Racha/duras, fissuras: uma peça de conversa entre a tradição em pintura e a imagem sapatão

Racha/duras, fissures: a conversation piece between painting tradition and dyke Image

Leíner Hoki*

Recebido em 01/09/2026

Aprovado em 04/11/2026

*Leíner Hoki (Cuiabá, Brasil, 1992) é artista visual, pesquisadora e escritora, doutoranda em Artes pela UFMG, bolsista FAPEMIG. Sua prática articula pintura e arquivo, investigando as poéticas das lesbianidades e das dissidências sexuais e de gênero a partir de fotografias domésticas, cenas cotidianas e vínculos comunitários. Suas pinturas exploram as relações entre figuração, memória e rastros. É autora de *Tríbades, Safistas, Sapatonas do mundo, uni-vos*, livro semifinalista do 64º Prêmio Jabuti (2022). Realizou as exposições individuais *Garotas, garotas* (BDMG Cultural, 2024) e *Amadoras* (Palácio das Artes), vencedora do Prêmio Décio Noviello em 2025 e entre as exposições coletivas que participou destacam-se *The uterus is also a fist* (Apexart, NY, 2026) e *Seria uma rima, não seria uma solução* (Palácio das Artes, 2026).

Como citar:
de Carvalho Hoki, L. E. . (2026). Racha/duras, fissuras: uma peça de conversa entre a tradição em pintura e a imagem sapatão. *Imagem: Revista de História da Arte*, 8(1), e22936. https://doi.org/10.34024/fc811922

Resumo:

Neste escrito de artista, reflito sobre a série de pinturas *Garotas, garotas* (2023), apresentada no BDMG Cultural em 2024, a partir da aproximação proposta por Maria Angelica Melendi entre meu trabalho e as conversation pieces, gênero de retrato coletivo desenvolvido na Inglaterra do século XVIII. Retomo essa relação para investigar como a representação de grupos e vínculos de sociabilidade dessa tradição pode ser deslocada pela experiência das coletividades sapatonas. Em diálogo com Débora Pazetto, M. Pacor e Monique Wittig, mobilizo os conceitos de in/visibilidade, sapabonde, rebuceteia e, sobretudo, *racha/dura*. Proponho compreender a racha/dura não apenas como conceito, mas como operação que se manifesta material e formalmente na pintura, produzindo fissuras nas formas estabilizadas de representação. A partir da relação entre arquivo fotográfico, memória, desejo e tradição pictórica, argumento que as pinturas atravessam a história da arte por meio de uma fricção que desloca seus modos de representar coletividades e sociabilidades sapatonas.

Palavras-chave:

Racha/dura

Teoria sapatão

Lesbianidades

Pintura contemporânea

Abstract:

In this artist's writing, I investigate the conceptual operation of racha/dura in the paintings of *Garotas, garotas* (2023), presented at BDMG Cultural in 2024, through the connection proposed by Maria Angelica Melendi between my work and conversation pieces, a genre of group portraiture from eighteenth-century England. I ask how *racha/dura* manifests formally and materially and how, through it, the tradition of representing groups and sociability is displaced by the experience of sapatão collectivities. In dialogue with Débora Pazetto, M. Pacor, and Monique Wittig, I draw on the concepts of in/visibility, sapabonde, and rebuceteia, and relate the original photographic archive to pictorial tradition. I examine format, montage, framing, gesture, color, matter, fragmentation, and figure-ground relations. I argue that racha/dura operates as a pictorial procedure, producing fissures in stabilized modes of representing bodies, bonds, and sociability, and creating friction with tradition without rejecting it, cracking it and germinating in its crevices.

Keywords:

Racha/dura

Lesbian theory

Lesbianism

Contemporary painting

Racha/duras, fissuras: uma peça de conversa entre a tradição em pintura e a imagem sapatão

Caminho/método

Como artista-pesquisadora no contexto acadêmico, respondo ao desafio de analisar minha própria produção como parte da investigação teórica do meu doutorado. As questões das lesbianidades/sapatonices são meus temas de pesquisa histórica, filosófica e epistemológica, mas também são as nuvens carregadas sob as quais meu trabalho como artista visual se molha e germina. A