensa em séries, talvez se possa dizer que o Brasil não seria o país mais reconhecido por suas produções. Somos reconhecidos, sem dúvida, pelas novelas<sup>38</sup>, que exportamos para toda a América do Sul, para alguns países da Europa e da África, por exemplo. Isso não significa, contudo, que a narrativa seriada seja estranha às produções brasileiras, uma vez que somos produtores de sucessos como *A Grande Família*, que, de 2001 a 2011, permaneceu sendo transmitida na maior rede de canal aberto do país, a rede Globo. Ademais, recentemente as séries brasileiras encontraram incentivo em um outro espaço que não o *broadcasting*: a *Netflix*. Neste serviço de VoD, é possível encontrar alguns seriados brasileiros de destaque, como *3% (2016-)*.

---

<sup>38</sup> Numa perspectiva, inclusive, as próprias novelas constituem uma forma de narrativa seriada (Esquenazi, 2011).

No entanto, é fato que, além de produzirmos séries, temos o hábito de consumi-las. Já em 2013<sup>39</sup>, uma pesquisa do SESC intitulada *Públicos de Cultura* apresentava dados sobre as preferências televisivas da população brasileira, colocando as séries à frente dos programas humorísticos, musicais e mesmo dos *reality shows* mais populares do Brasil. Canais abertos como a rede Globo e o SBT possuem horários dedicados à transmissão de séries internacionais, ainda que a maior parte esteja fora da grade de programação de maior audiência. Além disso, as opções são inúmeras em canais por assinatura: emissoras como *HBO, Warner, Fox, Fx*, reservam mais da metade de sua grade de programação à exibição de séries que, para nós, são internacionais.

Estes dados possibilitam duas conclusões: a primeira é que nós, brasileiras/os, consumimos séries substancialmente; a segunda é que a grande maioria das séries que consumimos é estrangeira. Dessa forma, para abordar os caminhos trilhados pelas narrativas seriadas, é preciso, conseqüentemente, cruzar duas fronteiras: aquelas que delimitam os meios e, também, as que dizem respeito a nacionalidades.

Ainda que popularmente as séries sejam relacionadas quase que prontamente à televisão, de fato, elas, que são conceituadas por Arlindo Machado (2001, p. 83) como “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual”, não tem sua origem na televisão e nunca se resumiram a ela. É importante compreender que a noção de uma narrativa constituída de forma seriada, ou seja, que não se inicia e se finaliza num único produto midiático (seja este produto um livro, um audiovisual, ou mesmo um áudio), atravessa os mais diversos formatos. Além de Machado (Ibidem) localizar o modelo seriado nas formas epistolares de literatura, em narrativas míticas sequenciais, nos folhetins e no rádio (por meio da radionovela, por exemplo), Esquenazi (2011) encontra a produção seriada na própria música e, também, na pintura. A primeira ele remete às obras de Sebastian Bach e Beethoven, carregadas de uma certa regularidade que compunha, a seu ver, uma forma tematizada – e por isso tomada de um princípio seriado. À segunda ele dá como exemplo a obra *Reféns* de Fautrier e a série *Mulheres de De Kooning*.

No entanto, se o princípio da narrativa seriada atravessa os mais diversos meios, e desse ponto surja, talvez, um sentido lógico para a constituição desse modo de narrativa, o rádio e o cinema são certamente aqueles que mais contribuíram para a constituição das séries da maneira como hoje elas se apresentam na televisão. O modelo de seriado no cinema tem seu início nos anos 1910 e consistia no formato de filmes sequenciais, com curta duração, com poucos

---

<sup>39</sup> Curiosamente, esta foi a pesquisa mais recente encontrada. Última consulta realizada no início de 2020.

episódios e que narravam uma história simples e bastante clichê. Em função disso, frequentemente eram classificados como *filmes B*, uma vez que priorizavam, predominantemente, uma visão comercial e de baixo orçamento (Mattos, 2003), e ofereciam, em seu princípio, apenas protagonistas mulheres (Stedman, 1981), compondo o arsenal de produções audiovisuais corriqueiramente e pejorativamente classificado como “de mulherzinha” (Castellano, Meimaridis e Ferrenho, 2019, p. 88)<sup>40</sup>.

Esquenazi (2011) explica que parte da relação entre a produção cinematográfica audiovisual, de modo mais amplo, e as séries televisivas ocorre porque é do cinema que vieram os primeiros profissionais a trabalhar com séries na televisão, exportando, assim, técnicas e modos de constituição daquele meio. No entanto, enquanto, de um lado, estavam os profissionais do cinema, de outro, o rádio foi o meio que primeiramente ofereceu um modo específico de seriado televisivo, mais especificamente, um caso híbrido paradigmático para a história televisiva.

*I Love Lucy (1951-1957)*, *sitcom* estadunidense, adveio do rádio e depois dele sofreu mudanças significativas. Para além da alteração do nome, que no antigo meio era *My Favorite Husband*, a série, que primeiramente funcionou dentro de uma estrutura narrativa radiofônica – com episódios roteirizados e gravados diariamente –, precisou buscar nas lógicas cinematográficas modificações na produção, uma vez que o modelo radiofônico se mostrava cada vez mais insustentável em função das complexas técnicas que exigiam a visualidade, e não apenas o som. *I Love Lucy*, conseqüentemente, foi a primeira *sitcom* filmada com várias câmeras simultaneamente, com roteiros planejados antecipadamente. Tal série acrescentou às inovações televisivas, ainda, a presença da audiência no momento das gravações, criando um padrão para a *sitcom* estadunidense (Esquenazi, 2011). Seguindo esse padrão, no mesmo período, é televisionado também o seriado *Dragnet (1951-1959)*, que constrói a primeira fórmula referência para as narrativas policiais televisivas (Ibidem).

No entanto, a estrutura da narrativa radiofônica permaneceu coexistindo e produzindo modos distintos daquela cinematográfica. A grade de programação é um importante exemplo que possibilitou a permanência de uma espécie de ritualização já presente no rádio, agora na televisão (Esquenazi, 2011). O ritual programado, com dia, horário e tempo específicos e no qual a audiência encontra-se com determinado programa, foi uma constante que se intensificou na lógica televisiva. No entanto, a narrativa oriunda do rádio carecia de certa estabilidade, o

---

<sup>40</sup> As autoras e autor referidos fazem uma importante análise da questão de gênero nos audiovisuais e apontam para como a figura masculina emerge como aquela que adquire *status* de universal também nas narrativas seriadas e os efeitos misóginos dessa constituição.

que exigiu a constituição de um fio condutor (Ibidem) de forma a legitimar a consistência da narrativa seriada televisiva. Assim, as séries, ao adentrarem o meio televisivo, intensificaram a ritualização, não apenas por meio da grade de programação televisiva, mas também pelo estabelecimento de uma continuidade seriada, permitindo a quem assiste desfrutar de alguns elementos permanentes, de correspondência, concebendo, conseqüentemente, o perfil de uma série como pertencente a um gênero e, também, como única.

Assim que adentrou o meio televisivo, a narrativa seriada encontrou lugar para superar limitações impostas inclusive ao próprio meio, desafiando frequentemente a simplificação da televisão como um meio “inferior”. As emissoras de sinal aberto foram as primeiras a exibirem esse tipo de audiovisual nos Estados Unidos.<sup>41</sup> De fato, essas produções televisivas, como a pioneira *Desilu*, criada em conjunto por Lucile Ball e Desi Arnaz – e criadora de *I Love Lucy* –, contavam não apenas com profissionais do cinema, mas com aqueles oriundos de filmes de sucesso.

Outro exemplo bem mais recente, mas ainda anterior à televisão por assinatura, é o canal *ABC*, de sinal aberto na época, que contratou David Lynch, célebre diretor de cinema, para idealizar e produzir a aclamada série *Twin Peaks (1990-1991/2017)*. Foram criações como essas que possibilitaram a emergência da noção de “complexidade narrativa” de Mittel (2012, p. 32), conceito que faz referência a narrativas que constituem “uma verdadeira inovação estética única em seu meio, um modelo singular” que sinaliza certa ruptura com formas mais tradicionais televisivas de se conceber narrativas seriadas.

Como efeito, a influência do cinema permitiu produzir mudanças na constituição do audiovisual localizadas por importantes autores/as, estabelecendo, paradoxalmente, um certo distanciamento entre narrativa seriada e televisão, de modo a que geralmente se associava “inovações” do meio a formas artísticas consideradas historicamente mais legítimas que a televisão (Castellano, Meimaridis e Ferreirinho, 2019). Concepção que, enquanto promovia uma complexificação da visão acadêmica sobre as narrativas seriadas, reafirmava, ainda que indiretamente, o lugar de meio inferior constantemente atribuído à televisão. Como efeito, a televisão foi, ainda que indiretamente e não de modo consensual, reduzida a maquinário reprodutivo ou, na melhor das hipóteses, a um modo limitado de produção, a ser superado.

São numerosas as classificações que permitem situar rupturas ou transformações consideráveis no meio televisivo, principalmente no que diz respeito às narrativas seriadas.

---

<sup>41</sup> Em 1990, os canais por assinatura ainda não as haviam produzido, apesar de já ocuparem 90% dos lares estadunidenses.

Uma delas é a concepção de “Tv de Qualidade” (Feuer, Kerr e Vahimagi, 1984); outra é a já bastante conhecida e consolidada concepção de “Eras de Ouro”, que contempla sobretudo o contexto estadunidense. Esta última propõe a existência de três períodos caracterizados por grandes rupturas. A primeira "era de ouro" compõe justamente um momento já referido, em que emissoras de sinal aberto produziram séries; a segunda abrange a entrada de emissoras por assinatura no mercado televisivo; a terceira compõe o momento caracterizado por narrativas de maior complexidade. Martin (2014) destaca o advento do canal HBO, reconhecido como a emissora que inaugurou a terceira “era de ouro” da televisão americana. Essa emissora, famosa por suas produções seriadas, a partir dos anos noventa assumiu o slogan “*It’s not TV, it’s HBO*” (em português, “não é TV, é HBO”), buscando inscrever-se num lugar distanciado da popularização da televisão enquanto meio de menor valor artístico.

O sucesso da emissora despertou interesse não apenas da crítica especializada, mas dos próprios estudos de/sobre televisão e serialidades audiovisuais televisivas, tornando-se um caso muito discutido. De fato, a HBO, com sua campanha publicitária agressiva, investiu em expor que suas equipes de criação narrativa desfrutavam de uma grande liberdade em todo o processo. Também contratou roteiristas, escritoras/es e produtoras/es reconhecidas/os do cinema, como o recém ganhador do Oscar na época, Alan Ball (Esquenazi, 2011), em pleno 1999, e tornou pública suas estratégias o quanto pode, com o intuito de diferenciar-se em relação às outras emissoras televisivas.

Outro aspecto pelo qual a HBO foi amplamente reconhecida consistiu na fórmula de exibição das séries sem intervalo comercial, efetuando, assim, uma mudança não apenas no consumo, mas no próprio modo de constituição das séries, ao tornar menos necessários os chamados “ganchos de tensão” anteriores ao comercial, que tradicionalmente compunham a produção seriada do *broadcasting*. A emissora também se tornou reconhecida pelas vinhetas mais “artísticas” de abertura das suas produções seriadas, porque bastante elaboradas e mais longas que o usual.

É importante lembrar, contudo, que muitas das estratégias de diferenciação da emissora não são criação da HBO. A utilização de profissionais do cinema, por exemplo, que de certa forma conferia outro *status* ao conjunto de sua grade (Mayka Castellano e Melina Meimaridis, 2016), sugere um processo comum ao surgimento das narrativas seriadas no meio televisivo, como já abordado aqui. Com efeito, emissoras da televisão por assinatura apenas adentraram o mercado das séries muito depois de sua adaptação para a televisão. Neste cenário tardio, ao recorrer a profissionais do cinema para compor suas produções, a HBO não se configurava como pioneira neste processo.

Sobre a complexidade e ousadia narrativa característica das séries produzidas pela HBO, é importante destacar que outras emissoras, como a própria CBS, e produtoras como a MTM (criada por Mary Tyler Moore e Grant Tinker), anteriores ao referido canal, eram reconhecidas por suas narrativas promoverem a “noticialização da cultura popular” (Schudson, apud Castellano, Meimaridis, Ferreirinho, 2019, p. 81), isto é, possibilitarem a discussão de temas políticos e polêmicos à época. Como exemplo de uma guinada no modo de produzir séries é possível evocar *The Cosby Show*<sup>42</sup> (1984-1992), com personagens negras e apresentando situações que abordavam a sexualidade das mais diversas formas. Assim, temas provocativos, que ainda não haviam adentrado o universo seriado, passaram a fazer parte dele antes mesmo das produções HBO. No entanto, a emissora permanece, até hoje, como referente paradigmático de que, para exaltar seu modo específico de produzir e distribuir séries, é preciso buscar certa diferenciação do seu próprio meio – algo explícito inclusive (mas não somente) em seu *slogan*. Como efeito, a complexificação das narrativas seriadas televisivas evoca o distanciamento da televisão, reforçando uma relação paradoxal com o espaço que continua a ocupar.

Este panorama mais abrangente possibilita entender que, em sua adaptação televisiva, as narrativas seriadas sofreram mudanças substanciais, ao passo que mantiveram referentes que as permitem serem reconhecidas enquanto tal. Assim, tais mudanças são transmidiáticas, uma vez que superam os meios, mas ao mesmo tempo sucumbem a eles, apresentando especificidades para além de sua característica de serialização. Nesse sentido, a narrativa seriada constitui uma produção cultural e, como tal, é efeito tanto de fatores sócio-históricos e econômicos, quanto dos formatos que a precederam (Esquenazi, 2011).

Assim, as narrativas seriadas, a partir de sua gênese híbrida, compuseram a televisão e mais especificamente o *broadcasting* de forma a delinear os limites e possibilidades deste – como, por exemplo, a exibição de séries sem intervalos comerciais em pleno *broadcasting*, introduzida pela HBO.

No entanto, a linguagem das séries precisou passar por mudanças substanciais de modo a se constituir efetivamente como um produto audiovisual televisivo, e, posteriormente, desafiar suas amarras ao meio. Sobretudo mais recentemente, os avanços tecnológicos têm contribuído fortemente com algumas rupturas promovidas pela narrativa seriada com a lógica televisiva. Desde a invenção do videocassete, por exemplo, tornou-se possível o consumo de séries em outros horários e, inclusive, de forma ininterrupt, dentro dos limites atribuídos à tecnologia em

---

<sup>42</sup> Apesar de seu caráter paradigmático em termos de avanços no que diz respeito ao protagonismo negro na televisão, importa lembrar as acusações de assédio a seu personagem central Bill Cosby, que, em 2018, foi condenado por três crimes de agressão sexual (BBC Brasil, 2018).

questão. Na contemporaneidade, Amanda Lotz (2007) e Munglioli e Pelegrini (2013) indicam que as possibilidades tecnológicas permitem à audiência controlar a programação de forma ainda mais efetiva. O acesso a conteúdos midiáticos na *web*, a possibilidade de adquirir/alugar temporadas em DVDs, gravação em *TiVo*, são apenas alguns exemplos que culminam em uma alteração na forma de recepção (e também de produção) das séries. Dentre tais alterações, é inadmissível não fazer referência ao VoD, uma vez que esse serviço compõe, além de distribuidores, produtores e criadores de séries televisivas.

É, portanto, sobre a(s) linguagem(ns) das narrativas seriadas e suas novas demandas transmidiáticas que os próximos esforços investigativos se debruçam.

### Televisão *on Demand*? As Séries Entre Fronteiras

“[...] A Netflix chegou para não ser a TV, ou seja, para a gente não esperar dias para ver as séries” (Castro, 2019, p. 35)

A epígrafe desta seção, que traz o comentário de um cliente da Netflix a respeito do *modus operandi* característico da empresa, indica que a relação entre VoD e televisão, além de encontrar nas séries lugar de tensão, certamente, não é problematizada apenas por discussões acadêmicas. Enquanto o suposto cliente defende o *status* inovador da Netflix e o justifica, premiações dedicadas à televisão defendem uma outra perspectiva: em 2016, por exemplo, a Netflix recebeu mais indicações na categoria “televisão” no *Emmy*, superando a HBO, que até então mantinha-se como a mais indicada nos últimos quatorze anos (Littleton, 2015). No ano seguinte, em 2017, a HBO recuperou a liderança, com 110 contra 91, mas um outro serviço de VoD foi destaque da noite: *Hulu*, que superou a concorrente com sua produção original *The Handmaid’s Tale* (2016) (Redação, 2017a).

Menos do que fazer de premiações de forte apelo (sobretudo para o mercado americano) um elemento comprobatório desta ou daquela característica do meio, tais dados possibilitam pensar acerca dos múltiplos embates entre as definições do que é (ou não) enquadrado hoje como “televisão”, bem como sobre o próprio lugar das séries nessa reconfiguração. Assim, o mais importante de reter a respeito das empresas de VoD é o fato de elas se apropriarem de

narrativas seriadas televisivas e, especialmente, de produzirem suas próprias séries, sem perder um elo com a televisão – a ponto de serem reconhecidas nesta categoria ou mesmo de sustentarem mudanças importantes para o meio e para as narrativas seriadas.

Na relação entre séries televisivas e a forma como elas se organizaram antes e depois do VoD, a mais visível característica que as distancia é seu deslocamento do aparelho tradicional televisivo. Para Jenner (2014), a TVIII, isto é, a terceira era da televisão, é caracterizada pelo movimento em direção a múltiplas plataformas de distribuição e recepção, mas mantendo ainda com uma relação próxima da tecnologia (TV) e das estratégias de *marketing* e de programação tradicionais. Diferentemente, o VoD é caracterizado principalmente pelo distanciamento mais efetivo do meio, assim como de suas estratégias de *marketing* e de programação – ainda que o afastamento das estratégias de *marketing* seja questionável, a partir de questões levantadas adiante. De fato, apesar de haver a possibilidade de manter-se presente no aparato tecnológico televisivo tradicional, serviços de VoD requerem a aproximação entre a tecnologia televisiva e a internet, com as chamadas *smart TVs* – que, por sua vez, passam a não ser mais determinantes para o uso do VoD, uma vez que hoje basta um *smartphone*, *tablet* ou um *notebook* com acesso à internet para utilizá-lo.

Dentre os serviços de VoD, o pioneiro e ainda mais reconhecido é a Netflix. Neste sentido, ainda que não possa ser tomada como o todo, algumas características da empresa importam na medida em que foram amplamente atribuídas ao VoD. Uma delas é o modo de distribuição das séries na plataforma. Ao disponibilizar temporadas inteiras e inéditas de uma só vez, a Netflix inaugurou uma prática denominada de *binge-publishing* (Van Ede, 2015)<sup>43</sup>, e que intensificou aquela já existente do *binge-watching*<sup>44</sup> (Castellano e Meimaridis, 2016), isto é, o ato de assistir a vários episódios ou mesmo a uma temporada inteira em um dia, ou em um curto espaço de tempo e sem interrupções. Como efeito, se o *binge-watching* é amplamente atribuído aos serviços de VoD, em especial à Netflix é também porque esses serviços potencializaram sobremaneira a prática, uma vez que o indivíduo pode escolher passar horas, turnos ou mesmo dias ininterruptos assistindo a determinada série, dada a quantidade de conteúdos disponibilizados simultaneamente.

---

<sup>43</sup> Apesar de optar por este termo, Van Ede identifica outros modos de nomear esta prática, dentre eles: *binge-releasing*, *publishing all episodes at once*, *all-at-once*, *straight-to-series model* e, por último, *The Netflix model*.

<sup>44</sup> O estímulo ao *binge-watching* não é invenção da Netflix, na medida em que algumas emissoras de canais por assinatura antes mesmo do VoD já disponibilizavam tardes ou mesmo dois turnos diários para reproduzir episódios de uma mesma série, como é o caso da Warner. Ademais, desde a invenção do videocassete houve a possibilidade de consumir séries em outros horários (que não os da grade televisiva) e, inclusive, de forma ininterrupta, dentro dos limites atribuídos à tecnologia em questão.

Além disso, é importante observar que, estrategicamente, por vezes os VoDs buscam se colocar como uma alternativa à televisão. Segundo Castellano e Meimaridis (2016), a Netflix – assim como a HBO a partir de seu referido *slogan* “*It’s not Tv, it’s HBO*” –, vale-se da aposta em um distanciamento da televisão “convencional” (sem de modo algum negá-la), também por sua aproximação com as produções cinematográficas (e, mais do que isso, com a própria linguagem e estética do cinema). Pode-se dizer que as séries originais Netflix apresentam características muito próximas daquelas que a HBO evocou em sua estratégia de diferenciação. A série *Orange Is The New Black* é um relevante exemplo, pois apresenta personagens e histórias que parecem não sucumbir aos limites comerciais/sociais tradicionalmente impostos aos produtos midiáticos televisivos, uma vez que oferece personagens consideradas abjetas devido a sua constituição corporal, suas personalidades e condições de vida. Ademais, também aqui, a Netflix é reconhecida por contratar e conceder “liberdade criativa” a diretoras/es e autoras/es célebres, como Jenji Kohan, Jodi Foster e Joel Schumacher. Castellano e Meimaridis (Ibidem) ainda sinalizam que a própria produção acadêmica, por vezes, sustenta a ideia de que as produções Netflix teriam mais “qualidade” que aquelas do *broadcasting*.

No entanto, alguns destes aspectos que, em um primeiro momento, parecem distanciar os serviços de VoD do *broadcasting* e, conseqüentemente, daquilo que tradicionalmente se entende por “televisão”, podem indicar também proximidade – a começar pelo modelo econômico, dependendo do tipo de *broadcasting* que se toma como referência. Enquanto canais de sinal aberto concentram-se na busca por publicidades lucrativas, e, para tanto, precisam garantir uma considerável audiência sobretudo nos chamados “horários nobres”, canais por assinatura focam, justamente, no número de assinantes, assim como os serviços de VoD. A Netflix, por exemplo, depende da adesão de usuárias/os e não exibe comerciais. Porém, pode-se valer de outras formas de propaganda – e que também compõem os mais diversos canais televisivos –, como exibições de marcas e produtos em suas produções originais.

A própria prática do *binge-publishing* que, até então, parece ser aquela que mais afasta o VoD dos formatos tradicionais televisivos, precisa ser analisada de forma mais aprofundada. De fato, ao superar o modelo de “*appointment viewing*” (Castellano e Meimaridis, 2016, p. 10), e, portanto, não depender de uma grade de programação, os serviços de VoD apresentam mais do que uma atualização ao *broadcasting*: romperam com uma característica até aquele momento essencial para a constituição da televisão e, por conseqüência, da própria lógica da narrativa seriada televisiva. No entanto, e apesar de possibilitar um outro tipo de experiência, nem todos os serviços de VoD apostam nos efeitos específicos do *binge-publishing*. A Hulu, por exemplo, disponibiliza suas produções de outras formas. Com *The Handmaid’s Tale* (2017-

) recorreu à seguinte estratégia: três primeiros episódios em 26 de abril de 2017, os subsequentes um por semana, até completarem os dez episódios da primeira temporada. O que é perceptível nessa fórmula de disponibilização dos episódios é que ela trabalha de forma híbrida, mesclando duas possibilidades, de maneira a capturar a atenção do público e, conseqüentemente, fidelizá-lo pelas próximas semanas, sobretudo se o referente é justamente o modelo Netflix, que possibilitou à empresa identificar que a adesão às séries costuma se consolidar, em média, a partir do quarto episódio (Castro, 2019).

Em um contexto de desenvolvimento tecnológico e artístico intenso, as séries, assim como a televisão de modo mais amplo, amplificaram suas possibilidades, ao passo que isso intensificou as discussões a respeito de seus limites. Derek Kompare (2005) destaca o apagamento de fronteiras entre formatos de áudio (e/ou) visuais como um dos elementos que possibilitou transformações nas produções televisivas. De fato, aspectos estéticos, tecnológicos, culturais e industriais têm cada vez mais desafiado os limites entre amador/profissional, gravação/ao vivo, filmes/séries/games, entre tantos outros. Um exemplo é a minissérie *O Iluminado* (1997), que, composta de três episódios, com frequência é classificada como filme, como o fez Ken Tucker (1997, s.p.) em sua crítica para o Entertainment Weekly: “Há uma profunda, intensa atmosfera arrepiante que torna a minissérie *O Iluminado* de Stephen King o filme de TV mais assustador já feito” (tradução minha). Neste sentido, os limites da própria produção audiovisual específica se veem alargados, ainda que submetidos àqueles do meio televisivo.

Com efeito, a aproximação entre internet e televisão promovida pelos serviços de VoD, ainda que tenha provocado mudanças importantes tanto no aparato físico quanto na forma de distribuição dos conteúdos, também precisa ser revisitada de forma mais demorada, uma vez que não se pode afirmar categoricamente que foram os serviços de VoD que possibilitaram uma relação mais aproximada entre televisão e *web*; eles, antes, intensificaram-na. Henry Jenkins (2013, p. 188) situa o princípio dessa relação em um novo paradigma televisivo, nomeado “televisão de envolvimento”, que surge como alternativa ao modelo baseado na “hora marcada”. Nesse paradigma, o que se configura é a televisão, em especial por meio das narrativas seriadas, valendo-se de seu potencial transmidiático. Um exemplo são os “*mobisodes*” do seriado televisivo *The Office* (2005-2013), disponíveis na *web* e que contam pequenas histórias de personagens da ficção (Ibidem). Outro exemplo é a série *The L Word*, que teve continuidade no site da Showtime após seu encerramento no canal televisivo (Agostini, 2010). Para além das produções televisivas, é importante reconhecer que serviços de *streaming* como o *Youtube* também contribuíram para a preparação tanto do público quanto das próprias

produtoras televisivas, ao oferecer um outro modo de consumo de audiovisual. Dessa forma, serviços de VoD se apropriaram de um público em certo sentido familiarizado com o consumo de narrativas por meio da *web*.

Assim, ao que parece, a narrativa seriada tem sido o produto audiovisual que tem permitido forte aproximação ou mesmo categorização do VoD como televisão, ainda que apresente algumas peculiaridades próprias ao meio. No entanto, existe um ponto que permanece sendo reafirmado nas discussões desta natureza, qual seja, aquele que diz respeito a uma suposta qualidade superior ou complexidade narrativa própria do VoD. Resta, portanto, a seguinte pergunta: teria o VoD superado o modelo de narrativa seriada televisiva?

Primeiramente, é importante sinalizar que o “modelo” ao qual este texto se refere, de fato, compõe uma considerável variedade de gêneros e fórmulas seriais (Esquenazi, 2011). Há, no entanto, uma espécie de lógica que compõe, via de regra, as séries televisivas, e que tem importante relação com as peculiaridades do meio em que ela se materializa. Assim como algumas autoras e autores identificam nas produções da HBO a efetivação ou pelo menos a intensificação de uma complexidade narrativa, também no VoD há alguns elementos que aproximam suas narrativas daquelas televisivas. Silva e Figueiredo (2019), em sua análise da série original Netflix *Stranger Things* (2016), assim como Corrêa (2019), ao investigar três séries originais Netflix, identificaram a inexistência de ganchos de tensão, isto é, acontecimentos que provocam certo mistério ou fomentam o interesse do/a espectador/a, de modo a estimular sua permanência a cada intervalo comercial. Trata-se, portanto, de uma técnica que tradicionalmente compõe as séries da televisão de sinal aberto, por ser efetiva apenas em narrativas que são interrompidas por comerciais.

No entanto, ambas as pesquisas localizaram algumas particularidades próprias do modelo Netflix. Corrêa (2019) identifica que, diferentemente das séries do *broadcasting*, que precisavam capturar audiências logo no episódio piloto, as séries produzidas para VoD não precisam se limitar a esta condição (Ibidem), o que possibilita um outro desenvolvimento do princípio narrativo. Contudo, ao passo que ganchos de menor tensão perdem a efetividade neste modelo, *cliffhangers* de finalização de episódio, isto é, tensões que compõem situações extremas a serem resolvidas apenas no próximo episódio, são utilizados com muita frequência. Corrêa (2019) sinaliza, inclusive, a existência de mais de um *cliffhanger* ao final das narrativas, de forma a estimular o *binge-watching*. Silva e Figueiredo (2019, p. 152), na mesma direção, localizam em *Stranger Things* um modelo de organização narrativa voltado para o que os autores denominaram de “espectatorialidade do excesso”, isto é, com enfoque no estímulo ao *binge-watching*.

Para além das possibilidades identificadas pelas pesquisas citadas, um paradigmático exemplo das potencialidades do VoD e que desafia os limites entre séries, filmes e *games*, é um episódio de *Blackmirror* lançado no final de 2018, intitulado *Bandersnatch*. Este, apesar de ter sido classificado pela Netflix como um filme, além de lembrar o formato, tamanho e organização narrativa dos episódios da série, oferece a possibilidade de interatividade com a trama: quem assiste à *Bandersnatch* é convocado a fazer escolhas no lugar do protagonista, de forma a mudar o rumo da história. Em um total de dez segundos para cada escolha, o/a espectador/a tem poder de decisão sobre a vida do personagem, mesmo que o número de alternativas seja limitado às possibilidades narrativas determinadas pela produção da série. Com efeito, se não é possível compor, ainda, um modo específico de produção de narrativas seriadas em VoD, a alteração do meio não apenas permite como demanda a exploração de técnicas diversas às aquelas tradicionais, forjadas especificamente para o *broadcasting*. Se antes as séries adaptavam-se plenamente à grade televisiva, graças aos avanços tecnológicos promovidos na indústria midiática, a narrativa seriada encontra, cada vez mais, diferentes formas de distribuição, exibição e consumo.

Consequentemente, o deslocamento do meio televisivo tradicionalmente calcado no *broadcasting* permite mudanças importantes, que, inclusive, possibilitam com que empresas como a Netflix se coloquem como alternativa à televisão. No entanto, as produções dos serviços de VoD também são constituídas a partir de uma noção de continuidade, permitindo a familiaridade e, inclusive, a criação de rituais por parte do/a telespectador/a. Retorna-se ao serviço podendo consumi-lo inclusive em horários específicos, e assim a audiência passa a criar seus próprios rituais – individualizados, certamente, mas ainda assim rituais. Ademais, Castellano e Meimaridis (2016) identificam produções da própria Netflix, como *Fuller House* (2016-), que tem seu formato baseado nas antigas *sitcoms* televisivas – o referido título, inclusive, recupera aquele da série *Full House* (1987-1995), também uma *sitcom* televisiva. É importante ressaltar, também, que os serviços de VoD como a Netflix e a Amazon Prime disponibilizam em seu arsenal diversos produtos audiovisuais – dentre estes, séries – oriundos da televisão tradicional. Consequentemente, o que parece manter a impressão de que serviços de VoD remetem ainda ao formato “televisão”, tanto pelas autoras quanto pelos grandes prêmios televisivos e audiência, é a recorrência dos gêneros<sup>45</sup> televisivos nesta plataforma, assim como a possibilidade de um consumo ritualizado.

---

<sup>45</sup> Conforme define Machado (2001), os gêneros compreendem “esferas de intenção”, que mantêm uma espécie de estabilização do gênero, ao mesmo tempo em que permitem sua maleabilidade, sem perder sua caracterização, possibilitando, assim, que tanto audiência quanto produção os identifiquem.

Destarte, antes de superar efetivamente os limites televisivos, o que as características e estratégias, sobretudo, das narrativas seriadas Netflix permitem sinalizar é a busca por um afastamento de formas populares de produção audiovisual. Contudo, e paradoxalmente, o que elas parecem promover é, justamente, o contínuo retorno à televisão, na medida em que, se a empresa busca dela distanciar-se, é porque admite que também dela se aproxima (e investe nessa aproximação ao apostar em premiações televisivas, por exemplo). Ao provocar esse distanciamento, reforça a compreensão apressada da televisão como meio que carece de qualidade ou complexidade. Curiosamente, é por meio das séries, produto transmidiático por natureza, que a manutenção da televisão como meio inferior é efetivado nessas relações, mas, ao mesmo tempo, são também elas que carregam traços sobretudo televisivos, o que permite aos serviços de VoD (assim como emissoras como a HBO) sustentarem sua diferenciação à televisão.

Antes de constituir um efeito paradoxal, o que esta relação pode implicar é uma ambivalência produtiva na constituição argumentativa não apenas sobre as possibilidades televisivas, mas também sobre a própria fragilidade da noção de “drama de prestígio” ou mesmo de complexidade narrativa. Existem, de fato, críticas à noção de qualidade e mesmo de complexidade em audiovisuais, como explicam Castellano, Meimaridis e Ferreirinho, (2019), o que sinaliza que este não é um território de consensos. Como efeito, o que as diversas movimentações de aproximação e afastamento da lógica “tradicional” televisiva promovidas pelas séries, possibilitam evidenciar, para além de assertivas de modo a definir os limites televisivos, é a produtiva ambivalência que compõe meios como o VoD (e mesmo anteriores à própria televisão, como o cinema e o rádio) por meio das narrativas seriadas. Trata-se de diferenças que tensionam fronteiras e superam limites, de modo a promover, na e pela narrativa seriada, modos distintos de produzir, distribuir e consumir audiovisual.

Consequentemente, autoras/es como Lotz (2007) sinalizam que as mudanças no consumo e no conteúdo televisivo, ao invés de decretarem seu fim, complexificam as formas de perceber e estudar a televisão e sua relação com a cultura. Neste sentido, a presente pesquisa assume que as diferenças promovidas pelos serviços de VoD no mercado de séries não implicam a impossibilidade de analisá-las, em termos de conteúdo, da mesma forma que se vem trabalhando com séries televisivas. Assim, efetiva-se a possibilidade de analisar, em uma mesma pesquisa, tanto séries oriundas da televisão (que respondem a grades de programação específicas), quanto de serviços de VoD. Contudo, os aspectos aqui aprofundados da relação entre VoD e *broadcasting*, e também da narrativa seriada nesses meios, apontam para a

impossibilidade de torná-los como meros sinônimos, ainda que possam permanecer sob a denominação de “televisivo”.

A partir dos desdobramentos realizados nesta primeira parte, foi possível entender, de forma abrangente, como se deu o surgimento das narrativas seriadas e de suas adaptações para o meio televisivo, assim como para o VoD. Recuperei, neste processo, aspectos que incidem diretamente nas dinâmicas a partir das quais essas produções são realizadas, as alterações (de formato, de linguagem de proposição) que apresentam, bem como algumas das distintas estratégias que elas organizam para provocar, manter ou ampliar o interesse de quem as assiste. Afirmo que, se importa atentar aqui para a variabilidade das estruturas (imagética, comercial, de difusão) que erigem essas narrativas e que as constituem enquanto séries, é justamente porque, creio, tais aspectos auxiliaram na seleção e na análise do *corpus* da presente pesquisa.

O presente texto buscou, a partir de uma discussão recorrente no campo, qual seja, aquela que questiona as relações entre VoD e meio televisivo, traçar alguns pontos alternativos de debate por meio de aspectos provocados pelas narrativas seriadas na qualidade de produto transmidiático. Para tanto, caracterizou o lugar das narrativas seriadas na agonística que se manifesta quando se faz vacilar os limites televisivos, e, com isso, se assume as ambivalências que daí resultam, entendendo-as como produtivas para o campo dos estudos sobre televisão e sobre narrativas seriadas.

O panorama mais abrangente (e anterior às séries televisivas) possibilitou identificar que, para converterem-se ao formato televisivo, as narrativas seriadas sofreram mudanças substanciais, ao passo que mantiveram referentes que as caracterizam enquanto tal. Assim, tais mudanças são transmidiáticas, uma vez que superam os meios, mas ao mesmo tempo sucumbem a eles, apresentando especificidades para além de sua característica de serialização.

Como efeito, as séries recorrentemente emergiram como um tipo de produção televisiva (como outras, por certo) que precisou, e soube muito bem, promover tensionamentos entre as convenções – normas próprias do meio e para além dele – e as margens. Como produto audiovisual de gênese híbrida e transmidiática, após adentrar a televisão, nela permaneceu, seja por meio do *broadcasting*, seja pela visualização televisiva facilitada pelo videocassete ou DVD. Compôs um modo de fazer televisão que, enquanto reforçou uma relação paradoxal com esta, sobretudo em relação à questão da qualidade, não havia, até então, colocado em questão o aparato televisivo do modo como, no presente, o coloca, tornando-se base para discussões a respeito de um outro meio e, conseqüentemente, dos limites televisivos: o VoD.

Assim, na fronteira entre *broadcasting* e VoD, as narrativas seriadas provocam discussões importantes a respeito dos limites televisivos ao ensejar outras concepções tanto do

próprio produto audiovisual quanto do meio televisivo. Dentre as relações fronteiriças que estabelece, parece ser recorrente a definição de um debate que se pauta tanto pela qualidade (ou ausência dela) da televisão quanto pela qualidade das narrativas seriadas. No entanto, as discussões que se valem da complexidade narrativa das séries para equipará-las a outros meios e conseqüentemente reafirmar a televisão como meio inferior, acabam por expor, conseqüentemente, uma ambivalência produtiva: no limiar entre os meios, as séries revelam a fragilidade de discussões que procuram numa suposta qualidade potente modo de diferenciação.

Como efeito, antes de assumir uma postura definitiva a respeito dos limites televisivos, ao recorrer às séries foi possível aqui desenvolver um debate sobre eles, de modo a não reduzir a compreensão televisiva e, com isso, simplificá-la a ponto de ignorar completamente as fronteiras entre meios ou a ponto reforçar a validade de argumentos em direção a uma suposta popularização depreciativa ou ao uso de elementos técnicos para a justificar o que nada mais é do que uma espécie de avaliação moral ou mesmo um juízo de valor.

No entanto, para além das rupturas e continuidades aqui destacadas, em termos metodológicos se faz decisiva a compreensão sobre o estatuto da imagem e, num sentido mais específico, da linguagem das narrativas seriadas.

## Séries: Linguagem, Fórmula e Personagens

“Existem imagens, as coisas mesmas são imagens. [...] Não há diferença alguma entre as *imagens*, as *coisas* e o *movimento*”  
(Deleuze, 1992, p. 57, grifos do autor).

Ao assistirmos a uma série ficcional, para além de compreendê-la enquanto produto audiovisual, temos a capacidade de diferenciá-la de um filme, ou de um documentário. Dessa forma, é possível afirmar que assistir a uma narrativa seriada demanda certas compreensões (e certo modo de ser espectador/a) que diferem, até certo ponto, daquelas evocadas ao assistir a outros audiovisuais. É para estas questões que este texto se volta.

Contudo, antes de abordar as séries, se faz importante delinear os modos de compreensão da imagem assumidos aqui e que acabam por compor o processo metodológico.

Tal como na frase de Deleuze que abre esta seção, tomo a imagem como algo mais amplo que seus modos serial, fílmico, fotográfico, etc. O excerto deleuzeano afronta os limites da própria imagem ao defender que não há diferença entre as coisas e as imagens. Para o autor, portanto, mais do que *representar*, a imagem é, em si mesma, aquilo que, supostamente, representaria. Dito de outro modo, a imagem, enquanto representante, perde parte de sua ontologia, acaba reduzida à falta, a dar conta de uma falta, representar algo que ali não está. Para Deleuze (1992), no entanto, não há diferença entre *a imagem* e *as coisas*, no sentido de que, enquanto imagem, mais do que ser “uma coisa”, a imagem constitui “as coisas” que, supostamente, apenas representaria.

A epígrafe, no entanto, não se resume a conferir matéria à imagem, mas também a evidenciar que o movimento não é algo externo à imagem. Aqui, a compreensão de movimento deleuzeana tem a ver com uma postura crítica frente à própria historicidade das coisas. Deleuze e Guattari (1997), ao comporem o devir, ou mesmo o rizoma, defende que ambos engendram linhas de fuga, de modo a trabalhar constantemente com a ideia de movimento, em detrimento de uma espécie de raiz, de continuidade que pressupõe, evidentemente, uma constituição histórica. Isso não significa que o autor declare a morte da história ou ignore seus efeitos<sup>46</sup>, mas que se dedica, sobretudo, ao que, partindo dela, é capaz de criar outras possibilidades, que trabalha de modo a escapar – ainda que nunca escape, efetivamente – de um destino arborescente, porque enraizado. O autor, portanto, ao declarar que não há diferença entre a imagem, as coisas e o movimento, assume o aspecto irreduzível da imagem, sua potencialidade para, a partir da raiz, fazer rizoma.

É neste sentido que, para Deleuze, na imagem está o todo; todas as possibilidades, toda a potencialidade, o que não pressupõe que, para o autor, dela – da imagem – podemos produzir o que quisermos. Para Deleuze, contemplar a imagem é, também, um exercício de reduzi-la. “[...] Há *menos* na nossa percepção”, adverte o autor (1992, p. 58, grifos do autor). Em outras palavras, a imagem é pura potencialidade, está sempre em vias de devir, sendo essa sua única constante. Neste sentido, parto de um lugar que não busca apreender discursos que estariam “escondidos” por trás das imagens, nem mesmo busca desvendar sentidos que encontrar-se-iam nelas adormecidos ou “implícitos”. Isto porque, partindo de Deleuze (1992), compreendo que nada está, de fato, oculto na imagem. Tudo nela constitui uma possibilidade. Esta postura assume, conseqüentemente, que a imagem escapa a quaisquer intenções, inclusive aquelas de

---

<sup>46</sup> conceitos como o de plano de imanência expõem a força da história em sua composição teórica, na medida em que rejeita qualquer concepção transcendental.

quem a produz. Assim, no lugar de assumir uma dimensão oculta, quase esotérica da imagem, indico, com base em Deleuze (1992), que nem tudo nela está acessível. O efeito da subtração está localizado, por exemplo, em formas específicas de nos relacionarmos com a imagem. Dizendo de outro modo, eu, pessoa não binária, socializada como mulher, lésbica, acadêmica, posso entender como evidentes certos sentidos que, para um homem, cisgênero, heterossexual, crítico de séries, pareçam, talvez, apenas “ocultos”, ou implícitos.

Neste sentido, dois são os pressupostos emergentes. Primeiramente, que o contexto histórico e os vetores sociais que compõem quem olha produzem modos distintos de olhar, mas esses modos jamais podem ser reduzidos ao contexto e aos vetores que compõem este olhar, uma vez que os movimentos, as linhas de fuga e os devires não podem ser plenamente explicados por tais posições de sujeito/a, ainda que sejam efeitos de seu conjunto. Em segundo lugar, que esta pesquisa não tem a pretensão de qualificar significados que emergiriam como verdades unívocas da narrativa seriada. Busco, antes, operar no nível das possibilidades, buscando, com isso, percorrer muito mais as incertezas e a amplitude de leituras que elas permitem do que suas significações imediatas.

Ao optar por esta abordagem, voltada para a ênfase na multiplicidade de interpretações e cética a respostas assertivas, não eximo a pesquisa do compromisso ético frente a questões sociais, especialmente quanto ao aspecto de não legitimar a naturalização do *status quo*. Com efeito, de modo algum busco me esquivar da responsabilidade política e social que se apresenta frente ao tema desta pesquisa. Ao assumir a multiplicidade como pressuposto analítico, não ensejo uma abordagem analítica relativista, a ponto de negar ou invisibilizar discursos com valor de verdade que perpassam as construções narrativas seriadas – e, por certo, as relações e práticas sociais, de modo mais amplo. Pelo contrário, o intuito aqui é tornar explícitos seus modos de operação para, a partir daí, expor suas incongruências, desconstruir seus pressupostos e desconfiar de suas potencialidades, de modo a fazer emergir, mas, mais do que isso, legitimar, prioritariamente, outras possibilidades. Assumo, portanto, que as reflexões operadas neste trabalho são produto de um modo de olhar, que se apresenta como “acadêmico”, mas não pretende se colocar como verdade unívoca e inquestionável.

Ao dizer isto, indico algumas formas pelas quais o próprio trabalho sobre/frente/com as imagens será aqui privilegiado, no sentido de sinalizar em direção a uma “[...] amplitude dos gestos humanos necessários neste tempo” (Marcello e Fischer, 2011, p. 510), inclusive na qualidade de “[...] exigência de posicionamento ético quanto a fatos cotidianos, sociais, culturais ou políticos a que somos expostos ou dos quais nós mesmos somos muitas vezes até protagonistas” (Ibidem, p. 510). Assim, acredito que trabalhar com a ideia de *possibilidades*

permite, de algum modo, escapar de juízos de valor apressados a respeito das narrativas, dos acontecimentos que nelas tomam forma, das personagens que as compõem. Tal modo de operar sobre as séries, em consonância com a perspectiva deleuzeana e deleuzo-guattariana, convoca-me a retirar da imagem o estatuto de mera “ilustração” ou de “representação direta” dos fenômenos sociais ou culturais e, no lugar disso, apostar que nela se erige uma dimensão potente para a constituição de – no caso desta pesquisa –, fissuras como efeito performativo do gênero e da sexualidade. Ao mesmo tempo, tal movimento implica, também, assumir meu lugar frente às análises, qual seja, aquele que, ao buscar produzir sentidos sobre/frente/com as imagens, encontra-se não numa posição de exterioridade a elas, mas, também, de pura implicação, na medida em que “no ato de ver colocamos sempre um pouco de nós mesmos” (Ibidem, p. 516).

\*\*\*

Os aspectos (ou pressupostos) acima não se resumem às narrativas seriadas, como já mencionado, mas a um posicionamento mais amplo a respeito da pesquisa com imagens. No entanto, atenção específica à linguagem da narrativa seriada também se faz importante na medida em que o trabalho investigativo aqui proposto entende a imagem como ponto de partida, isto é, como referente de si e por si, e não como mera ilustração de algo exterior a ela ou a que ela apenas faria referência. Assim, Marcello e Fischer (2011), apesar de voltarem suas considerações para as imagens do cinema, atentam para algo importante na pesquisa com imagens: a necessidade de trabalhar também com os aspectos relativos à linguagem com que operam e com a constituição das narrativas em um sentido mais amplo. Dizendo de outro modo, trata-se de entender que a atenção a elementos que compõem um léxico visual e sonoro – que dizem respeito, por exemplo, à trilha sonora, aos enquadramentos, à iluminação e, não menos importantes, aos diálogos que se apresenta –, faz-se decisiva para uma análise que assume a inseparabilidade entre “forma” e “conteúdo”. Neste sentido, a identificação de uma estrutura própria a uma narrativa seriada auxilia a atribuir sentidos específicos a certos recursos, seja na construção de personagens, seja na organização e composição de um quadro, etc.

Esquenazi (2011, p. 27-28) é um autor que se dedica ao estudo dos modos de produção de séries televisivas e a partir de suas investigações, identifica o que nomeia “método convencional de tratamento da narrativa”. Para o autor, há aspectos que permanecem constantes em uma narrativa seriada, de maneira a constituir certas especificidades. Em uma *sitcom*, por exemplo, são os modos de enquadramento de cenas, a presença de um público espectador por meio de risos, a frequência maior de diálogos com intenção de provocar o humor, entre outros.

Contudo, e apenas para dar continuidade ao exemplo, uma *sitcom* não necessariamente seguirá um método a ponto de poder ser confundida com outras *sitcoms*. Ou seja, há uma “fórmula” (Ibidem, p. 28) que orienta sua constituição e que, ao mesmo tempo, a distancia significativamente de outras similares, permitindo seu reconhecimento singular.

Para Esquenazi (2011, p. 83), a fórmula constitui “a expressão mais imediata da negociação entre o econômico e o cultural, ou, mais exatamente, entre uma situação econômica, social e política e a história especificamente cultural da ficção popular”. Nesse sentido, a fórmula seria o que, junto ao gênero mais amplo, caracterizaria uma série enquanto única e, ainda assim, enquanto série (de determinado gênero). *CSI (2000-2015)* e *Bones (2005-2017)*, por exemplo, compartilham do mesmo gênero (policial), contudo, recorrem a recursos narrativos e compositivos que as diferem substancialmente em vários sentidos. A fórmula de solução dos casos, apesar de dialogar, recorrentemente, com os procedimentos “padrões” da polícia e das equipes forenses (tal como instituídos por modelos ficcionais), atende a uma sequência própria em cada uma das séries – elemento que permite a elas se diferenciarem, para além da presença de personagens específicos de cada universo narrativo. Assim, compõem-se fórmulas distintas para um mesmo gênero, o que faz emergir o aspecto criativo da fórmula e, em um sentido mais amplo, das narrativas seriadas.

Entre as várias classificações que Esquenazi (2011) propõe para as séries, há uma diferenciação importante: aquela entre séries “evolutivas” e “imóveis”. Menos do que assumir um caráter binário de classificação, importa-nos olhar para essas categorias e para os elementos que as caracterizam, como pistas de algo que atravessa os produtos, em maior ou menor prevalência, inclusive concomitantemente. A partir da diferenciação do autor, “séries imóveis” convergem para elementos (que podem ser expressões recorrentes e precisamente enunciadas por determinadas personagens, por exemplo) dos quais uma série se vale para ser reconhecida em termos de *regularidade*: o “*how you doin'?*” de Joey, da série *Friends (1994-2003)*, por exemplo, e elementos mais complexos, como explica Esquenazi (Ibidem, p. 101): “[...] a *sitcom* recusa levar as suas narrações a sério e anula-as, ou anula seus efeitos, através de engraçados atos rituais conhecidos e reconhecidos pelos públicos”. Trata-se, portanto, de um aspecto maior do que a marca de uma personagem, mas que permanece constante na fórmula das *sitcoms*.

A série “evolutiva”, em outro sentido, e como o próprio termo indica, engendra de forma mais efetiva os efeitos de uma temporalidade contínua. De modo simplificado, o aspecto evolutivo de uma série “evolutiva” é centrado na forma como lidamos com o tempo: as personagens mudam, as comunidades mudam, numa certa aproximação de um tipo de realismo – já não somos as mesmas que fomos há três, cinco ou dez anos. Ademais, as situações, os

problemas, modificam-se, ou extinguem-se, oferecendo lugar a outras tramas e problemáticas. Como efeito, Esquenazi (2011, p. 117-118), recorrendo a Deleuze e Guattari, pensa no tempo de uma forma rizomática:

Muitas são as séries que obedecem aos princípios do rizoma enumerados pelos autores de *Mille Plateaux*. Por exemplo, regras como “qualquer ponto pode ser ligado com qualquer outro e deve sê-lo”, ou “um rizoma pode ser rompido, quebrado num ponto qualquer, mas prossegue seguindo uma das suas linhas e seguindo outras linhas”, parecem sistematicamente aplicadas pelos produtores, quer porque são forçados pelas vicissitudes da produção, quer porque o tempo serial assim o exige.

O aspecto rizomático, portanto, diz respeito a um certo descompromisso com a linearidade potencializada pelo modo como as narrativas seriadas são produzidas e, via de regra, pelo tempo extenso de duração. Esse aspecto manifesta-se sob diversas formas nas narrativas seriadas: desde *flashbacks*, interrupção abrupta de uma personagem – ou a introdução de uma nova –, criação de *spin-offs*<sup>47</sup>, interrupção repentina de uma narrativa ou sua mudança substancial, de modo a afastar-se consideravelmente dos argumentos trabalhados nos primeiros episódios. Esquenazi (2011) explica que, por vezes, a finalização de uma série é determinada pelo próprio público, que abandona a história ou demonstra estar farto dela. De fato, algumas séries terminam sem quaisquer recursos de finalizações narrativas, ignorando *cliffhangers*, tramas, problemas e relações mal resolvidas – e um dos motivos pode ser porque já não são capazes de agradar ao seu público de forma a se manterem no ar e, conseqüentemente, não terem seus contratos renovados.

Ainda que, a partir dos pressupostos desta pesquisa, não tenha sentido trabalhar com noções tão abrangentes e categóricas quanto as de séries evolutivas e imóveis, as considerações do autor se fazem pertinentes na medida em que tais classificações podem indicar características comuns a quaisquer narrativas seriadas. Em outras palavras, assumo como passível de constituir a mesma narrativa seriada tanto aspectos evolutivos quanto imóveis. Como exemplo cito a já citada *Friends*: apesar de apresentar aspectos “imóveis”, como evidenciado, a série compõe sua história também por meio de elementos “evolutivos”, uma vez que as personagens e a narrativa mudam substancialmente no decorrer dos dez anos de exibição da série: algumas casam (ou separam-se), outras crescem profissionalmente (ou mudam completamente o rumo de sua carreira profissional), outras amadurecem, etc.

---

<sup>47</sup> Termo do inglês que designa obra derivada de uma outra. Um exemplo é a série *Angel*, que foi um *spin-off* de *Buffy: a caça-vampiros*. As duas séries foram exibidas no mesmo período e com frequência apresentavam histórias que dialogavam em sua lógica temporal, com personagens circulando de um universo ao outro.

Neste sentido, algo que é intrínseco à narrativa serial é a possibilidade de elaboração para além do universo ficcional que nos é apresentado. Como as séries gozam da possibilidade de se manter em exibição durante muitos anos, podem se renovar e se reelaborar constantemente. Esquenazi (2011, p. 138) classifica três pontos importantes a esse respeito, a saber:

- ◇ as séries podem aumentar quase indefinidamente o número de personagens e aperfeiçoar as características ou modelar os temperamentos de cada personagem ao longo das suas participações na ação;
- ◇ ao multiplicarem as personagens, multiplicam também os pontos de vista possíveis sobre o mundo ficcional e enriquecem-no com outras tantas perspectivas. Aquilo a que Dolezel (1998) chama “autentificação” do universo ficcional reforça-se e aumenta-lhe a credibilidade;
- ◇ por último, podem aumentar sua “enciclopédia ficcional”: a narração pode seguir caminhos imprevisíveis e geralmente férteis que justificam os catálogos dos lugares, ações e personagens propostos pelos fãs.

Consequentemente, Esquenazi (2011) propõe que há diferenças entre a produção de uma narrativa seriada, que visa a manter um público durante anos, e uma minissérie, que se apresenta em formatos de duração mais limitados, por exemplo. O que permite com que o autor situe as minisséries no “limite do universo das séries”, em que “o desfecho anunciado, a unidade de uma história, mesmo que contada em várias histórias, parecem incompatíveis com o projeto tanto cultural como econômico das séries televisivas” (Esquenazi, 2011, p. 29). O autor identifica como própria à fórmula das séries de longa duração a capacidade de manter uma narrativa que jamais se encerra, que está sempre aberta ao novo. Como efeito, é estabelecida uma relação íntima com o público, com as comunidades interpretativas<sup>48</sup>, em que as situações, as histórias de vida, permanecem e aproximam-se das nossas, de forma que tecem, juntas, um “documentário de ficção original” (Esquenazi, 2011, p. 38).

Tal tessitura, portanto, compreende também as personagens que compõem os universos seriais. Assim, entender o universo ficcional como um todo é fundamental para as análises aqui operadas, ainda que se faça necessário, também, pensar nas especificidades que concernem às

---

<sup>48</sup> Uma comunidade de interpretação, conforme explicou Stanley Fish (apud Esquenazi, 2011), constitui mais do que um agrupamento de fãs que acompanham uma narrativa seriada. O que uma comunidade faz é, justamente, construir o texto da série, os sentidos que dela emergem. Para tanto, uma comunidade interpretativa precisa partilhar das mesmas ferramentas de interpretação, criá-las e discuti-las com seus iguais. Conforme explica Esquenazi (Ibidem, p. 36), “estas camaradagens interpretativas formam-se na vizinhança de situações vividas análogas”. Assim, aderir à série é, consequentemente, aderir a uma comunidade interpretativa. Sem dúvida, esse constitui um importante saber analítico frente às séries, no caso, que ele não pode ser outra coisa senão coletivo, tanto porque implica uma cadeia de fãs ou telespectadoras/es que podem partilhar seus saberes das mais variadas formas, como porque os saberes construídos por essas redes advém de forma intertextual: saber ler uma série é saber ler muito mais do que uma série; é algo constituído justamente na “conversa” com outros produtos culturais.

personagens, uma vez que elas emergem como “entidades molares” (para valer-me de um termo de Deleuze e Guattari (1995b, p. 1), estratos que indicam potencialidades de devir-sapatão, tema central desta pesquisa.

A seleção das séries tomadas como campo de análise, e que serão apresentadas a seguir, ocorreu a partir de determinadas personagens não heterossexuais nelas presentes, pois suas ações e relações sinalizaram, numa primeira leitura, pontos caros à discussão que busco erigir: a de um devir-sapatão. Nesse sentido, afirmo que as personagens compõem estratos que, por sua vez, oferecem pistas de um potencial devir-sapatão.

Se antes disse, precisamente em relação às imagens, que não busco, a partir delas, expor verdades que estariam ocultas nas narrativas, isso implica apostar numa dimensão de irredutibilidade da imagem (Marcello e Fischer, 2011, p. 508), sobretudo em relação às personagens. Dessa forma, também afirmo que não pretendo explorar a intencionalidade que supostamente engendraria a construção de uma personagem de determinado tipo, sobretudo porque, para esta pesquisa, tais sentidos de forma alguma reduzem a imagem e suas possibilidades de análise. Entendo, antes disso, que parte da construção de sentido depende, também, daquela/e que a olha/assiste às imagens, ainda que a imagem não possa ser reduzida ao/à sujeito/a, nem mesmo a seu processo de produção, como evidencia Deleuze (1992). Mais precisamente, não procuro, nas personagens, representações da lesbianidade (positivas, negativas, aceitáveis, etc.), ou de mulheres que se relacionam com mulheres, em um sentido mais amplo, mas sim possibilidades de sentidos que podem, inclusive, coexistir de forma paradoxal, uma vez que a ambivalência é valorizada nesta pesquisa. O devir-sapatão, portanto, do qual as personagens são peças fundamentais, de forma alguma será *delas*; excederá seus corpos, suas atitudes, suas (des)identificações. A partir disso, é possível dizer que o devir-sapatão parte das personagens, de suas relações e dos acontecimentos que as cercam, mas delas também *parte*, abandonando-as na medida em que se constitui em devir, tornando-se algo distinto de uma personagem, uma pessoa, uma identidade.

Assim, um dos elementos que diz respeito à constituição do universo narrativo, mas, mais ainda, das personagens, e que não é exclusivo às séries, é a exploração da intimidade, entendida como “trabalho contínuo de coordenação entre imagem pública e presença de uma continuidade pessoal” (Esquenazi, 2011, p. 139). Ao evidenciar o jogo entre aspectos da vida pública e da intimidade, as narrativas seriadas constituem personagens complexas em uma relação direta com a vida das pessoas. Como explica Fischer (2001), a exposição da intimidade na televisão, uma vez que se configura como um “sintoma da cultura” (Kristeva apud Fischer, 2011), como algo que nos produz como sujeitos de um determinado tipo (sobretudo no que diz

respeito à sexualidade) diz de nós, de nossas práticas e, no limite, é um modo de estarmos nós mesmas/os na televisão por meio de personagens que interpretam aspectos da “vida real”.

De fato, a exposição da intimidade nas séries possibilita com que personagens engendrem outro tipo de complexidade, de forma a constituir nuances e mesmo contradições. As narrativas seriadas, no entanto, nem sempre se valem desses aspectos da forma mais criativa. A presença de personagens *queer*, por exemplo, efetiva certa tensão que, em função de uma tradição de constituição de personagens limitadora e estereotipada, produz reações de um público bastante crítico e vigilante, disposto a interferir dos modos mais incisivos possíveis na constituição da trama, como será evidenciado na próxima seção. No trabalho empírico desta pesquisa, contudo, busquei complexificar certas compreensões, talvez mais imediatas e, conseqüentemente, apresentar outros sentidos, na medida em que coloco em questão, inclusive, as formas mais tradicionais de elaboração de personagens lésbicas nas séries. Entendo que essas elaborações são efeito de um modo contínuo e, de certa forma, mais limitado de produzir personagens LGBTQ+ e, portanto, compõem parte da própria história das narrativas seriadas. Por isso, não foram aqui invisibilizadas, como é possível identificar tanto nas seções analíticas quanto na seção seguinte, que se apresenta como uma *linha de fuga* à própria pesquisa.

Como efeito, o enfoque analítico permaneceu nas estratégias de constituição de personagens, ao passo que sua relação com a trama – e por isso uma seção dedicada à linguagem das séries – foi, de fato, o que fez erigir o devir-sapatão. Em resumo, depois de percorrer, de distintas formas, aspectos múltiplos ligados à construção das narrativas seriadas (que foram desde um breve panorama histórico, às formas de produção e difusão desses produtos, àquelas mais ligadas à linguagem, à construção de narrativas e, de modo especial, das personagens), optei por selecionar “excertos” das séries: cenas em relação, dependentes diretamente de algumas personagens e dos acontecimentos que as cercam (inclusive na relação com os enredos). Assim, as análises foram organizadas a partir das personagens que, em relação, fazem ver (ou, pelo menos, colocam em movimento) o devir-sapatão. Tais personagens emergem, inclusive, de universos narrativos distintos em uma mesma análise. O que possibilita a relação entre elas é algum ponto de conexão rizomático a partir de elementos em comum que caracterizariam o devir-sapatão de modo singular naquelas personagens.

O primeiro critério utilizado na seleção do *corpus* de análise da pesquisa foi a presença de alguma personagem mulher que expressasse desejo afetivo-sexual por outra mulher. Contudo, seja em canais abertos, por assinatura, serviços de VoD ou mesmo nas chamadas *web series* – comuns em plataformas como o Youtube –, personagens *queer* são, em certo sentido,

bastante recorrentes. Elas compõem dezenas de séries e poderiam ser selecionadas apenas a partir deste critério.

Em virtude disso, o estudo da linguagem das narrativas seriadas televisivas contribuiu para reduzir as possibilidades de análise sobretudo aquele tomado de Esquenazi (2011) e sua já referida noção de “fórmula” serial. Neste sentido, optei por narrativas seriais do gênero drama ou dramédia (ainda que consciente de todos os limites que essas categorizações impõem). Em geral, e bastante amplamente, tais gêneros são reconhecidos por compartilharem fórmulas parecidas, e a maior parte das séries que se mostraram potenciais sítios analíticos compõem um desses dois gêneros. É importante destacar, contudo, que tais classificações são muito abrangentes. Hoje, como é possível evidenciar nos serviços de VoD como a Netflix, uma série pode estar categorizada em, pelo menos, dois gêneros mais amplos. Ainda assim, a aproximação entre fórmulas narrativas possibilitou afinar as seleções, excluindo *sitcoms*, séries *teen* e outros gêneros similares.

Um outro critério importante foi a recorrência da personagem na trama, ou melhor, sua importância para a narrativa. Em muitas das séries existentes, nas mais variadas épocas, as personagens não heterossexuais recebiam ínfimo destaque, com presença limitada a um ou a poucos capítulos – uma presença, portanto, restrita e que, assim, não oferece elementos satisfatórios para as análises. Assim, e como terceiro critério, optei por explorar séries com personagens permanentes em, pelo menos, uma temporada completa.

A partir dos referidos critérios, considerando o período de elaboração desta tese, me aproximei com olhar investigativo de diversas narrativas, e destas emergiram duas personagens produtivas para as análises, sobretudo porque ambas operam atravessamentos bastante profícuos para a emergência do devir-sapatão. A partir destas personagens, inclusive, foi possível elaborar um novo critério de seleção, baseado na necessidade de, pelo menos duas personagens de narrativas distintas, apresentarem uma certa ambiguidade de gênero. No entanto, as personagens que inspiraram esse agrupamento emergiram de minisséries, ambas com números de capítulos variados: *Godless*, uma delas, com apenas sete episódios, enquanto *Tipping the Velvet* compõe apenas três.

De acordo com o referencial metodológico dentro do qual vim operando, as minisséries estariam situadas no limite do universo serial (Esquenazi, 2011), uma vez que sua finitude é prevista desde o princípio da produção. Em função disso, deparei-me com um impasse. Uma das séries, inclusive, opera em sua narrativa com uma figura que poderia enriquecer em muito as análises. A personagem em questão é um *drag king*, que faz movimentar sobremaneira os territórios de gênero e sexualidade de uma forma diferente das que nos oferecem as outras

narrativas seriadas. Uma solução, certamente, seria propor uma outra série, de longa duração, que apresentasse essa figura, porém, nas buscas efetuadas, há apenas uma personagem *drag king*, secundária, na série *The L Word*, cuja participação é bastante tímida na trama.

Assim, diante do problema de pesquisa, argumento que fatores de que carecem a narrativa minisseriada, isto é, a ausência de um tempo mais ou menos longo de duração e a presença de final “previsto”, perdem importância. Ademais, importa argumentar que, por menor que seja o tempo de duração total de uma série, a relação com a trama se dá de forma seriada, uma vez que compreende a divisão de capítulos, ou seja, há um processo e um tempo diferentes daqueles implicados em um filme por exemplo. Uma série como *Orange is The New Black*, para dar outro exemplo, que pode ser inteiramente assistida em um final de semana – uma vez que é disponibilizada na íntegra pela Netflix –, não se distancia tão efetivamente de uma minissérie como *Tipping the Velvet*, que, originalmente, teve cada capítulo veiculado em uma semana diferente. Consequentemente, optei por não assumir o tempo de duração da série como um fundamento de exclusão para as análises.

A partir dos critérios apresentados e do arcabouço teórico-metodológico, optei por trabalhar com as séries em relação. Assim, a análise empírica se deu, invariavelmente, entre duas personagens de séries distintas, porém aproximadas por um conceito da teoria que Deleuze elaborou em relação com Guattari e Claire Parnet, o que possibilitou distinguir diferentes formas de constituição do devir-sapatão, por sua vez voltadas para aspectos característicos da ambiguidade de gênero e também da sexualidade. O primeiro conceito selecionado foi o de *anômalo* (Deleuze & Guattari, 1997). Este operador conceitual possibilitou um exercício analítico mais aproximado dos efeitos que, identifico, a masculinidade em corpos de mulheres pode fazer emergir. A intenção, ao optar por esse conceito, não foi a de assumir apenas a potencialidade abjeta da masculinidade feminina, mas também seu aspecto criativo e disruptivo. A segunda noção deleuzeana foi a de *desejo* (Deleuze & Parnet, 1998). Essa possibilitou a operação com nuances distintas da sexualidade da/na mulher não heterossexual, oportunizando a constituição de um desejo desterritorializante e fazendo emergir uma outra forma possível de devir-sapatão.

Como efeito, a dimensão empírico-analítica desta tese foi organizada a partir de dois eixos: o de gênero e o de sexualidade. No primeiro eixo, duas personagens foram investigadas: *Nan*, da série *Tipping The Velvet* (2002), e *Maggie*, de *Godless* (2017). No segundo eixo, as personagens contempladas foram *Ann Walker*, da série *Gentleman Jack* (2019), e *Lorna Morello*, de *Orange Is The New Black* (2013-2019). No entanto, ainda que dois eixos distintos componham a organização analítica, em ambos tanto o gênero quanto a sexualidade foram

elementos importantes e indissociáveis. Em outras palavras, quando o gênero foi o foco, a sexualidade operou tanto de forma a sustentá-lo quanto desestabilizá-lo, e o mesmo teve validade para o gênero, de modo a reafirmar sua indissociabilidade enquanto elemento ontológico do indivíduo e das relações sociais (ainda que não sejam os únicos).

As personagens lésbicas e (não) heterossexuais dos seriados citados participam de cenas e excertos narrativos produtivos, considerando o problema de pesquisa. Munida, portanto, de alguns pressupostos do campo com o qual opero e dos conceitos eleitos para movimentar as análises, bem como investida na seleção do *corpus*, exercitei o olhar investigativo ao operar com estes produtos midiáticos. Assumi, nesse processo, a importância de “deixar-se invadir pelas imagens, deixar-se emocionar, comover-se, muitas vezes, mesmo sem saber se algo realmente significa *isto* ou *aquilo*” (Marcello e Fischer, 2011, p. 508).

Detalhando, então, minhas escolhas: *Tipping The Velvet* – ou *Amor na Ponta da Língua* – é uma minissérie dramática baseada no livro homônimo de Sarah Waters. Foi produzida pela produtora independente *Sally Head Productions*, exibida em três episódios pela BBC Two e, no Brasil, pela GNT, sendo disponibilizada em DVD logo após sua exibição. A história é ambientada na Inglaterra, nos anos 1890, e conta a história de uma atriz e *drag king performer* Kitty Butler, que conquista o coração da jovem Nan Astley. O que torna essa minissérie relevante para a pesquisa é a personagem **Nan Astley**, que vê sua vida mudar drasticamente diante do interesse romântico por outra mulher. *Nan*, além de se reconhecer como lésbica, desafia outras lógicas de gênero ao apaixonar-se também pela performance *drag king*, assumindo, em certo sentido, uma expressão de gênero sempre em vias de desterritorializar-se.

*Godless* é uma minissérie de gênero faroeste produzida pela Netflix de apenas uma temporada, composta de sete episódios. Nela, tem-se a história da relação entre dois foras-da-lei: Frank Griffin e Roy Goode, sendo este último o “bom moço” e o outro o pai, traído pela súbita bondade do filho. Concomitantemente a essa história, a série conta sobre uma cidade chamada La Belle, cuja população é inteiramente formada por mulheres, pois os homens que lá habitavam morreram num recente acidente, em uma mina de carvão, no ano de 1884. É nessa cidade que habita a personagem **Maggie**. Ex-esposa do prefeito da cidade, após a morte do marido, passa a utilizar suas roupas, assume o lugar de prefeita e descobre-se apaixonada por Callie Dunn, ex-prostituta que, na atual conjuntura, assume o papel de professora para as crianças da cidade. O lugar que Maggie ocupa em uma cidade praticamente sem homens – há alguns, como o xerife da cidade e seu assistente, que permanecem presentes até o final – caracteriza a desterritorialização de sua condição de mulher heterossexual, em uma cidade do interior com fortes traços de faroeste.

A terceira série selecionada foi *Gentleman Jack*, série britânica da HBO, disponibilizada também em sua plataforma de VoD. A série é inspirada nos diários de Anne Lister, mulher lésbica que viveu na zona rural da Inglaterra, em Halifax, nos anos 1800, e que descreveu boa parte da sua vida, viagens, cotidiano e aventuras sexuais e amorosas em um diário criptografado que apenas recentemente foi completamente traduzido. Neste universo narrativo, apesar da potência e riqueza empírica que a protagonista apresentaria para as análises, o foco concentrou-se sobre **Ann Walker**, jovem por quem Anne se apaixona e com quem começa a ter um relacionamento amoroso. Ann Walker inicia a série ainda incerta de sua sexualidade e permanece em uma batalha subjetiva com as matrizes de gênero e sexualidade, compondo uma intensa agonística a partir da qual constitui-se como mulher, aristocrata, branca e lésbica.

Ambientada em um contexto mais contemporâneo, a última série analisada foi a estadunidense *Orange Is The New Black*, uma aclamada dramédia da Netflix, escrita por Jenji Kohan. Baseada no livro de Piper Kerman, narra o período em que ela esteve encarcerada. Nessa série, a personagem que destaque é **Lorna Morello**, detenta condenada por perseguir um homem com quem sonhava em ter um relacionamento, mas que não tinha interesse por ela. Na prisão, Morello tem um relacionamento afetivo-sexual com Nichols, uma jovem lésbica presa por ser usuária de drogas. Apesar de visivelmente ter sentimentos por Nichols, a personagem permanece obcecada pelo seu sonho de ter um marido, engravidar e ser dona de casa. Seu sonho toma a forma de obsessão quando percebemos que pouco importa o homem com quem ela esteja: o único critério importante é que seja, de fato, um homem. Os encontros amorosos e sexuais entre Nichols e Morello, assim como suas conversas, em que Morello justifica de diversas formas sua aventura com Nichols, de modo a escapar da possibilidade de assumir uma sexualidade não normativa, apresentam excertos produtivos para as análises.

Estas, portanto, são as personagens e as séries investigadas. Como já referido, elas emergiram enquanto estratos, e isso não por acaso, já que faço minha a pergunta feita por Deleuze e Guattari (1997, p. 60): “Não será preciso guardar um mínimo de estratos, um mínimo de formas e funções, um mínimo de sujeito para extrair matérias, afectos, agenciamentos?”. Dizendo de outro modo, as personagens, quando colocam em movimento um devir-sapatão, apontam em direção de uma fratura, de uma possível linha de fuga ao que é da ordem do esperado, do já dito, do imperativo. Ao selecionar essas narrativas seriadas a outras assistidas na fase de seleção, fez-se concreta a condição de que a personagem, por si só, sua sexualidade, não se mostravam suficientes para que o devir-sapatão pudesse insurgir. No entanto, ao dar ênfase à escolha pelas personagens, em tudo aquilo que de singular cada uma, a seu modo, pode oferecer, amplio o critério também para os acontecimentos, as relações, os excertos narrativos

que convocaram a ver e rever; excertos que causaram incômodos, provocaram afetos, sensações – justamente porque não apresentaram respostas prontas, pré-conceitos, mas sim puderam ser relacionadas a tantas discussões que aqui interessam.

Isso posto, resta apresentar como os “excertos” foram analisados – nesse caso, a partir de um tipo de metodologia nomeada *etnografia de tela*. Tal proposta metodológica, idealizada por Rial (2004), foi estratégica na medida em que permitiu com que diversos tipos de audiovisuais fossem analisados por meio de suas estratégias metodológicas. Assim, a seguir apresento a etnografia de tela e uma proposta de análise adaptada para séries.

## Etnografia de Tela em Séries: Um Experimento Sem Fim

Vi a fábrica, pensei estar vendo condenados... (Deleuze, 1992, p. 69)

O trabalho com imagens, sejam elas estáticas ou em “movimento”, inaudíveis ou sonoras, tem uma longa tradição acadêmica. As possibilidades metodológicas, justamente por isso, são numerosas. Quando Deleuze, ao discorrer sobre “imagem”, operou uma linha de fuga em sua escrita, ofereceu, a mim, uma espécie de pressuposto do qual jamais poderia abdicar nesta pesquisa. Mais precisamente, ao referir-se a um corte na ação que constitui as imagens, o autor vislumbrou o instante em que os sons e as visualidades já não produzem inteligibilidade, quando incitam uma percepção de ordem mais demorada. A linha de fuga que oferece compõe a epígrafe desta seção, e, assim como a teoria deleuzeana em seu conjunto, provoca, justamente, uma inteligibilidade vagarosa, cuja dificuldade em apreender em palavras talvez seja própria de sua capacidade de, ambivalentemente, provocar uma percepção que se faz empecilho a si mesma. Ver condenados em lugar de uma fábrica é também sinalizar o ponto em que, justamente, a imagem potencialmente carrega nela tudo, dela nada escapa. Quem faz escapar? Quem a olha. No entanto, ao afirmar que, no lugar da fábrica, vislumbrou condenados, Deleuze demonstra que o ato de subtração operado pelo olhar não pressupõe uma operação carente de complexidade ou criatividade. Pelo contrário, o autor evidencia o poder de criação do próprio olhar e, igualmente, o mundo de possibilidades que a imagem pode engendrar. Subtrair,

portanto, é um ato de eleição operado pelo olhar, cuja riqueza pode ser tão potente quanto as possibilidades que constituem a própria imagem.

Do mesmo modo, conceber a relação entre olhar e imagem como subtração não supõe uma negação da ação, ou mesmo da agência. Há investimento em subtrair, em tolher, em delinear, pois, partindo das elaborações teóricas realizadas nesta tese, e também da perspectiva mais ampla de entendimento das imagens, seus limites e possibilidades, a escolha metodológica seguiu na mesma direção: voltando-se para um método que valoriza o efeito limitador da relação entre olhar e imagem, mas que vislumbra que tal limitação nada tem de repressiva; trata-se, antes, de uma elaboração da ordem da ação, composta por, justamente e ambivalentemente, linhas de fuga, multiplicidades que, ainda que não tenham esse nome propriamente, emergem como qualidade *sine qua non* da etnografia: o olhar mais demorado, a valorização das idiossincrasias.

A etnografia de tela, desde seu nome, já expõe o princípio básico de sua proposta de análise, qual seja, o de que se empregue recursos da etnografia em um audiovisual (ou, no caso, em uma tela, pela qual pressupõe-se que o audiovisual será mediado). Nesse sentido, compreende a tela como uma “teia de discursos” (Balestrin e Soares, 2012), como uma das formas de se conceber a realidade.

Ao realizar uma etnografia sobre um produto audiovisual, a busca concentra-se nos sentidos dos textos da mídia, ou mais do que isso, nos discursos que a constituem. No caso desta tese, os discursos em torno do gênero e da sexualidade permanecem o foco, bem como em como se dão, o que produzem, quais seus limites e atravessamentos.

O discurso aqui diz respeito sobretudo à compreensão foucaultiana e, assim, aproxima-se de uma perspectiva dialógica, compreendendo que um discurso emerge, invariavelmente, em (e da) relação com outros discursos, produzindo possibilidades de sentidos (algumas mais imediatas talvez, outras menos exploradas). Pôde-se dizer, ainda, que, em qualquer audiovisual há aquilo que Julia Kristeva (1969) nomeia intertextualidade e que, conseqüentemente, precisa ser um elemento explorado na etnografia de tela. É, pois, partindo dessa compreensão que a busca por uma situação “da vida real”<sup>49</sup> não pode ser um pressuposto da etnografia quando operada em uma tela, uma vez que mesmo uma produção fictícia midiática produz e faz circular discursos que atravessam os meios e a existência social mais amplamente, como já argumentado sobre a linguagem e o “realismo” das séries.

---

<sup>49</sup> Não pressuponho que na etnografia tradicional a questão do realismo ou da veracidade seja já resolvida. No entanto, há uma diferença substancial entre um filme etnográfico, por exemplo, e uma série que se admite como ficção. Neste sentido é que perfilho uma outra compreensão de realismo.

Um ponto importante do trabalho com uma perspectiva discursiva como aquela assumida aqui reside sobre a compreensão de que os sentidos não estão prontos, obscurecidos à espera da pesquisadora que incidirá sobre eles a luz da ciência. Como explicam Balestrin e Soares (2012), a etnografia de tela compreende os discursos como múltiplos e, ao mesmo tempo, singulares. "Múltiplos" uma vez que é em relação que os sentidos são construídos. Ou seja, há um elemento contingencial que opera na medida em que a etnografia é feita, que compreende a relação entre pesquisadora e audiovisual, e o que pode ser construído a partir dessa relação localizada em um espaço e tempo específicos. Consequentemente, seu produto, além de múltiplo, torna-se "singular", na medida em que diferentes pesquisadoras podem (e certamente irão) produzir sentidos diversos na relação com um mesmo audiovisual. Certamente, ao se trabalhar com discursos, a impossibilidade de ignorar os modos como estes produzem verdades dificulta que qualquer sentido aleatório seja extraído de qualquer imagem. No entanto, Balestrin e Soares (2012) visualizam como uma das estratégias da etnografia de tela o olhar que duvida e estranha (d)os sentidos sociais mais, talvez, imediatos. Como efeito, torna-se também tarefa dessa metodologia priorizar um olhar que lance questionamentos sobre o *status quo* e ofereça outras possibilidades de sentidos que concorram com os já instituídos.

A etnografia de tela, conforme explica Rial (2004), ocupa-se também do contexto em que o texto midiático acontece – por isso a importância da intertextualidade e o entendimento de como ela opera por meio dos mais diversos meios sociais. A relação com a etnografia, portanto, advém dessa implicação analítica e imersiva em um contexto. Para tanto, a etnógrafa de tela, assim como qualquer etnógrafa, precisa submergir no universo que analisa e, para auxiliar neste processo, as ferramentas tradicionais da etnografia são decisivas. Uma observação sistemática requer, nessa perspectiva, a produção de um caderno de campo (Balestrin e Soares, 2012), material de registro de aspectos importantes do material audiovisual. Nesse caderno, as autoras sugerem que sejam escritos aspectos visuais e de áudio das cenas a serem analisadas, além de impressões, sensações ou mesmo ideias (Balestrin e Soares, 2012, p. 94) sobre a cena em questão.

Entretanto, as ferramentas etnográficas não são suficientes para dar conta das especificidades das mídias. É nesse ponto que a compreensão sobre a linguagem do audiovisual torna-se necessária. Rial (2004), Balestrin e Soares (2012) tomam emprestadas ferramentas metodológicas do cinema, atentando para planos, movimentos de câmera, críticas publicadas, montagem, som etc. No caso desta tese, tais ferramentas também são relevantes, ainda que meu olhar estivesse voltado para como as séries fazem uso destes aspectos.

Há, entretanto, uma questão que permaneceu obscurecida a partir das autoras consultadas. Ao que parece, a etnografia de tela não impõe limites à tela a que faz referência. Seria esta uma tela de televisão? De cinema? A tela do computador, *tablet*, *smartphone*? Talvez múltiplas ao mesmo tempo?

Balestrin (2012), em sua tese, assume como importante anunciar que a etnografia de tela que empregou no filme *O Céu de Suely* foi efetuada com o suporte de uma televisão e de um aparelho de DVD, e que graças a esse aparelho foi possível perceber detalhes que, segundo a autora, passariam despercebidos na tela do computador. Marta Friederichs (2015), por sua vez, ao se apropriar da etnografia de tela e da cartografia, por meio de uma estratégia metodológica que nomeou *etnocartografia* de cenas, não especifica a partir de que tela realiza sua análise.

Em um sentido diferente das autoras citadas, defendo que tal discussão se faz necessária na medida em que essa “liberdade” pode acabar por promover a invisibilização da tela com a qual se trabalha ou provocar a intensificação de juízos de valor baseados no senso comum. Tomando como exemplo a justificativa de Balestrin (2012), é possível questionar quais elementos determinam que a etnografia a ser realizada será potencialmente mais complexa e detalhada se efetuada com o suporte de uma televisão. Quais os limites que a tela de um computador apresenta frente à tela televisiva? Seria uma questão de tamanho? Ou teria a ver com a distância que, via de regra, tomamos de uma ou de outra? Outrossim, será possível realizar uma etnografia de tela em outras telas, como a do cinema, ou realizá-la na própria tela da televisão, mas em um programa que não está gravado e que, portanto, não se pode assistir mais de uma vez?

Condição primordial em relação ao suporte técnico por meio do qual o audiovisual será assistido parece ser a possibilidade de repeti-lo quantas vezes forem necessárias, tendo em vista a necessidade de olhar para os detalhes e fazer emergir sentidos múltiplos. Em relação especificamente à tela, a eleição de uma tela específica não parece ser o ponto mais importante, mas sim que essa seja anunciada de alguma forma (ainda que se precise compreender as singularidades de cada produção considerando justamente as singularidades dos sistemas de projeção das imagens para os quais os produtos foram pensados originalmente). Tal informação possibilitaria o questionamento de crenças a respeito da viabilidade de uma tela em detrimento da outra para o exercício etnográfico, uma vez que diferentes telas podem, sim, proporcionar diferentes experiências, mas não necessariamente melhores nem piores. Em um contexto de avanços tecnológicos variados, os limites inclusive entre o aparelho televisivo e o computador têm sido frequentemente desafiados (sobretudo considerando-se o advento de *smart Tvs* e

suportes portáteis passíveis de exibir audiovisuais). Para as análises desta tese, a tela utilizada foi a de um Macbook de 15". A escolha por esse suporte se deu sobretudo pelo ritual necessário ao exercício de análise, que consiste em assistir diversas vezes à determinada cena, simplificado com a ajuda de um *mouse*. Além disso, devido a algumas das séries serem oriundas do VoD, foi necessária uma conexão à internet para assisti-las.

Uma outra questão importante de ser debatida a respeito da etnografia de tela é a forma de apresentação das cenas analisadas. Ainda que sinalize o caderno de campo como ferramenta, a transcrição não pareceu ser necessariamente a única forma de apresentação e, de fato, o caderno de campo se constituiu como uma ferramenta mais direcionada para a análise da pesquisadora do que para a apresentação dessa análise. Nas anotações realizadas para a tese, por exemplo, muitos elementos estão incompreensíveis para qualquer leitora além da pesquisadora.

Em *Entre Gêneros: a representação do intersexo em XXY* (Conegatti, 2013), primeiro trabalho de análise audiovisual que desenvolvi, a forma escolhida para apresentação das cenas teve inspiração sobretudo nos pressupostos da análise de imagem (Vanoye e Goliot-Lété, 1994). Naquele momento, a descrição era feita por meio de uma tabela de duas colunas: uma com a trilha da imagem e outra com a trilha sonora. Ao final da tabela, apresentava alguns fotogramas referentes à sequência da cena descrita. Nesse formato, a preocupação era sobretudo com uma separação entre a cena “pura”, sem intervenção da pesquisadora, e a análise. Era, em certo sentido, uma preocupação com a imparcialidade, um ímpeto de proporcionar à leitora a possibilidade de visualizar a cena da forma mais aproximada possível da experiência visual do filme, sem intervenção do olhar analítico da pesquisadora. Entretanto, essa tentativa, ainda que genuína, baseava-se em um preceito falso, ou pelo menos impossível de ser alcançado. Isto porque, em primeiro lugar, jamais a transcrição de uma cena poderá se aproximar da experiência de visualizar a cena ou de assistir ao audiovisual. Em segundo lugar, porque a própria eleição de uma cena a ser transcrita em detrimento de outras já implica uma intervenção; uma intervenção que de forma alguma busca uma imparcialidade, mas que tem como objetivo direcionar o olhar da leitora para aquilo que emerge como produtivo para a pesquisa, a partir do olhar da pesquisadora. Ademais, tal formato implica um longo tempo de transcrição e diversas páginas acabam ocupadas apenas por tabelas e mais tabelas, nem um pouco instigantes ao olhar de quem lê.

Em *O Que Podem Fazer Duas Vulvas? lesbianidades no Tumblr* (Conegatti, 2015), pesquisa na qual operei sobre imagens estáticas, o trabalho de análise se deu com fotografias retiradas de Tumblrs. Apesar de apresentar um desafio menor, na medida em que foi possível

exibir a imagem na íntegra nas análises, o que não é possível no caso da análise de audiovisuais, houve uma preocupação, dessa vez, com a descrição, sobretudo porque a desconstrução (Derrida, 2002) foi a estratégia metodológica adotada, e para esta perspectiva a descrição já é uma forma de análise. Nesse exercício analítico, contudo, a descrição tomou uma outra forma que não aquela que se apresentava no trabalho anterior, de uma transcrição detalhada e fatigante. E foi nesse sentido que as análises da presente tese procuraram caminhar: ao invés de transcrever, descrever, assumindo já nesse exercício não apenas as cenas importantes para o trabalho, mas os excertos dialógicos e não dialógicos expressivos, que inspiraram a discussão analítica.

É, portanto, indicando à leitora os caminhos que me levaram à tal configuração metodológica nesta tese que finalizo esta seção, na qual busquei, também, discutir as séries televisivas e de VoD na qualidade de *corpus* da pesquisa. Para tanto, abordei as séries em sua condição e gênese transmidiática, de modo a evidenciar suas peculiaridades nas diferentes plataformas. Posteriormente, o VoD e sua relação com o *broadcasting* foi o tópico de discussão, evidenciando a aproximação e o distanciamento entre ambos no sentido de localizar ambivalências produtivas nessa relação. Por fim, a linguagem específica das séries foi brevemente discutida, aliada à apresentação dos critérios de escolha e da metodologia selecionada para a realização das análises.

A partir deste ponto, o trabalho efetuado sobre as séries será apresentado. No entanto, uma linha de fuga se faz necessária e irrompe as barreiras da organização lógica desta pesquisa, produzindo, como efeito, a seção seguinte. Uma seção, talvez, anômala, mas necessária.

# UMA LINHA DE FUGA: DA REGULARIDADE À DIFERENÇA

Susan Driver, autora do livro *Queer Girls and Popular Culture*<sup>50</sup> (2007), evidencia a importância de produtos midiáticos que oferecem personagens e histórias *queer* para o público LGBT+. Seu esforço volta-se para expor como textos midiáticos relacionam-se com as subjetividades dessas meninas e mulheres, e define cultura popular como um espaço de criação de possibilidades, conexões, relações e, também, de sentido. Por concordar com as considerações da autora, considero imperativo o trabalho de identificar os modos de constituição dessas personagens. Ainda que minhas atenções não estejam voltadas especificamente para a recepção, estudar o que é produzido é uma forma de colocar em evidência o que está sendo oferecido ao público e quais os sentidos que podem emergir dessa oferta.

Assim como J Halberstam (2005), em *In a Queer Time and Place* identificou as regularidades na constituição de pessoas transgênero em filmes, pretendo realizar neste texto um breve mapeamento das regularidades que engendram a sexualidade feminina não heterossexual (em especial a lésbica). Esse mapeamento se faz importante na medida em que permite observar de forma mais estrutural como tais expressões de sexualidade vêm sendo construídas nas séries, se há uma transposição das regularidades de outras narrativas ou mesmo se é possível identificar um modo serial próprio de constituição. No entanto, tal exercício faz-se particularmente importante porque é o olhar sobre as repetições (ainda que, aqui, visualizadas em seu efeito de regularidade) que possibilitará a constituição da diferença. Para o marco teórico que assumo, diferença e repetição relacionam-se na medida em que a repetição não poderá ser resumida à falta da diferença. Tanto a partir da teorização butleriana da performatividade, quanto a partir da deleuzo-guattariana, a repetição é o meio pelo qual a diferença se efetiva. Assim, negá-la não será o caminho; trata-se, sim, de mostrar sua potência, mostrar o quanto o efeito de regularidade sobre a repetição pressupõe um efeito de subtração, ou seja, a anulação de sua potência a devir. Nesse sentido, aqui se tomará a repetição como um processo e a regularidade (ou regularização) como efeito de subtração da própria repetição. É,

---

<sup>50</sup> O título pode ser traduzido como *Garotas Queer e a Cultura Popular*.

pois, para o efeito de subtração que o atual texto se volta, porém, apenas para que, a partir da caracterização desse efeito, se produza, nas próximas seções, o exercício das sobras, isto é, daquilo que foi subtraído da repetição para torná-la regularidade. Em outras palavras, para que se efetive o exercício de caracterização do devir.

Portanto, diferentemente da proposta teórica e analítica até aqui apresentada, porém de modo complementar, nesta seção, a investigação volta-se para as regularidades. Não se faz aqui uma análise detalhada de narrativas específicas, mas uma espécie de mapeamento de modo a contribuir com a investigação do devir-sapatão. Trata-se de um esforço que se faz necessário, seja para localizar as singularidades, seja porque a única pesquisa localizada neste sentido foi a de Renata Almeida (2018), que estudou especificamente o tropo, isto é, o clichê *Enterre suas LBs*<sup>51</sup>, fenômeno recorrente sobretudo em personagens mulheres nos seriados. Assim, este texto parte dessa pesquisa e também de outras, realizadas em outros países, de modo a contribuir com a investigação de um fenômeno pouco explorado.

Ainda que a teorização de Deleuze acompanha o devir-sapatão, e o conceito volte-se sobretudo para aquilo que escapa ao efeito de regularização, esse autor dedicou-se a pensar o devir em sua relação com as regularidades, e é nesse sentido que sua teoria será também aquela que permitirá dar sustentação teórica aos fenômenos aqui identificados, assim como a performatividade butleriana e suas reflexões sobre a matriz heterossexual. É importante destacar que, diferentemente da seleção empírica proposta para a investigação do devir-sapatão, nesta seção, as séries não serão classificadas por estilo narrativo ou fórmula; desde comédias a séries de terror e drama, todas foram fonte para este texto. O ponto em comum foi a presença de personagens mulheres não heterossexuais. A justificativa para ausência de tal categorização se dá na medida em que, como referido, não proponho uma análise aprofundada, mas sim um exercício de mapeamento de regularidades que excedem gêneros ou fórmulas, uma espécie de “treinamento do olhar” para a emergência do devir, ainda que se possa, em uma outra proposta investigativa, localizar regularidades mais ou menos recorrentes em diferentes gêneros.

O material utilizado nesta análise não se restringiu às séries, recorrendo-se também ao que se produziu sobre elas, seja no formato de pesquisa acadêmica, seja na crítica especializada e em pesquisas de institutos e *sites* especializados no tema. A sistematização dos resultados foi organizada em três eixos nomeados “reterritorializações”. Dois trabalhos serviram de base para

---

<sup>51</sup> A autora utiliza a versão original do tropo, em inglês, nomeada *Bury Your Gays*. No entanto, por constituir um fenômeno de gênero específico, optei pelas iniciais LB, retiradas de LGBT, ao invés da palavra *gay* exclusivamente, uma vez que esta última pode promover o apagamento das mulheres de sexualidade não heterossexual, tema da pesquisa citada e também explorado aqui.

tal organização: o primeiro foi a pesquisa de Halberstam (2005) e o segundo a própria teorização deleuzo-guattariana. Halberstam (Ibidem) identificou três projetos de constituição da transgeneridade na mídia: o de *racionalização*, de *estabilização* e o de *trivialização*. No primeiro, Halberstam condensou filmes que apresentam um/a personagem que apenas transita entre gêneros por algum objetivo específico, como o de disfarçar-se para não ser reconhecido/a, por exemplo. No segundo, o intuito, de acordo com o autor, foi o de inserir a/o personagem no quadro da patologização ou em quaisquer outros marcos que possibilitem a emergência da transgeneridade como grotesca. Para Halberstam, tal constituição possibilita a neutralização de quaisquer desestabilizações à constituição cisgênero potencializadas pela emergência transgênero. O último projeto, nomeado *trivialização*, assemelha-se em certo sentido ao de *racionalização*. Na trivialização, no entanto, a personagem desafia os limites da cisgeneridade motivada por outros impulsos, como a busca por mais liberdade ou por simplesmente colocar-se no mundo de uma forma dissidente, porém passageira, uma vez que invariavelmente reorganizada pela matriz heterossexual. A trivialização compõe, portanto, o grupo de performances *drag* que Butler (2013) identificaria como a serviço do gênero como poder.

Assim, indico que me inspiro em duas definições de Halberstam (2005) e elaboro uma terceira. No entanto, minhas definições diferem ligeiramente das do autor. Não trabalho com a noção de “projeto”, por entender que essa palavra, no português, pelo menos, pode remeter a algo que foi arquitetado ou orquestrado por alguém. Evito assumir esse pressuposto na medida em que entendo que discursos de sexualidades e gêneros são efeito de diversos fatores sociais, históricos, científicos, culturais, econômicos e que, assim, não constituem necessariamente um plano idealizado por uma entidade ou pessoa. Portanto, optei pela palavra *reterritorialização*, que, mais do que uma palavra, constitui um conceito de Deleuze e Guattari (1997), indicativo de um processo. Para ambos (Ibidem), desterritorialização e reterritorialização são movimentos intimamente relacionados, que compõem acontecimentos, constituições etc. Na medida em que aqui dedico espaço às regularidades que sugerem sentidos recorrentes, a noção de reterritorialização se faz adequada, uma vez que ela evidencia os processos que, em movimento, produzem a volta a um território, ainda que a sexualidade dissidente potencialize a possibilidade de desterritorialização.

O primeiro eixo chama-se *Reterritorialização para a Trivialização*, no qual foram identificados mecanismos de produção da sexualidade de mulheres não heterossexuais que produziram a trivialização de tais expressões. Como efeito, a relação hierárquica com a heterossexualidade foi intensificada, resultando na produção de tais sexualidades como secundárias, triviais. O segundo foi nomeado *Reterritorialização para a Estabilização da*

*Matriz Heterossexual*, no qual o enfoque foi a desestabilização de qualquer tipo de expressão sexual que não seja a heterossexual, tornando tais expressões ora inconstantes, ora produto da própria matriz heterossexual, reforçando-a. No último eixo, a *Reterritorialização Para Além da Sexualidade*, evidenciou outras estratégias de reorganização da personagem dentro de um marco matricial mais amplo, a partir dos diversos vetores sociais que produzem mulheres não heterossexuais.

## Reterritorialização para a Trivialização: Enterre suas LBs

De fato, é psicologicamente exaustivo e traumatizante  
apegar-se a personagens lésbicas  
e vê-las morrer (Deshler, 2017, p. 43).

Por já ter sido tema de, pelo menos, uma pesquisa brasileira (Almeida, 2018) e uma estadunidense (Deshler, 2017), o tropo *Bury Your Gays* – aqui também referenciado, em uma tradução minha livre e adaptada<sup>52</sup>, como *Enterre suas LBs* – será a primeira regularidade serial a ser abordada. Interessadas nesse fenômeno, assim cunhado desde 2010 pelo site *TVTropes.com* (Ibidem), ambas as pesquisadoras se dedicaram a mostrar como tem ocorrido especialmente a morte de mulheres *queer* em séries, a ponto de se tornar uma constante nas narrativas.

De fato, personagens morrem. No entanto, a morte de mulheres não heterossexuais nas séries é caracterizada por três aspectos que a tornam mais do que uma simples morte. O primeiro diz respeito à quantidade: 208<sup>53</sup>, de acordo com Riese, do site *Autostraddle*<sup>54</sup>, que vem atualizando a lista desde 2016. Tal número torna-se significativo quando comparado com o banco de dados do site *LGBT Fans Deserve Better*, dedicado a contabilizar o número total de

---

<sup>52</sup> A substituição de *gay* por LGBT se deu por entender que o primeiro não abarca as nuances sexualidade feminina em português, como já referido.

<sup>53</sup> Foram contabilizadas personagens de quaisquer programas televisivos.

<sup>54</sup> Link para a matéria: <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>

personagens lésbicas e bissexuais em programas televisivos: 613 (391 lésbicas e 222 bissexuais). Ou seja, pelo menos 33% das personagens tiveram um final trágico.

O segundo aspecto tem a ver com o histórico da construção de personagens LGBTs. Em 1976, Julie, da série *Executive Suite (1976-1977)*, vem a ser a primeira personagem não heterossexual a ser morta em um seriado, e o evento ocorre instantes após seu interesse amoroso descobrir sua sexualidade (Riese, 2016). Antes de Julie, algumas personagens aparecem principalmente em seriados médicos ou sobre saúde mental e, ainda que não tenham sido mortas, suas preferências sexuais são tratadas como doenças e distúrbios (Almeida, 2018). Nas telenovelas, narrativa em certo sentido próxima das séries e muito importante para o Brasil, verifiquei que, apesar da inserção de lésbicas remontar a 1988, com a novela *Vale Tudo*, somente em 2003, em *Mulheres Apaixonadas*, as duas mulheres que compõem o casal lésbico chegam ao final da trama vivas (Marques, 2003). O caso de Julie e dos casais lésbicos de telenovelas brasileiras, no entanto, é ainda mais significativo historicamente quando o olhar sobre personagens LGBTs é ampliado para outras narrativas.

Dos anos 1930 até o ano 1968, o código Hays, responsável por regular e censurar o conteúdo veiculado no cinema estadunidense, proibia a inserção explícita de personagens homossexuais no cinema. Alguns filmes, como *Queen Christina (1933)*, *Suddenly Last Summer (1958)* e *The Children's Hour (1961)*, que abordavam relações ou personagens homossexuais de forma talvez menos implícita dedicaram um final, no mínimo, duvidoso à/ao personagem. Destaco, sobretudo, os dois últimos, em que ambos (um homem no primeiro e uma mulher no segundo) morrem.

No Brasil, Naiade Bianchi (2017) evidencia que, nas décadas iniciais do cinema, estendendo-se até o final da década de 80, os poucos filmes encontrados reservaram lugar punitivo à mulher que desvia da heterossexualidade, com destaque para o filme *Soninha Toda Pura (1971)*, em que a protagonista é estuprada por seu padrasto logo após beijar outra mulher. O filme termina com Soninha desmaiada (ou morta, não se sabe ao certo) na praia.

Anterior ao cinema, a literatura é um dos lugares onde os relacionamentos entre mulheres encontraram um pouco mais de liberdade, quando comparada com as décadas iniciais do cinema. No entanto, os finais trágicos também aqui fazem-se presentes. *The Well Of Loneliness (1928)*, considerado o primeiro romance inglês a discutir a homossexualidade, também reserva a morte à personagem principal (Deshler, 2017). Em 1872, no arsenal literário que tangenciava o tema da homossexualidade, há *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, com uma personagem vampira, vilã e lésbica, que também morre ao final. Em um contexto escasso de

literatura sobre mulheres que amam mulheres, tais histórias acabam por dar início a uma regularidade ficcional.

A respeito da literatura brasileira, Cassandra Rios foi uma das pioneiras a escrever sobre romance e mulheres de sexualidade não heterossexual, tendo seu primeiro livro publicado em 1948. Neste, Lyeth, personagem principal, suicida-se ao final. Mais de vinte anos depois, em *Copacabana Posto 6 – A Madrasta (1969)*, o mesmo final trágico é destinado agora ao casal de mulheres.<sup>55</sup>

As citações a filmes, novelas e livros específicos são valorizadas aqui por se relacionarem a um tópico que historicamente teve espaço bastante limitado nesses formatos narrativos, sobretudo no passado. Como efeito, a existência de um ou dois livros, filmes e novelas que destinaram a morte à personagem não heterossexual constitui parte importante de uma tradição que se forma nestas narrativas, bastante escassas, em conjunto com as séries televisivas. Tal resgate também permite identificar, quando comparado com o atual momento das séries televisivas, a presença de uma tradição que atravessa barreiras temporais. Ainda que os números contabilizados por Riese (2016) compreendam séries das mais diversas décadas, na atualidade, sobretudo no ano de 2016, as estatísticas permanecem praticamente as mesmas: 27 (Deshler, 2017) de um total de 92 (GLAAD, 2017), ou seja, quase 30%.

A recorrência histórica e atual da morte de personagens mulheres não heterossexuais, seja no Brasil, seja em nível internacional, leva ao terceiro aspecto deste bloco de *Reterritorialização para a Trivialização*, o mais subjetivo, uma vez que concerne à forma como essas personagens têm sido eliminadas. O *Queerbating* constitui uma das fórmulas de destaque e posterior apagamento da personagem não heterossexual. Esse termo sugere o despertar de produtoras/es, roteiristas e diretoras/es para um nicho bastante ativo, sobretudo *online*, e muito consumista de narrativas ficcionais: o público LGBT, e apresenta três formatos. Primeiramente, por meio do “episódio gay” (Almeida, 2018, p. 14), que se utiliza da tensão romântico-sexual entre duas personagens (provavelmente mulheres) e de algum envolvimento mais efetivo, como um beijo, sem a intenção de desenvolver a história. Há também as personagens que permanecem apenas na tensão sexual, sem necessariamente consumirem o ato ou sem assumirem uma sexualidade não heterossexual (Deshler, 2017). Séries como *Xena, A Princesa Guerreira*, *Person Of Interest (2011)*, utilizaram-se desses subtexto - ainda que seja importante destacar que em *Xena* havia uma forte censura que impossibilitava formas mais explícitas de

---

<sup>55</sup> Autora muito criticada por reforçar um arquétipo de lesbianidade, algo comum na maior parte das literaturas homossexuais da época. É esta concepção que leva, na década de 1990, ao lançamento do selo GLS, dedicado a “melhorar” a imagem das/os LGBs nos romances.

demonstração, que ocorrem apenas ao final da série, já em 2001. O terceiro formato foi identificado por usuárias/os *online* como “*Neo Queerbating*” (Deshler, 2017), e compreende a extensa divulgação da presença de uma personagem ou de um casal *queer* em uma narrativa para, posteriormente, marginalizar tal/tais personagem/ns em prol de outras/os heterossexuais. O *Queerbating*, portanto, consiste na apropriação de personagens e/ou tensões não heterossexuais visando à adesão de um grupo que consome em peso essas narrativas, sobretudo devido à escassez de variedade.

Dentro do *Queerbating*, a morte torna-se um dos recursos de apagamento da personagem LB. Ainda que Almeida (2018) e Deshler (2017) tenham realizado investigações mais extensas desse fenômeno, destaco um modo recorrente de morte dessas personagens, devido aos sentidos que pode fazer emergir: o assassinato (Almeida, 2018). No passado, em que tais sexualidades eram equiparadas a doenças e distúrbios, o suicídio emergia como a forma mais patologizante de finalização. No presente, no entanto, o assassinato tem constituído uma fórmula recorrente, fazendo emergir outro sentido, ainda que igualmente problemático. A morte de duas personagens em séries bastante similares agrega aspectos importantes desta fórmula, possibilitando uma discussão profunda sobre os sentidos que o assassinato pode carregar em tais narrativas: Tara, em *Buffy The Vampire Slayer* e Lexa em *The 100*.

A primeira, Tara, é namorada de Willow, personagem permanente na série. Tara é morta na sexta temporada, episódio 19 de 2002, por uma bala perdida que visava atingir Buffy, e sua morte ocorre em frente à Willow. Na cena, as duas encontram-se no quarto, conversando, logo após a primeira noite de sexo, que aqui é parcialmente filmada, portanto, em nada subentendida. Elas haviam voltado a se relacionar após um término recente; Tara estava com Willow desde a quarta temporada, mas apenas nesse episódio ambas foram tratadas de forma equivalente a outros casais heterossexuais da série, no sentido de expressar um relacionamento sexual explicitamente.

Mais de dez anos depois, em 2016, é a vez de Lexa morrer, agora no sétimo episódio da terceira temporada de outra série, *The 100*. A personagem também morre com um tiro que não é dirigido a ela, mas à Clarke, mulher com quem se envolve na série. É importante destacar que, assim como Tara com Willow, Lexa não estava tentando salvar Clarke: apenas o atirador erra o tiro e a acerta. Menos de um minuto antes dessa cena, as duas personagens entendem-se pela primeira vez e acabam transando. Como observa Deshler (2017), essa é provavelmente a primeira vez que o público vê Lexa esboçar felicidade.

A semelhança entre as duas cenas é indiscutível. Cada aspecto parece reproduzido propositadamente: a morte logo após um momento de felicidade relacionado ao casal – nos

casos aqui explorados, o sexo –, a parceira sendo testemunha ocular da morte da outra – ato recorrente em mais de 23% das mortes analisadas por Almeida (2018), dado que solidifica a recorrência de, pelo menos, parte desta fórmula –, a morte “por acidente”, que sequer possibilita à personagem um ato heroico ou uma espécie de dignidade que pode emergir da morte que ocorre em outras condições. E as semelhanças são mais intensas considerando-se que ambos são casais extremamente poderosos: Tara e Willow são bruxas (Willow inclusive prova ser mais poderosa que a personagem principal, Buffy) e Lexa e Clarke são duas líderes de clãs do universo narrativo e possuem habilidades de luta e sobrevivência.

Ainda dentre as semelhanças, outro aspecto merece destaque: o momento de felicidade que antecede a supressão da vida, geralmente relacionado a um ato mais íntimo com aquela que se ama. Como explica Rogério Tomaz (2011) ao analisar o homoerotismo na literatura de Nelson Rodrigues, o sexo parece emergir como algo destrutivo para essas personagens, causando recorrentemente sua morte. Aqui, de modo semelhante, o sexo precede a morte. No entanto, mais do que o ato sexual, o que parece ser imperativo para a o final trágico é o momento anterior de intensa felicidade. *The Walking Dead*, apenas semanas após a morte de Lexa, realiza evento parecido com Denise (Deshler, 2017). Ainda que sua morte não ocorra logo após o ato sexual, ela se dá instantes após Denise assumir seu interesse romântico em Tara, outra personagem da trama. Esse é apenas mais um exemplo, dentre tantos outros possíveis de serem citados aqui. O que é relevante destacar nessa discussão, sobretudo, não é exatamente a quantidade de vezes que determinada fórmula se repetiu ou se repete, mas sim os sentidos que podem fazer emergir de, pelo menos, duas séries bastante aclamadas e reconhecidas pelo público fã de séries<sup>56</sup>, sobretudo aquele que compõe a sigla LGBT+.

A recorrência tão frequente do clichê *Bury Your Gays*, acompanhada da repetição de modos específicos de morte, produz sentidos e sustenta discursos que constituem as possibilidades e limites da existência de mulheres não heterossexuais. Os pontos em comum compartilhados por essas mortes permitem a identificação de um efeito performativo que produz a interrupção da vida – e, conseqüentemente, da constituição de um casal – como forma de punição, sobretudo por suceder um momento romântico e íntimo de felicidade da personagem.

---

<sup>56</sup> De acordo com o site *Wikipedia*, *Buffy* esteve entre as séries mais assistidas nos Estados Unidos do canal WB, chegando a uma média de 4,6 milhões de espectadoras/es. No Brasil, foi a série de TV a cabo mais assistida em sua quinta temporada. Quando foi ao ar na Rede Globo, atingiu mais de 20 pontos de audiência. *The 100* chegou a ser a série mais assistida na emissora The CW, atingindo quase 3 milhões de espectadores. Não há dados sobre sua recepção no Brasil.

Almeida (2018), em sua leitura dos efeitos deste clichê, assemelha o ato de matar mulheres não heterossexuais a uma espécie de estupro corretivo simbólico, uma vez que, assim como o ato referenciado, visa apagar a existência não heterossexual feminina por meio da reafirmação de uma heterossexualidade redentora, porque permanece, simbolicamente e literalmente, viva. Ainda que a equivalência seja questionável, uma vez que morte e estupro são, de fato, fenômenos radicalmente distintos e que produzem sentidos também distintos, destaco alguns aspectos que aproximam os dois atos, no caso do apagamento de mulheres não heterossexuais: no limite, os dois buscam erradicar a existência violentada. Deshler (2017), por sua vez, entende que a ligação estrita entre morte e personagens *queer* se dá sobretudo porque se entende tal expressão de vida como errática. Por meio da matriz heterossexual, essa que sustenta apenas uma forma de expressão de sexualidade como a ideal ou normal, expressões não heterossexuais oferecem um risco à centralidade de um modelo (Ibidem). Ainda que a busca seja por uma oferta baseada na pluralidade de existências, a própria noção de pluralidade é inviabilizada na medida em que tal matriz é estruturada pela constituição de uma existência em detrimento de outras. É por isso que uma expressão não heterossexual desperta uma espécie de temor da extinção de um arsenal de valores tradicionais.

Como efeito, a recorrência das mortes também efetua performativamente uma espécie de familiaridade, em que o público acaba até mesmo por esperar pela morte de personagens. O efeito de regularidade excede as telas, ou o ficcional, produzindo reações como a que compõe a epígrafe desta primeira reterritorialização: dor e sofrimento em um público que anseia por contato com modos de existência LGBT+ que escapem dos efeitos intensos e, por vezes, letais dos modos hegemônicos de produzir a diferença.

Assim, a recorrência “Enterre Suas LBs” emerge como a primeira reterritorialização efeito do olhar cisgênero e heterossexual na produção de sexualidades não heterossexuais em personagens mulheres; um movimento de *trivialização*, na medida em que produz a presença não heterossexual como passageira, trivial e passível de ser extinguida a qualquer momento. O segundo movimento a ser explorado é a construção dessas sexualidades (não heterossexuais) por meio de uma figura masculina, que aqui é identificada como uma *reterritorialização para a estabilização*.

## Reterritorialização para a Estabilização da Matriz Heterossexual: a Iminência da Figura Cisgênero Masculina

“Estamos mal aqui sem homem, não é?”  
“Estou gostando, mas não é o suficiente.”

Diálogos extraídos de filmes da década de oitenta abrem o artigo de Naiade Bianchi (2017). Dedicando-se ao estudo da representação da lesbianidade em películas brasileiras, a autora localizou a recorrência do fenômeno que respalda tais diálogos: a *heterossexualização* de mulheres não heterossexuais. Tanto nas décadas de setenta ou oitenta (Ibidem), foi recorrente a produção do desejo entre mulheres como passageiro, facilmente “reversível” nas narrativas – e, mesmo na atualidade, parece que o cinema não abdicou dessa tradição. Alessandro Paulino (2019), ao estudar o período dos anos 2000 no cinema brasileiro, localizou dez filmes com personagens que se relacionam ou desejam mulheres, mas, ao aplicar o critério de seleção de películas que não envolvessem triângulos amorosos com um homem, e portanto enfatizar o protagonismo e/ou antagonismo da personagem de sexualidade dissidente, pôde apenas trabalhar com dois filmes: *Como Esquecer* (2010) e *Flores Raras* (2013).

No universo das séries, essa lógica permanece, em certo sentido, sendo reproduzida. Almeida (2018) identifica o seriado *The Eleventh Hour* (1962-1964) como um dos primeiros a apresentar uma personagem aquilo que denominou “tendências lésbicas”. Hallie Lambert, personagem da série, ao final tem seus desejos patologizados e medicalizados por um psiquiatra, conformando-se, assim, a uma vida heterossexual. Deshler (2017), por sua vez, cita a pesquisa de Ann Ciasullo sobre narrativas televisivas de mulheres encarceradas, abrangendo o final dos anos 1920 aos anos 1960 e evidencia o quanto tais narrativas possibilitavam a exploração do desejo homossexual sem, contudo, destituir a heterossexualidade enquanto norma. Seja como experimentação, seja como necessidade, nesse contexto, explica a autora, o desejo lésbico emergia como componente da heterossexualidade, sem a ela apresentar nenhuma ameaça.

Em décadas mais recentes, a manutenção ou atualização da heterossexualidade como matriz ainda se efetiva nas séries, mas de outra forma. Em *Orange Is The New Black*, há Soso, uma mulher asiática que se relaciona amorosamente com Poussey, mulher lésbica e negra, e que confessa, em certo momento da trama, que talvez aquilo que Poussey pode lhe oferecer não seja “suficiente”. *Glow* (2017) também faz uso do mesmo recurso, ainda que a personagem, Arthie Premkumar, posteriormente se arrependa. *Tipping The Velvet* recorre à mesma estratégia

na personagem de Kitty Butler, ainda que ao final da trama ela se arrependa e tente reconquistar Nan Astley. O homem com quem Kitty se relaciona, ao confrontar Nan, explicita sua função na tela, ao perguntá-la, em tom de deboche, se há algum valor no que duas mulheres podem fazer na cama. Em *The O.C.* (2003), Marissa namora brevemente uma outra mulher, mas decide voltar com o personagem principal, com quem já havia tido um relacionamento. O “caso” das duas é colocado como algo passageiro e sem importância em comparação com o relacionamento que ela estabelece com esse outro personagem, de maneira que a bissexualidade de Marisa é ignorada pelo resto da trama. Em um episódio de *Friends* (1994), ainda que Carol, ex-esposa de Ross, esteja namorando uma mulher e tenha se assumido lésbica, a personagem o beija em uma noite de dia das/os namoradas/os – talvez indicando ali algo que ainda não fora efetivamente “superado”.

Estes são apenas alguns exemplos de uma extensa lista. O que eles permitem evidenciar é que, em primeiro lugar, o “retorno” à heterossexualidade ou a dependência a ela permanece constituindo as narrativas de mulheres não heterossexuais; em segundo lugar, que a figura masculina cisgênero possui uma função decisiva nesse processo: seja nos diálogos do cinema brasileiro que compõem a epígrafe, seja em diversos seriados, uma forma recorrente de reterritorializar a mulher que manifesta desejos dissidentes dos heterossexuais, ou seja, a mulher que está em vias de desterritorializar-se sexualmente, é proposta por meio da figura masculina cisgênero. Uma ideia de insuficiência é evocada em grande parte dessas narrativas, com frequência atrelada a comparações entre o (cis)gênero feminino e masculino. Assim, ganha força um argumento falsamente biológico, isto é, a ideia de que o corpo masculino cisgênero seria o ideal, seja para a prática sexual, como nos diálogos citados no início desta seção, seja para uma relação afetivo-amorosa. Se afirmo “falsamente biológico” é porque não se trata de uma concepção fundamentalmente biológica; trata-se, antes, de uma valorização cultural que acaba por constituir o corpo masculino cisgênero como padrão incontornável e o corpo feminino cisgênero como insuficiente. Nesse sentido, constitui-se uma produção performativa do corpo masculino, materializada tanto por meio de diálogos, nos quais a mera evocação de um modelo parece ser suficiente, quanto pela presença efetivamente física de um personagem específico. Como efeito de uma lógica dicotômica, o corpo feminino é produzido em relação, consequentemente, como inferior.

A reação de fãs à continuidade da função do homem cisgênero na construção da sexualidade da mulher não heterossexual é outro fator que expõe que, de fato, esse é um fenômeno recorrente. Em *Malhação*, por exemplo, ocorre um momento de tensão entre o casal de meninas, Samantha e Lica, quando Samantha é avistada por Lica com seu ex-namorado.

Após esse episódio, fãs denunciaram a “intromissão” masculina no relacionamento das duas como algo comum da construção de personagens mulheres não heterossexuais, evocando a *hashtag* *LGBTMereceRespeito* (Redação, 2018).

Em termos internacionais, o clichê é de tal forma reconhecido pelo público LGBT que o *site* *LGBT Fans Deserve Better*, por exemplo, nomeou um de seus tropos “*Lesbian With A Man*”, isto é, “Lésbica Com Um Homem”, e, junto a isso, apresentou um banco de dados com esta recorrência. De acordo com o *site*, são somente personagens lésbicas que entram na categoria e o banco de dado tem o cuidado de reunir apenas séries em que a personagem se envolve com um homem após assumir-se lésbica. Estupro ou assédio sexual são fórmulas de “relação” contabilizadas nesse mesmo tropo, mas também a recorrente dúvida a respeito da sexualidade, que leva a personagem a resolver seu dilema quase que invariavelmente relacionando-se com um homem. Há, também, aqueles programas que se valem desse recurso narrativo de forma cômica, como num casamento falso, por exemplo, mas a parte da fórmula permanece a mesma, na medida em que a personagem acaba relacionando-se com um homem e não com uma mulher.

Ainda que em parte legítima (a partir de exemplos concretos) o argumento a respeito da função que o homem cisgênero adquire na relativização da sexualidade de personagens mulheres lésbicas nas séries, é importante fazer duas ressalvas a respeito da organização do banco de dados do *LGBT Fans Deserve Better*. Primeiramente, pelo fato de cenas de estupro e de assédio sexual serem dispostas junto a outras que envolvem, via de regra, relações consentidas. Tais cenas de estupro emergem, em uma possibilidade de interpretação, como uma espécie de punição pela sexualidade dissidente, e nisso diferem substancialmente daquelas que compreendem relações consentidas. O próprio ato de violência física se efetiva como significativo que reforça a impossibilidade de escolha por parte da personagem que sofre o estupro. No entanto, e talvez justamente por exporem que tal ato é violento porque não compõe o consentimento da vítima, tornam explícita sua função de (tentativa de) retorno à heterossexualidade, ainda que incorra em uma violência imposta (e, portanto, não consentida) sobre a personagem. Neste ponto talvez resida sua aproximação com os outros tipos de relação, mas de modo algum pode se dizer que o estupro e o assédio carregam os mesmos sentidos que outras relações, via de regra, consentidas.

Em relação à segunda ressalva, importa ressaltar novamente que o *site* não contabiliza personagens que estabelecem relacionamentos com homens antes de assumirem-se, e nem personagens bissexuais. No entanto, acredito que essas duas especificidades não podem ser excluídas, pois também constituem formas de produzir a sexualidade por meio da matriz

heterossexual. De fato, personagens bissexuais não invisibilizam ou relativizam sua sexualidade quando estabelecem, por exemplo, triângulos amorosos ou relacionamentos com homens. Porém, a presença constante da figura masculina cisgênero, por vezes de forma tão pontual, parece ter uma função maior do que simplesmente tornar visível sua sexualidade. No exemplo já citado de Soso, personagem bissexual em *OITNB* que reclama da insuficiência de sua amada, tal função torna-se evidente pelo modo em si que o diálogo é conduzido, estabelecendo uma relação hierárquica entre os binômios homem-mulher e heterossexualidade-homossexualidade (pelo par suficiência-insuficiência). A questão, portanto, concerne à forma como este homem cisgênero emerge na trama, à forma como se produz a relação dele com a personagem não heterossexual e a como se efetiva a relação desta personagem com outra mulher por quem tenha interesse sexual e/ou romântico.

Consequentemente, no que diz respeito às fórmulas, é possível argumentar que, assim como o clichê “Enterre Suas LBs” atualizou-se ao longo do tempo, a figura masculina cisgênero nas narrativas seriadas parece ter sido atualizada em sua função, ou, talvez, pelo menos, produzido uma variante outra, com a qual coexiste na atualidade. De fato, assim como muitos são os exemplos dessa recorrência, do modo como foi abordada até aqui, diversas também são as narrativas em que mulheres não heterossexuais permanecem refratárias à matriz heterossexual. Se nos casos citados o personagem cisgênero masculino (por meio de uma presença física ou invocada) funcionava como uma espécie de garantia da matriz heterossexual, de modo a estabelecer uma natureza, preferência ou destino para mulheres de desejos dissidentes, em sua variante ele agora parece oferecer o contrário: a garantia de que elas *não são*, de fato, heterossexuais. Para tanto, ele precisa demonstrar interesse amoroso, incorporar a típica figura do “cara ideal”, isto é, legal, fiel, romântico e disponível para a personagem, inclusive no momento de tensão a respeito de sua sexualidade ou do romance lésbico que ela anseia viver. Em outras palavras, ele precisa ser um homem que somente uma mulher que é verdadeiramente lésbica poderia recusar.<sup>57</sup>

Exemplos são facilmente localizados nos mais diversos gêneros de séries televisivas e de VoD. *One Day At A Time* (2017), uma *sitcom* da Netflix que recentemente foi comprada pela Pop, apresenta a personagem Elena, uma jovem adolescente que, antes mesmo de beijar qualquer pessoa, já acredita ser lésbica. Decide, no entanto, que, para ter certeza disso, precisa beijar alguém. Escolhe o garoto mais popular da escola e investe na relação brevemente, apenas

---

<sup>57</sup> Esta função não se restringe aos seriados, mas pode também ser encontrada em filmes como *Flores Raras*, classificado por Bianchi (2017) e Paulino (2019) como um dos poucos em que a personagem lésbica é poupada de um relacionamento com homens. Robert Lowell, amigo de Elizabeth Bishop na trama, é um exemplo dessa função.

para assegurar-se de que não gosta de meninos. Quando resolve se assumir para sua mãe, torna explícita a função de sua relação com o garoto, afirmando que, se fosse gostar de meninos, gostaria dele, que é um perfeito “cavalheiro”. Esse tipo de personagem também está presente em séries dramáticas como *The L Word*; em séries adolescentes como *Pretty Little Liars* (2010), ainda que logo após beijar o tal garoto perfeito, Emily descubra que, na verdade, ele é o assassino de sua ex-namorada; em *Everything Sucks* (2018), em que, mesmo apaixonada por outra menina, Kate decide beijar seu amigo que é o típico garoto “legal”. Em *Buffy, The Vampire Slayer*, após Willow iniciar um romance com Tara e começar a se reconhecer como lésbica, seu ex-namorado, Oz, volta à cidade suplicando ainda estar apaixonado por ela. Oz, que também corresponde ao modelo do “cara legal”, ao final, acaba aceitando a perda de Willow e decide ir embora de vez – mas é perceptível que a personagem sente-se abalada com o retorno do jovem. Após a partida de Oz, ainda no mesmo episódio, Willow resolve assumir seu romance com Tara para seus amigos. O personagem, portanto, funciona como uma espécie de legitimação da sexualidade de Willow e da mudança de *status* da relação entre ela e Tara, pois até então todas/os do grupo social de Willow acreditavam que Tara era somente sua amiga.

Os exemplos são muitos, mas o intuito aqui não é listar todas as séries em que a figura masculina cisgênero cumpre esta espécie de função. Importa ir além das quantidades e expor os sentidos que emergem dessa recorrência. Seja por meio da função de (tentar) “restaurar” a heterossexualidade em uma personagem com desejos lésbicos, seja pelo propósito de “legitimar” sua sexualidade dissidente, em ambos os casos o homem emerge como aquele que tem autoridade para tanto. No primeiro caso, a heterossexualidade é constituída como uma ameaça iminente, como uma matriz; o homem sugere a materialização de um eterno *vir a ser*: não se é lésbica ou bissexual, se está. A heterossexualidade é reafirmada, assim, como o ponto de partida e também de chegada.

No segundo caso, permanece uma certa função de estabilização, mas agora de uma sexualidade não heterossexual. Dizendo de outro modo, o homem funciona ainda como a materialização da matriz heterossexual, e é justamente a rejeição a ele que legitima a sexualidade da personagem. É como se essa matriz possuísse autoridade (quicá precedente) para definir que, de fato, a personagem não habita os territórios da heterossexualidade. Ao rejeitar o cara “perfeito”, ela está rejeitando o ápice da matriz heterossexual. Paradoxalmente, já que parece ser necessário acioná-la, essa matriz permanece como a “mantenedora” das sexualidades não heterossexuais em mulheres. Relembro o caso de Helena, de *One Day At A Time*, que, para ter certeza de que era, efetivamente, lésbica, buscou beijar um menino, e não uma menina.

Assim, pode-se dizer que, da forma como se constituem, os resultados da pesquisa de Ciasullo (apud Deshler, 2017) sobre narrativas prisionais femininas, talvez emerjam com uma outra roupagem, uma vez que a relação hierárquica com a heterossexualidade acaba sendo mantida. A ameaça não heterossexual, nesse caso, pode ser regulada, porque, de algum modo, é constituída como dependente da e compondo a própria matriz heterossexual.

Por meio da regularização das duas funções aqui evidenciadas do homem cisgênero, as sexualidades de mulheres não heterossexuais permanecem numa espécie de atualização performativa, que garante a hierarquização de sexualidades e estabilização daquelas não normativas, como efeito de como a matriz heterossexual é dinamizada nas relações. Performativa porque propõe uma constituição sexual por meio do efeito de subtração sobre a repetição, forjando e reiterando um princípio ou núcleo heterossexual e tomando o gênero e a sexualidade em ato. Como efeito, tem-se não apenas a produção da sexualidade de maneira hierárquica, mas também a produção dos gêneros, uma vez que, como foi possível evidenciar, a reterritorialização da sexualidade feminina ocorre de forma a categorizar o masculino cisgênero como o mais adequado, ou completo, para uma possível relação afetivo-sexual. Seja nos casos em que personagens afirmam que uma relação com outra mulher pode ser insuficiente, seja naqueles em que, ao rejeitar o homem “perfeito”, a mulher se “efetiva” lésbica, a relação hierárquica acaba sendo restaurada como resultado.

A partir, portanto, das discussões aqui empreendidas, busquei argumentar sobre o que chamei de “reterritorialização para estabilização da matriz heterossexual”, de modo a entendê-la como uma espécie de atualização de como se daria a gênese das sexualidades e, conseqüentemente, como isso acaba por neutralizar o efeito de desterritorialização da relação ou desejo homossexual. Agora, e por fim, discuto o próximo movimento de reterritorialização analisado a partir das recorrências de como as personagens lésbicas são compostas nas séries, e o modo como ele extrapola a questão da sexualidade, ainda que se relacione com ela.

## Reterritorialização para Além da Sexualidade: a Estabilização de Outras Matrizes

Neste último e terceiro movimento, meu interesse é explorar como se efetiva, nas séries, a reterritorialização de outras matrizes que não a heterossexual. Uma vez que a sexualidade se faz dissidente, há uma série de possibilidades que emergem como clichês seriais, os quais promovem a reterritorialização da personagem em outros territórios matriciais de modo a fragilizar os efeitos de resistência da própria sexualidade – daí a importância de sua discussão. A redução da mulher a relações familiares, o que implica a simplificação de sua existência, é um exemplo de possibilidade narrativa que compõe esse movimento. Nesse fenômeno, a personagem não heterossexual possui pouco ou nenhum espaço de exploração de sua sexualidade, uma vez que sua existência na trama é resumida à função de mãe, ou qualquer outra condição familiar à qual sua participação na narrativa esteja subjugada.

Lenise Borges (2007) explorou esta limitação nas formas de apresentar as mulheres nas telenovelas brasileiras. O *site LGBT Fans Deserve Better*, por sua vez, expõe esse como mais um clichê serial, indicando, em séries, a recorrência de um total de 48 personagens atendendo à função familiar-materna de maneira prioritária. Como efeito, ao reduzir a complexidade de uma personagem condicionando sua existência em função de outra personagem (filha/o, marido), sobretudo quando essa relação se atrela a expectativas de cuidado e zelo, tal estratégia narrativa se utiliza de estratos de gênero, de expectativas que ainda incidem sobre o corpo nomeado feminino e que constituem a mulher como uma cuidadora “por natureza”. Com isso, o efeito de resistência de uma sexualidade dissidente acaba sendo, muitas vezes, mitigado por uma existência centrada em uma função tida como feminina e que, nessa condição, praticamente não cria espaço para o desenvolvimento do aspecto afetivo-sexual da personagem, num primeiro plano.

Além disso, o mesmo *site*, ainda que não discuta questões de raça, disponibiliza uma lista com imagens de todas as personagens lésbicas e bissexuais contabilizadas, e uma breve contagem manual permite identificar que, de 391 personagens lésbicas<sup>58</sup>, considerando quaisquer raças que não a branca, apenas 68, ou seja, em torno de 17%, não são brancas. No caso de personagens bissexuais foram contabilizadas 21 de 222, ou seja, pouco menos de 10%<sup>59</sup>. Se trago esses dados é porque, com eles, destaco que o embranquecimento de sexualidades não heterossexuais em mulheres carrega efeitos concretos – nesse caso, permite a emergência de

---

<sup>58</sup> *Link* para a lista: <https://lgbtfansdeservebetter.com/list/lesbian/> Acesso em: 05 de novembro de 2019.

<sup>59</sup> É importante ressaltar que, apesar de esta contagem não ser amparada por nenhum grupo, site ou órgão oficial, houve o cuidado de estimar o valor para mais. Muitas raças e etnias possuem certa passabilidade branca. Justamente por isso não apenas o aspecto físico foi considerado, mas também o sobrenome, o que incluiu também personagens latinas, que, para os parâmetros brasileiros, poderiam em alguns casos ser consideradas brancas.

relações mais adaptadas à matriz heterossexual e, ainda que não promova o apagamento da sexualidade, por meio dele se expressa um comprometimento um tanto quanto falho com suas nuances. Mais especificamente, falho em reconhecer as diferentes formas pelas quais as mulheres se relacionam e que se veem marcadas por outros vetores raciais; falho em dar visibilidade a situações e vivências específicas da lesbianidade ou bissexualidade de mulheres negras, por exemplo; e, com isso, estabelecendo um referente branco de não heterossexualidade. Constitui-se, assim, portanto, uma das formas de reterritorialização da sexualidade, ainda que por meio de outro vetor social.

Estes são apenas alguns exemplos de reterritorialização de personagens não heterossexuais, que ao engendrarem modos de ser lésbica ou bissexual mais “admissíveis”, seja por meio de sua redução à cuidadora, seja pelo constante embranquecimento das personagens, podem neutralizar ou, pelo menos, enfraquecer os efeitos de uma sexualidade dissidente, como referido. Como explica Butler (1990, p. 250), “em certo sentido, toda significação ocorre na órbita da compulsão à repetição”, de modo que a regularização do apagamento de outras raças ou a simplificação narrativa da personagem acabam por criar (ou, pelo menos, sugerir) diferentes formas de normalização da própria sexualidade. No entanto, em função das possibilidades de devir-sapatão que residem no vetor de gênero, dedico essa seção de forma mais demorada a um outro modo de reterritorialização da sexualidade, que se efetiva sobretudo por meio da *estabilização do gênero*.

Ciasullo (apud Deshler, 2017), ao estudar as representações de lesbianidade na década de 1990, mostrou como se engendrou a emergência da “lésbica chique”. Tal modelo de lésbica opera uma espécie de normalização e idealização radical do gênero na personagem: de trejeitos femininos, vestida de forma elegante, bem sucedida, classe média ou alta. No seriado *The L Word*, este é o modelo que prevalece entre as protagonistas. Como mostra a pesquisa de Agostini (2010), as considerações de estudiosas/os a respeito dos efeitos desse modelo, no seriado pioneiro em retratar especificamente o mundo lésbico, são contrastantes: para algumas/uns, tal constituição é revolucionária, na medida em que resiste a discursos que concebiam lésbicas até então como “[...] feias, cafonas, assexuadas” (Ibidem, p. 101); para outras/os, tal modelo é excludente, uma vez que não possibilita com que mulheres de diferentes expressões de gênero se identifiquem com as histórias ali contadas.

A divergência de conclusões evidencia a complexidade de sentidos que envolvem a constituição de uma personagem não heterossexual. A produção de um vetor dissidente é capaz de embaralhar toda uma cadeia de pressupostos normativos, ainda que isso não signifique que eles não permaneçam ali, produzindo sentidos. No entanto, é possível afirmar que a expressão

de gênero é normalizada na medida em que corresponde a um ideal de feminilidade sobre um corpo de mulher cisgênero. Por sua vez, enquanto recurso narrativo a ser repetido, a expressão de gênero normalizada opera na reterritorialização da personagem de sexualidade dissidente porque recorre a uma produção de gênero que compõe a própria lógica da heterossexualidade. Há, no entanto, uma outra forma de produção de gênero que possibilita uma exposição mais inteligível dos efeitos das normalizações de gênero sobre a reterritorialização da sexualidade: apesar de *The L Word* ser reconhecida pela numerosa presença de “lésbicas chiques”, a narrativa também é composta por aquelas que se afastam desse ideal de feminilidade. Dentre estas, uma figura se destaca pelo sucesso que fez: Shane. Esta personagem afasta-se do ideal de feminilidade em alguns aspectos: é bastante magra, não possui curvas nem seios avantajados, tem cabelo curto, jamais porta vestidos ou saltos, sua preferência reside quase sempre na calça *jeans*, camiseta/camisa e tênis. Possui também uma voz mais grave, trejeitos despojados. É uma personagem que, num espectro de expressão de gênero, e como efeito de uma série de características em conjunto, constitui-se mais por meio da masculinidade. Outrossim, a construção de masculinidade em Shane não se resume a seus trejeitos físicos. A personagem expressa diversas opiniões no decorrer da série que a colocam nesse lugar. Shane com frequência homogeneiza e critica mulheres, classificando-as como “pegajosas”, “fofoqueiras”, “sentimentais”, de forma a evidenciar a si mesma como dissidente. Do mesmo modo, não costuma assumir nenhum compromisso com as mulheres com quem se relaciona (Agostini, 2010), mais do que isso, enaltece o fato de não se apaixonar por ninguém (apesar de se apaixonar algumas vezes na série e assumir compromissos, que geralmente terminam com a personagem traindo a mulher com quem se relaciona). É, também, adepta do sexo casual, além de demonstrar impulsos sexuais excessivos quando comparada a suas companheiras de narrativa (Ibidem).

De acordo com Halberstam (1998), a masculinidade em corpos femininos frequentemente é concebida como sinônimo de uma feminilidade falha, ou como uma patética e não menos falha imitação do homem cisgênero. Daí, provavelmente, a produção da mulher lésbica não feminina como feia, cafona, “assexuada”. No entanto, Shane é uma das mais adoradas e lembradas quando o assunto é *The L Word* (Agostini, 2010, p. 190). Nesse sentido, é possível indagar: como Shane, enquanto personagem masculinizada, consegue superar o efeito da masculinidade falha?

De fato, as características “masculinas” de Shane são aquelas que, de algum modo, compõem um certo modelo de masculinidade normativa e tóxica que há muito tempo é criticado pelo movimento feminista. Shane produz um modo de ser masculina que incorpora aspectos

hegemônicos da masculinidade, de forma a não apenas a engendrar um modo de ser masculina, mas também de evocar a própria produção hierárquica dos gêneros. Ao recorrer a discursos que categorizam mulheres como “fofoqueiras”, “pegajosas”, “românticas” etc., Shane coloca-se como alternativa, como alguém que, apesar de sua constituição (seja ela biológica ou cultural), “superou” tais características que produzem o gênero feminino. Como efeito, como personagem de trejeitos masculinos, e porque está inserida em uma lógica binária de gênero, Shane produz sua masculinidade como superior e, ao mesmo tempo, por ser mulher, como uma espécie de evolução do feminino (calcada no masculino).

No entanto, para além do recurso de hierarquização dos gêneros, a estabilização está, no corpo cisgênero feminino, comprometida com certos aspectos do feminino de modo a evitar adentrar o mundo das “feias, peludas e mal amadas” (valendo-me aqui das recorrentes investidas contra as lésbicas no senso comum). Ocorre, conseqüentemente, uma certa dinâmica entre características físicas “apropriadas” constituídas como sinônimo de feminino e de masculino, uma vez que não é possível afirmar que Shane afasta-se completamente de certos ideais de feminilidade: é branca, possui olhos claros, cabelo liso, é depilada, características que, em seu conjunto, produzem efeito de feminilidade – ao passo que o jeito de se portar, a forma de pensar e de se colocar no mundo permanecem dentro de um marco hegemonicamente masculino. Nessa personagem, portanto, ainda que em outro sentido, existe o mesmo movimento de estabilização de uma expressão de gênero – nesse caso, do gênero masculino em uma personagem lésbica. O que Shane permite evidenciar (e que o caso “lésbica chique” não permite tão explicitamente) é que tal efeito de estabilização independe de um corpo com determinadas características biológicas, e que determinado arquétipo pode ser bem sucedido independentemente delas. A lésbica chique e a masculinizada, nesses termos, emergem como efeito performativo de práticas de gênero hegemônicas. Ainda que não sejam heterossexuais, o gênero aqui efetiva a reterritorialização das personagens em um lugar hegemônico e matricial, o que permite, em certo sentido, e mais uma vez, a contenção dos efeitos de uma sexualidade dissidente, uma vez que, na matriz heterossexual, esta também é traduzida nas formas de se relacionar com o gênero – mas, obviamente, não pode ser reduzida a ele. Assim, importa indagar: existem modos de masculinidade em corpos de mulheres que efetivem outras possibilidades de produção do gênero e que permitam leituras para além de um corpo que fracassa ao *generificar* a si mesmo de forma diferente? Tal questão será fundamental para a constituição do devir-sapatão.

Estas são algumas estratégias de reterritorialização de personagens não heterossexuais, que, ainda que não anulem completamente os efeitos de uma desterritorialização sexual,

produzem certos padrões de mulheres não heterossexuais, instituindo limites entre modos de existência. Tais estratégias, ainda que não se relacionem diretamente com a sexualidade, mas sim com outros vetores sociais que compreendem o sujeito, amenizam o efeito refratário de uma sexualidade dissidente. Nesse sentido, assim como no *queerbaiting*, aqui também ocorre uma espécie de suavização dos efeitos de uma resistência não heterossexual, muitas vezes, de forma a “satisfazer as necessidades de um público *mainstream* que quer ser fascinado, mas não desafiado, provocado; mas não transformado” (Halberstam, 1998, p. 65) (tradução minha).

Com isso, é possível afirmar que as regularidades aqui abordadas constituem um exercício arborescente de produzir a não heterossexualidade em mulheres. Para Deleuze e Guattari (1997), a arborescência é um modo de produção profundamente enraizado, que, como tal, não rompe com a forma vigente. O efeito de raiz emerge nesses movimentos de reterritorialização por meio do efeito performativo (Butler, 2013), isto é, por meio de uma repetição – tornada regularidade – localizada nas práticas de gênero e sexualidade que naturaliza e, conseqüentemente, resiste a uma configuração outra.

## Da Repetição que leva à Diferença

Este texto dedicou-se a caracterizar algumas regularidades no modo como se efetiva a constituição de sexualidades não heterossexuais em mulheres, sobretudo nas séries televisivas e de *VoD*. Para tanto, busquei contribuir com um ainda emergente campo intelectual exploratório de sexualidades não heterossexuais de mulheres e sua intersecção com as mídias.

Por meio do trabalho de análise aqui apresentado, foi possível identificar três movimentos de reterritorialização, isto é, fenômenos que promoveram uma certa neutralização ou, talvez, despotencialização de sexualidades não heterossexuais em mulheres: o de *reterritorialização para a trivialização*, de *reterritorialização para a estabilização da matriz heterossexual*, e o de *reterritorialização para além da sexualidade*. O primeiro abarcou um movimento já estudado no cinema e nas séries, nomeado aqui de *enterre suas LBs*, que expõe a maior suscetibilidade de personagens mulheres não heterossexuais serem mortas nas narrativas e em condições bastante peculiares; o segundo compreendeu duas funções efetuadas pela figura masculina cisgênero no processo de (des)legitimação de sexualidades não

heterossexuais em mulheres; o último explorou a estabilização de outras matrizes que não a heterossexual e o modo como isso opera para mitigar os efeitos de resistência de sexualidades dissidentes em personagens das narrativas seriadas.

É importante admitir que este exercício de caracterização de regularidades não somente pode como precisa ser ampliado, qualificado e questionado, na medida em que o intuito é produzir investigações complexas e orgânicas sobre tais expressões de sexualidade feminina. É possível que teorias mais voltadas para a constituição de uma estrutura possibilitem um outro olhar, e que investigações que explorem outras especificidades, como por exemplo aquelas que focalizam a raça ou o gênero, ao incorporar o vetor da sexualidade possam acrescentar ao que aqui foi produzido.

Finalizada a busca pelas regularidades, inicio a investigação das diferenças que delas emergem – possibilidade que me permite colocar em questão o que Halberstam (2005), de forma tão perspicaz, identificou na produção de entretenimento: que esta, de muitas formas, constitui fantasias de diferença que, efetivamente, apenas possibilitam repetições. As próximas seções, assim, buscam resistir à redução não apenas das potencialidades das serialidades audiovisuais, mas à redução da própria repetição.

Vejamos.

# MASCULINIDADE FEMININA: DO ANÔMALO AO DEVIR-SAPATÃO

La duda de la no-verdad es, efectivamente,  
una pesadilla. Pero la pesadilla es una variante del sueño.  
¿Donde estamos cuando vivimos entre la pesadilla y el sueño?  
(Antonio Negri, 2006)

O ano é 2018; o mês, outubro: vivemos um pesadelo, diante do clima político, da violência que acontece, ironicamente, em nome de uma erradicação da violência, de uma (falsa) segurança. Vivemos também um sonho, que é o de que tudo pode, ainda, ser diferente, de que a empatia e o espírito democrático reinarão sobre os fascismos e autoritarismos. Em meio à complexidade própria do tempo presente, uma névoa se assenta e torna tudo meio irreal; uma nebulosidade capaz de nos entorpecer diante de realidades que achávamos, ilusoriamente, que haviam ficado para trás, em um ponto vergonhoso do passado.

No entre-lugar, de que nos fala Antonio Negri (2006), uma força bruta irrompe a barreira entre os tempos e se infla sobre nossas existências: o ódio às minorias ou a indiferença à diferença, que se cala diante do ódio. Há coisas “mais importantes”, dizem estas/es que se calam. O problema do Brasil nunca foi... (coloque aqui qualquer palavra que especifique uma diferença ao homem branco, classe média/alta, cisgênero e heterossexual). Nesse contexto, a diferença volta a ser aquilo que precisa ser invisibilizado: somos todas/os brasileiras/os, tementes a Deus e seres humanos, pouco importam raça, etnia, classe, gênero, sexualidade. No entanto, para essa lógica, esses marcadores importam muito; e importam desde que novamente estejamos nos constituindo a partir de uma existência homogênea, a do tal “homem”, que clama por abranger o “todo”, mas que, sabemos bem, diz respeito a uma existência entre tantas outras, marcada por raça, gênero, sexualidade, classe social e religião.

Pois, diante disso, e inspirado pelas palavras de Negri (2006), atuo contra a corrente ao resgatar o olhar para a diferença a partir do que, nesta tese, nomeei devir-sapatão. Neste texto analítico, especificamente, o devir-sapatão emerge por meio do anômalo de Deleuze e Guattari (1997). Dessa forma, volto-me sobretudo para dois aspectos que atormentam o clamor político e performativo pela tal homogeneidade: a ambiguidade de gênero (Halberstam, 1998) e a sexualidade não heterossexual. Portanto, o objetivo é discutir, analisar e relacionar duas personagens lésbicas e brancas que se aproximam, em alguma medida, de uma espécie de

ambiguidade de gênero frente à/ao outra/o, traduzida sobretudo na masculinidade em corpos de mulheres<sup>60</sup>, acontecimento que possibilita a existência e resistência do anômalo e, a partir dele, constitui o devir-sapatão.

As personagens em questão compõem o universo de duas séries distintas: Nan Astley em *Tipping The Velvet* e Mary Agness (ou Maggie) em *Godless*. Para esta pesquisa, elas se destacam no interior desses universos narrativos porque oferecem duas possibilidades de relação com o anômalo: estar em face da anômala; tornar-se a anômala<sup>61</sup> de si mesma, e nesse jogo produzir o devir-sapatão. Devir este que, importa recordar, não se qualifica como sapatão devido à sexualidade das personagens, mas sim porque se produz, sobretudo, a partir de uma *desterritorialização* de gênero e sexualidade em relação, produzindo *multiplicidade* de forma *imane*nte. Um devir, portanto, sapatão, porque parte de uma existência e de um acontecimento marcados por fissuras específicas, na qualidade de efeitos dos atos performativos de gênero e sexualidade, evocando a figura sapatão: em abjetificação iminente e, ao mesmo tempo, em superação constante desta abjetificação, que é um ato performativo (e violento) de reterritorialização.

Para dar conta destas discussões, apresento, primeiramente, o conceito de anômalo, tal como desenvolvido por Deleuze e Guattari (1997) e, posteriormente, aproximando-o do debate sobre a produção de masculinidade em corpos de mulheres. Inscrevo tal exercício analítico em uma tentativa de compreensão do conceito mesmo de anômalo dentro de um marco voltado sobretudo para o gênero. O anômalo, assim, e como ferramenta teórico-metodológica, soma-se às discussões já realizadas sobre performatividade e devir, uma vez que, em conjunto, permitem delinear a dinâmica de um devir-sapatão nas personagens selecionadas. Feita essa tessitura entre as discussões sobre o anômalo e aquelas ligadas à performatividade e o devir, apresento as operações realizadas sobre as imagens de ambas as personagens, a partir de dois eixos: o primeiro voltado para Nan em face do anômalo, o segundo, para Maggie a compor a anômala de si mesma.

---

<sup>60</sup> Ao nomear este corpo “mulher”, não recorro à compreensão biológica de mulher. Ainda que as personagens aqui estudadas tenham sido designadas mulheres com base em sua constituição biológica, o que me permite nomeá-las assim é sobretudo o fato de viverem e se colocarem no mundo como mulheres (masculinas). Assim, nenhum biologicismo, mas o olhar para uma constituição que é, sobretudo, sócio-histórico-cultural e linguística.

<sup>61</sup> Apesar de Deleuze e Guattari (1997) não utilizarem flexão de gênero na constituição do conceito de anômalo, opto por fazê-lo, tendo em vista que esta tese se coloca, também, refratária à noção de masculino como referente universal ou neutro – inclusive na língua.

## Preparar o Território Para a Masculinidade na/da Mulher: o Anômalo

“Anômalo”, no sentido usual do termo, não é uma palavra erudita, complicada ou de difícil interpretação. Evoca sentidos que talvez se aproximem brevemente daqueles de que falam Deleuze e Guattari (1997). Estranho, diferente, anormal, o anômalo para estes autores é, de fato, um “indivíduo excepcional”, e, complementam, um demônio com o qual é possível estabelecer um pacto, uma relação (Ibidem, p. 26). Talvez por isso associações com anomalia, anormalidade, abjeção, exceção, possam fazer algum sentido. No entanto, tais associações podem ser apressadas para a função teórica que busco no anômalo tal como compreendido pelos autores, como argumentarei.

Para qualificar o anômalo, importa recordar a relação que Deleuze e Guattari (1997) estabelecem entre anômalo e devir-animal, quando afirmam que este seria o devir que mais se aproximaria do anômalo. Paola Gomes (2002, p. 60) relembra que nossa educação escolar e científica (evolucionista e positivista), por exemplo, encontra nos animais o referente não apenas para um princípio humano, mas também para um “rebaixamento” do humano. Na religião católico-apostólica, por sua vez, há o demônio, do qual nos aproximamos quando de alguma forma abdicamos de um aspecto de nossa humanidade (no caso, relacionada com uma aproximação da moral e ética cristã). “Controlar os instintos” e evitar “os furores biológicos” (Ibidem, p. 60) são condições necessárias para se afastar da potencialidade animal da humanidade, explica a autora.

É neste sentido que *devir-animal* demanda uma condição de anômalo. Ao abdicar da humanidade, relacionar-se com ela, talvez, de um modo mais profundo. Refratária a ela, estar, mais do que nunca, por ela interpelada. O humano, aqui, é biológico, mas é muito mais. É, a partir do que se é, dos órgãos que se tem, da fala que se pronuncia, dominar a si mesmo, dobrar-se sobre si, docilizar-se e, assim, conceber o humano material. Devir-animal é animalizar-se enquanto indelével humano. Assim, a relação entre anômalo e devir-animal ocorre por meio de um movimento paradoxal: o distanciamento e a aproximação do humano.

O humano, no entanto, não é compreendido aqui em seu sentido ou a partir de suas funções biológicas, ainda que Gomes (2002) também evoque tal sentido. Há algo para além disso: uma expectativa que reside, sobretudo, numa capacidade de controlar a si mesma/o (e talvez às/aos outras/os) por meio de uma educação dos corpos nos mais diversos âmbitos sociais, e entre eles, argumento, é imprescindível que estejam aqueles que produzem gênero e

sexualidade, uma vez que é por meio do gênero que inclusive o feto, como nos lembra Butler (2013), adquire inteligibilidade.

A anômala, portanto, é aquela (ou aquilo) que está em vias de afastar-se do humano, sem, no entanto, dele se desfazer. *Des-educado* (o que não implica deixar de ser educado, mas uma relação de involução<sup>62</sup>), diz de uma aspereza, de uma desigualdade, de uma “ponta de desterritorialização” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 26). Enquanto ser humano, tornar-se anômalo é aproximar-se do devir que possibilita uma ambivalência: entre humano e animal, entre anômalo/a e sujeito/a. Assim, a anômala é aquilo ou aquela/e que se desterritorializa: atravessa fronteiras, desaprende, recomeça, estranha e torna-se estranha/o em seu próprio lar.

Isto posto, argumento que é, especialmente, por relacionar-se com a desterritorialização do humano que o anômalo pode ser deslocado de uma relação única com o devir-animal (partindo dela contaminado) para produzir uma possibilidade de devir-sapatão. O anômalo, portanto, emerge como elemento, mas também como resultado em uma relação. Relaciona-se com os devires, afetando a condição do ser *humano* e, a partir disso, contamina-se, produzindo a si mesmo, isto é, fazendo emergir a figura do anômalo. Constitui-se, assim, em condição para uma das formas do devir-sapatão.

No entanto, ainda que o anômalo possa ser antropomorfizado, ele excede essa possibilidade, e neste ponto reside a primeira condição que o afasta das apropriações do senso comum, como aquelas que o relacionam à abjeção e à anormalidade. Anômalo é, sobretudo, *relação*. Relação com a/o outra/o, consigo mesma/o, com alguma coisa; e essa relação está circunscrita a um momento, a um instante que não se repete, porque “é a partir do encontro que as forças se manifestam e o acontecimento tem lugar – de modo que aquilo que resulta de um encontro é invariavelmente singular” (Marcello, 2009, p. 612). Fabiana Marcello (Ibidem) concebe o anômalo como um efeito de uma relação (ou encontro, ou acontecimento), por sua vez, constituída por elementos alternativos à norma, ou que possibilitam deslocar uma inteligibilidade preconcebida, singularizar um encontro. É a partir desses elementos que, entendo, o encontro com o anômalo torna-se possível. Como efeito, forja-se o encontro com o que se insurge, captura e provoca a habitar, ainda que brevemente, territórios de fronteira. Perder-se e, ao mesmo tempo, localizar-se, em função da emergência de um entre-lugar.

A/o outra/o, portanto, não é apenas um outro alguém, um outro indivíduo, mas configura-se em outra possibilidade frente ao anômalo. É neste sentido que não há relações

---

<sup>62</sup> Deleuze e Guattari (1997, p. 19) nomeiam involução “essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com a regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado”.

familiares – ao menos não em um primeiro momento – com o anômalo, anunciam Deleuze e Guattari (1997), mas sim pactos, alianças. O familiar, neste marco teórico, supõe uma relação de conforto, de reconhecimento de si na/o outra/o. Os autores são precisos:

Não basta parecer um lobo ou viver como um lobo para produzir lobisomens em sua própria família: é preciso que o pacto com diabo acompanhe de uma aliança com uma outra família, e é o retorno dessa aliança na primeira família, a reação dessa aliança sobre a primeira família, que produz os lobisomens como efeito de *feedback* (1997, p. 28-29).

Portanto, há um convite frente ao contato com o anômalo: o de desafiliar-se e, conseqüentemente, voltar ao familiar enquanto outra/o; herege. Pactuar com o diabo, para além de um esoterismo, configura sobretudo a aproximação, ou melhor, a filiação a uma outra possibilidade de existência e de resistência: resistir é aproximar-se do anômalo, tornar-se resistência é tornar-se anômalo. Neste texto, o anômalo toma a forma humana – ainda que o humano seja apenas o seu estrato provisório, pois o que possibilita ao anômalo insurgir tem a ver com as relações que se estabelecem nas cenas analisadas e com o próprio distanciamento de uma noção de humano, do humano-sujeito. Mais precisamente, afastar-se do humano aqui pressupõe distanciar-se do feminino e da heterossexualidade de modo a afetar sua própria inteligibilidade, processo este que não pode ser produto ou efeito apenas de um indivíduo, mas de um sujeito em relação com o seu entorno.

No entanto, justamente pelo afastamento do feminino, aqui o anômalo aproxima-se da masculinidade em mulheres, sobre a qual é necessário fazer algumas considerações específicas. Primeiramente, que ela diz respeito a uma expressão de gênero que pouco tem adentrado os meios tradicionais de divulgação de pesquisa acadêmica no Brasil, mais especificamente, os periódicos acadêmicos. Em uma breve busca pela palavra *masculinidade* em dois periódicos brasileiros de estrato elevado na área da educação<sup>63</sup>, e que publicam apenas pesquisas sobre gênero e sexualidade, foi encontrado apenas um<sup>64</sup> artigo que concentra suas discussões sobre a

---

<sup>63</sup> Pesquisa realizada em 2019 e atualizada no dia 30 de setembro de 2020, por meio da ferramenta de busca oferecida pelo próprio portal do periódico, unicamente com a palavra-chave masculinidade, nas revistas: *Estudos Feministas* (UFSC) e *Pagu* (UNICAMP). A partir dos resultados, foram verificados os títulos somente referentes a artigos, descartando-se resenhas, e aqueles que faziam menção ou relação direta entre masculinidade e homens foram contabilizados como artigos que concebem a masculinidade exclusivamente por meio dos homens. Quando esta relação direta não era encontrada no título, os resumos foram lidos. Ainda que alguns artigos possam ter assinalado no corpo do texto que a masculinidade não é monopólio dos homens, os que não trataram esta premissa enquanto tema ou foco analítico foram desconsiderados.

<sup>64</sup> Na *Revista de Estudos Feministas*, a pesquisa apontou 26 referências, nenhuma delas sobre masculinidade em mulheres. Nos *Cadernos Pagu*, a busca sinalizou 27 artigos, dentre estes apenas o de Farias, Cecchetto e Silva (2014) foi localizado.

masculinidade também em corpos de mulheres. Enfatizo o “também” pois, mesmo este artigo, aborda a masculinidade em um sentido mais amplo, incorporando discussões sobre homens. Da mesma forma, em periódicos diversos, resalto dois dossiês<sup>65</sup> recentes sobre lesbianidade e um dossiê<sup>66</sup> dedicado a masculinidades, que, entre trinta e sete artigos, aderem ao tema em apenas em um texto, ao estudar o caso de Luana Barbosa, lésbica negra e masculinizada, assassinada em abordagem policial violenta e lesbofóbica (Jesus, Torres, 2017).

A partir destes dados, é possível inferir, ainda que com ressalvas, que uma parte da experiência lésbico-sapatão<sup>67</sup> tem sido invisibilizada nos meios tradicionais de divulgação da produção acadêmica. E, de fato, tais meios de divulgação, sobretudo em uma restrita busca como a realizada aqui, não refletem, necessariamente, a condição da produção acadêmica brasileira. Para dar conta, ainda que minimamente, deste aspecto, foram realizadas duas buscas<sup>68</sup> na *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações*, que tem a intenção de oferecer uma ferramenta de busca que integra todas as publicações brasileiras (e digitalizadas) deste tipo. Dentro do arsenal disponibilizado pelo *site*, foram encontradas apenas seis pesquisas, todas publicadas a partir dos anos 2010.

Neste sentido, o exercício analítico empreendido aqui pretende, também, ir de encontro a esta complicada tradição, que, de fato, diz mais do modo como a sociedade se estrutura do que de uma particularidade acadêmica<sup>69</sup>. Um dos motivos pelos quais a masculinidade em corpos femininos é invisibilizada reside sobretudo na compreensão de que a masculinidade é monopólio dos homens (Halberstam, 1998). Justamente por isso, ela carrega consigo uma herança que excede a adjetivação de um tipo de vestimenta, gestos corporais ou mesmo de um corpo específico. Masculinidade traz consigo muito do que significa ser homem em uma sociedade misógina, les/trans/homofóbica e racista.

---

<sup>65</sup> Da revista *Periódicus* intitulado *Sapatão é revolução! Existências e resistências das lesbianidades nas encruzilhadas subalternas*, de 2017, e *Dossiê Sáfico*, de 2018, do periódico *Criação e Crítica*.

<sup>66</sup> Da revista *Periódicus*, intitulado *Masculinidades Contemporâneas em Disputa*, de 2020.

<sup>67</sup> É importante esclarecer que não entendo masculinidade em corpos de mulheres como uma possibilidade exclusiva da experiência lésbica. Entretanto, como sinaliza Halberstam (1998), quando a masculinidade em um corpo feminino engendra uma existência não heterossexual, ela é capaz de produzir outros sentidos e, via de regra, não encontra escapatória de uma reprovação social.

<sup>68</sup> Realizadas no dia 08 de outubro de 2020, com as expressões “masculinidade feminina” e “masculinidade em mulheres”. Foram selecionadas pesquisas em que estas expressões estavam listadas nos assuntos e palavras-chave, ou apareciam de alguma forma no resumo.

<sup>69</sup> Como as próprias análises efetuadas nesta tese indicam, este é um fenômeno que se constrói na intersecção entre gênero e sexualidade, mas que também não se resume a estes dois marcadores. Nesta tese, por exemplo, as personagens investigadas são todas brancas, o que indica que as discussões empreendidas acabam, igualmente, restritas a uma racialização específica.

Contudo, como indica Jack Halberstam (1998), a masculinidade expõe sua gênese cultural e não biológica apenas quando é engendrada por outros corpos que não o do homem cisgênero, branco e de classe média. Ainda que, ao tornar-se exposta, ela (a masculinidade) transforme em “usurpador” o “corpo estranho” que a expressa – e, no limite, em apropriador de um poder inalcançável –, este corpo, ao forjar masculinidade, produz em si mesmo uma espécie de cisão, de mutilação metafórica. De uma expressão naturalizada de “homidade” – isto é, do ser homem, para além do ser masculinizado –, masculinidade passa a ser traduzida em aspectos, traços e atitudes que não necessariamente formam um todo masculino e que podem ser mapeados justamente por sua condição “apócrifa”. O desmembramento da masculinidade possibilita, conseqüentemente, uma forma importante de resistência, uma vez que permite também a decomposição da feminilidade. Um corpo ambíguo carrega em si traços de ambos, embaralhando o vínculo da masculinidade com uma essência própria do homem e sobretudo com uma essência maléfica (porque construída em cima de privilégios, violência e produção de inequidades).

É desta forma, pois, que se dá a importância de demarcar as personagens aqui analisadas como masculinas: como um movimento de resistir ao monopólio de um modo de constituição por um gênero. Ao mesmo tempo também porque parece haver certo pânico moral quando se menciona uma mulher que prefere se constituir a partir de signos de masculinidade. Quanto a isso, há diversas formas de contornar para não nomear tal preferência: mulher não feminina, andrógina, que não é vaidosa, que não se preocupa com a aparência, que tem um estilo mais “largado” ou que prioriza o conforto. Falar de uma mulher como feminina, no entanto, não parece ser um grande problema. Todos esses eufemismos que tentam ocupar o lugar do “masculina” não produzem apenas a anulação da expressão masculina em um corpo feminino, mas, mais do que isso, forjam a noção de que ser mulher e masculina/o é afastar-se de um território em que existem os belos, vaidosos e charmosos. Assim, enquanto a mulher não for nomeada “masculina”, ela permanece “segura” no território da “mulheridade”, mas, ao mesmo tempo e do mesmo modo, em constante tensão com suas fronteiras, posicionando-se sempre às margens. Entendo, portanto, que manter o foco na masculinidade em corpos de mulheres é um ato político – e performativo – porque reclama a masculinidade como um território que quaisquer corpos podem habitar (Halberstam, 1998). Conseqüentemente, torna inteligível outros tipos de masculinidade, oportunizando que tais expressões excedam categorizações de cunho exclusivamente fetichista, exótico e abjeto e tornem-se, pois, passíveis de contemplação e admiração.

É aqui, então, que se faz importante retornar ao anômalo para aproximá-lo da noção de masculinidade, tal como vem sendo discutida. A relação da masculinidade em corpos femininos com uma espécie de abjeção é o que permite essa aproximação, em um primeiro momento. Assim como no anômalo, a abjeção implica um distanciamento do que pode ser concebido como humano. Masculinizar-se enquanto corpo constituído socialmente como mulher, seja este indivíduo mulher ou não, possibilita uma espécie de desterritorialização que afeta a inteligibilidade e, conseqüentemente, coloca em jogo a relação com o que é concebível como humano.

No entanto, aqui também emerge o principal elemento que qualifica não apenas a separação entre anômalo e abjeto – para além da já referenciada condição de ser efeito sempre de uma *relação* própria do anômalo –, mas, também, a relação entre anômalo e masculinidade. O abjeto, caracterizado por Julia Kristeva (1982) e retomado por Butler (2013), constitui-se naquilo que está em excesso nos corpos, que deve ser expelido, descartado, escondido. É, portanto, aquilo que não queremos ver em nós mesmas/os, mas que, em alguma medida, nos constitui. Demanda uma batalha constante por esconder uma parte do si, por ocultar uma condição que, ainda que profundamente humana, também profundamente incivilizada (entendendo aqui civilizado como uma designação colonialista, antropocêntrica, europeia e cristã). Butler (íbidem) recorre a este conceito para discutir as violências que sofrem indivíduos cujos corpos não encontram inteligibilidade na matriz heterossexual (e cisgênero, acrescento). Como efeito, abjetificar implica rechaçar, violentar, negar. É o ato violento de tentar erradicar uma existência com base em sua condição de não humana (isto é, como condição daquilo que se quer suprimir da humanidade). E é precisamente neste ponto que o anômalo não pode ser reduzido ao abjeto. O anômalo convoca a uma re(l)ação transformadora e criativa. Resistir é, também, criar. Criar um espaço para si, quando o efeito que se coloca é o da abjeção. O anômalo, conseqüentemente, emerge como a resistência à abjeção. Precisa dela, em alguma medida, para se efetivar, mas dela ascende, desafiando sua própria condição de dependência.

A distância entre anômalo e abjeto é, portanto, esta: o potencial para uma inteligibilidade outra, refratária e, ao mesmo tempo, indulgente ao efeito performativo, na medida em que este está, invariavelmente, convocado a produzir singularidades enquanto reforça a ilusão de um núcleo estável. O anômalo aproveita-se, assim, dos atos performativos.

Como efeito, o anômalo de que falo aqui engendra-se a partir de uma intersecção entre gênero e sexualidade e, por isso, também a performatividade emerge como ferramenta teórico-analítica importante, na medida em que permite conceber a força interpelativa da linguagem e, conseqüentemente, a força performativa do ato. Em outras palavras, não se trata de dar a ver os

sentidos do ato, mas entender que ele, além de referir-se a si mesmo, produz sentidos, limites, possibilidades.

Deste ponto em diante, portanto, importa centrar o olhar nas personagens sobre as quais o anômalo opera, de modo a efetivar o devir-sapatão. Os olhares, as repreensões que Maggie e Nan sofrem e suas reações a certos limites impostos por atos performativos mostram-se produtivos para delinear algumas formas de devir-sapatão. Como efeito, a partir da figura do anômalo, as duas personagens contemplam duas categorias de análise: uma enquanto “sujeita” que se encontra em face da anômala (Nan) e outra como anômala de si mesma (Maggie). Para Nan, encontrar-se em face da anômala é sobretudo experienciar algo que é da ordem do “primeiro”; é estabelecer uma conexão em face do diferente; é lutar pela significação do ininteligível. Para Maggie, ser a anômala de si mesma a direciona para uma relação consigo por meio da/o outra/o, o que torna Maggie, sobretudo, resistência.

Neste sentido, as cenas escolhidas para as análises visam dar forma a esta construção de personagem anômala e, como efeito, à iminência do devir-sapatão. As ferramentas teórico-metodológicas que auxiliaram o processo analítico contemplam a já apresentada etnografia de tela adaptada para aspectos da linguagem seriada.

### “Elas Não São Como Nós”: Nan Astley em Face da Anômala

*Tipping the Velvet* é uma minissérie que desde sua estreia internacional vem sendo motivo de amor e ódio entre estudiosas e críticas/os, ainda que, no Brasil, ela não tenha provocado muito interesse. A grande questão que tem movimentado trabalhos sobre a série parte do pressuposto de que o romance de Sarah Waters foi, de fato, revolucionário em termos de representatividade lésbica, para então perguntar se a série pode ser, também ela, assim considerada. Para alguns destes estudos, com o de Heather Emmens (2009), a série foi feita especialmente para deleite do olhar masculino. Sobre isso, inclusive, a autora destaca que o próprio roteirista de *TTV*, Andrew Davies, afirmou em uma coletiva de imprensa que os homens iam adorar a série. Para dar suporte a seu argumento, além da fala do roteirista a autora denuncia a falta de passabilidade lésbica da personagem principal ou, no momento em que esta traveste-se de homem, a falta de passabilidade cisgênero.

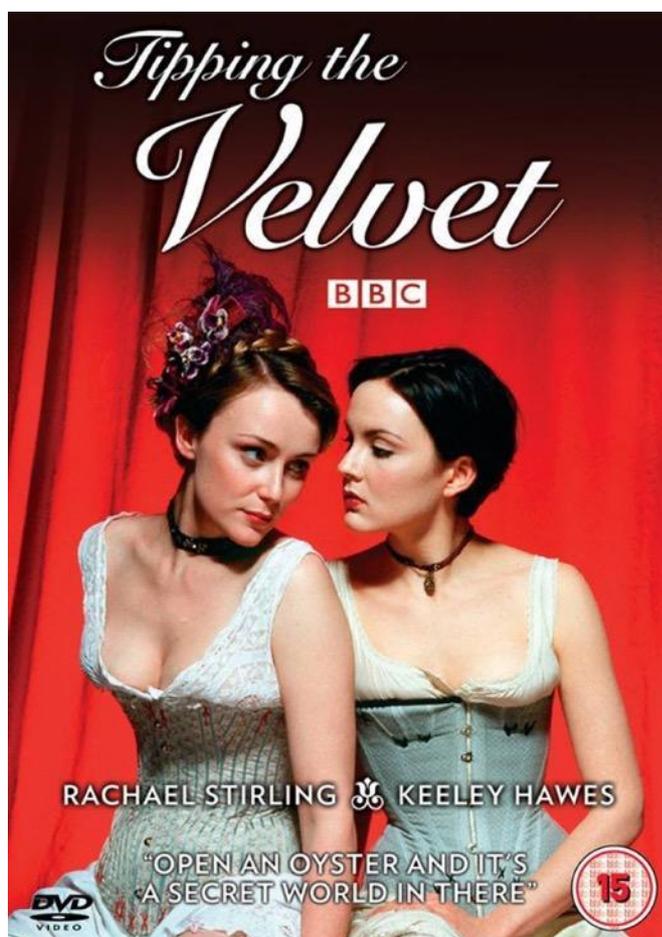


Figura 3 - DVD *Tipping The Velvet*

De fato, alguns aspectos do universo serial de *TTV* permitem esta compreensão. A capa do DVD, por exemplo, pode ser considerada apelativa nesse sentido. Nan e Kitty, sentadas lado a lado, vestindo apenas um *body* estilo corselete, com um saíote – provavelmente um vestuário íntimo –, além de bastante femininas, também revelam-se de forma consideravelmente sensual. Os olhares lascivos que trocam somam-se às roupas íntimas e evocam um feminino normativo e sugestivo.

Lea Madsen (2010), por outro lado, pergunta-se se *TTV* pode ser simplesmente considerada uma série para o olhar masculino. Destaca a produção visual das cenas de sexo

entre mulheres; segundo a autora, uma produção verossímil e pouco apelativa aos fetiches, e indica o quanto diferem do momento em que Nan, travestido, prostitui-se para homens, passando-se por um jovem rapaz.

Emmens (2009) e Madsen (2010), ainda que ofereçam distintas possibilidades de leitura da série, preocupam-se sobretudo em pensar nos sentidos oferecidos pela produção. Assim como Emmens (2009) recorre à fala do roteirista, Madsen (2010) ressalta, em diversos parágrafos de seu texto, o que pensa ser a intenção seja da produção, seja do roteirista ou do diretor, ao filmar tal adaptação para a TV. Ainda que os aspectos da narrativa ressaltados pelas autoras e os sentidos que deles emergem sejam relevantes para a discussão feita aqui, indico que não priorizo pensar sobre as “reais intenções” de quem trabalhou na criação e composição de *TTV*. Interessa-me, sim, a partir também das leituras das autoras, indagar: *há espaço para a insurgência da anômala e, a partir dela, para a produção de um devir-sapatão no encontro entre Nan e Kitty, duas personagens mulheres, brancas e, talvez, demasiadamente femininas?*

Antes de abordar uma cena específica, importa discorrer rapidamente sobre Nan e Kitty. Duas personagens que, repito, são classificadas como pouco masculinas e pouco lésbicas. Faz-se importante, desde já, colocar em suspenso essa compreensão que, do modo como a compreendo, pode ser apressada e que recorre exclusivamente ao efeito reiterado do gênero, ao forjar uma espécie de estrato, senão biológico, materialmente estável. Dizer do potencial para masculinidade ou lesbianidade de Nan e Kitty é colocá-las em face daquilo que se espera de uma expressão masculina de gênero e lésbica de sexualidade. Quando essas expectativas se tornam razão para legitimar corpos, é praticamente inevitável operar com a mesma forma de normalização que busco desconstruir. Dizendo de outra forma, não importa medir o grau de masculinidade e de lesbianidade das personagens, interessa-me, antes, assumir que há masculinidade e há lesbianidade aí, porque há vestígios: vestimentas, gestos, postura, desejo, amor. Opero com esses vestígios, e a partir deles é que convido o/a leitor/a a acompanhar o exercício analítico de algumas cenas em que tais elementos estão operantes.

Para Nan, proponho que o momento de encontro com a anômala pode ser localizado quando ela assiste, pela primeira vez, ao espetáculo protagonizado por Kitty Butler.<sup>70</sup> Kitty sobe ao palco, travestido, elegante e charmoso, mas, ao mesmo tempo, sem esconder que por trás do figurino existe uma mulher. Canta músicas sobre ser um jovem homem, diverte uma plateia satisfeita e animada, mas uma pessoa destoa consideravelmente: Nan. A jovem parece estar em transe. A cada movimento de Kitty, a cada olhar, a cada gesto, emerge uma Nan enfeitiçada,

---

<sup>70</sup> Aos 4' do primeiro episódio.

que mal pestaneja, talvez por medo de perder qualquer segundo do espetáculo. “Se dirá que o devir-animal é assunto de feitiçaria”, nos dizem Deleuze e Guattari (1997, p. 29), e pode-se dizer, por extensão, que há feitiço também no devir-sapatão, pois ele opera com o elemento da sedução, da captura, que coloca Nan em transe.



*Figura 4 - O encontro de Kitty e Ann*

Sem dúvida, desejo, paixão, admiração perpassam este primeiro contato. Há uma aproximação do amor romântico, na medida em que Nan apaixona-se instantaneamente por Kitty. Entretanto, não é esse aspecto que faz de Kitty a anômala de Nan. Há outro elemento que opera enquanto Nan se vê enfeitiçada, um elemento da ordem do inaugural: primeiro contato, primeira relação, primeira vez que uma existência – resistência – torna-se possibilidade. Kitty se faz anômala diante de Nan porque oferece uma materialidade insurgente, algo da ordem, talvez, do impensado, do irreal – para a jovem Nan, ao menos. Assim, não é apenas o nascimento de uma paixão que se constitui diante de nós: é a primeira aliança, a primeira vez que a anômala a capturou, que com ela Nan fez um pacto, um pacto de amar, de desejar, mas também de devir.

Tal captura compõe algo maior do que o nascimento de uma paixão também devido ao visível desconforto da protagonista ao deparar-se com alguém como Kitty. Ao final de sua performance, Kitty, em um gesto galanteador, segura uma rosa enquanto caminha pelo palco, procurando uma dama a quem arremessá-la. Seus olhos se cruzam com os de Nan; o momento é de tensão. É então que a personagem exclama “Pega!”, e arremessa a rosa na direção da jovem.



*Figura 5 - Kitty arremessa uma rosa*

O rugir de tambores que acompanhava a cena quase que de forma inaudível até então, avoluma-se, enquanto a rosa rodopia no ar em direção a uma Nan perplexa, paralisada e, agora, sozinha: tudo à sua volta deixa de existir, apenas a rosa é o que importa. No entanto, com o tilintar dos pratos da bateria, a flor chega ao seu destino, nas mãos de outra mulher, que se encontra atrás de Nan. Nesse instante, a jovem parece despertar do transe: seu semblante se desvanece, visivelmente triste com o fim do trajeto da rosa.

Enquanto Kitty se despede da audiência e uma nova atração é chamada ao palco, Nan põe a mão no coração, parece passar mal, pede licença e sai. Sofre um desconforto emocional que parece se traduzir em desconforto físico. Esteve em transe, mas em luta: o encontro com Kitty pareceu fasciná-la e perturbá-la. Desorientada, deixa a rosa passar e, com ela, a possibilidade de uma aliança. Retira-se; já não pode estar ali.

É justamente enquanto elemento desestabilizador que Kitty se faz anômala frente à Nan. O efeito da captura emerge da junção entre um território comum, confortável, conhecido (plateia) e a insurgência de um outro que pouco ou nada se assemelha ao banal (palco). Nan não buscava desterritorializar-se naquela noite, não buscava conhecer ou experimentar algo diferente daquilo que já lhe era familiar. Justamente por isso o encontro com Kitty torna-se mais devastador: insurge, diante dela, uma existência outra que provoca desejo e medo; uma existência desterritorializada, múltipla – mulher masculina, homem feminino. Uma existência-anômala.

Após esse primeiro encontro, Nan permanece com a lembrança da performance de Kitty vívida e inquieta em sua mente. Procura sua irmã para conversar. Nan encontra-se na fábrica de seu pai, lugar em que trabalha, limpando ostras ao lado da irmã, e as duas conversam.<sup>71</sup> A protagonista fala de Kitty com entusiasmo, causando estranhamento na irmã, que apenas a escuta. Nan comenta, em certo momento, que jamais havia conhecido uma garota como Kitty, e que sequer sabia que existiam garotas assim. De repente, sua irmã exclama, em um ímpeto de frear seu entusiasmo: “Elas não são pessoas como nós!”. Nesse momento, a fala da irmã soma-se a de outros dois homens que já haviam advertido Nan: “Kitty não é um garoto de verdade”.

Ao pesquisar *drag kings*<sup>72</sup> nos chamados *varieties shows* – como o que Kitty participa em *Tipping The Velvet* –, Gillian Rodger (2018, p. 23) destaca o excerto de um crítico de teatro do século XIX, que parece estupefato e, ao mesmo tempo, fascinado com estes *performers*:

Embora elas não sejam como os homens, [elas] são, na maioria dos seus atributos, diferentes das mulheres, parecendo criaturas de um sexo alienígena, que parodiam ambos os gêneros. É certamente chocante vislumbrá-las com sua horrível beleza, seu jeito zombador e sem encanto, sua vergonhosa graça (tradução minha)<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> O início desta cena pode ser localizado aos 10'09" do primeiro episódio.

<sup>72</sup> No original, a autora define a prática como de *cross-dressing*. No entanto, pelos significados identitários e de expressão política que constituem a palavra travesti, optei por fazer uso da nomenclatura *drag king* por seu caráter também de provisoriidade e por sua conexão com a vida artística.

<sup>73</sup> No original: “Though they are not like men, [they] were in most things as unlike women, and seemed creatures of a kind of alien sex, parodying both. It was certainly socking to look at them with their horrible prettiness, their archness in which was no charm, their grace which put to shame.”

O crítico em questão parece compartilhar da ambiguidade que permeia a fala de todas as personagens a respeito de Kitty, tentando traduzir em palavras o efeito avassalador que tal performance<sup>74</sup>, sustentada por atos performativos de gênero, pode causar. O excerto que Rodger (2018) cita recorre a relações paradoxais: “horrível beleza”, ou a palavras, senão paradoxais, que expressam uma relação muito próxima disso. O crítico, ao se utilizar de oxímoros, mais do que produzir frases sem sentido, expõe o caráter de multiplicidade da performance/expressão *drag king*. Multiplicidade, nesse caso, não quer dizer múltiplo. Como evidencia Deleuze (1997), multiplicidade relaciona-se mais com possibilidades que coexistem do que com alternativas de escolha. Assim, a beleza e a feiura tornam-se capazes de existir em um corpo que se traveste exatamente porque nele se engendram práticas ambivalentes de gênero. O efeito de incompletude, porque performativo, ao qual faz referência em sua crítica, também expõe o efeito de multiplicidade: nem como homens, nem como mulheres. A resolução dicotômica parece não fazer mais sentido, porque, justamente, os atos performativos já não produzem uma indelével essência, mas trabalham, paradoxalmente, no sentido de sua desconstrução. Ineficaz em sua tentativa de encontrar um gênero que “abrigue” tais performers, o texto (Rodger, 2018) resolve a questão sentenciando-as a uma terceira possibilidade que relação alguma parece ter com o gênero: paródias, alienígenas. Curiosamente, trata-se de leituras produzidas a partir de uma performance artística que tem como tema o gênero, e que dizem então daquilo que lhe falta, que a torna mera simulação (de gênero). O efeito do gênero como prática torna-se explícito, assim como sua capacidade de desorganização do próprio gênero como o conhecemos (Butler, 2000).

Assim como no excerto crítico para aquele coletivo de *TTV* (Nan, irmã e homens que advertiram Nan), mulheres como Kitty são mais definidas pelo que não são do que pelo que são. Isso ocorre porque o estrato que emerge para a existência de Kitty se constitui nos extremos de uma binaridade: mulher-feminina/homem-masculino. Kitty, enquanto mulher masculina, não é nem garota (“ela não é como nós”) e nem garoto (“de verdade”). Em contrapartida, tal compreensão também possibilita outro olhar: aquele que observa as presenças. Se *drag kings* como Kitty não são como homens é porque, em certo sentido, o são, caso contrário não haveria um esforço em diferenciá-los. Consequentemente, se diferem das mulheres é porque também

---

<sup>74</sup> No sentido de ato teatral, diferentemente da performatividade. Butler (2013) tratou em algumas de suas obras de distanciar a performance da performatividade, indicando que a primeira pressupõe alguém que age e a segunda alguém sobre quem o efeito age e que, portanto, não compartilharia da liberdade do primeiro caso (Salih, 2013). Ainda assim, há autoras/es como Esparza e Cruz (2019) que sustentam certa aproximação entre ambos os termos, ao compreender que há efeito performativo também na performance e vice-versa, e também ao questionar a demasiada agência que Butler (Ibidem) atribui ao indivíduo que compõe uma performance.

delas se aproximam. Como efeito, parodiar os gêneros é também admitir que ali coexistem expressões de gênero que, em teoria, não podem habitar o mesmo corpo, e o efeito disso é uma série de paradoxos – inclusive da ordem das sensações. Em outras palavras, a ambiguidade de gênero traduzida nos corpos dessas performers provoca uma ambiguidade (no limite, paradoxal) de sensações na audiência. A performatividade implicada em tal paródia denuncia sua farsa (Butler, 2013), possibilitando leituras que categorizam as atrizes e suas performances como não passáveis, seja em termos de gênero, seja em termos de sexualidade, como apontou Emmens (2009). No entanto, e ao mesmo tempo, tal paródia torna exposta a possibilidade de emular os gêneros e, mais do que isso, a possibilidade de expressões de gêneros coexistirem: mulher (masculina), garoto (de mentira).

Há então duas questões primordiais que emergem como efeito da incapacidade da língua de engendrar tais corpos que se travestem. Como explica Halberstam (1998), o que torna as categorias *mulher* e *homem* tão efetivas é justamente o fato de não haver a possibilidade de uma produção perfeita. Se gênero é um ato performativo, como explicou Butler (2013), mesmo o homem mais masculino ou a mulher mais feminina poderá encontrar-se em face do anômalo de si mesma/o em termos de masculinidade ou feminilidade. Mais do que referentes, tais categorias engendram-se enquanto buscas, enquanto destino que um corpo nomeado mulher ou homem precisa constantemente trilhar para manter o mínimo de inteligibilidade (porém, via de regra, dificilmente alguém se contenta com o mínimo, pois justamente tais categorias não são apenas uma necessidade: são tanto um objeto de desejo quanto uma convocação).

Como efeito, a segunda questão que emerge retorna à produção de uma multiplicidade pelo ato de sentenciar Kitty e mulheres como ela à falha constante dentro de uma matriz heterossexual e de gênero. A potência de pensar na produção de uma multiplicidade a partir de tais tentativas falhas de *gendrar* Kitty e suas semelhantes encontra-se na recusa por uma determinação de terceiro tipo, pois, como afirma Halberstam (1998, p. 28), tal determinação apenas “equilibra o sistema binário e, ademais, tende a homogeneizar diferentes variações sob a bandeira da/o ‘outra/o’” (tradução minha).

Entre masculinidade e feminilidade, Kitty é reterritorializada como abjeto por aquelas/es que cercam Nan. Porém, Nan recusa-se a compactuar com esse lugar. Cria um outro lugar para Kitty. Ainda que sinta os efeitos das repreensões do seu entorno, isso não a impede de se fascinar pela performer. Diferentemente de todas/os a sua volta, a protagonista, neste primeiro encontro, experimentou outra possibilidade, formou o princípio de um pacto com Kitty permitindo que esta se fizesse anômala – e não, simplesmente, abjeta. Anômalo, portanto, não implica uma inteligibilidade mágica, uma aceitação ou compreensão automatizada. O desejo de

Nan por aquela que se faz ambígua em sua frente não elimina o estranhamento e não convoca a uma aceitação aligeirada. Provoca, sim, a impossibilidade de assumir o caráter abjeto da existência de Kitty, convocando-a a com ela estabelecer um pacto. E esse pacto não permanece platônico.

Nan, de fato, é capaz de atravessar a simbólica barreira imposta pelo seu entorno e aproxima-se de Kitty a ponto de tornar-se sua assistente. Em certo momento, Nan encontra-se sozinha com as roupas “masculinas” da performer, e decide experimentá-las.<sup>75</sup> Esconde o cabelo comprido dentro do chapéu e começa a dançar e cantar em frente ao espelho, imitando sua amada. Então, declara seu amor por Kitty e beija sua imagem refletida. Kitty abre a porta e flagra Nan, que imediatamente se mostra constrangida. No entanto, Kitty fascina-se pela figura da, até então, amiga, confessando que poderia muito bem se apaixonar “por um rapaz como ela”. Pede um beijo. Nan aproxima-se e, antes de beijá-lo, Kitty elogia Nan mais uma vez: “que lindo rapaz”. Beijam-se. Nas próximas cenas, Kitty e Nan ensaiam juntas/os, pois Nan torna-se o parceiro de Kitty nas apresentações. Cantam e dançam ao som de “*Following My Father Footsteps*”, canção que casualmente conta a história de um menino que está aprendendo com o pai a ser “homem”, isto é, a como se portar e como conquistar mulheres. Na sequência, Nan encontra-se sentada em frente a um espelho, enquanto um barbeiro se prepara para cortar seu cabelo. Ao ver-se com o cabelo curto, a protagonista olha para Kitty e diz, perplexa e entusiasmada: “agora sou como você”.

Nan, que até então, como venho argumentando, encontrava-se em face da anômala, agora aproxima-se dela mais do que nunca. O espelho é um testemunho de si, de sua imagem, de seu pacto com Kitty, com uma outra família, com a anômala. Beija-se, ao declarar seu amor por Kitty em frente ao espelho. Mas beijar-se talvez não tenha o simples sentido de simular sua amada a sua frente. Talvez beijar-se tenha a ver também com apropriar-se de vez do território outro. Apropriar-se do “lindo rapaz”, tomar a dama em seus braços e beijá-la. Nan passa a ser daquelas que “não são como nós”, está a tornar-se outra/o. Aprendendo com a música a como um homem “deve” se portar, apropria-se de uma existência-processo. Feita em multiplicidade, compõe-se de forma a transitar por um território que tornou seu, assume o preço dessa união: jamais voltar ao território de partida como se partiu. Ao ser uma mulher diferente das outras, está condenada a viver como nômade pelos lugares de gênero e de sexualidade. Ao cortar o cabelo, a impossibilidade de voltar ao que se era antes torna-se irrevogável: “agora sou como você”.

---

<sup>75</sup> O início desta cena pode ser localizado aos 34’ ainda do primeiro episódio.

Este é o ponto que atravessa a paixão e possibilita a emergência e o encontro com a anômala: de espectadora à atração, de mulher como as outras à paródia dos gêneros, de uma paixão a uma forma de existência. É assim que, em face da anômala, Nan é capturada por uma outra significação do seu gênero e da sua sexualidade, que permite uma inteligibilidade da existência como *drag king* afastada da ideia de abjeto, tão compartilhada por todas/os a sua volta. Nan, ao travestir-se, é beijada por Kitty pela primeira vez. Tal beijo é atravessado por diversos vetores de gênero e sexualidade: Nan personifica um *drag king*, Kitty porta um vestido e maquiagem. Duas mulheres, no entanto, um beijo que toma forma a partir de lugares de gênero ambíguos, uma vez que Kitty decide apenas beijá-la quando Nan personifica um menino, ainda que as duas tenham estado muito próximas antes disso. Um beijo que, se não constitui uma performance, é, sem dúvida, um ato performativo. Um beijo cuja inteligibilidade nebulosa permite forjar a anômala. Somente quando Nan traveste-se Kitty se permite beijá-la. No entanto, a personagem deseja Nan, a mulher que se traveste e se apropria de um ato performativo que não deveria, via de regra, constituí-la, mas a constitui. Kitty assume poder se apaixonar por um garoto como Nan. Nan, garoto (de mentira), Nan, mulher (masculina). A emergência, ou melhor, a insurgência avassaladora de um leque de possibilidades (de ser, estar e amar), que advém do encontro com a anômala, configura uma possibilidade de devir-sapatão.

### “Você Está Ridícula”: Maggie enquanto Anômala de Si Mesma

Uma extensa busca nos principais indexadores de trabalhos acadêmicos permite inferir que *Godless*, talvez por ser um produto midiático recente, ainda não tenha instigado a curiosidade científica. O que não quer dizer, certamente, que não existam trabalhos sobre a série, mas que eles foram, para mim, e dentro de minhas condições de busca, inacessíveis. No entanto, críticas que tematizem a série são, de fato, abundantes: apenas no *site Rotten Tomatoes*, dedicado ao audiovisual, é possível encontrar mais de vinte críticas especializadas. E o frenesi a respeito de *Godless* não é uma característica apenas de *sites* internacionais: jornalistas e críticas/os brasileiras/os também colecionam elogios e críticas à série.

Dois parecem ser os motivos de interesse das críticas consultadas: primeiramente, o fato de *Godless* promover subversões no gênero faroeste, oferecendo um arsenal diverso de

personagens mulheres (Diniz, 2017; Nader, 2018; Redação, 2017b). Em segundo lugar, seu destaque no *Emmy* de 2018, como série indicada em quatro categorias (Nader, 2018).

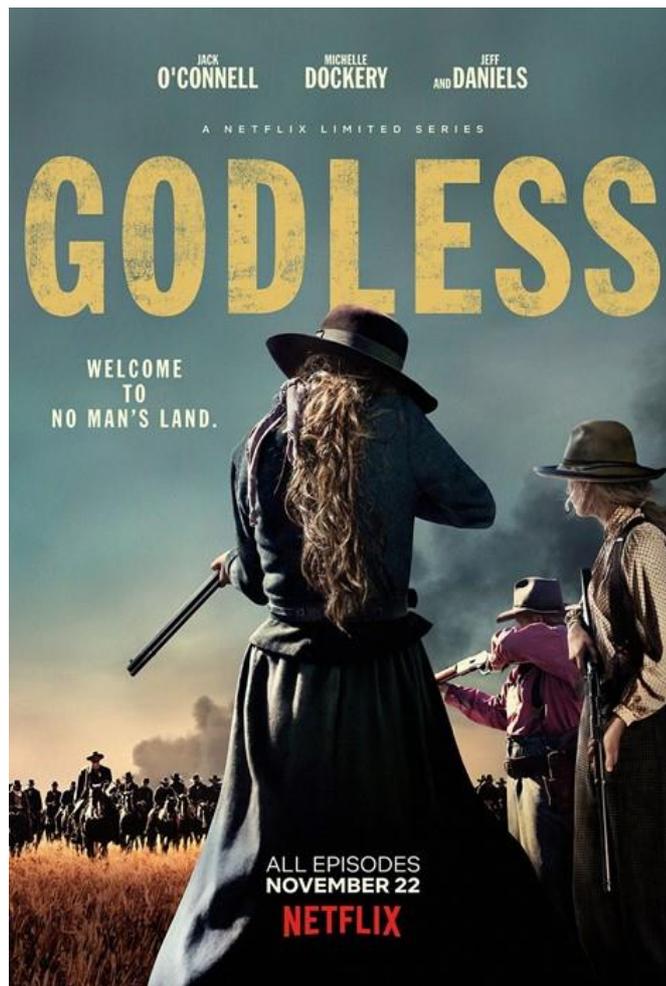


Figura 6 - Cartaz de divulgação *Godless*

Sem dúvida, *Godless* oferece um argumento instigante, e em seu *trailer* é possível perceber uma intensa presença feminina, que se oferece também em cartazes de divulgação. No entanto, um olhar mais pormenorizado para seu universo narrativo permite questionar o modo como a aparente versatilidade feminina se efetiva em *Godless*. Críticas como a de Lucas Siqueira (2017) e Jill Gutowitz (2017) asseveram que a narrativa não cumpre com o que promete: no primeiro episódio, por exemplo, mais de 70% dos diálogos são realizados por

homens, apenas. O protagonismo da série é quase que inteiramente do “fora-da-lei” Roy e de seu pai Frank, diferentemente do que promete o *trailer*. Ao que cabe às mulheres da trama, Gutowitz (Ibidem) denuncia o uso de cenas de estupro (três no total) apelativas, com mínimo ou nenhum ganho para a história da trama e que funcionam, exclusivamente, ou para reforçar o antagonismo dos homens, ou seu heroísmo. E, de fato, em uma das cenas mais chocantes, uma personagem forte, admirável e autoconfiante, Alice Fletcher, sofre tentativa de estupro por um grupo de indígenas apenas para ser salva pelo xerife de meia idade da cidade de La Belle, que é apaixonado pela moça. Trata-se de uma cena que, pode se dizer, objetifica a personagem em função da super-humanização do xerife, isto é, da transformação de seu “admirador” em um herói. Consequentemente, além não cumprir com o prometido pelo *trailer*, como já referido, e, portanto, capitalizar as mulheres da narrativa como argumento de venda – em tempos de valorização do feminismo e de necessárias discussões sobre representatividade feminina –, também não rompe com uma tradição racista dos faroestes cinematográficos: a de bestializar e antagonizar nativo-americanas/os.

*Tendo em vista estes aspectos de Godless, será possível localizar e operar sobre cenas e personagens que rompem com um todo misógino, normativo e limitador em relação à diversidade de gênero e sexual? Defendo, neste exercício analítico, que a personagem Mary Agness, ou Maggie, como é chamada por suas vizinhas, compõe uma auspiciosa possibilidade. Indico que, a partir das elaborações teórico-metodológicas aqui desenvolvidas, esta personagem compõe a anômala de si mesma, de modo a produzir uma possibilidade de devir-sapatão.*

Assim como Nan, argumento que Maggie também se encontra com a anômala. Contudo, nesse encontro, depara-se consigo mesma e, também por isso, não há desejo, paixão, sequer admiração neste contato/contágio.



*Figura 7 - Maggie e Bill*

Logo no primeiro episódio<sup>76</sup>, o xerife Bill, irmão de Maggie, retorna à cidade após certo período ausente. Ao se aproximar de sua casa, percebe uma estranha movimentação. Repousa a mão sobre sua pistola, pronto para o combate. Porém, o combate não se daria naquele instante, e também não daquela forma. Depara-se com sua pequena filha que o aguarda à porta, proporcionando um breve alívio a Bill. Alívio este que se extingue, segundos depois, quando

---

<sup>76</sup> Aos 19'.

Bill encontra Maggie em sua casa, sentada à mesa, limpando um rifle. Enquanto trabalha no rifle, é preciso apenas uma olhada de Bill (e de quem especta), para entender que Maggie dissona do ambiente e, mais severamente, do tempo que a cerca.

Veste calças, suspensório e uma camisa, vestimentas próprias (e exclusivas, até aquele momento) para homens. A tensão que carregava a cena há alguns segundos retorna e, com ela, a preparação para uma espécie de agonística. Bill não acredita no que vê e, então, precisa perguntar à Maggie se ela, realmente, veste as roupas de seu falecido marido. Maggie não apenas confirma, como complementa: “e a arma dele”. O xerife, pasmo, indaga o porquê, afinal, quer entender o motivo daquele incômodo que se materializa a sua frente, o motivo da perturbação da ordem, do encontro dos seus olhos e da sua vida com algo que é da ordem do disruptivo. Porém, mais do que entender, quer também obstar tal materialidade disruptiva porque, mais do que indagar, sua pergunta parte de uma postura frente a Maggie. Um “por que” hostil. Complementa, incomodado: “você está ridícula”.

Maggie, assim, compõe um movimento de desterritorialização e contaminação a partir de sua relação, na cena, com Bill. Ao ser questionada sobre suas roupas, é sua própria ontologia que é colocada em questão. Sua condição humana é fragilizada porque inevitavelmente perpassa sua conformação ao (e a um) gênero. No limite, é sua humanidade mesma que é sustentada pelo seu gênero. E, se Maggie põe-se refratária a parte desta inteligibilidade – não a sua condição de mulher, mas a sua condição feminina, que a sustenta –, ela, conseqüentemente, afasta-se do humano. Contaminada por uma condição de *entre*, seja entre gêneros, seja entre humana e não humana, desterritorializa-se.

E então resta a dúvida: por que afirmei, no início da análise, que era Maggie quem entrava em contato com a anômala? Não é seu irmão, o xerife, que está a sua frente a recusar uma aliança com a anômala na figura de Maggie? Bill, de fato, estabelece uma relação com sua irmã, mas concentra-se sobretudo na falta que a constitui: falta-lhe feminilidade, subserviência, limites. Faltam-lhe roupas e atitudes próprias de uma mulher que habita aquela cidade de clima desértico dos anos 1884. É perceptível que o xerife antagoniza a “desordem” que se instaura em sua casa. Não faz aliança com sua irmã, sua própria família, uma vez que o que se materializa em sua frente não lhe parece nada familiar. Conseqüentemente, o xerife não experiencia o encontro com a anômala, pois abjetifica Maggie, recusa o convite a um outro olhar, um olhar instigado, sobretudo, pelas presenças.

Mas se Bill refuta o encontro com a anômala, Maggie, por sua vez, é colocada em face de sua própria anômala, quando é nomeada “ridícula”. Por um momento, Maggie já não está Maggie: Maggie está ridícula. Maggie, em função do efeito performativo do gênero que a expõe

(e ao gênero) como paródia, é desapropriada de seu nome próprio, isto é, de sua dignidade, de sua inteligibilidade, para encontrar-se com um outro nome próprio, da ordem daquilo que Deleuze e Guattari (1997, p. 51-52) definem: “O nome próprio não é absolutamente indicador de um sujeito (...). O nome próprio designa antes algo que é da ordem do acontecimento, do devir ou da hecceidade”. “Ridícula”, ouve Maggie, convocada a repulsar sua existência.

Tornar-se a anômala de si mesma é, portanto, resultado da relação com a/o outra/o. Uma relação permeada por uma espécie de violência, na medida em que o anômalo convida a uma *desposseção* – de valores, de crenças, de referentes e, por vezes, de si mesma. Na cena em questão, Maggie se faz anômala na medida em que aproxima seu irmão de uma outra possibilidade de existência para uma mulher; uma existência que se põe em conflito com a própria noção de “mulheridade” matricial. Como efeito, seu irmão convoca a materialização de uma outra Maggie, ansiado por dissipar a existência masculinizada forjada em sua frente e, mais do que isso, que se impõe como força equivalente por meio de sua arma. Maggie não é apenas uma mulher a vestir roupas “masculinas”: Maggie é uma mulher que ultrapassa os limites do gênero por meio do próprio gênero (e seu efeito performativo), que habita um território do qual seu irmão a convoca a se distanciar, ao perguntar, em tom de deboche e surpresa, sobre sua vestimenta. Mais do que compor uma espécie de masculinidade, Maggie complementa com sua arma uma existência que ousa equiparar-se a do xerife, uma existência que se dá a ver. Ridícula, masculina e armada, Maggie resiste à abjetificação de si mesma (ainda que ela aconteça) ao apropriar-se da anômala. Como? Convocada e provocada em relação a sua própria materialidade, Maggie sustenta uma aliança com o *desfamiliar*, reapropriando-se de seu *status* ontológico, ao responder à pergunta de seu irmão não somente com uma afirmativa, mas oferecendo um complemento: masculina e armada.

A cena entre Maggie e Bill evoca o familiar em processo: relações consanguíneas que se “rompem”, relações anômalas que nascem. O parentesco possibilita pensar o gênero e a sexualidade de uma forma específica. Rodger (2018, p.46), por exemplo, ao descrever um número musical realizado por Ella Wesner na década de 1870, refere-se a uma música intitulada *The Gymnastic Wife*<sup>77</sup>. Tal música conta a história de um homem que casou com uma mulher de físico superior ao dele. Em certa estrofe, o *drag king* confessa e adverte: “Ela me assusta

---

<sup>77</sup> Na tradução “A Esposa Atlética”.

demais, seja lá o que você faça, seja lá o que faça, não tenha uma esposa atlética<sup>78</sup>” (tradução minha).

Ainda que as formas de parentesco aqui sejam diferentes – a da performance discute a relação matrimonial, a da série, fraternal –, as relações de gênero aproximam-se fortemente. A música adverte sobre os perigos que corre um homem ao se relacionar com uma mulher de força física superior. De fato, é curioso que uma música do século XIX admita que a superioridade física masculina pode não se consumir na prática, mas ainda assim seu intuito parece ser o de advertir aos homens, para que, justamente, tal situação não exceda os limites da ficção, os limites de uma paródia. Nesse sentido, uma mulher e força equivalente ou superior – seja física, seja assistida por uma arma – constitui ameaça à matriz de relação entre os gêneros, e isto se estende para quaisquer relações, como é possível evidenciar na cena entre Maggie – armada –, e seu irmão – também armado. Na medida em que se aproxima de uma existência masculina, mas é convocada por um discurso do feminino, Maggie é refutada e torna-se o anômalo de si mesma. Maggie em dobro, a cena produz. Ao deparar-se com sua anômala, Maggie, refratária da matriz que sustenta sua “mulheridade”, é desafiada a manter um pacto com ela.

Bill não se faz exceção em sua interação com Maggie. Em toda a trama, diversas personagens interagem com ela como se Maggie fosse uma forasteira em sua própria cidade, como se a ela sempre faltasse certa sensibilidade a respeito daquele lugar, ou melhor, do *seu* lugar. Maggie é tratada como uma “forasteira” do gênero. Em certo momento da narrativa<sup>79</sup>, algumas mulheres de La Belle estão esperando a chegada de um homem que pretende comprar a mina localizada na cidade. Na expectativa de que tudo esteja “nos conformes” para a chegada do negociante, Charlotte, dona do único hotel de La Belle, coloca-se ao lado de Maggie e de outras mulheres, enquanto lê sobre as qualidades do negociante vindouro, dentre elas a escrita de poesias. Maggie, em resposta irônica, complementa o comentário de Charlotte: “Como Shakespeare”. Charlotte, visivelmente incomodada com o comentário, exclama: “Você podia ter, pelo menos, colocado um vestido!”, colocar um vestido para encontrar o negociante pode significar mais do que simplesmente estar vestida à caráter. A cena seguinte permite uma leitura mais completa dos sentidos de tal reprimenda.

---

<sup>78</sup> No original: “She frightens me out of my life, Whatever you do, oh! Whatever you do, Don’t have a Gymnastic Wife!”

<sup>79</sup> Logo no primeiro minuto do episódio 2.

À mesa, na casa de Charlotte, encontram-se algumas mulheres da cidade e o negociante.<sup>80</sup> Durante o jantar, o homem parece sentir-se à vontade para falar o que pensa, tanto que, ao propor um brinde, promete trazer “felicidade doméstica” à La Belle, “mesmo num lugar selvagem como este”, complementa, nem um pouco constrangido pela ofensa que destila àquelas mulheres. Assim, estabelece, desde o início, sua posição de superioridade.



*Figura 8 - Maggie, o Negociante e algumas moradoras de La Belle*

---

<sup>80</sup> Aos 12' do mesmo episódio.

Na sequência, o negociante continua a colocar-se como o intrépido “salvador” da cidade. Contudo, é constrangido algumas vezes por duas personagens, Maggie e a senhorita Dunne, (que, por sua vez é, na trama, interesse romântico de Maggie). Dunne é a primeira a constranger o homem quando este elogia sua beleza e pergunta se ela sempre quis ser professora – ao que recebe como resposta: “Não, senhor, eu sempre fui uma prostituta, mas depois de fecharem o prostíbulo da cidade e de um raio cair sobre a antiga professora, acabei assumindo a profissão”. Maggie ri discretamente, enquanto o negociante mostra-se embaraçado. Na tentativa de mudar de assunto, o homem volta-se para Maggie: “Então diga-me, senhora Cummings...”, mas é prontamente interrompido por Maggie: “McNue”. Confuso, diz: “Desculpe-me?”, ao que Maggie explica: “Voltei ao meu sobrenome de solteira”, toma um gole da bebida calmamente e continua: “Albert está morto, não há razão para eu continuar usando o sobrenome dele. Ele tem um irmão em Missouri [estado] para isso”. O homem, visivelmente estupefato, sorri e exclama: “Que independente você!”, e depois corrige-se, colocando ênfase demasiada no sobrenome de Maggie: “Então, *senhora McNue*, como a linda La Belle tem estado sem nenhum homem?”. Maggie responde: “Nós estamos indo bem”. Sua resposta, no entanto, é ironizada por Charlotte, que a contrapõe afirmando que todos que passaram por La Belle desde a morte dos homens tentaram tirar proveito da cidade. Maggie fita Charlotte e parece visivelmente incomodada. É então que o “especialista em minas” que acompanha o negociante, começa a falar sobre o quão improdutiva a mina de La Belle pode ser, tentando justificar a futura ínfima oferta que será feita, mas Maggie o interrompe e explica porque a mina de La Belle é muito mais produtiva do que eles dizem ser. O negociante, por sua vez, recomeça sua fala referindo-se a Maggie novamente com uma ênfase exagerada em seu sobrenome, e tenta diminuir a importância da cidade por meio de rumores, mas Maggie o interrompe com fatos sobre a mina que ele parece desconhecer. Intrigado, permanece em silêncio, e Maggie assertivamente oferece que elas entrem no negócio como sócias e que tudo seja dividido.

Visivelmente, Maggie é a única pessoa da mesa a defender de forma assertiva os interesses da cidade. A ausência do vestido, que incomodava Charlotte na cena anterior, agora se efetiva de outra forma: sem vestido e sem sobrenome de casada, Maggie oferece pistas do quanto se afasta da matriz de “mulheridade” e feminilidade que emerge como chamado

interpelativo para as/os outras/os que estão à mesa com ela - fenômeno de borda, nos dizem Deleuze e Guattari (1997) sobre o anômalo. À borda Maggie permanece, travando uma espécie de agonística com o negociante que busca tirar vantagem da cidade, mas, sobretudo, das mulheres. Curiosamente, para tanto, recorre a atos performativos de gênero que compõem o “gênero oposto” naquelas condições. Nivela-se ao negociante, em sua ousadia, coragem e insubordinação, mas também na ausência de um vestido e na audácia em atribuir, para si, um nome de solteira, ignorando o luto contínuo postulado às mulheres naquele tempo.

Como resposta, no entanto, é submetida a uma relação violenta (ainda que não fisicamente) por parte do homem que busca adquirir vantagens sobre a mina. Porque Maggie ousa se colocar de forma equivalente, o negociante, visando seu benefício, decide, além de atacar os argumentos de Maggie (com argumentos fracos, importante ressaltar), atacar a ela mesma. A ênfase demasiada em seu sobrenome de solteira compõe uma forma de exposição de sua condição masculina e, conseqüentemente, uma convocação, um chamado à interpelação pela via da feminilidade. Em outras palavras, é constringendo-a que o homem busca sua vitória.

A incerteza e submissão das outras à mesa, no entanto, passa a ser o trunfo do negociante: enfatiza o quanto elas perderiam sem eles (os homens), e anuncia que em 3 meses destinaria o total de 150 homens para trabalharem e “cuidarem de todas elas”. Termina seu discurso afirmando: “Eu tenho certeza que vocês devem sentir falta do cheiro de um homem... De um homem de verdade! Mas nós ficaremos com 90% dos lucros e cuidaremos de 100% dos custos!”.

A estratégia do negociante é explícita: desmoralizar a cidade de La Belle. Para tanto, curiosamente, recorre à condição das mulheres que nela são maioria. Evoca a “matilha”, nos termos de Deleuze e Guattari (1997). La Belle, pela ausência de homens, é selvagem, precisa de cuidados, está solitária. La Belle também é linda, nas palavras do homem. La Belle é, metaforicamente, uma mulher como Maggie: selvagem e sujeita ao feminino, precisa ser colonizada, efeminada e sexualizada pela presença civilizatória dos “homens de verdade” – e, boçalmente, por seu odor.

Porém, Maggie resiste por si e pela cidade. Há, sim, uma “matilha”, mas não nos termos do negociante, que, com seus gestos e palavras, destitui as mulheres da cidade da condição de humanas, racionais e capazes, e delega Maggie ao rol de “homens de mentira”. Há uma matilha nos termos do anômalo. Deleuze e Guattari (1997) asseveram que é preciso estar à borda para perpassar toda a matilha e trespassá-la – condição que possibilita com que Maggie, enquanto borda, não seja, ela mesma, trespassada, porque à e da borda, a exclama: “Talvez você não tenha me ouvido antes, nós queremos metade!”. A agonística se intensifica, e é a vez do

negociante argumentar: “Eu lhe ouvi, senhorita McNue, mas mesmo você possuindo conhecimento sobre a mina você não sabe como administrá-la, ao menos sozinha”. É a condição de borda é aquela que possibilita a resposta assertiva de Maggie: “Eu acho que o senhor é que não sabe tudo o que passamos e como nós mudamos em decorrência disso”, e o negociante a interrompe, provocando: “Algumas mais que outras”. Ou seja, para provocá-la, evoca a distância de Maggie das outras mulheres à mesa, sua condição de borda.

Estar à borda compõe, assim, uma condição ambivalente para Maggie, uma vez que é porque está nesse lugar que pode resistir e, ao mesmo tempo, é também por estar nele que precisa, mais do que nunca, resistir. Trata-se, portanto, de uma relação de obrigatoriedade e de possibilidade. Resistir às investidas violentas do negociante, resistir ao convite à submissão que é feito não apenas por ele, mas pelas mulheres que ali se encontram: são essas, pois, as formas de sua resistência. É exatamente por isso que Maggie se faz anômala de si mesma: porque é sua própria figura que a convoca a uma outra relação com o mundo. Ao passo que é constantemente abjetificada pelo seu entorno, resiste e faz-se anômala ao manter-se à borda. Um ato de resistência que possibilita conceber uma outra possibilidade, uma alternativa, uma via de escape ao chamado interpelativo que se prolonga continuamente, e de distintas formas, na cena.

E, de fato, o entendimento de que a ausência de homens torna La Belle uma cidade inferior é compartilhado por outras à mesa, como Charlotte, que responde à fala de Maggie de como elas também ajudaram a construir a cidade com a seguinte frase: “E depois nós perdemos tudo...”. Ainda assim, Maggie permanece na tentativa de convencer suas vizinhas: “Nós perdemos os homens e alguns cavalos, mas ainda estamos aqui! Ainda temos prata, posses e a mina ainda é nossa, o que significa que ainda temos escolha! E, senhor, nós somos muito mais fortes do que você pensa”.

“O anômalo não é nem indivíduo nem espécie, ele abriga apenas afectos”, advertem Deleuze e Guattari (1997, p. 26). Afectos, sem dúvida, e em seu sentido mais geral, isto é, enquanto sentimento, ato ou fala que afeta, que atinge, são o motor da cena em questão. Maggie é provocada, insultada e menosprezada por sua postura, que, mais do que simples postura, evoca, por meio do efeito performativo do gênero, uma inteligibilidade confusa e provocativa. É, por isso, ela mesma convocada: convocada a portar um vestido e atender pelo seu antigo sobrenome, porque, mais do que nomeá-la, ele evoca uma Maggie outra, submissa e reverente de seu falecido marido; trata-se agora de uma Maggie feminizada e, conseqüentemente, naquele contexto, subordinada. A aproximação entre modos de parecer e modos de ser é efetuada a todo o momento pelo efeito performativo do gênero: um vestido precisa compor um corpo dócil, reverente e resignado, e vice-versa.

Em meio a afetos e a convocações, contudo, também, um efeito de outra ordem: uma Maggie anômala insurge na existência e persistência de uma mulher masculina e com poder argumentativo, que enseja nas mulheres e na cidade uma potência que matrizes de gênero e sexualidade pouco permitem às outras conceberem. Maggie, tornada abjeta pelos homens à mesa, empenhados em deslegitimar cada argumento ou investida sua, faz-se anômala ao resistir aos homens e, também, às mulheres, que se calam diante da injustiça e da sujeição à que as submetem. Maggie mais do que resistir, permanece inabalável, pois “tanto as ternuras quanto as classificações humanas” são estrangeiras ao anômalo (Deleuze e Guattari, 1997, p. 27) e, por que não, também as ofensas. E o que é um/a estrangeiro/a senão aquele/a que estranha (e que é estranhável), ábdito, clandestino e à borda, e que, por isso, no ato mesmo de não ser interpelado por certas inteligibilidades – porque, justamente, estrangeiras a ele – oferece outras possibilidades?

## Nan e Maggie Em Devir-Sapatão

Este exercício analítico objetivou evidenciar e discutir uma das formas do devir-sapatão, por meio da masculinidade em corpos femininos e, também, da lesbianidade. O conceito de anômalo de Deleuze e Guattari (1997), assim como o de performatividade de Butler (2013), foram os conceitos escolhidos para tecer a emergência do devir-sapatão, uma vez que por meio deles foi possível localizar os efeitos das expressões de gênero e sexualidade em relação com suas respectivas matrizes, operando por meio de gestos e interações localizados em acontecimentos e encontros da ordem do singular.

Como efeito, Nan e Maggie, personagens selecionadas para a análise, ofereceram duas formas de emergência da anômala: uma delas, a de estar em face desta; a outra, relativa ao encontro com a anômala de si mesma. Nan, ao assistir pela primeira vez a uma performance *drag king* e apaixonar-se por um *drag king performer*, é convidada a atravessar limites de gênero e de sexualidade que pouco imaginava que poderiam ser atravessados. Nan forma um pacto (com a anômala) que a permite compor outro tipo de relação com Kitty, em contraste com aqueles/as que a cercam, além de mostrar-se refratária às expectativas de gênero e sexualidade partilhadas, via de regra, por garotas como ela.

Já em Maggie o devir-sapatão insurge enquanto ela coloca a si mesma em um lugar perigoso, mas equivalente àquele do seu irmão e do negociante, permitindo-a perpassar as barreiras de gênero que, na narrativa, potencializam uma espécie de cisão entre os homens e as mulheres ali presentes. Por meio de um forçado processo de abjeção, Maggie coloca-se em face da anômala de si mesma: diante do rechaço, Maggie se faz “virtuosidade cortante” (Aquino, 2011, p. 644), vindicando para si, e para a cidade (tornada mulher às avessas, como Maggie) uma outra possibilidade.

A respeito da masculinidade nas personagens, é importante destacar que a vestimenta nunca foi por si só o elemento que produziu essa condição e, por consequência, a anômala em Maggie e Kitty. A masculinidade expressa no corpo dessas mulheres se produziu em todos os âmbitos das suas existências. Masculinidade na voz, na postura, na inflexibilidade, na combatividade, nos modos de ser e estar que perpassam a vestimenta, mas a ela não, necessariamente, se resumem. No entanto, é importante lembrar que tais características estão também atreladas a um tempo passado, pois ambas as produções fazem presente um outro século. Transpostas para o tempo presente e, mais do que isso, em contraste com as expectativas desse tempo, produzem uma espécie de anacronismo que complexifica os sentidos (inflexibilidade permanece uma qualidade que compõe via de regra o masculino? Há modos de ser inflexível masculinizados e efeminados? O que a inflexibilidade produz num corpo contemporâneo é diferente do que produz num corpo do século passado, por exemplo?). De modo consequente, são as próprias fronteiras entre masculinidade e feminilidade - para além dos gêneros aos quais estão, via de regra, subordinados - que irrompem em uma espécie de devir-sapatão.

Sublinho: apesar das questões específicas da masculinidade serem um dos pontos importantes para as análises, o anômalo não se resumiu à masculinidade; antes, foi efeito de um acúmulo de forças da ordem do acontecimento, singulares porque desterritorializadas. Cada gesto e fala resistentes às matrizes de feminilidade e heterossexualidade possibilitaram a emergência da anômala nas personagens, mas somente porque uma aliança foi forjada, porque nessas relações a resistência compôs virtuosa existência.

E é por isso que os “excertos” de Nan e Maggie indicam, de formas diferenciadas, os movimentos de um devir-sapatão. Ao encontrarem a anômala da forma como aqui foi caracterizada, e submetidas a acontecimentos da ordem do singular, produziram entre lugares: entre gêneros, entre sexualidades, entre famílias consanguíneas e pactos familiares, entre expectativas e materialidades inconformadas. Trata-se de multiplicidades, des/reterritorializações e imanência em conjunto, porque na qualidade de um “entre”, forjaram

territórios e valeram-se da força – (in)subordinante – do efeito performativo, que faz expor a todo o momento seu artifício, sua ilusão nuclear. Duas mulheres, duas personagens, dois modos de existência que, entre sonhos e pesadelos, dão forma ao lugar de que nos fala Negri (2006) na epígrafe. Lá, onde é possível encontrar Nan, Maggie, Kitty e tantas outras, entre anômalas e matilhas.

## ENTRE DESEJO E DOMINAÇÃO: ANN WALKER E LORNA MORELLO EM DEVIR-SAPATÃO

*Holly came from Miami F.L.A.  
Hitch-hiked her way across the U.S.A.  
Plucked her eyebrows on the way  
Shaved her legs and then he was a she  
She said, hey babe, take a walk on the wild side,  
Said, hey honey, take a walk on the wild side.  
(Lou Reed, *Walk on the wild side*, 1972)*

Em 1972, ano de lançamento do álbum *Transformer*, de *Lou Reed*, a música *Walk On The Wildside* era uma das mais ouvidas nas rádios internacionais. Tornava-se um *hit*, sobretudo pelo conteúdo a que dava visibilidade e destaque em sua letra: drogas, prostituição masculina e sexo oral estavam entre os tópicos abordados. No entanto, o excerto da música sobre Holly (primeiro verso) talvez fosse o mais intrigante de todos, porque constituía a feminilidade como processo, e não apenas isso, mas feminilidade em um corpo diferente. Holly faz as sobrancelhas e depila-se. Nenhum estranhamento aí. O inusitado acontece quando o vocalista nos diz: “de ele foi a ela”. Holly, então, convida-nos a dar uma volta no lado selvagem da vida. “Selvagem” talvez seja uma palavra forte. Alguns de seus significados (ainda que recuperados não apenas do dicionário, mas do senso comum) remetem à selva e a tudo que nela vive, que não se domestica. Bárbaro, incivilizado. Holly, ao nos convidar a dar uma volta neste lugar, revela de si: estou neste lugar, venha comigo. Coloca-se, contudo, não como selvagem, natural, mas de outra forma. Nela, o selvagem se faz contrário à natureza que, em princípio, busca abarcar. Holly barbariza ao forjar a si mesma, em oposição àquilo que é esperado de sua “natureza masculina”, e conforme o faz torna-se, veja bem, incivilizada. Recorre aos recursos da civilização para fazer-se bárbara. Mas há também um outro sentido para selvagem: aquela/e que está sem controle, enfurecido, indomável. Holly “domestica” seu corpo, apropriando-se de maneiras, gestos, de uma estética que nada tem de pronta. Ao “controlar” seu corpo, torna-se indisciplinada, incontrolável, selvagem. E por que o faz? Desejo. Deseja sair de si, para então encontrar-se, mais do que nunca.

É com base nesta construção paradoxal de uma dócil selvagem a desejar que o presente exercício analítico se propõe a passear demoradamente pelo lado “selvagem” e analisá-lo a partir de duas personagens de séries distintas: a primeira é Ann Walker, de *Gentleman Jack*, e a segunda é Lorna Morello, the *Orange is The New Black*. Nesse exercício, aposto que ambas as personagens, de alguma forma, aceitam o convite de Holly e vagueiam pelo lado “selvagem”, ato que provoca mudanças substanciais em suas existências. O que torna esse caminho possível? O desejo, e é por meio dele que explorarei novas formas de devir-sapatão, permitindo extrair, mais do que paradoxos, ambivalências na construção do selvagem, entendido aqui como o lugar da desterritorialização deleuzo-guattariana. Trata-se de um lugar que de forma alguma é dado, mas, antes, forjado, o que implica esforço, hábito; portanto, não é puro ou bárbaro, mas emerge dessa forma porque implica uma agonística que se efetiva apenas no ato de espreitar territórios. Enquanto elemento desterritorializante, desejo não se resume a uma relação com o sexual, ou mesmo com a vontade. Desejo implica, no marco teórico proposto, uma expropriação de si (Deleuze e Parnet, 1998). Esse si, entende-se, é forjado sobretudo em relação com a matriz de dominação, tal qual proposta por Patricia Collins (2000). Como efeito, o desejo se faz motriz ao que convencionei nomear devir-sapatão.

Para delinear o caminho da jornada proposta, inicio pelas relações teóricas entre matriz de dominação de Patricia Collins (2000) e a teoria da performatividade (Butler, 2003), assim como entre o devir-sapatão e o desejo. Posteriormente, apresento as personagens e seus universos narrativos e, na sequência, as análises de algumas cenas, buscando caracterizar sobretudo o que há de produtivo na relação de des/reterritorialização por meio do desejo.

## Performatividade e Matriz de Dominação

Judith Butler (2003, p. 216), ao construir a sua teoria performativa, não utiliza o conceito de heteronormatividade, mas nomeia matriz heterossexual a “uma grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, os gêneros e desejos são naturalizados”. Nessa perspectiva, a autora evidencia a estrita relação entre gênero e sexualidade, uma vez que os localiza como componentes da mesma matriz, isto é, de uma espécie de modelo que serve de fonte, de referência. No entanto, a proposta de nomeação do conceito apaga uma delas: o gênero, e,

consequentemente, elege a sexualidade como a origem ou, senão origem, pelo menos a fonte talvez “primária” da matriz. De fato, Butler (2003) assume que cunhou o conceito com base nas teorias de Wittig e Rich; como já abordado, trata-se de autoras críticas à heterossexualidade e que voltam suas considerações mais para esse âmbito (para a sexualidade) do que exclusivamente para o gênero, divergindo de grande parte das teóricas feministas brancas e heterossexuais naquele momento (década de 1980 em diante).

É explícito nos escritos destas autoras (assim como nos de Butler) que o gênero está implicado nesta matriz, no entanto, pode acabar invisibilizado quando a sexualidade é eleita, mais do que como nome do conceito, como princípio. A respeito disso, Butler (2002) explica que procurou, em *Bodies That Matter* e em *Gender Trouble*, dar destaque sobretudo à implicação da matriz heterossexual nas relações de gênero por entender que estas questões ainda permaneciam invisibilizadas nas críticas feministas. Para exemplificar a importância da inversão que propôs à época, a autora evoca os limites entre “próprio” e “impróprio” no que tange à sexualidade feminina, argumentando que grande parte das feministas, mesmo dentro do âmbito do “impróprio”, priorizavam apenas questões heterossexuais. Nesse sentido, Butler (Ibidem, p. 165) assume que esteve “disposta a cometer certo exagero retórico para manter viva a questão da homossexualidade, particularmente a do lesbianismo (sic)”, ainda que defenda que seu intento não foi o de eleger a heterossexualidade como “opressão primária”.

Para além do confesso exagero teórico, há ainda uma segunda pertinente limitação na discussão sobre a matriz: a eleição exclusiva de uma matriz heterossexual impossibilita a leitura complexa a partir de outros vetores sociais fundamentalmente implicados em tal matriz, como raça, etnia, classe social. A ausência desse envolvimento é revelada por teorizações de feministas descoloniais, que denunciam as categorias de gênero e de sexualidade como colonialistas. A primeira, enquanto matriz, pressupõe a invisibilização de outras raças que não a branca, uma vez que elege a branquitude como a referência universal. María Lugones (2014) aborda brilhantemente essa invisibilização, ao expor a condição das mulheres negras escravizadas, sobre as quais recaiam fundamentalmente expectativas de sexo (no sentido de desumanização do corpo negro) em detrimento daquelas de gênero. Mara Veiros (2008), no mesmo sentido, mas em relação à sexualidade, revela a racialização desta, que se constrói, por exemplo, a partir da invisibilização de sexualidades divergentes em povos indígenas ou quilombolas. Como efeito, a heterossexualidade como matriz acaba reiterada de outras formas nesses povos, o que permite evidenciar que a matriz heterossexual é, também ela, racializada. Ainda que entenda a força analítica da matriz heterossexual aliada à performatividade, e que tenha recorrido sobretudo a ela para investigar o devir-sapatão, como resultado de aventuras e

desterritorializações teóricas que tenho vivido no tempo em que escrevo esta seção, proponho explorar aqui uma espécie de linha de fuga teórica.

Ochy Curiel (apud Teixeira, Da Silva e Figueiredo, 2017) afirma que articular diversos vetores sociais em análises complexas permite com que a discussão converta-se de uma questão identitária para a compreensão (científico-política, acrescento eu) das relações sociais e das micro e macro estruturas. Tal articulação possibilita um entendimento mais amplo dos limites das matrizes que encerram as mais diversas categorias e seus atravessamentos, como gênero, sexualidade, raça, etc. e, conseqüentemente, demanda a constituição de uma matriz mais ampliada, que compreenda que tais vetores sociais funcionam de forma interseccional<sup>81</sup>.

Patricia Collins (2000) cunha o conceito de matriz de dominação para designar esta organização complexa de vetores sociais que possibilita a criação e a manutenção de opressões, evidenciando não seu caráter de origem, mas sobretudo de fonte mutável de organização e jugo social. Collins (Ibidem) defende que tal matriz se reorganiza em diversos períodos históricos, abandonando formas antigas e produzindo novas formas de dominação, numa contínua relação de poder com os grupos sociais, suas lutas e reivindicações. O conceito de matriz de dominação, portanto, evidencia um princípio que a autora vê como universal: o de que as opressões funcionam de forma interseccional. Collins (Ibidem) assume que tal matriz interseccional possibilita o entendimento de que a produção de lugares sociais se dá de forma entremeada e também social e historicamente localizada, produzindo formas diferentes de opressão e domínio. No entanto, quando tais fenômenos sociais são analisados sob apenas um prisma - seja ele o do gênero, o da raça, ou o da sexualidade -, acabam tendo o mecanismo de sua produção reduzido a ele, o que invisibiliza a implicação de outros vetores e seus efeitos sociais.

Ao mesmo tempo, a compreensão de matriz interseccional de dominação também coloca em questão a quimera que concebe a existência de vítimas e/ou opressoras/es puros (Collins, 2000). Isso devido aos quatro domínios de poder pelos quais uma matriz de dominação organiza (Ibidem, p. 276):

[...] os domínios estrutural, disciplinar, hegemônico e interpessoal. Cada domínio serve a uma finalidade específica. O domínio estrutural organiza a opressão, enquanto o domínio disciplinar a gerencia. O domínio hegemônico justifica a opressão e o

---

<sup>81</sup> Curiel (apud Teixeira, Da Silva e Figueiredo, 2017) tece uma relevante crítica à ideia de interseccionalidade. Para ela, o grande problema é que essa noção compreende que, em algum momento, os vetores sociais agem de forma separada, interseccionando-se apenas em determinado ponto. Ainda assim, opto por permanecer com a ideia de interseccionalidade, defendendo, no entanto, a construção justaposta de todos os vetores sociais.

domínio interpessoal influencia a experiência cotidiana vivida e a consciência individual que dela deriva (tradução minha).<sup>82</sup>

Tal organização apresenta a existência de diversos níveis de interação social que podem produzir sujeição. Ainda que faça distinção entre os quatro domínios, os três primeiros, de acordo com Collins (2000), fazem a manutenção de uma organização social no nível macro, enquanto o último se efetiva no âmbito do indivíduo. No nível macro, o domínio estrutural é caracterizado pela autora como correspondente às organizações, às instituições e mesmo à constituição jurídica e sua forma de organização que produz exclusão e discriminação danosa de minorias. O domínio disciplinar, por sua vez, corresponde a sistemas de controle por meio da burocracia institucional e da vigilância. Como exemplo, Collins (2000) cita dois movimentos disciplinares envolvidos na produção acadêmica de mulheres negras: a qualificação da produção teórica negra-feminista como teoria, que, ao mesmo tempo, pode reforçar a desqualificação da produção ativista de mulheres negras.

Por sua vez, o domínio hegemônico do poder lida, segundo a autora, com as dimensões culturais e ideológicas, bem como com a produção de consciência e seus limites. Nesse sentido, opera como lócus que justifica as práticas dos outros domínios de poder: “pela manipulação ideológica e cultural, o domínio hegemônico atua como um elo entre as instituições sociais (domínio estrutural), suas práticas organizacionais (domínio disciplinar), e a interação social cotidiana (domínio interpessoal)” (Collins, 2000, p. 284). Collins fala de manipulação da consciência nesse domínio, compreendendo sua estrita relação com o nível individual, com os preconceitos, mas também com as resistências que engendram nossas práticas diárias.

O domínio interpessoal, último entre os quatro, é particularmente relevante para esta tese porque ele lança um olhar sobre as práticas diárias da/o “sujeita”/o produzidas em relação; isto é, que são produzidas nas interações individuais atravessadas por vetores sociais. De acordo com Collins (2000, p. 287-288), no que diz respeito ao domínio interpessoal, “tais práticas são sistemáticas, recorrentes e tão familiares que muitas vezes passam despercebidas”, no entanto, “estratégias de resistência neste domínio podem ser tão diversas e numerosas quanto seus indivíduos”<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> No original: “[...] the structural, disciplinary, hegemonic, and interpersonal domains. Each domain serves a particular purpose. The structural domain organizes oppression, whereas the disciplinary domain manages it. The hegemonic domain justifies oppression, and the interpersonal domain influences everyday lived experience and the individual consciousness that ensues.”

<sup>83</sup> No original, referente aos dois excertos: “Such practices are systematic, recurrent and so familiar that they often go unnoticed” [...] “resistance strategies within this domain can take as many forms as there are individuals”.

Da forma como Collins (2000) organiza sua teoria, torna-se explícito que sua matriz tem enfoque muito mais no efeito opressivo e repressivo das relações institucionais e sócio-histórico-sociais do que na ideia de produção, como o faz Butler (2013). Um pressuposto que consiste, inclusive, em um dos motivos pelos quais a teorização de Collins alinha-se com os estudos de(s)coloniais, enquanto a de Butler estaria, talvez, mais próxima daqueles autointitulados pós-coloniais. Por meio da matriz heterossexual, Butler (Ibidem) expôs o processo de tornar-se sujeita/o de gênero e sexualidade, evidenciando uma construção que emerge como fonte; como, de fato, matriz. Nessa perspectiva, a autora focaliza sobretudo o processo produtivo da matriz, ou seja, o que ela busca produzir e como ela produz. Collins (2000), por sua vez, ainda remete à ideia de que a matriz sobretudo oprime e reprime, respaldando a formação de um território não apenas anterior à opressão, como por ela restringido; um território que não seria, portanto, produzido e, com isso, favorecendo, em certo sentido, compreensões essencialistas sobre os vetores sociais que, de acordo com sua teoria, seriam oprimidos. De fato, trata-se de uma divergência de pressupostos que, no entanto, e da forma como entendo, não inviabiliza o trabalho articulado entre a teoria performativa de Butler (2013) e a matriz de dominação de Collins (2000). Isso porque Collins oferece o domínio interpessoal como recurso de resistência, permitindo explorar o potencial produtivo da matriz de dominação, por ser um domínio em que o poder é compreendido, ao que parece, como efeito de relações. Assim, de forma bastante divergente dos outros domínios, o teor e o efeito contingencial das práticas a que a autora se refere nesse domínio em especial (o interpessoal) emerge como espaço para operar com a performatividade butleriana e, conseqüentemente, encontrar formas de resistência e de deslocamento para a emergência do devir-sapatão. É esse domínio, pois, que permite colocar em questão a própria produção dos vetores sociais de maneira essencialista, também porque possibilita à Collins contestar noções puras de vítima e opressor, da forma como o faz em sua teoria.

Assim, operar com a matriz de dominação de Collins mostra-se mais produtivo do que operar apenas com a matriz heterossexual de Butler no exercício de análise aqui proposto – ainda que seja necessário, certamente, atentar para os pressupostos que distanciam ambas as teorias. Resta, agora, pensar como o conceito eleito pode operar em relação com a performatividade. Poderia este último conceito contemplar a abrangência necessária à matriz de dominação?

Ao voltar-me sobretudo para o domínio interpessoal da matriz de dominação, mantenho o objetivo de pensar nas relações entre vetores sociais, também elas, em ato. Neste sentido, a performatividade pode ser um conceito estratégico. Se esta assume, justamente, o efeito

performativo da língua na produção de gênero, do sexo e da sexualidade, por que não admitiria o mesmo na construção de raça, por exemplo?

Para além de pesquisas já referenciadas que operaram com a performatividade tanto em investigações sobre sexualidade quanto raça, no sentido de corroborar tais investidas no conceito, recupero o exemplo de Lugones (2014) sobre a prevalência do vetor de sexo no corpo das mulheres negras em situação de escravidão. Como explica a autora, o que efetivava a mudança de expectativas sobre o corpo negro em relação ao branco era justamente a produção de um lugar de raça branca em detrimento da raça negra, de modo a comprometer o próprio sentido ontológico do negro, seu *status* de ser humano. Como efeito, produzia-se o vetor de sexo em detrimento do vetor de gênero no corpo dessas mulheres, destituídas de humanidade, reduzidas a corpo explorado (inclusive sexualmente), animalizadas pelo branco que limpava o sangue negro de suas mãos sob o falso pretexto de subjugar um ser inferior.

Com isto, podemos dizer que, se gênero, raça e sexo estão invariavelmente articulados neste processo, o efeito performativo não pode atuar apenas sobre o gênero. Pelo contrário, ele permite explicitar de que forma o sexo se produziu no lugar do gênero num corpo racializado de determinada forma, desde que o processo de vetorização racial não seja invisibilizado na análise. Racializar-se e ser racializado, no marco teórico-analítico que assumo, não constituem apenas uma característica imutável do corpo, mas são produções performativas na medida em que tais características incidem diretamente sobre *o que* pode um corpo e *como* ele pode. Dessa forma, ser mulher, ser lésbica e ser negra, por exemplo, produzem efeito performativo na medida em que se relacionam com uma matriz de dominação que é racializada, generificada e sexualizada, a qual se está invariavelmente destinada a referenciar, ainda que seja para dela apartar.

Na aproximação entre matriz de dominação e performatividade, no entanto, reside ainda um outro problema (no caso, para além daquele ligado à relação entre opressão e dominação e aos essencialismos aí operantes): Butler mostra-se relutante com a noção de dominação, uma vez que ela não deixa margem para agência. A autora aproxima seus esforços teóricos das concepções de regulação, ou mesmo de vigilância – esta última sobretudo derivada dos estudos de Foucault. Considerando esses aspectos, o objetivo que estabeleço aqui é o de trabalhar com o conceito de matriz de dominação também no sentido de desconstruir seus pressupostos de opressão e dominação, buscando mostrar sobretudo sua potência produtiva. Vale destacar que, nesta discussão, “produtivo” se constitui como efeito intrínseco à própria noção de opressão com a qual Collins (2000) opera, na medida em que o que oprime também produz: modelos, modos de existência e, principalmente, modos de resistência. A intenção de utilizar

pressupostos teóricos de Butler (2003) (assim como parte de sua teoria) e a matriz de dominação de Collins (2000) é sobretudo evitar uma possível relação dicotômica entre produção/repressão-opressão-dominação. Neste movimento, reside a possibilidade de explorar os interstícios efetivados entre tais construções discursivas, adotando uma espécie de ambivalência que favorece uma aproximação mais efetiva da complexidade da vida contemporânea.

Por último, antes de adentrar o domínio do desejo, talvez seja necessário evidenciar que, ao operar com a matriz de dominação e, portanto, dar lugar também ao vetor racial, o faço tendo em vista duas personagens mulheres, tomadas por desejos lésbicos e brancas. Para algumas leitoras, talvez, revele-se certa incompreensão do motivo pelo qual exploro aqui também a raça, uma vez que trabalho com pessoas brancas. Explico, então, que, assim como a matriz heterossexual é efeito de uma construção linguística, cultural e histórica (o que evidencia a importância de desconstruir a heterossexualidade), da mesma forma, a branquitude não se resume à biologia, mas a um modo de organização social calcado na lógica hierárquica que racializa quaisquer corpos sem passabilidade branca, enquanto eleva a branquitude ao lugar de referente de humano. Nesse sentido, estudar corpos brancos é empreender o esforço de racializá-los e, assim, expor o caráter produzido da própria noção de raça, promovendo sua desconstrução.

Por fim, reitero que o aporte teórico para análise do material empírico não se resume à matriz de dominação de Collins (2000) e à performatividade de Butler (2013). Tais conceitos são dinamizados neste texto no sentido de dar forma ao devir-sapatão, que, por sua vez, se constitui nas personagens a partir de sua relação com o desejo. Retorno, portanto, à teoria de Deleuze, agora não apenas em relação com Guattari, mas também com Parnet, para explorar a possível relação entre estes elementos.

## Da Relação Entre Desejo, Matriz de Dominação e Devir-Sapatão

Assim como a palavra “anômalo”, também “desejo” remete a certas associações da ordem do senso comum. Nesse sentido, cabe demarcar, desde já, que “desejo”, no marco teórico utilizado nesta pesquisa, ultrapassa a relação exclusiva com o sexo ou com os impulsos sexuais; ao mesmo tempo, também não se limita a uma questão de vontade ou aspiração (quero, logo

desejo). “Desejo”, aqui, relaciona-se, a um só tempo, com o abandono e com o retorno para si. Como explicam Deleuze e Parnet (1998, p. 105):

Longe de supor um sujeito, o desejo só pode ser atingido no ponto onde alguém é privado do poder de dizer Eu. Longe de tender para um objeto, o desejo só pode ser atingido no ponto em que alguém já não procura ou já não apreende um objeto e tampouco se apreende como sujeito.

Ser privado ou privar-se do eu, expropriar-se ou ser expropriada/o de si: essa são as primeiras condições para o desejo que aqui é explorado. É nessa perspectiva que Deleuze e Parnet falam de uma falta de apreensão de si como sujeita/o. Estar sujeita/o é constituir-se em relação com algo, como, por exemplo, a matriz de dominação, e é esta relação que precisa estar em tensão.

De fato, o ato mesmo de tornar-se sujeito pressupõe relações de poder e de negociações que, por consequência, provocam tensões das mais diversas ordens. No entanto, não se apreender como “sujeita” parece implicar, da forma como os autores concebem, uma relação de tensão que produz justamente uma “perda” de si. Mas como alguém se expropria de si mesmo? É exatamente nesse ponto inicial da reflexão sobre o desejo deleuzo-parnetiano que se situa uma primeira possibilidade de conexão com a matriz de dominação (Collins, 2000) – e isso porque o desejo que expropria permite à “sujeita” uma outra relação com essa matriz. Se a conexão primeira com a matriz de dominação é de produção e de constituição de um si sujeitoado, o desejo, enquanto elemento desterritorializante, atua para comprometer o processo. Ao relacionar-se com o desejo, ao desejar, o indivíduo pode encontrar espaço para criação.

Ora, se desejar, para Deleuze e Parnet, é ser privado de um “eu”, mais do que condição de jugo, tal privação pode ocorrer justamente porque o desejo que desterritorializa é aquele que convoca a uma privação de ordem prolífica. Expropriar-se de si pode significar, assim, despir-se, ainda que momentaneamente, daquilo que nos sujeita, que desenha os limites de nossa constituição, que compõe nossa ontologia. É inevitável, portanto, que esse expropriar-se se relacione com expectativas de gênero, sexualidade, raça e classe, vetores sem os quais o próprio *status* ontológico do ser é comprometido, como garante a matriz de dominação.

Ainda que tenha qualificado a noção de desejo com a qual busco operar, é pertinente indagar: qualquer desejo carrega potencial para expropriação ou desposseção? A resposta para essa pergunta é mais complexa do que um simples “sim” ou “não”. Deleuze e Guattari (1997, p. 64) assumem o devir como, ele próprio, “[...] o processo do desejo”. Um desejo, portanto, qualificado pelo devir, precisa compor movimentos, desterritorializações, uma vez que estas

são condições para devir. Desejar, por meio do devir, para então movimentar-se. O desejo que paralisa, que imobiliza, esse não compreende o desejo do devir. Em outras palavras, o desejo que, na relação com a matriz de dominação, não movimenta, não produz resistência, não cria uma outra possibilidade, esse não devém e, conseqüentemente, não faz devir-sapatão.

No entanto, é preciso considerar que eleger um desejo que produz devir e um outro que paralisa pode estabelecer uma espécie de relação dicotômica. Ainda que a teoria permita tais organizações, empiricamente essas categorizações não se encontram em polos opostos de uma linha. Deleuze e Guattari (1995a, p. 18), ao explicarem o conceito de rizoma, como elemento que aproximam tanto do desejo quanto do próprio devir, advertem que, no dualismo, nada se resolve: “faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito”. No entanto, tal reorganização não produz, necessariamente, uma impossibilidade, não interrompe o devir – e, por consequência aqui, o desejo. Estabelece-se uma espécie de lentidão, mas jamais uma estagnação. Devir é movimento, é des/reterritorializar-se e, com isso, produzir multiplicidade. Há, portanto, diferentes velocidades implicadas – muito mais do que simples resultados. Em outras palavras, há virtuosidade no processo, nos acontecimentos em seus mínimos detalhes, não somente no que deles resulta. É neste sentido que o desejo atravessado pelo devir ascende de relação estrita com “vontade”, “aspiração” ou mesmo com o desejo afetivo-sexual, para implicar em um impulso ao movimento, por mais lento que este movimento possa ser. O que resulta deste movimento? Um efeito, mas também um processo.

E é nesse sentido, portanto, que não defendo que aquilo que resulta do desejo marcado pelo devir seria menor do que o processo implicado neste desejo em devir – o que demandaria assumir, por consequência, a possibilidade de separar ambos. É assim que esta pesquisa busca operar, tanto quanto possível, um olhar ambivalente: processos e resultados, devir, desejo e matriz de dominação, opressão e produção. Porque desejar, por si só, “é não querer ser oprimido, explorado, subjogado, sujeitado” (Deleuze e Parnet, 1998, p. 112), ou seja, desejar é colocar-se à mercê de um apelo, com ele compactuar. É nesse sentido, portanto, que não há como definir quais são, de antemão, os desejos que produzem devir. É preciso investigar, retornar, e talvez mais uma vez, para então encontrar o sentido do devir na qualidade de processo do desejo.

Com efeito, ainda que seja possível delinear os contornos do desejo que aqui exploro, é no processo analítico que as relações entre a constelação teórica proposta se efetivarão. É a

partir desta acepção que conduzo às análises, para que o desejo, o devir-sapatão e a matriz de dominação possam operar de forma a constituir suas possibilidades e, também, suas limitações.

### “Quando Estou Com Você Posso Enfrentar o Mundo”: Uma Análise de *Ann* em *Gentleman Jack*

*Gentleman Jack* é uma série baseada nos diários de Anne Lister, mulher branca, aristocrata e lésbica, contemporânea do século XIX. Atualmente, possui uma temporada composta de oito episódios, e foi dirigida por Sally Wainwright, Sarah Harding e Jennifer Perrott. Produzida pela BBC e HBO e exibida por essas empresas, *Gentleman Jack* foi ao ar não apenas na televisão a cabo, mas encontra-se disponível em *VoD* pela HBO Go.

Anne Lister, protagonista da narrativa, é uma aventureira que constantemente põe-se a viajar. Quando retorna a sua cidade de origem, no interior da Inglaterra, Lister decide interromper seu estilo de vida nômade e passa a administrar os negócios da família, ignorando os limites que constituíam a “mulheridade” em sua época. É, de fato, uma figura que causa fascinação e estranhamento, chamando a atenção de todos/as nos lugares que frequenta, pois desde muito nova fez-se refratária à feminilidade moderna: apesar de branca e rica – condições que lhe possibilitaram circular por lugares da alta sociedade –, viveu uma vida pública, trabalhou, vestiu roupas ambíguas para a época – compondo o que Halberstam (1998) nomeia masculinidade feminina pré-moderna –, viajou, estudou medicina (de forma clandestina, uma vez que era proibido às mulheres estudarem e exercerem a medicina) e buscou incessantemente uma companheira para viver ao seu lado. Os oito episódios da primeira temporada focalizam sobretudo este último aspecto: a busca de Lister por uma esposa, enfasiada que estava da condição de amante que repetidamente se encontrava. É então que reencontra Ann, uma abastada jovem, branca, de vinte e nove anos, que sofre de dores físicas e distúrbios psicológicos.

*Gentleman Jack* tornou-se sucesso de crítica (Nicholson, 2019; Mangan, 2019; Poniewozik, 2019; Ryan, 2019) e de público, com uma audiência estimada em 6 milhões de espectadoras/es por semana. Seu êxito se deu sobretudo por relatar, tal qual documentado, a vida de Lister, uma mulher singular que fez história e que, por sorte, narrou suas jornadas em

um diário intenso e codificado, que apenas recentemente foi completamente traduzido. Nas telas, Anne também narra sua história, efetuando a quebra da quarta parede, isto é, direcionando seu olhar para nós, espectadoras/es, em momentos intensos e também cômicos da narrativa, de modo a estabelecer uma relação íntima com a audiência (Ryan, 2019).

É preciso admitir, contudo, que a série apresenta diversos *subplots* pouco desenvolvidos (Mangan, 2019), incluindo a história da única personagem negra (Eugène) presente em toda a série – falha que permite uma crítica não apenas técnica ou de roteiro, mas sobretudo social. A série parece ignorar que existem relações raciais de dominação no século XIX, pois invisibiliza o marcador racial na vida da personagem em questão. Apesar de ser uma empregada, a divisão entre classes é colocada como uma questão destituída de racismo<sup>84</sup>.

Ainda que Lister<sup>85</sup> seja uma personagem profícua para este estudo de modo mais amplo, Ann Walker, a jovem por quem Lister se apaixona, é a personagem escolhida para o presente exercício analítico. Ann, em *Gentleman Jack*, vive o intenso dilema de assumir para si uma paixão que nutria desde a adolescência, mas sobre a qual pouco refletia, na tentativa de conter o sentimento proibido. No curso de sentir, assumir sua sexualidade para si mesma e viver um intenso amor, Ann sofre profundamente com os efeitos da matriz de dominação, produtora de intensas expectativas, sobretudo de feminilidade e heterossexualidade, com as quais a personagem estabelece forte tensão.

Sua jornada na série inicia com o retorno à Halifax, cidade do interior da Inglaterra, e a súbita parada na casa de Lister, antes mesmo desta chegar à cidade – um atraso causado por um acidente com sua carruagem. Ann, ao ouvir o nome de sua amada, relembra o primeiro encontro das duas, logo após a morte de sua mãe. Uma breve visita de Lister à família, que fascinou Ann já naquela época<sup>86</sup>. Aqui, ainda, não ocorre o reencontro, mas possibilita um primeiro contato na forma de lembrança, um primeiro convite a movimentar-se.

O segundo encontro entre Ann e Lister (o primeiro a aparecer na série), portanto, ocorre anos após a primeira vez.<sup>87</sup> A protagonista adentra a sala em que Ann e outras pessoas estão e, de costas para Ann, cumprimenta os que estão à sua frente. Ann a observa e sorri, timidamente. Lister, então, vira-se. A trilha sonora, que até então mantinha-se constante e em ritmo acelerado,

---

<sup>84</sup> É importante admitir que esta é uma leitura que não aprofunda na personagem especificamente, mas que se faz possível, justamente, porque olha para a composição narrativa do universo serial de forma mais ampla. Indispensável seria, contudo, que um estudo específico fosse realizado.

<sup>85</sup> Pela proximidade semântica dos nomes, optou-se por utilizar o sobrenome de Anne Lister, personagem principal, e o primeiro nome de Ann Walker, personagem analisada.

<sup>86</sup> Ann comenta de sua fascinação por Lister já em sua adolescência no primeiro, no segundo e no oitavo episódio.

<sup>87</sup> Cena localizada a partir dos 51'55" do primeiro episódio da primeira temporada.

tem sua velocidade interrompida, permanecendo apenas uma nota suspensa por um violino, uma melodia tímida, doce e tranquila. Ann contém-se no cumprimento, mas fita Lister com um grande entusiasmo – algo traduzido em seu olhar e em seus gestos, visivelmente contidos. Olha para baixo ao cumprimentá-la, tímida. Na mesma cena, Ann depara-se com o médico que trata a tia de Lister, com quem já havia se consultado. Um homem desagradável aos olhos de Ann, sobretudo por a ter assediado enquanto a examinava. Lister prontamente percebe o desconforto de sua futura amada, e, por isso, trata-se de livrar-se do médico de forma levemente humilhante, o que a torna, aos olhos de Ann, ainda mais interessante.



*Figura 9 - Primeiro encontro de Ann e Lister*

Este primeiro encontro é fatídico para Lister, que prontamente interessa-se por Ann, afirmando que “o que lhe falta de classe, ela compensa em fortuna”. Decide, então, aproximar-se da jovem e torná-la sua esposa, desafio que se revelará bastante complexo, sobretudo porque Ann, neste momento, ainda não entendia o sentido de seu fascínio por Lister.

A primeira visita de Lister a Ann ocorre logo no início do segundo episódio, e opera com diversos elementos importantes na trajetória de desejo de Ann. A jovem mostra-se entusiasmada com a inesperada visita de Lister e resolve revelar o deslumbre que sentiu a primeira vez que a viu. Uma conversa intensa que é interrompida por Ann ao comentar sobre os filhos de sua irmã. Subitamente, a empolgação se esvai, e ambas parecem desconcertadas com o assunto. “Maternidade, que maravilha”, expressa Lister, séria, como se falasse o que dela é esperado, mas não aquilo que sente. Logo, Ann interrompe o silêncio, confessando: “sou muito fã de crianças, mas não tenho certeza se quero...”, finaliza a frase, sussurrando: “ter filhos”. Lister também confessa, desanimada, jamais ter sentido essa inclinação, mas recupera o ânimo ao comentar: “Já dissequei um bebê uma vez”. Ao notar o espanto de Ann, Lister explica que o bebê estava morto e que a atividade foi em decorrência de seu aprendizado em medicina, efetuado clandestinamente por um médico amigo.

A continuação da conversa<sup>88</sup> leva Ann a confessar a Lister seu desconforto com o médico que a assediou e a explicar que uma simples mudança de planos – como a de consultar com um outro médico – causaria alvoroço entre seus parentes. Ann explica que sua família é grande e abastada por ser adepta de casamentos estratégicos, e esse é outro motivo pelo qual ela sente que os desaponta. Lister a interrompe com uma série de elogios, mas Ann continua: “quando você é uma inválida, ou vista como uma por toda a família e por tanto tempo, é difícil tirar da cabeça de algumas pessoas que elas têm o direito de interferir na sua vida.” A confissão de Ann ocorre de forma bastante íntima, em *close-up*. Lister pergunta: “Inválida? Como? Você não parece inválida para mim”, e por alguns segundos as duas se olham, enquanto a música de um violino se intensifica a cada segundo.

---

<sup>88</sup> A partir dos 6' do segundo episódio.



Figura 10 - Lister e Ann

Na cena descrita, Ann revela-se profundamente aberta – tendo em vista os costumes polidos da época –, seja na sua fala, seja na forma como a cena é filmada, ainda que não conte a Lister nada demasiadamente íntimo. Expõe seus desejos: deslumbra-se com Lister, confessa não estar certa de um destino tão irrevogável às mulheres (a maternidade), mostra-se desconfortável com a ideia de casamentos estratégicos e, ainda que se denomine inválida, o faz ao denunciar os controles de sua família. Ou seja, tal reconhecimento de si como inválida parece perturbá-la severamente. Essas são diversas manifestações da relação de tensão que Ann estabelece com a matriz de dominação: “mulheridade”, maternidade, heterossexualidade, branquitude e docilidade operam de forma entremeada, estabelecendo os limites que Ann não deveria ultrapassar, sobretudo por ser uma mulher branca e rica, da qual certos destinos (como o casamento estratégico) são, à época, irremediavelmente esperados.

É provavelmente por isso que Ann se relaciona com estes temas de forma tão peculiar. Fala de sua possível recusa à maternidade sussurrando, como se ninguém mais pudesse ouvir. Ainda que renitente, o faz sobretudo porque sua relação com Lister permite, uma vez que a personagem não confessa suas preferências a mais ninguém no decorrer da narrativa. Ann vive, nesse encontro, um momento de respiro: pela primeira vez, verbaliza seus desconfortos e o que

favorece tal insubordinação é a relação que estabelece com Lister, efeito de um desejo ainda velado, mas ao mesmo tempo bastante presente.

No próximo encontro,<sup>89</sup> Lister convoca Ann a encarar a proximidade das duas de uma outra forma. Enquanto conversam sobre as realidades sórdidas da Paris dos anos 1830, Lister a surpreende com uma pergunta súbita: “você já beijou alguém?”. Ann, desconcertada, diz que não e aproveita o teor da conversa para lançar a mesma pergunta a Lister, que desconversa e indaga se a jovem nunca havia, ao menos, desejado beijar. Ann confessa ter desejado apenas pela experiência e devolve a pergunta a Lister, entusiasmada, mas ao mesmo tempo hesitante. Lister, sem tirar os olhos de Ann, e bastante próxima do rosto de sua amada, confessa, de forma galanteadora: “sempre que venho aqui”. O espanto de Ann é intensificado pelo *close-up* e pelo silêncio que acompanha a investida de Lister. Ann parece, por alguns segundos, não saber o que falar, até encontrar as palavras: “como assim?”. Lister toca o rosto de sua amada, enquanto afirma que Ann sabe do que ela está falando e que, aparentemente, o desejo é recíproco. Ann sussurra, quase sem ar: “o quê?”, enquanto Lister oferece uma outra interpretação à admiração de Ann: “eu acho que você está um pouco apaixonada por mim”. A jovem desvia o olhar e parece perdida. Seus olhos se movimentam freneticamente, como se procurasse por alguma coisa, um referente. Lister interpreta os atos de Ann como um indicativo de que limites foram ultrapassados. Por isso, afasta-se e pergunta se a constrangeu. Ann afirma que não, mas seus olhos ainda parecem perdidos. A jovem, então, confessa ter sentimentos por Lister, mas diz não saber o porquê, e exclama: “meu Deus!”. A protagonista encerra a conversa afirmando: “você não precisa ter medo.”, gesto que põe Ann a sorrir, ainda que timidamente.

Ann, na cena descrita, é convocada por Lister a entender seu apreço pela relação das duas de uma outra forma. De uma provável relação impossível, a jovem vê seu desejo revelado por aquela que deseja, e é precisamente ao ser exposta que percebe o sentido do deslumbramento. Ainda que certamente tenha vivido esse desejo solitariamente, pouco sentido parecia colocar nele, dado o espanto que a revelação causa em Ann – como se fosse Lister, na verdade, que revelasse o desejo de Ann para ela mesma. Provocada, Ann vê-se obrigada a encarar seus sentimentos de uma outra forma. Perde as palavras, e seus olhos também parecem perdidos. Sem um referente, e convocada por uma outra possibilidade que oferece inteligibilidade à sua frente, Ann expropria-se de si. Ainda que íntimo, o teor do desconcerto está explícito: como se pode desejar uma mulher? Como pode uma paixão encontrar lugar naquela com quem compartilha a mesma condição de gênero, ainda que viva essa condição de

---

<sup>89</sup> Aos 28' do segundo episódio.

uma outra forma? É, portanto, como se uma existência tomasse forma diante da jovem, uma existência que a desestabiliza sobremaneira. Lister, determinada, oferece a Ann a possibilidade de um pacto, nos termos deleuzeanos. Um pacto de expropriação de si. O si, nesse caso, compõe aquilo que Ann entende como o destino de uma mulher, aquilo que uma mulher pode (e, conseqüentemente, aquilo que não pode).

Ann, no entanto, ao expropriar-se de si precisa confrontar a matriz de dominação. Visivelmente, aquela não é a primeira vez que o faz, tendo em vista diversas pistas a respeito de sua personalidade, mas talvez este seja o momento em que Ann precisou tensioná-la de forma mais violenta, até então. Uma vertigem é o efeito dessa tensão que extrapola os limites dos sentimentos para adentrar o mundo físico. Ann, assim, entra em devir. A cena, lenta, silenciosa, vertiginosamente focada em Ann, expressa sua relação de movimento com o desejo: Ann está a cambalear, mas a movimentar-se. Esse é precisamente o efeito de uma tensão de desejo, agonística que implica devir.



*Figura 11 - Ann em Vertigem*

Ann, ao movimentar-se, é sujeita de uma negociação entre o que é socialmente aceitável (matriz de dominação) e o que deseja para si. E esse não é um jogo tão simples quanto parece ser para Lister. A luta entre desejo e repulsa se manifesta de diversas formas, como na primeira vez em que as duas tentam transar:<sup>90</sup> Ann interrompe abruptamente o início da relação, assumindo que o ato em si implicaria ultrapassar um limite até então intransponível. Os beijos

---

<sup>90</sup> Aos 41' do terceiro episódio da primeira temporada.

já não a incomodavam, mas sua moral a fazia parar por aí. Logo antes de iniciarem a relação ali interrompida, contudo, Lister propõe que, após sua volta de uma viagem planejada, elas morem juntas.<sup>91</sup> A protagonista pondera que, para isso, Ann precisaria estar certa de que não casaria – uma vez que à época o casamento pressupunha uma união exclusivamente heterossexual – e de que não desejaria ter filhas/os. O diálogo confere certa concretude ao que significaria, naquele momento, envolver-se em um relacionamento homossexual. Dois pilares constitutivos da feminilidade (e também da “mulheridade”, no contexto histórico apresentado) e que concediam à mulher, sobretudo branca, certo *status* social desejado, precisariam por Ann ser abdicados.

A personagem reafirma que casamento não compõe sua lista de desejos, contudo, mesmo diante da confessa falta de inclinação à maternidade, pondera, dessa vez, que não está preparada para desistir definitivamente da ideia. Ann, então, negocia: pede seis meses para responder ao pedido de “casamento” de Lister. Para defender seu argumento, explica que esse seria o mesmo tempo de um noivado, e complementa: “e não seria prudente, em qualquer circunstância, se ambas as partes considerassem tudo?”. Lister sorri, feliz, e afirma que tudo ocorrerá exatamente como em uma proposta de casamento.

A agonística que Ann empenha com a matriz de dominação até então não havia a impedido de movimentar-se. É, no entanto, logo após esse diálogo, em que as duas direcionam seus afetos para o sexo, que Ann paralisa. Para além do receio ao ato homossexual, assume também estar nervosa por nunca ter tido relações sexuais com ninguém, e que provavelmente não seria muito boa nisso. O que segue é uma cena engraçada em que Ann pergunta a Lister se ela já havia feito o que as duas quase ali fizeram, e a personagem mente ao negar e fita a câmera, confirmando sua mentira, o que leva Ann a perguntar a Lister: “o que está olhando?”.

A jornada de Ann é exaustiva. Ao entregar-se ao desejo, vê-se constantemente sem referentes. Desapropria-se de si e com isto desterritorializa-se. Explora outros territórios, mas parece estar caminhando à noite com uma lanterna de luz muito branda, pois a cada novo aspecto de sua relação, a cada novo território, precisa vagorosamente negociar limites. Até onde pode ir sem abrir mão de sua “essência” feminina, de sua ascensão social, de sua castidade? Agarrar-se à maternidade, nesse jogo de negociações, mantém Ann comprometida com parte das expectativas constitutivas de uma aristocrata. Ainda que ser mãe pressupunha, nesses termos, compor uma relação heterossexual, Ann logra, por meio dela, forjar também um escape: casar-se não por desejar um homem, mas por desejar ser mãe. Ann já não se engana, já não

---

<sup>91</sup> Aos 38' do terceiro episódio da primeira temporada.

tenta encontrar formas de amar que não sejam direcionadas àquela que deseja. Devir-sapatão, movido, ainda que lentamente, pelo desejo. É por isso que Deleuze e Guattari (1995a) são tão críticos aos modos dicotômicos do olhar. Principalmente quando o enfoque é direcionado para as microfísicas, concebê-las como produto de um processo que não é apenas sócio-histórico-cultural, mas também de movimento, possibilita uma compreensão mais complexa de tais relações e revela que viver e relacionar-se é estar, invariavelmente, a perigo de devir e, simultaneamente, de organizar-se, é estar a perigo de constituir-se de forma harmônica e, ao mesmo tempo, refratária à matriz de dominação.

No caso da proposta de morarem juntas, a possibilidade de um relacionamento homossexual promove a desestruturação de uma inteligibilidade importante de um homem a uma mulher, de um relacionamento heterossexual a um homossexual. Ainda que Lister seja “um bom partido” em termos financeiros, o *status* social não minimiza o “problema”, tendo em vista que a expectativa de gênero é fundante da própria noção de relacionamento afetivo e sexual, assim como a condição econômica, como demonstram os arranjos matrimoniais discutidos na série. No entanto, a condição racial e econômica de ambas possibilita a ousadia de estabelecer uma outra união: morarem juntas, compondo uma família secreta e que aos olhos dos outros poderá significar muitas coisas: irmãs, amigas, companheiras. Jamais amantes, porém juntas. Estes são os arranjos-efeito das negociações entre desejo e matriz de dominação.

No encontro subsequente ao pedido de casamento, no entanto, Lister se depara com Ann em casa, agachada em um canto da sala, aos prantos.<sup>92</sup> Lister pergunta, preocupada, o que houve e Ann exclama: “Depois de ontem à noite pensei que você não iria voltar [...] depois de ontem à noite, porque eu não lhe dei o que você queria”. Ann compreende sua hesitação às investidas de Lister como motivo para a protagonista dela desistir. Não parece capaz de perceber o lugar e o poder de sua voz nesse arranjo romântico – e os motivos tornam-se mais nítidos a partir do momento em que recebe uma outra proposta de casamento, desta vez de um homem.

Mais precisamente, a personagem recebe uma carta de Thomas Ainsworth, um aspirante a reverendo cuja esposa, amiga de Ann, havia falecido recentemente<sup>93</sup>. Ann explica a Lister que na carta estão explícitas as intenções de Thomas de pedi-la em casamento quando chegasse à cidade. Lister, consternada, pondera que o pedido de casamento de um reverendo não é qualquer coisa. Ann a interrompe, exclamando: “Eu não quero casar com ele! Eu quero ficar com você”, mas quando Lister pergunta: “Então?”, Ann paralisa, olha para os lados, como se não

---

<sup>92</sup> Aos 49' do terceiro episódio da primeira temporada.

<sup>93</sup> Aos 30' do quarto episódio da primeira temporada.

conseguisse falar. Desvia o olhar de Lister, que, mais uma vez, pondera, dizendo que Ann tem a chance de ser esposa de um reverendo, mãe e avó, e completa, com desespero, tristeza e sarcasmo na voz: “e então você terá cumprido seu destino no planeta como mulher”. Ann ajoelha em frente a Lister e se declara novamente, afirmando que agora tudo para ela fazia sentido, que ela a amou desde a primeira vez que a viu, com apenas quatorze anos e que sempre sentiu repulsa em formar qualquer tipo de conexão com um homem. Lister, então, estipula o prazo do final de semana para Ann se decidir. No entanto, Lister recebe, ainda no mesmo dia, uma carta da jovem que a enfurece, e decide voltar à casa de Ann.

Tal inserção de um personagem de outro gênero de modo a intervir no relacionamento que ali vinha sendo construído possibilita uma aproximação da série com a forma de reterritorialização localizada na seção “uma linha de fuga”, qual seja, aquela que diz respeito à função da figura masculina nas relações homossexuais entre mulheres. No entanto, ao ser confrontada por Lister, Ann revela uma parte da história que havia escondido de sua amada.<sup>94</sup> Afirma que se aceitasse casar-se com Thomas seria por obrigação, e quando Lister exige que Ann se explique, ela senta-se e, em prantos, começa sua fala afirmando: “quando eu lhe disser a verdade você não vai querer continuar comigo”. Ann, então, conta sobre seu passado com Thomas, afirmando que, quando sua esposa se retirava do recinto, ele a assediava e por vezes abusava de Ann e que ela não queria corresponder às investidas daquele homem, mas não sabia como dizer não. É então que Ann, chorando compulsivamente, pergunta: “isso não me obriga moralmente a aceitar o pedido de casamento?”. Ao final, a personagem assume: “eu sei que você deve pensar que sou fraca, estúpida. Mas se eu tivesse alguém como você na minha vida, isso não teria acontecido, porque eu teria alguém com quem conversar, para contar, alguém que iria me ajudar”.

---

<sup>94</sup> Aos 51' do quarto episódio da primeira temporada.



Figura 12 - O desespero de Ann

O desespero de Ann com a possibilidade de rejeição por parte de Lister diante da vontade sexual frustrada torna-se compreensível quando aquela confessa os abusos que sofreu por parte do homem que agora a pede em casamento. Ann revela um dos efeitos mais violentos da constituição da feminilidade e da heterossexualidade por meio da matriz de dominação, ao assumir que não sabia como dizer não aos abusos de Thomas. Trata-se de uma expectativa da época que não é estranha à atualidade. Efeito de uma educação feminina e heterossexual é também sujeitar-se àqueles de maior poder e autoridade, colocar-se num lugar subalterno, aceitar esse território como seu, ainda que com intenso incômodo. Ao relacionar-se sexualmente com Lister, no entanto, Ann rechaça as investidas de Thomas, ainda que se sinta severamente culpada. Ann, ao desejar outra mulher, enseja uma outra relação consigo mesma. Explorar esse desejo, destituída de referentes, permite com que Ann tensione os limites da feminilidade diante de uma nova possibilidade de sexualidade que constitui de forma material seu desejo. Como efeito, é perturbada a conexão entre feminilidade e heterossexualidade. Enquanto se beijam, o desejo emerge de forma mútua e, justamente por isso, produz uma Ann mais autônoma, na medida em que a personagem decide que, mesmo desejando Lister, há um limite intransponível naquele momento. De fato, seu receio é um efeito da matriz de dominação, porque se dá diante da possibilidade de uma relação homossexual. Contudo, quando são revelados os abusos que sofria, um outro sentido emerge. Seu receio passa a ser, concomitantemente e de forma

ambivalente, efeito da matriz de dominação e do desejo que a desapropria de si mesma. Ann, fragilizada, também se encontra fortalecida, a ponto de preservar a si mesma.

Assim, em *Gentleman Jack*, não é apenas a construção de lesbianidade que é desvinculada da figura masculina cisgênero, mas esta figura, quando materializada, é desconstruída. Como efeito, perde qualquer legitimidade, inclusive sobre sua própria reputação de “bom moço”, uma vez revelados seus atos abusivos. O personagem, nesse sentido, ainda que tenha se constituído em empecilho ao relacionamento e à aceitação de si de Ann, não legitima ou fragiliza a sexualidade da personagem. Do modo como opera na trama, o desejo de Ann é o elemento que permite a dissolução dessa regularidade narrativa, uma vez que a personagem é constantemente convocada por seu próprio desejo a expropriar-se de si mesma, fazendo emergir uma Ann outra, feita em devir.

E, de fato, ao final da narrativa, por colocar-se em devir em função de seu desejo, Ann consegue superar as expectativas de gênero e sexualidade e assumir uma relação com Lister, casando-se, ainda que secretamente, com ela. Mas é importante não se distanciar sobremaneira da relação com a matriz de dominação: é, sem dúvida, porque Lister e Ann são ambas brancas e aristocratas que é possível a elas viverem juntas, como “companheiras”, ainda que com grandes restrições.

Não se sustenta, portanto, aqui, relação dicotômica entre desejo e matriz de dominação, uma vez que Ann, expropriada de si, só o pode estar a partir do desejo e da matriz de dominação. Ademais, o que importa deste processo de devir é o efeito do desejo. Por meio dele, Ann vislumbra outras possibilidades de existência. Se uma das condições para o desejo deleuzo-parnetiano é estar privada/o de dizer “eu”, Ann está, portanto, completamente submersa nesse desejo. Não apenas porque em função dele faz-se refratária a uma série de severas expectativas sociais e institucionais – ainda que lentamente e com cautela –, mas porque, antes mesmo de desejar sua amada, Ann já se encontrava expropriada de si: severamente vigiada, pôs-se elisiva a sua própria existência. Como doente e “inválida”, operou o próprio abandono de si, à espera de uma força motriz: o desejo que a fez insurgir em devir.

“São os Hormônios”: Uma análise de Morello em *Orange Is The New Black*

*Orange Is The New Black* é uma aclamada dramédia da *Netflix*, baseada no livro homônimo de Piper Kerman, que narra o período em que ela esteve encarcerada. Trata-se de uma série estadunidense, escrita por Jenji Kohan, e que foi encerrada após seis temporadas.

Sucesso de audiência e tema de diversas pesquisas (Symes, 2017; Schwan, 2016; Chavez, 2015), sua produção também tornou-se sucesso de crítica, sobretudo por oferecer algo até então jamais visto na história das séries: uma narrativa amplamente constituída de personagens mulheres (cisgênero em sua maioria, apenas uma transexual) de todos os tamanhos, classes sociais, formas, etnias e sexualidades (Mcnamara, 2013a). No entanto, a protagonista, Piper Chapman, confere vida ao modelo de mulher feminina classe média: branca, loira de olhos azuis, magra, articulada e graduada, como pouquíssimas encarceradas em Litchfield (nome da prisão fictícia). Por isso, a personagem é categorizada por Katerina Symes (2017) como uma “referente heterossexual”<sup>95</sup>, por meio da qual o público mais normativo consegue experienciar a prisão em toda sua diversidade sem, no entanto, perder, pelo menos num primeiro momento, uma referência normativa.

Como efeito, ainda que componha em sua narrativa diversas relações homossexuais e personagens não heterossexuais, *OITNB* não é categorizada como uma série específica sobre diversidade, como é o caso de *The L Word*, por exemplo. *OITNB*, assim, excede o compromisso mínimo de oferecer uma ou duas personagens de sexualidade ou etnia diversas (como é o caso da maior parte das séries atuais) (Symes, 2017) e, ao mesmo tempo, não se compromete com um público exclusivamente, ou em sua maioria, LGBT, latina/o, negra/o etc. São duas as concessões realizadas pelo universo narrativo da série que permitem tal composição: a primeira, na figura da protagonista Piper, como já citado; a segunda, no fato de toda a diversidade étnica e sexual estar confinada a uma prisão (Mcnamara, 2013b).

Tais estratégias têm sido alvo de crítica por diversas/os autoras/es. Além de McNamara (2013b), Noah Gittell (2014) identifica em *OITNB* um retrato fetichista das relações sexuais lésbicas. De acordo com a autora, ainda que a série ofereça um complexo e diverso arsenal de corpos femininos, compõem a nudez das cenas de sexo apenas mulheres dentro do padrão de feminilidade. A autora expande sua crítica para abarcar todas as cenas de nudez, revelando que, em nenhum momento, a série expõe a nudez de uma mulher fora dos padrões de feminilidade.

---

<sup>95</sup> A autora opera com as noções de voyeurismo e turismo sexual, precisamente para explicar o tipo de olhar que Piper oferece ao público.

Mais do que isso, *OITNB* compõe um quadro extensivamente diverso, no entanto, cada tipo feminino parece ocupar um lugar específico.

Lorna Morello é uma das detentas de feminilidade normativa que, para Gittel (2014), conforta o público, e é ela justamente a personagem investigada nesta análise. Morello é presa por perseguir e ameaçar um homem com quem sonhava em ter um relacionamento. No cárcere, porém, relaciona-se com Nichols, uma jovem branca, rica e lésbica, presa por ser dependente de drogas ilícitas. Apesar de, visivelmente, nutrir sentimentos românticos nessa relação, Morello permanece obcecada pelo sonho de ter um marido, engravidar e ser dona de casa. Seu desejo toma a forma de obsessão quando se torna evidente que pouco importa o homem com quem ela esteja: o único critério importante é que seja, de fato, um homem.

Tanto os sentimentos de Morello por Nichols quanto sua busca obstinada por um marido manifestam-se de diversas formas durante as seis temporadas da série. No entanto, uma cena é emblemática nesse sentido: quando Nichols é transferida para a prisão de segurança máxima, e as duas se afastam, Morello começa a se corresponder com homens interessados em mulheres encarceradas. Para cada encontro, Morello cria uma *persona*, ajustando-se aos interesses do pretendente, até o momento em que confunde pretendentes e é questionada por um dos interessados se aquilo era um esquema, uma enganação.<sup>96</sup> A personagem, então, desespera-se e chora, confessando: “a única pessoa que se importava comigo foi levada para a segurança máxima, e estou tão solitária. Pensei que, se escrevesse para bastante gente, talvez encontrasse alguém...”. Morello, assim, admite procurar em outras relações o que possuía com Nichols, tornando visível que pouco importa quem seja seu companheiro. No entanto, todos para quem escreve são homens, brancos e livres. Assim, Morello dá pistas de uma relação estrita com a matriz de dominação, delineando um ideal de futuro e, também, os limites de sua relação com Nichols.

A apresentação da personagem na série também delineia os limites que configuram o desejo de Morello.<sup>97</sup> Desempenhando a função de motorista para Litchfield, ela folheia uma revista de vestidos de casamento. Após uma breve conversa com Piper (a protagonista recém chegada ao cárcere), Morello solicita sua opinião sobre qual vestido seria o mais adequado, mas termina o diálogo, afirmando: “preciso estar bonita, minha primeira dança vai para o YouTube”. A personagem, nesta primeira temporada, diz estar noiva de um rapaz com quem casará assim que sair da prisão. No entanto, ao final deste mesmo episódio, Piper encontra Morello no

---

<sup>96</sup> Aos 41'30" do sexto episódio da terceira temporada.

<sup>97</sup> Aos 17' do primeiro episódio da primeira temporada.

banheiro, dessa vez numa situação diferente: Nichols lhe faz sexo oral, enquanto Morello está completamente nua, em um dos boxes.<sup>98</sup>

Assim, a mulher apaixonada e que sonha em casar com um homem coexiste com a mulher que satisfaz seus desejos sexuais na prisão com outra mulher. Nada absurdo, obviamente: separar as experiências sexuais das românticas é algo muito comum, não apenas na prisão como em um sentido social mais amplo, sobretudo na contemporaneidade. Ainda assim, uma similaridade entre as personagens escolhidas emerge logo neste ponto: Ann, em *Gentleman Jack*, e Morello, em *OITNB*, ao desejarem, atravessam a barreira da entrega homossexual. Tal atravessamento, contudo, produz certos sentidos que, por se repetirem também em *OITNB*, são importantes para explorar a constituição de, nesse caso, Morello.

Ainda na primeira temporada<sup>99</sup>, quando Nichols e a personagem transam na capela da prisão, novamente é Morello quem está nua. Ao som da música *Sunday Morning*, da banda *Velvet Underground*, na parte da letra que ironicamente traduz-se em “não é nada” ou “tem pouca importância”, Morello exclama “Me come!” e logo em seguida dá sinais de que chegou ao ápice do prazer, em *close-up*. A música finaliza com o término da relação, que é seguido da fala de Morello: “Nichols, precisamos parar...”. Nichols, primeiramente, desconversa, usa de sarcasmo, indicando que essa não é a primeira vez que escuta isso de Morello. No entanto, a personagem insiste, usando seu noivo, Christopher, como desculpa. Nichols argumenta, mas Morello, de forma condolente, com uma mão no rosto de Nichols, reafirma sua vontade: “Essa foi a última vez”. Nichols, visivelmente decepcionada, pede para que Morello a deixe gozar, pelo menos, e a personagem, incomodada, reclama que a atitude de Nichols não é nada elegante.

---

<sup>98</sup> Aos 47' do primeiro episódio da primeira temporada.

<sup>99</sup> Aos 4' do quinto episódio.



*Figura 13 - Nichols e Morello na Capela*

Para Symes (2017), esta cena em especial é particularmente significativa porque o interesse de Morello em terminar a relação sexual com Nichols não parece estar subordinado ao fato de ser uma relação homossexual. A personagem apresenta como motivação seu noivo, e em nenhum momento se refere ao caráter homoafetivo da relação. No entanto, essa não é a única leitura possível da cena, como pretendo mostrar.

As cenas de apresentação da complexidade sexual que delineia Morello, junto à cena descrita acima, oferecem uma explícita organização a partir da matriz de dominação. Vejamos as duas personagens em relação: Nichols está vestida, Morello está nua; Nichols está entre as pernas de Morello, enquanto esta permanece de pernas abertas, quase deitada; Morello grita, Nichols destila xingamentos sexuais e misóginos a Morello. Se tomarmos esse conjunto de elementos, em um primeiro momento dicotômicos, é possível perceber que se trata de uma rede enunciativa singular, que aponta para a manutenção da matriz de dominação em termos de organização sexual e de gênero, ainda que numa relação sexual entre duas mulheres.

Com isso, pode-se dizer, haveria uma performatividade que constitui não apenas o gênero feminino, como também a matriz de dominação em sua dimensão heterossexual, por meio dos gestos, ações e relações apresentados. Porém, eles não são os únicos que operam na cena em questão. Ainda no sentido de reforçar a matriz de dominação, o rompimento entre Nichols e Morello oferece outros elementos importantes de serem descritos. Morello resolve romper com Nichols logo após receber prazer, mas antes de satisfazer a parceira sexual. Há uma implicação no acontecimento e que afasta as duas substancialmente. É quase como se o envolvimento de Morello com a relação sexual fosse justificado não por seu desejo por Nichols, mas sim por sua vontade de sexo e, como resultado, Nichols é reduzida a mero recurso masturbatório. A frase da música que diz “não é nada”, como se o que vemos e ouvimos não tivesse importância, trabalha, em uma primeira análise, no mesmo sentido. Christopher emerge, igualmente, como recurso de manutenção não apenas da matriz, mas da efetiva heterossexualidade de Morello, assim como a postura condolente da personagem ao terminar a relação, reafirmando seu lugar enquanto pessoa que não está tão envolvida quanto sua parceira.

De fato, tal como se organiza, a cena é constituída de forma a sustentar a matriz de dominação, sobretudo por meio dos vetores de gênero e sexualidade e da força performativa dos atos, das falas, do encontro entre as duas personagens. A questão que parece estar em jogo é como romper ou, pelo menos, escapar de relações dicotômicas (e que, como tal, colocam o “ou isso ou aquilo” como única via possível). Romper com essas relações ou delas escapar não significa ignorá-las, mas, certamente, questioná-las, mostrando justamente como funcionam. Assim, muitos desses aspectos podem ser colocados em suspenso se pensados por uma outra via, relacional e, por vezes, ambivalente, mas não necessariamente dicotômica. Tal via pode ser explorada por meio da construção de desejo que se oferece na cena.

Para Symes (2017), o fato de a câmera emergir como uma terceira perspectiva sobre a cena, insubordinada a quaisquer uma das personagens, permite questionar as tentativas de Morello de minimizar os sentidos do acontecimento. Sobretudo a partir da análise detalhada da

cena de sexo na capela, aquilo que emerge como força performativa é constantemente atravessado por uma outra força: insurgente, renitente, porque incômoda. Morello está, mais do que nunca, a desejar. Seus gritos e expressões, sua entrega oferecem essa interpretação. A coexistência no mesmo instante entre a frase da música, “não é nada” e a expressão de prazer exacerbado da personagem, enquanto transa com Nichols, complica (quicá impede) a sustentação de uma performatividade de gênero e de sexualidade de modo efetivo. Ao gritar, Morello compete com a música, com o que vem “de fora”, no limite, com a força interpelativa de uma expectativa. “Não é nada”, diz a música – e dizemos, talvez, nós. É quase como se a música pudesse anunciar o poder organizativo da matriz de dominação; como se desafiasse a materialidade do que ali está.

Não se trata de dizer que a música faz isso intencionalmente ou propositalmente: esse é, apenas, um elemento fértil para indicar as fraturas que a cena coloca em questão. Há um convite à transcendência, em certo sentido, na medida em que a transcendência, nos termos deleuzo-guatarrianos, é resultado de uma convocação ao *status quo*, uma naturalização que falha em compreender o que é da ordem do instável e do indefinível, que ignora os interstícios, os processos, para focar no já feito, organizado. Mas o desejo de Morello sobrepõe-se à música, porque grita e porque é concretude, materialidade em forma de imagem e som, e assim nos convoca a romper a barreira do “não é nada”, da transcendência, para uma convocação à imanência, ao que está ali, em processo, *em ato*. Em outras palavras, Morello desterritorializa a inteligibilidade de uma heterossexualidade supostamente almejada. Como efeito, o “não é nada” repetido insistentemente irrompe como um escárnio àquilo que busca organizar. É como se a composição sonora e visual da cena, juntas, dissessem: existe isso, que vem de fora, e que diz que nada aqui tem validade, tudo é uma brincadeira. Ao mesmo tempo, tem-se essa cena profundamente envolta em desejo e vontade, que, de forma alguma, dá a entender que o que acontece ali “não é nada”. Mas isso que vem de fora ecoa não somente no áudio que compõe a cena, mas nas atitudes de Morello.

Morello encontra-se destituída de si, enquanto entregue àquilo que, logo em seguida, descobriremos ser motivo de conflito para a personagem. Porque “[é] esta, provavelmente, a única espontaneidade do desejo: não querer ser oprimido, explorado, subjugado, sujeitado” (Deleuze e Parnet, 1998). Assim, não é à toa que as atitudes de Morello subsequentes vão no sentido de resgatar um projeto de vida heterossexual, pois a ela também interessa a elisão ao desejo. Afastar-se de Nichols, negar o prazer, a postura condolente ao terminar a relação, poderiam ser descritas como tentativas de uma reterritorialização em um lugar, talvez, mais conhecido, mais “confortável”. A heterossexualidade de Morello, nesse cenário, precisa ser

constantemente reafirmada, porque, quando desterritorializada, tem efeito de multiplicidade, já que atravessada por uma possibilidade outra, cuja coexistência incomoda. Produto de algo que faz vacilar a “sujeita”, um contra-desejo (porque rechaçado pela personagem) que explode e se faz desejo, mesmo que por um instante. Morello entra, ali, num devir-sapatão a cada expressão de prazer e entrega, afastando-se de um território que a transcende, que é espera (e que a espera).

Todos estes elementos, juntos, permitem múltiplas formas de ver a mesma cena. Nesse sentido, não se trata de uma opção a ser assumida (algo que sugere, portanto, a legitimidade de uma leitura sobre a outra, por exemplo; ou a crítica de uma em favor de outra), mas justamente indicar que essas camadas estão ali presentes *ao mesmo tempo* e funcionam em permanente tensionamento. É, justamente, nessa tensão que reside o devir-sapatão: desejo que faz Morello abdicar de si mesma para aí se encontrar.

Mais do que múltipla, a história de Morello é, sem dúvida, multiplicidade deleuzo-guattariana. Este aspecto também se efetiva por meio de um *flashback*<sup>100</sup>, em que é revelada parte da história que viveu com seu noivo. Morello prepara-se para viajar no final de semana com ele, e conta as maravilhas de sua relação para sua irmã, enquanto arruma a mala. Quando questionada do porquê de não apresentar seu namorado à família, fala que Christopher é o seu destino, e que ele não precisa destes “testes”. Cita narrativas de filmes, como *Uma Linda Mulher*, para contar a história do casal, e ajeita-se em frente ao espelho, pois, segundo ela, Christopher acredita que Morello lembra Audrey Hepburn. Veste *D&G* e sua irmã lhe pergunta como conseguiu comprar um vestido de alta costura.

O que se efetiva neste encontro entre irmãs é a construção de uma jovem romântica, frágil, pobre e infantilizada. Mas Morello também atravessa essa fronteira ao definir Christopher como seu destino. A personagem, assim, luta contra a incapacidade de controlar seu destino, de prever seu futuro, de, talvez, viver uma outra possibilidade. Não há margem para criação, mas ao mesmo tempo ela ali acontece, na medida em que implica um investimento intenso de Morello em (preme)ditar sua história, sua realidade.

---

<sup>100</sup> Aos 33'42" do quarto episódio da segunda temporada.



Figura 14 - Morello Veste D&G

Morello é, então, dona de sua narrativa, e permanece assim até o momento em que, por meio de outro *flashback*<sup>101</sup>, o julgamento da personagem entra em cena. Quem depõe é Christopher, que, surpreendentemente, é também quem acusa Morello. Christopher oferece sua versão dos fatos, explicando que teve apenas um encontro com Morello e que posteriormente disse a ela que não gostaria de dar andamento à relação. Enquanto ele depõe, Morello fita Christopher com certa emoção, sorrindo quase todo o tempo. Sorri mais ainda quando o recém revelado ex afirma que precisou fugir da personagem e, portanto, mudar de endereço duas vezes, mas que ela sempre conseguia encontrá-lo. Morello não apenas sorri como faz sinal afirmativo com a cabeça, em *close-up*, mostrando-se orgulhosa do feito. É então que Christopher aborda o dia da viagem, contrapondo a narrativa de Morello dada a sua irmã. O ex afirma que foi a Atlantic City com sua namorada na época, Ângela, e que Morello perseguiu e assediou os dois constantemente: “Ela deixava recados no meu carro, jogava lixo no gramado, gravava recados me xingando por não ajudar com o cachorro. Eu nem sequer tenho um cachorro!”. Morello já não consegue sustentar o sorriso, enquanto Christopher finaliza seu

---

<sup>101</sup> Aos 41'13" do quarto episódio da segunda temporada.

depoimento, dizendo que encontrou, embaixo do carro de sua namorada, um explosivo caseiro. A personagem, então, reclama para seu advogado: “Quanto drama! Estão distorcendo a história inteira”.

Uma versão radicalmente diferente da história de Morello desestrutura toda sua narrativa sobre o suposto relacionamento. Perplexa, a irmã a fita da plateia. No entanto, Morello busca, ainda, dar sustentação a sua narrativa. No tribunal, enquanto ré, olha para Christopher, ali prestes a acusá-la, e sorri.



*Figura 15 - Morello em julgamento*

Como efeito, a cena leva ao limite a relação entre expectativa e realidade, a ponto de tornar difusas as fronteiras que constroem e definem, de modos tão distintos, a figura da personagem, mas, mais do que isso, os próprios acontecimentos que ali tomam forma. Assim, Morello emerge, em um sentido, como o efeito “perfeito” da matriz de dominação. Faz-se mulher branca elegante, romântica, heterossexual, destinada a um amor como o dos filmes, e

continua investida em sustentar essa versão de si mesma a cada sorriso e olhar que dirige a Christopher enquanto este depõe.

Naquele momento, a cena oferece uma crítica importante à matriz de dominação: quais os limites de sua força interpelativa? É possível resolver rapidamente essa questão sentenciando Morello ao território das loucas, homicidas, e assim desumanizá-la. No entanto, ao oferecer a perspectiva da personagem, a série também dificulta tal distanciamento. A insistência de Morello em sustentar uma narrativa contrária à de Christopher ainda possibilita uma outra questão: qual o limite da força performativa por meio da matriz de dominação? Isso porque a personagem, assim como as performances *drag* que Butler (2013) utiliza para discutir a força restritiva e produtiva da performatividade, foi capaz de constituir uma outra realidade diante do/a espectador/a com certa maestria, justamente pela legitimidade que oferece enquanto mulher branca e heterossexual (ainda que de origem italiana e humilde). Em outras palavras, porque é, justamente, o que se espera de uma mulher como Morello. Agora, no tribunal, sustentar sua narrativa permite com que ela permaneça em luta constante com a força interpelativa do seu entorno e que, nos limites da imagem, estará posto ali, naquele tribunal. E é nessa relação que a potência do desejo deleuzo-parnetiano emerge como força que movimenta e desapropria, localiza-se exatamente na tensão entre narrativas. Morello é convocada a desapropriar-se de si e, nesse processo, luta incessantemente para permanecer autora de sua narrativa, sem perceber que tal expectativa não é, de todo, dela. E é por isso que o desejo não pode ser resumido a uma relação dicotômica com a matriz de dominação, enquanto seu efeito. Morello ali, deseja, e o desejo é, justamente, sua ruína, mas, ao mesmo tempo, aquilo que a convoca a deparar-se com a fragilidade e com os efeitos limitadores da matriz de dominação.

No entanto, é sobretudo na relação com Nichols que Morello é desterritorializada de um *modus operandi* de sustentação de uma narrativa normativa. No último encontro sexual entre as duas,<sup>102</sup> é Morello quem procura Nichols, que, por sua vez, desempenha função de “psicóloga” das detentas em meio à rebelião. A personagem confessa um sonho erótico e Nichols a interrompe, resistente às investidas, sobretudo por já ter sido rejeitada diversas vezes e, também, por Morello estar casada com Vinie, um homem com quem se correspondia dentro da prisão. No entanto, Morello não aceita os limites de Nichols e suplica: “por favor, me coma”. Nichols pergunta sobre Vinie, mas Morello ignora e senta em seu colo, suplicando mais uma vez.

---

<sup>102</sup> Aos 18' do sexto episódio da quinta temporada.



*Figura 16 - Morello e Nichols discutem*

Logo após o encontro sexual das duas, Nichols encontra-se sentada no refeitório, sozinha.<sup>103</sup> Morello entra na sala e diz: “ei, pensei em te contar uma coisa”, e Nichols

---

<sup>103</sup> Aos 43' do sexto episódio da quinta temporada.

prontamente responde: “Deixa eu adivinhar, você lamenta que seu clitóris estava vibrando em minha língua há 45 minutos, e nunca mais quer fazer isso”. Morello faz sinal negativo e diz que, na verdade, está grávida. Nichols, incrédula, admite que não imaginava que ela fosse falar isso. Morello explica que sabe que está grávida devido aos seus seios, algo que observou durante a transa das duas. Nichols pergunta se ela já fez o teste de gravidez, mas a personagem responde que não precisa, pois sabe que está. Explica, então, suas ações: “Não queria enganar você, querida. São os hormônios. Os hormônios me fizeram transar com você”.

Morello estabelece com Nichols uma relação ambígua. Redefine os limites sempre a partir dos encontros sexuais. Ao explicar-se, desta vez, recorre aos aspectos biológicos do sexo por meio dos hormônios, que são, via de regra, usados como causa e justificativa, inclusive científica, para a naturalização dos chamados impulsos sexuais (Weeks, 2000). Ao culpabilizar os hormônios e sua condição de grávida pela vontade de relacionar-se sexualmente com Nichols, Morello retira de si a responsabilidade para com aquele ato. Se não pode controlar, não pode ser sua culpa, mas, sobretudo, não pode ser sua vontade genuína. Mais do que reduzir sua relação com Nichols a “puro sexo”, Morello, com essa narrativa, abstém-se também do próprio desejo sexual por Nichols, resumindo-o a impulso sexual do corpo, agora de forma mais explícita do que na cena da capela.

E o que implica admitir que há desejo na relação com Nichols? A partir da história de Morello, implicaria, para a personagem, abdicar de uma série de expectativas – sendo a mais óbvia, a de uma relação heterossexual. Morello não sonha em casar-se apenas com um homem, sonha em ter uma relação como a dos filmes. Ou seja, deseja para si, também, uma feminilidade específica, aquela das mocinhas do cinema. Ao igualar sua relação com Christopher à história de *Uma Linda Mulher*, como o faz na cena com sua irmã já referida, toma pra si uma narrativa de superação: quer ser resgatada de uma vida de pobreza e marginalização, deixar de ser a mocinha “vulgar” para tornar-se a esposa sofisticada. Não é à toa que todos os homens com quem Morello tenta ter uma relação são brancos e livres. Nichols, como efeito, não pode habitar este território que Morello almeja para si, por ser mulher, lésbica, encarcerada e, conseqüentemente, pobre. Ainda que seja branca, outros marcadores sociais transformam Nichols em absoluta impossibilidade.

No entanto, Morello, ainda que se esforce para viver de acordo com “suas” expectativas (sociais), ao ser encarcerada precisa reterritorializar-se e encontrar novos modos de relacionar-se consigo e com um desejo errante, que lugar algum possuía em sua narrativa. Em uma espécie de agonística constante compõe espaços de resistência, mas encontra em Nichols uma outra possibilidade: desejando-a, Morello destitui-se de si. Despe-se de sua narrativa

momentaneamente, suspende-a e, nesse feito, encontra espaço para criar outras formas de relacionar-se consigo e com seu entorno. Cria não porque produz algo novo, jamais visto ou genuíno, mas porque, a partir da constituição “fílmica” de si, não havia espaço para essa relação. Aliás, é a busca por uma vida “como a dos filmes” que permite colocar em questão a própria heterossexualidade “genuína” de Morello. Desde a evocação de variados Christophers até a justificativa dos hormônios, a narrativa desconstrói, justamente por excesso, a sexualidade de Morello. No limite, ao recorrer a tantos modos de reterritorialização, o desejo em Morello efetiva uma personagem em profundo conflito com o seu entorno, com o seu próprio desejo. A função da figura cisgênero masculina, aqui exacerbada e tomada em outros recursos narrativos – como a culpabilização dos hormônios – é, assim, tão excessivamente evocada que acaba por, paradoxalmente, perder efetividade. Conseqüentemente, faz emergir os tais vazios e desertos do desejo de que nos falam Deleuze e Parnet (1998, p. 106), que paradoxalmente – ou melhor, ambivalentemente -, “não abrem nele [no desejo] falta alguma”. Vazio preenchido, deserto habitado, ainda que enquanto nômade; vazio enquanto potência adormecida que desperta e faz transbordar o desejo em devir.

Antes de oferecer uma relação dicotômica, ou uma Morello múltipla, o que as cenas discutidas aqui oferecem é uma relação de multiplicidade: Morello constitui-se por meio da coexistência de seus desejos: aqueles que se compõem por meio da matriz de dominação e aqueles que, em relação com essa matriz, chocam-se com suas expectativas. Como efeito, não há uma personagem indecisa, mas que se movimenta por territórios que, para ela, são, ao mesmo tempo, (in)desejáveis.

## De Ann a Morello, do Desejo ao Devir-Sapatão

São múltiplas as formas do devir-sapatão. Neste texto, sua força motriz foi o desejo. A matriz de dominação, por sua vez, foi o conceito que possibilitou expor a ordem desterritorializada pelo desejo, enquanto a performatividade permitiu o foco sobre as relações, sobre o aspecto micro da matriz, possibilitando expor o modo como alguns vetores sociais se organizam nas cenas e se complexificam mutuamente. Isto é: a matriz de dominação, em relação com a performatividade, permitiu dar a ver como tais vetores efetivamente se produzem. Ainda

que os aspectos mais destacados sejam a sexualidade e o gênero, o reconhecimento de vetores distintos permitiu uma outra leitura.

A partir deste arcabouço teórico, foi possível trabalhar com duas personagens e com as relações que elas estabelecem em seus universos narrativos: Ann Walker, em *Gentleman Jack*, e Lorna Morello, em *Orange Is The New Black*. Movidas constantemente pelo desejo por outras mulheres, ambas as personagens trilharam caminhos estranhos a sua jornada ou, pelo menos, ao que delas se esperava. Em devir-sapatão, destituíram-se de si mesmas, ao mesmo tempo em que se constituíram em multiplicidade deleuzo-guattariana. A recusa por uma relação dicotômica entre a matriz de dominação e o efeito do desejo produziu uma ambivalência produtiva, no sentido de expor a complexidade das relações sociais em ato. Destituir-se e constituir-se de si é, nesse sentido, um processo interminável.

Ao final desta discussão, importa trazer à tona Holly novamente, porém acompanhada de Morello e Ann. Holly destituiu-se de si para constituir-se Holly, mas também para constituir-se “selvagem”. Esta é a sina destas mulheres: expropriadas de si, pagam um preço considerável, como um pedágio, para poder circular por terras selvagens. E o que são essas terras senão aquelas que ainda não ousamos habitar? Nenhuma transcendência, mas sim imanência: o selvagem e o doméstico são territórios, sua força orgânica pulsa a cada movimento de quem ousa atravessá-los. Trata-se de uma travessia intensa, mas sempre cíclica, e é assim que todas as três, Holly, Morello e Ann, são compostas: habitam os dois, mas residem plenamente em nenhum (e algum/a de nós reside?).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou, em personagens mulheres não heterossexuais de quatro séries televisivas e de VoD, investigar constituições de gênero e sexualidade e seus atravessamentos, tendo como base a seguinte pergunta: *a partir dos modos de constituição de determinadas personagens mulheres, como é possível tensionar as matrizes de gênero e sexualidade de modo a produzir o que aqui convencionou-se nomear (e conceituar) devir-sapatão?*

A opção por trabalhar com séries televisivas e de VoD se deu tanto pelo histórico de presença LGBT+ nessas narrativas e pela importância que essas personagens têm para a comunidade que compõe a sigla, quanto pelo ainda emergente campo de pesquisas nacionais dedicadas ao tema do cruzamento entre narrativas seriadas e sexualidades femininas não heterossexuais, conforme foi discutido na introdução da tese.

Para dar conta da pergunta de pesquisa, o trabalho investigativo desenvolvido foi organizado a partir de dois eixos teóricos principais. O primeiro consistiu-se na noção de devir-sapatão, desenvolvida a partir de algumas teorias lésbico-feministas e dos aportes trazidos por Deleuze e Guattari (1995a; 1995b; 1997) sobre devir e sua constelação teórica. Mais especificamente, o devir-sapatão teve suporte nos atravessamentos de gênero e sexualidade evidenciados por teóricas como Wittig, Lauretis e Rich, e na limitações que tais teorias apresentaram sobre o tema – de modo a possibilitar indicar e discutir, também, sobre suas incongruências –, bem como nos conceitos deleuzeanos de *des/reterritorialização*, *multiplicidade* e *plano de imanência*.

O segundo eixo teórico abrangeu a teoria performativa de Butler (2013), seus limites e contribuições para uma pesquisa que se propôs a ir além do gênero. Nesse sentido, algumas críticas à teoria foram abordadas e discutidas com base nos próprios escritos da autora, de modo a delinear as potencialidades da performatividade para o estudo aqui realizado. As autoras e autor consultados, na medida em que elaboraram, cada um/a a seu modo, críticas ao trabalho de Butler, foram Magalhães (2010), Kail e Mitchel (Kail, 2017).

Posteriormente, uma seção metodológica teve como foco a discussão sobre as séries e os modos de investigá-las. Nela, uma certa gênese transmidiática das séries foi explorada, partindo desde sua constituição no cinema e no rádio até sua apropriação pelo *broadcasting*, a

partir de modos correlatos, porém distintos daqueles operados nas outras mídias. A definição de narrativa seriada também foi abordada, de maneira a sistematizar um princípio serial que compõe os mais diversos produtos culturais, mas também a delinear as especificidades das narrativas seriadas televisivas. A partir das rupturas e regularidades apropriadas pelo *broadcasting*, foram discutidos também os atravessamentos fronteiriços a partir das possibilidades introduzidas pela *web* - primeiramente por meio do *streaming* e posteriormente do VoD. Este último, assim, emergiu como uma espécie de herdeiro do *broadcasting* em muitos sentidos, ao mesmo tempo em que se tornou alternativa a ele, possibilitando complexificar as discussões sobre os limites televisivos.

Finalizada a abordagem sobre a televisão de modo mais amplo, as considerações voltaram-se para a linguagem seriada televisiva, de modo a identificar aspectos importantes que viessem a fortalecer a análise empírica das personagens selecionadas. Para tanto, foi necessário situar o entendimento teórico de imagem adotado na investigação, a partir de pressupostos que sustentaram aqui a imagem como constitutiva das “coisas” e vice-versa, com base principalmente na teoria de Deleuze (1992).

Também nesta seção, as séries e personagens investigadas foram apresentadas, assim como os critérios de seleção e a metodologia de análise, nomeada *etnografia de tela*. Esta metodologia compreende uma implicação de caráter etnográfico no produto audiovisual, isto é, trata-se de uma investigação aproximada, detalhada e contínua do objeto empírico, voltada para a exploração do efeito subjetivo da imagem e para uma postura ética específica frente ao trabalho com ela. Para o trabalho de análise, quatro foram as personagens das séries selecionadas: Nancy Astley, de *Tipping The Velvet*, Maggie Duncan, de *Godless*, Ann Walker, de *Gentleman Jack* e Lorna Morello de *Orange Is The New Black*.

Na seção intitulada “Uma linha de fuga: da regularidade à diferença”, no entanto, o foco não recaiu sobre as personagens investigadas. Antes, busquei realizar levantamento, e também caracterizar, o que identifiquei como algumas regularidades próprias da constituição de personagens mulheres não heterossexuais em séries. A partir do conceito de reterritorialização deleuzo-guattariano, e dos tipos de recorrências específicas, três foram as categorias organizadas - a partir dessas categorias, busquei mostrar, justamente como, de diferentes formas, se efetiva a reterritorialização da sexualidade de personagens não heterossexuais.

Na primeira, intitulada *Reterritorialização para a Trivialização*, o recurso de exclusão por meio da morte de personagens LBs foi investigado. Mais propriamente, não apenas dados quantitativos indicaram a recorrência desse fenômeno, mas os modos peculiares de assassinato a que foram submetidas as personagens possibilitaram localizar um modo de trivialização da

sexualidade, resumida aqui a uma espécie de cota serial mas, mais do que isso, realizando, também, função punitiva em decorrência da sexualidade dissidente. Na segunda, nomeada *Reterritorialização para a Estabilização da Matriz Heterossexual*, a figura masculina cisgênero emergiu como recurso de estabilização da matriz heterossexual na produção da sexualidade da personagem. Como efeito, foi possível visualizar duas funções deste personagem (seja em sua forma física, seja como estrato invocado). Na primeira, sugeri que o personagem, enquanto recurso, constituiu o desejo não heterossexual da mulher como passageiro, como frágil, estabelecendo-se aí a matriz heterossexual como princípio “mais adequado” – e isso é feito na medida em que o homem foi invocado como parceiro ideal e a mulher, conseqüentemente, como insuficiente. Na segunda, foi a partir da rejeição ao “homem ideal” que a não heterossexualidade da personagem foi legitimada. De modo análogo, defendi que tal rejeição também expôs sua submissão à matriz heterossexual, na medida em que esta emergiu como ponto de partida a ser assumido ou rechaçado e, como efeito, reforçou a relação hierárquica que subjaz à construção binária das sexualidades. Por fim, na última categoria, *Reterritorialização Para Além da Sexualidade*, o enfoque foi direcionado às estratégias de reterritorialização da sexualidade por meio de outros vetores sociais, de modo a neutralizar ou despotencializar o efeito de resistência da sexualidade. Nessa categoria, foi dada atenção especial aos modos de reterritorialização por meio do gênero, em consonância com a investigação do devir-sapatão.

Afirmo que esta seção foi concebida como “uma linha de fuga” justamente por voltar-se para a investigação das *regularidades* – de modo diverso, portanto, da proposta mais ampla da tese e concernente às constituições do devir-sapatão e, por consequência, das diferenças. No entanto, e como na teoria de Deleuze (2006), diferença e repetição constituem-se em partes codependentes, para localizar as potencialidades de devir julguei necessário debruçar-me, antes, sobre os lugares em que a repetição não produziu diferença, mas sim engendrou, por meio do efeito performativo, fórmulas de constituição de personagens e narrativas não heterossexuais, em um processo tomado, aqui, como efeito de subtração sobre o potencial à diferença constituinte da repetição. Outrossim, a carência de trabalhos acadêmicos específicos sobre tais regularidades foi, também, o que motivou a produção desta seção.

Em seguida, duas outras seções dedicaram-se à investigação analítica do devir sapatão. Na primeira, intitulada *Masculinidade feminina: do anômalo ao devir-sapatão*, o exercício analítico focou na constituição do devir por meio da masculinidade feminina. Duas foram as personagens discutidas: Nancy Astley, da série *Tipping The Velvet*, e Maggie McNue, do universo de *Godless*. Ambas ofereceram dois modos de constituição do devir-sapatão a partir da aproximação com expressões de gênero masculinas ou ambíguas. No entanto, para se

constituir como devir, o encontro com a *anômala* mostrou-se, aqui, imprescindível. Este conceito funcionou como qualificador da masculinidade, de modo a possibilitar a emergência de uma expressão de gênero dissidente que, no entanto, por meio do efeito performativo, resiste a uma reterritorialização em território abjeto. Assim, Nan e Maggie fizeram emergir duas formas de relação com a anômala: a primeira, Nan, colocando-se em face da anômala; a segunda, Maggie, compondo a anômala de si mesma. Nesse exercício, mostrei como Nan forjou uma aliança com a anômala por meio de Kitty Butler, *drag king* performer e seu interesse amoroso. No entanto, tal aliança não se resumiu a uma paixão, mas colocou Nan em relação com um modo de vida outro, fronteiro, desterritorializado e constituído por multiplicidade, porque, enquanto *drag king*, fez-se paródia, alienígena. Em outras palavras, a performance masculina de Kitty e Nan, porque performativa, provocou a própria inteligibilidade dos gêneros, tornando possível uma compreensão que desafia o exercício violento e fascista de abjeção da/o outra/o. Maggie, por sua vez, no mesmo sentido, mas voltando-se para si mesma, fez-se anômala ao resistir às investidas de abjetificação de sua existência e de redução da “mulheridade” à condição de ingênua, selvagem a ser tutelada. Como efeito, as duas personagens, ao relacionarem-se com a anômala, constituíram devir-sapatão, fazendo emergir, por meio desses encontros, formas de resistência, fissuras refratárias ao efeito nuclear da matriz heterossexual e de gênero.

A segunda seção dedicada à investigação analítica do devir-sapatão, intitulada *Entre Desejo E Dominação: Ann Walker E Lorna Morello Em Devir-Sapatão*, abrangeu a constituição do devir por meio da concepção de desejo de Deleuze e Parnet (1998) e, também, aliado à de matriz de dominação de Patricia Collins (2000). Duas foram as personagens tema desta seção: Ann Walker, da série *Gentleman Jack*, e Lorna Morello, de *Orange is the New Black*. Ambas, por meio do desejo, produziram espaços de criação refratários à matriz de dominação. A primeira, Ann, enquanto mulher branca, aristocrata, enferma e em processo de aceitação de sua sexualidade lésbica, ao desejar outra mulher e com ela estabelecer uma relação, colocou-se em movimento: ainda que lentamente, desafiou seus parentes, expectativas sobre sua existência e, inclusive, sua própria condição de “inválida”. Ann, no entanto, somente pode produzir devir-sapatão por relacionar-se de modo singular com a matriz de dominação: não apenas tensionando-a, mas também por valendo-se dela, uma vez que, enquanto mulher branca e abastada, pode escolher viver ao lado de outra mulher e assumir os riscos dessa relação. Morello, por sua vez, como mulher branca a habitar os Estados Unidos, porém de descendência italiana, pobre e encarcerada, cujo sonho é viver uma história de ascensão social e de romance como em *Uma Linda Mulher*, ao desejar outra mulher também obrigou-se a movimentar-se. No

entanto, ao entregar-se ao desejo, produziu desterritorialização (in)desejada e precisou reorganizar-se, de modo a sustentar a produção de si a partir da matriz de dominação. O desejo lésbico emergiu, portanto, como indelével ameaça à narrativa de Morello, pondo em risco sua inteligibilidade. É por isso que Morello recorreu a formas de reterritorialização que reduziam seu desejo a impulso incontrolável e indesejado, à mecânica do corpo que anseia por sexo e não por Nichols, personagem mulher com quem se relaciona sexualmente na prisão.

Esta foi, portanto, a jornada realizada, no tempo dos quatro anos em que esta pesquisa esteve em construção. A pergunta que compôs sua gênese foi o pano de fundo para cada arguição teórica, metodológica e analítica realizada aqui, possibilitando dar conta, justamente, do devir-sapatão enquanto potência à fissura, à resistência, à multiplicidade própria de um modo de existência refratário às matrizes que, ao mesmo tempo que compõem sua inteligibilidade, também a ela afetam. As escolhas teórico-metodológicas possibilitaram fazer emergir o devir-sapatão a partir de dois eixos voltados para o gênero e para a sexualidade. Assim, a opção por trabalhar com teorias e metodologias abertas à ambivalência, e críticas à lógica dicotômica de constituição do ser, favoreceu a composição de uma pesquisa que, ao valorizar as singularidades, de forma alguma buscou produzi-las de modo alheio às próprias matrizes que possibilitaram sua insurgência como devir.

De fato, talvez esta teorização não tenha sido a mais efetiva para a investigação das regularidades de constituição de sexualidades não heterossexuais em mulheres, na medida em que desconfia das produções estruturais. No entanto, mesmo assim, possibilitou o olhar para as peculiaridades, para as sutilezas que se repetem e compõem uma produção naturalizada de tais sexualidades, contribuindo para o exercício analítico foco desta pesquisa.

Ao final desta jornada, espero ter contribuído para a produção intelectual sobre sexualidades tão invisibilizadas também na academia, e para um campo ainda incipiente de investigações sobre serialidades audiovisuais televisivas. Minha intenção foi a de construir uma elaboração teórica que abrangesse um modo específico de resistência ao gênero e à sexualidade que parte de um lugar feminino e não heterossexual para a ele exceder. Propus, assim, o devir-sapatão, enquanto constelação teórica crítica, mas também reverente às teorizações lésbico-feministas que ousaram desconstruir a heterossexualidade pensando, justamente, na sexualidade feminina, tão marcada por uma hierarquização de gênero que acaba por incidir na própria sexualidade e vice-versa. Assim, a intenção foi propor uma apropriação do conceito deleuzo-guattariano voltada para um modo de existência múltiplo, buscando desnaturalizar e desconstruir pressupostos e valores.

Muitos foram os caminhos percorridos aqui, os retornos realizados, numa busca a dar unidade a um material que foi composto em tempos e momentos por vezes tão distintos entre si. Um trabalho que me atravessou das mais diversas formas e me fez, também, ambivalência e multiplicidade. Comecei, aqui, como mulher lésbica, terminei pessoa não-binária sapatão. Alguns dizem que o que sou compõe uma impossibilidade teórica e prática, mas, para mim, assim como esta tese, minha existência é fruto da complexidade da vida em movimento. *Sapatão* porque, além de sexualidade, compõe o lugar de onde vim enquanto parte da “mulheridade”. *Sapatão* porque enquanto devir, aqui não se resumiu ao desejo – e talvez nem mesmo ao gênero em conjunto. *Sapatão* porque há sempre algo que escapa, que excede enquanto efeito de um conjunto que não pode ser resumido às partes que o compõem, mas que delas faz brotar o, talvez, inimaginável.

De uma sapatão em devir, o *devir-sapatão*.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Adriana. *Lésbicas na Tv: The L Word*. São Paulo: Editora Malagueta, 2010.

ALMEIDA, Cecília Lima; GOUVEIA Moreira, Diego; COSTA Calazans, Janaina. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. *In: Matrizes*, vol. 9, núm. 2, julho-diciembre, 2015, pp. 237-256

ALMEIDA, Gláucia; HEILBORN, Maria Luiza. Não somos mulheres gays: identidade lésbica na visão de ativistas brasileiras. *In: Gênero*. Niterói, v.9, n.1, p. 225-249, 2 sem., 2008.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. *Telenovela, consumo e gênero: “muitas mais coisas”*. Bauru: EDUSC, 2003.

\_\_\_\_\_, Heloisa Buarque de. Trocando em Miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de *Malu Mulher*. *RBCS*, v. 27, n. 79, junho de 2012.

ALMEIDA, Renata Nunes. *Estratégias Necropolíticas na Regularidade de Mortes de Mulheres Lésbicas em Seriado Norte-Americanos*. Monografia. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação – UFRGS, 2018.

ALÓS, Anselmo Peres. Sexualidades marginais nas bordas do texto: cinema, política e performatividade de gênero em *El beso de la mujer araña*. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 21(3): 496, setembro-dezembro/2013.

AQUINO, Julio Groppa. A escrita como modo de vida: conexões e desdobramentos educacionais. *Educação e Pesquisa*., São Paulo , v. 37, n. 3, p. 641-656, Dec. 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-97022011000300013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022011000300013&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 30/10/2020

AUAD, Daniela; LAHNI, Cláudia Regina. Feminismos e direito à comunicação: lésbicas, bissexuais e transexuais em série. *In: Laplage em Revista* (Sorocaba), vol.4, n.1, jan.-abr. 2018, p.92-108.

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. “Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. *In: Metodologias de Pesquisas pós-críticas em educação*. Dagmar Meyer e Marlucy Paraíso (Orgs.). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

\_\_\_\_\_, Patrícia Abel. *O Corpo Rifado*. Tese. Programa de Pós Graduação em Educação (orientadora Guacira Lopes Louro). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

BARBOSA, Karina Gomes. Afetos e velhice feminina em *Grace and Frankie*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1437-1447, out. 2017. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/40975>. Acesso em: 25 mar. 2020.

BBC Brasil. *As acusações que fizeram o comediante Bill Cosby ser considerado culpado em caso de assédio sexual*. 2018. Disponível em: <encurtador.com.br/hmquN> Acesso em: 07/04/2018.

BBC Brasil. *Por que homem que ejaculou em mulher em ônibus foi solto, e o que isso diz sobre a lei brasileira?* Agosto, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/qqhqWg>> Acesso em: 04/09/2017.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo Sexo, Vol.1 - Fatos e Mitos*. Sérgio Milliet (trad.). Difusão europeia do livro: São Paulo, 1975, 4 ed.

BELGE, Kathy. *A History of Lesbians on TV*. 2017. Disponível em: <encurtador.com.br/ajxOW> Acesso em: 21/02/2018

BENSUSAN, Hilan; BIZERRIL, José; MEDEIROS, Rosana; BARBOSA, Luana; GABRIEL, Alice; VASCONCELOS, Thiago; BELTRÃO, Beatriz; FERNANDES, Mateus. Como pode a diferença sexual fazer diferença? Notas sobre o que pode ser a diferença sexual. *In: Revista Ártemis*, vol.9, dez. 2008, p. 32-47.

BETLINSKI, Carlos. O Devir Trágico na Educação Escolar: especulações filosóficas aplicadas à educação a partir da concepção de tragédia de Nietzsche. *Revista E-Curriculum*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 291-313, abr. 2013.

BIANCHI, Naiade Seixas. Em Busca de Um Cinema Lésbico Nacional. *In: Periódicus*. N. 7, v. 1, maio-out. 2017, p. 236-247.

BORGES, Lenise. (2007). Lesbianidade na TV: visibilidade e “apagamento” em telenovelas brasileiras. *In: GROSSI, M.; UZIEL, A.; MELLO, L. Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, p. 363-384.

BOSCOV, Isabela. “*Godless*”: uma série de fazer o coração disparar. 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/isabela-boscov/godless/>>.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorphoses – Towards a materialist theory of becoming*. Cambridge: Polity, 2002.

BRUM, Eliane. *Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead*. Notícia, 2017. Disponível em: <encurtador.com.br/zAHRX> Acesso em: 13/03/2018

\_\_\_\_\_, Eliane. *A invenção da infância sem corpo*. Notícia, 12/03/2018. Disponível em: <encurtador.com.br/oQX8> Acesso em: 13/03/2018.

BUTLER, Judith. Regulações de Gênero. Cecília Holtemann (trad.). *Cadernos Pagu*, (42), janeiro-junho de 2014, p. 249-274.

\_\_\_\_\_, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

\_\_\_\_\_, Judith. *Undoing Gender*. Nova York: Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_, Judith. What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue. In: INGRAM, David (Org.). *The Political: Readings in Continental Philosophy*. Londres: Basil Blackwell, 2001.

\_\_\_\_\_, Judith. Changing the subject: Judith Butler's Politics of Radical Resignification. Gary Olson and Lynn Worsham, *JAC* 20 (4), 2000.

\_\_\_\_\_, Judith. Gender as Performance. In: *A critical sense – interviews with intellectuals*. Peter Osborne (Editor). New York: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Roudedge, 1993.

\_\_\_\_\_, Judith. *The Psychic Life of Power / Theories in Subjection*. Standford, Standford University Press, 1997.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva. In: *Contemporanea | comunicação e cultura - v.14 – n.02 – maio-ago 2016 – p. 193-209 | ISSN: 18099386*.

CASTRO, Gabriel. *Dez monografias incomuns bancadas com dinheiro público*. Notícia, 13/06/2017. Disponível em: <[encurtador.com.br/jlxDX](http://encurtador.com.br/jlxDX)> Acesso em: 13/03/2018

CESAR, Rafael do Nascimento. A Fragrata Negra – Tradução e vingança em Nina Simone. *MANA* 24(1): 39-70, 2018.

CHAVEZ, Robert. *Representing Us All? Race, Gender and Sexuality in Orange Is The New Black*. Dissertação. Minnesota State University, Mankato, 2015.

CIRIZA, Alejandra. Notas sobre los límites de la importación teórica. A propósito de Judith Butler. *El rodaballo*, n.15, p.58-60, invierno, 2004.

COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo; NONATO, Murillo. Perfechatividades de Gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. *Cadernos Pagu*. N. 57, Campinas, 2019. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332019000300501&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332019000300501&script=sci_arttext)>

CONEGATTI, Daniela. *Entre Gêneros: a representação do intersexo em XXY*. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (orientadora Miriam de Souza Rossini). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

\_\_\_\_\_, Daniela. *O Que Podem Fazer Duas Vulvas? lesbianidades no tumblr*. Dissertação. Programa de Pós Graduação em Educação (Orientadora Jane Felipe de Souza). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

COSTA, Cristina. *Ficção, comunicação e mídias*. São Paulo: Senac, 2002.

CULT, Revista. *Não é possível esperar que só assembleias e protestos produzam mudanças*. Outubro de 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/7zqL68>> Acesso em: 20/11/2017

CUNHA, Cláudia Madruga. A Professora Rizoma: TPM e magia na sala de aula. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 157-168, jul./dez. 2002

DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. Luiz Orlandi, Roberto Machado (trad.). Rio de Janeiro: Graal, 2006, 2 ed.

\_\_\_\_\_, Gilles. *Diálogos* / Gilles Deleuze, Claire Parnet; tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia – vol. 4*. Suely Rolnik (trad.) São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_, Gilles, \_\_\_\_\_, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia vol. 1*. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa (trad.). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a.

\_\_\_\_\_, Gilles, \_\_\_\_\_, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia vol. 2*. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão (trad.). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b.

\_\_\_\_\_, Gilles. *Conversações*. Peter Pál Pelbart (trad.). Rio de Janeiro: editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_, Gilles. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações], 1988/1995.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DESHLER, Kira. *Not Another Dead Lesbian: The Bury Your Gays Trope, Queer Grief, and The 100*. Tese. Whitman College, Washington, 2017.

DINIZ, Aline. *Godless / Crítica – uma das melhores produções televisivas do ano, série aposta em mudança de gênero do faroeste*. 2017. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/series-tv/criticas/godless-1a-temporada-critica>>

DONOVAN, Patricia. *A Warm Tv Can Drive Away Feelings of Loneliness and Rejection*. 2009. Disponível em: <[encurtador.com.br/kmLY2](http://encurtador.com.br/kmLY2)> Acesso em: 01/03/2018.

DRIVER, Susan. *Queer Girls and Popular Culture: Reading, Resisting, and Creating Media*. New York: Peter Lang, 2007.

EL País. *Netflix e o festival de Cannes rompem ligações*. (Notícia), 12.04.2018. Disponível em: <[encurtador.com.br/pwzFL](http://encurtador.com.br/pwzFL)> Acesso em: 8/05/2018.

EMMENS, Heather. Taming the Velvet: Lesbian Identity in Cultural Adaptations of Tipping The Velvet. In: *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*. Rachel Carroll (org.) Bloomsbury collections, 2009.

ESPARZA, Hortensia; CRUZ, César. La noción de performatividad de género para el análisis del discurso fílmico. *Cadernos Pagu* (56), 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/18094449201900560010><sup>[L1]</sup><sub>SEP</sub>

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As séries televisivas*. Lisboa: Texto & Gra a, 2011.

ESTADÃO. Manifestantes vão às ruas do País após morte de Marielle e Anderson. *In: Estadão*. Disponível em: <[encurtador.net/gvAN6](http://encurtador.net/gvAN6)> Acesso em: 25/06/2018.

ESTADO, Agência. Vereadora Marielle Franco, do PSOL, é assassinada a tiros no centro do Rio. *In: Correio Braziliense*. Disponível em: <[encurtador.net/fgilP](http://encurtador.net/fgilP)> Acesso em: 25/06/2018

FALQUET, Jules. *De la cama à la calle: perspectivas teóricas lésbico-feministas*. Bogotá: Brecha Lésbica, 2006.

FARIA; Thaís, SOUZA, Simone Brandão; SANTOS; Ana Cristina C. Sapatão é revolução! Existências e resistências das lesbianidades nas encruzilhadas subalternas. *In: Periódicus*, n.7, v.1, maio-out. 2017, p. 01-05.

FARIAS, Patrícia Silveira de; CECCHETTO, Fátima; SILVA, Paulo Rodrigo Pedroso. Homens e Mulheres Com H(GH): gênero, masculinidades e anabolizantes em jornais e revistas de 2010. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 42, p. 417-445, Junho de 2014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010483332014000100417&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010483332014000100417&lng=en&nrm=iso)>

FERNANDES, Guilherme Moreira. Lésbicas na telenovela *O Rebu*: O romance entre Glorinha e Roberta. *In: Revista Ação Midiática, Estudos em comunicação, sociedade e cultura*. N.8, ano 2014. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/view/37920/24029>> Acesso em: 02/03/2018

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Televisão e Educação: fruir e pensar a tv*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FRIEDERICHS, Marta. *Quanto Mais Quente Melhor: corpos femininos nas telas do cinema*. Tese. Programa de Pós Graduação em Educação (orientadora Jane Felipe de Souza). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

G1. Advogadas fazem força-tarefa contra posts falsos sobre Marielle na web. *In: G1*. Disponível em: <[encurtador.net/HIY89](http://encurtador.net/HIY89)> Acesso em: 25.06.2018a.

G1. Vereadora do PSOL, Marielle Franco é morta a tiros na Região Central do Rio. *In: G1*. Disponível em: <[encurtador.net/eQUY3](http://encurtador.net/eQUY3)> Acesso em: 25.06.2018b.

GALLINA, Simone. Ensino de filosofia e a criação de conceitos. *Cadernos Cedes*, Campinas, v. 24, n. 64, p. 359-371, set./dez. 2004.

GITTEL, Noah. The One Thing that Keeps Orange is The New Black from being the Most Feminist Show On Television. *Mic*, 10.07.2014. Disponível em: <<https://www.mic.com/articles/93117/the-one-thing-keeping-orange-is-the-new-black-from-being-the-most-feminist-show-on-television>>

GLAAD. *Were we are on tv: GLAAD's annual report on LGBTQ inclusion*. 2019. Disponível em:

<<https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%20WHERE%20WE%20ARE%20ON%20TV%202019%202020.pdf>> Acesso em: 01/03/2020

\_\_\_\_\_. *Were we are on tv: GLAAD's annual report on LGBTQ inclusion*. 2017. Disponível em: <[http://glaad.org/files/WWAT/WWAT\\_GLAAD\\_2017-2018.pdf](http://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf)> Acesso em: 01/03/2018

GLICHRIST, Rebekah. *46 (All) of the Lesbian Characters on TV As of this Fall Season*. Site, 2016. Disponível em: <[encurtador.com.br/dgkCS](http://encurtador.com.br/dgkCS)>. Acesso em: 27/02/2018

GOMES, Paola Basso Menna Barreto. *Devir-Animal e Educação*. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 59-66, jul./dez. 2002.

GOMES, Isabel Cristina; SANTOS, Carine Valéria Mendes dos. The L Word – discussões em torno da parentalidade lésbica. *In: Psicologia: Ciência e Profissão*. Vol. 36, n.1, Jan/Mar. 2006, p. 101-115. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/2820/282044681009.pdf>> Acesso em: 02/03/2018

GOMIDE, Sílvia. *Representações das Identidades Lésbicas na telenovela Senhora do Destino*. Dissertação (Mestrado). Brasília, Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 2006, 210f.

GUTOWITZ, Jill. *Women deserve better than Netflix's faux-feminist Godless*. 2017. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/film-tv/article/38199/1/women-deserve-better-than-netflix-s-faux-feminist-godless>>

HALBERSTAM, J. *Female Masculinity*. Duke University Press, 1998.

\_\_\_\_\_, J. *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York University press, 2005.

HEMMINGS, Clare. Uma política feminista da ambivalência: lendo com Emma Goldman. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 3, nov. 2018. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/58564>>.

HIRATA, Helena. Gênero, Classe e Raça: Interseccionalidade e Consustancialidade das relações sociais. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v.26, n.1, junho 2014, p. 61-73.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Susana Alexandria (trad.). São Paulo: Aleph, 2013.

JENNER, Mareike. Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching. *New Media & Society*. V. 18, issue 2, jul. 2014. Doi: <https://doi.org/10.1177/1461444814541523>

JESUS, Lilian Alves; TORRES, Igor Leonardo. Uma análise interseccional da morte: Luana Barbosa e a insubordinação às estruturas. *Periódicus*. V. 1, n. 7, 2017.

JOST, François. *Compreender a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

KAIL, Michel, Juliet Mitchell répond à Judith Butler. Nietzscheísmo, anti-naturalisme, matérialisme », *L'Homme et la société*, 2017/1 (n° 203-204), p. 71-84. DOI : 10.3917/lhs.203.0071. Disponível em: <<http://bit.ly/2zUSDnc>> Acesso em: 05/11/2017

KIMURA, Gabriela. *A carreira de Kesha está por um fio – e precisamos falar disso*. Set. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/Yu5Sig>> Acesso em: 04/09/2017

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia UP, 1982.

\_\_\_\_\_, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume, Dumará, 2001.

LAURETIS, Teresa de. When Lesbians Were Not Women. In: *On Monique Wittig: Theoretical, Political and Literary Essays*. Edited by Namascar Shaktini. Urbana, University of Illinois Press, 2005.

\_\_\_\_\_, Teresa de. Queer Theory, Lesbian and Gay Studies: An Introduction. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 3/2, Summer, iii-xviii, 1991.

LHOMOND, Brigitte. Mélange des genres et troisième sexe. In : *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*. Paris: Editions du CNRS, 1991, p. 109-114.

LITTLETON, Cynthia. *Golden Globes: Netflix snaps HBO's nomination streak, host NBC shut out*. Disponível em: <[encurtador.com.br/wAOR0](http://encurtador.com.br/wAOR0)> Acesso em: 07/12/2017

LOTZ, Amanda D. House: Narrative Complexity. In: *How to Watch Television*, New York Press, 2013, p. 22-29.

\_\_\_\_\_, Amanda D. *The television will be revolutionized*. Nova York/Londres: New York University Press, 2007.

LUGONES. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis. Set./Dez., 2014.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.

MCNAMARA, Mary. Talking TV: 'Orange Is the New Black' is the new hot. *Los Angeles Times*. 15/08/2013a. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-et-st-orange-is-the-new-black-talking-tv-20130812-story.html>>

\_\_\_\_\_, Mary. Lock yourself up with 'Orange Is the New Black'. *Los Angeles Times*. 10/07/2013b. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-et-st-orange-is-new-black-20130711-story.html>>

MADSEN, Lea Heiberg. Lesbian Desire And Mainstream Media: Sarah Waters' Tipping The Velvet on the screen. *Odisea*, n.11, 2010, p. 103-112.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. A instância corpórea do humano: Sexualidades e subjectividades, mulheres e ética. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 89 | 2010. Disponível em: <<http://rccs.revues.org/3740>>; DOI : 10.4000/ rccs.3740. Acesso em: 05/11/2017

MANGAN, Lucy. Gentleman Jack Review: Suranne Jones Rocks Halifax As The First Modern Lesbian. *The Guardian*. 19.05.2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/may/19/gentleman-jack-review-suranne-jones-bbc>>

MARCELLO, Fabiana de Amorim; FISCHER, Rosa. Tópicos para pensar a pesquisa em cinema e educação. *Educação e Realidade*, v.36, n.2, Porto Alegre, maio/ago. 2011, p. 505-519. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/edu\\_realidade](http://www.ufrgs.br/edu_realidade)>

MARCOS, Javier Rodríguez. Lucrecia Martel: “as pessoas não se dão conta de que as séries são um retrocesso. *El País*. Disponível em: <[encurtador.com.br/cjAJX](http://encurtador.com.br/cjAJX)> Acesso em: 30/01/2018

MARQUES, Angela. Da esfera cultural à esfera política: a representação de grupos de sexualidade estigmatizada nas telenovelas e a luta por reconhecimento. (Dissertação de Mestrado Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais). Belo Horizonte, 2003, 196 f.

MARTIN, B. *Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. São Paulo: Aleph, 2014.

MATTOS, Antonio Gomes de. *A Outra Face de Hollywood: filme B*. Editora Rocco, 2003.

MENDONÇA, Heloísa. *Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo*. Notícia, 13/09/2017. Disponível em: <[encurtador.com.br/CH268](http://encurtador.com.br/CH268)> Acesso em: 13/03/2018.

MILLER, T. A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In: FREIRE FILHO, J. (Org.). *A TV em transição*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 9-25.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In: *MATRIZES*. São Paulo, ano 5, no 2, p. 29-52, jan/jun. 2012. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52>>.

MORAES, Fabiana. O Universal e o Particular. In: *Piauí (Revista)*. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-universal-e-o-particular/> Acesso em: 1/10/2018

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma, PELEGRINI, Christian. Narrativas complexas na ficção televisiva. In: *Revista Contracampo*, vol. 26, n. 1, 2013. p. 21-37.

NADER, Vinícius. *Aquecimento para o Emmy: leia a crítica de Godless*. 2018. Disponível em: <<http://blogs.correiobraziliense.com.br/proximocapitulo/critica-de-godless/>>.

NEGRI, Antonio. La Diferencia Italiana. *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, n.30, 2006.

PALMEIRO, Vandamir; GIOPPO, Christiane. Ui que Nojo! Tem Mais é que Fechar Esse Valetão!: um estudo com o conceito deleuziano de devir. *Educar em Revista*, Curitiba, n. 40, p. 85-106, abr./jun. 2011.

PAREDES, Julieta; GUZMÁN, Adriana. *El Tejido de La Rebeldía: que és el feminismo comunitario?* La Paz, abril 2014.

PARISI, Luciana. *Abstract sex: philosophy, bio-technology and the mutations of desire*. London: Continuum, 2004.

PAULINO, Alessandro. *A Visibilidade Lésbica Nas Películas Do Cinema*. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Educação, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2019.

PERES, Milena Cristina Carneiro; SOARES, Suane Felipe; DIAS, Maria Clara. *Dossiê sobre lesbocídio no Brasil – de 2014 até 2017*. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018.

PÚBLICOS de Cultura. Sesc, 2013. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura>>. Acesso em: 03/05/2018.

QIAN, Zhu When. A Brief Analysis of Monique Wittig's Claim "Lesbians are not women". *Mercury* - HKU Journal of Undergraduate Humanities: Volume 1 Issue 1, 2014.

RAJCHMAN, John. *As Ligações de Deleuze*. Jorge P. Pires (trad.). Coleção Memórias do Mundo: 2002.

REDAÇÃO. *Crítica | Godless – 1 Temporada*. 2017b. Disponível em: <<https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/artigos/2017/11/critica-godless-1a-temporada>>.

REDAÇÃO. *Em noite da HBO, Netflix é superado pelo rival Hulu no Emmy 2017a*. Disponível em: <<http://idgnow.com.br/internet/2017/09/18/em-noite-da-hbo-netflix-e-superado-pelo-rival-hulu-no-emmy-2017/>> Acesso em: 07/12/2017

REDAÇÃO. Fãs de Casal Lésbico de Malhação Receiam Término e Protestam Contra a Novela. *Observatório do Cinema*. 2018. Disponível em: <<https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/series-e-tv/2018/02/fas-de-casal-lesbico-de-malhacao-receiam-termino-e-protestam-contr-a-novela>>

RIAL, Carmen. Antropologia e Mídia: Breve Panorama das Teorias de Comunicação. In: *Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social*, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica. In: *Bagoas*. n.05, 2010, p. 17-44. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art01\\_rich.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art01_rich.pdf)> Acesso em: 05/11/2017

RIVIERE, Joan. A feminilidade como máscara. In: *Psychê*, ano IX, n.16, São Paulo, jul./dez. 2015, p. 13-24. Disponível em: <<http://bit.ly/2mPoKQf>> Acesso em: 05/11/2017

RODGER, Gilian. *Just One Of The Boys – female-to-male cross-dressing on the american variety stage*. Urbana: University Of Illinois Press, 2018.

RYAN, Maureen. In Gentleman Jack, Sally Wainwright Brings a Fascinating Life from Diary to Screen. *The New York Times*. 18.04.2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/04/18/arts/television/gentleman-jack-sally-wainwright.html?module=inline>>.

\_\_\_\_\_, Maureen. Why the Controversial Death on ‘The 100’ Matters. In: *Variety (site)*, 16 de março de 2016. Disponível em: <<http://variety.com/2016/tv/columns/the-100-lexa-dead-clarke-relationship-13-1201722916/>> Acesso em: 01/02/2018

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Guacira Louro (trad.). 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SANDOVAL, Tania Moura. *Queer couples in straight america: a study of representations of straight woman/gay man relationships in a Home at the End of the World and Will and Grace*. Dissertação (mestrado em letras). Rio de Janeiro: UERJ, 2009, 230f.

SCHWADE, Elisete. Heterossexualidade compulsória e *continuum* lésbiano: diálogos. In: *Bagoas*, n.05, 2010, p. 17-31

SCHWAN, Anne. Postfeminism Meets the Women i n Prison Genre: Privilege and Spectatorship in Orange Is The New Black. *Television & New Media*. p. 1-18, 2016. DOI: 10.1177/1527476416647497.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação e Realidade*. 20(2), jul./dez. 1995, p. 71-99.

SHEETS, Cassie. *25 Shows With Lesbian Characters Streaming on Netflix*. Site, 2016. Disponível em: <[encurtador.com.br/gtIUX](http://encurtador.com.br/gtIUX)>. Acesso em: 22/08/2018

SIQUEIRA, Lucas. *Primeiras Impressões: Godless*. 2017. Disponível em: <<http://apaixonadosporseries.com.br/series/primeiras-impressoes-godless/>>.

SONTAG, Susan. Notes on ‘Camp’. In: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Editado por CLETO, Fabio. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

STEDMAN, Raymond William. *The Serials: suspense and drama by installment*. University of Oklahoma Press, 1981.

SWAIN, Tânia. Feminismo e lesbianismo: a identidade em questão. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 12, p. 109-120, maio 1999. ISSN 1809-4449. Disponível em: <<http://bit.ly/2jcAXJA>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

\_\_\_\_\_, Tânia Navarro. Lesbianismos, cartografia de uma interrogação. In: *Revista Esboços*, Florianópolis, v.23, n.35, p. 11-24, set. 2016.

\_\_\_\_\_, Tânia Navarro. Desfazendo o “natural”: a heterossexualidade compulsória e o *continuum* lésbiano. In: *Bagoas*, n.5, 2010, p. 45-55.

SYMES, Katerina. Orange Is The New Black: the popularization of lesbian sexuality and heterossexual modes of viewing. *Feminist Media Studies*, 17:1, 29-41, 2017. DOI: 10.1080/14680777.2017.1261836

TADEU, Tomaz, CORAZZA, Sandra, ZORDAN, Paola. *Linhas de escrita*. Belo Horizonte: Autentica, 2004.

TEIXEIRA, Analba; SILVA, Ariana; FIGUEIREDO, Ângela. Um diálogo decolonial na colonial cidade de Cachoeira/BA. *Cadernos de Gênero e Diversidade*. Vol.03, n.04, out./dez. 2017.

TOMAZ, Rogério. *Nelson Rodrigues: Literatura e Homoerotismo em O Beijo No Asfalto*. Dissertação. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba, 2011.

TUCKER, Ken. Stephen King's The Shining. In: *Entertainment Weekly* (site), 1997. Disponível em: <<http://ew.com/article/1997/04/25/stephen-kings-shining/>> Acesso em: 10/01/2018

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994

VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães; RIBEIRO, Cintya Regina. Experimentações com a Pesquisa Educacional Deleuze-Guattariana no Brasil. *Educ. Real.*, Porto Alegre, v. 43, n. 1, p. 23-44, mar. 2018

VIVEROS, Mara, WADE, Peter e URREA, Fernando (orgs). *Raza, etnicidad y sexualidades: ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales (CES), 2008.

WEEKS Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000.

WILLIAMS, Cristan. *Judith Butler addresses TERFs and the work of Sheila Jeffreys and Janice Raymond* (entrevista). Publicada em: 01/05/2014. Disponível em: <<http://bit.ly/1f45LIV>> Acesso em: 30/10/2017

WITTIG, Monique. Les questions feministes ne sont pas des questions lesbiennes. In: *Amazones d'Hier, Lesbiennes d'Aujord'hui*, 2, no.1, 1983, p. 10-14.

\_\_\_\_\_, Monique. One is not born a woman. *Feminist Issues*, vol.1, no.2, winter, 1981.

\_\_\_\_\_, Monique. "The StraightMind". *The Straight Mind and Other Essays*. NY: Harvester/Wheatsheaf, 1980. p. 21-32.

ZANFORLIN, Sofia. *Rupturas possíveis: representação e cotidiano na série Os assumidos (Queer as Folk)*. São Paulo: Annablume, 2005, 198p.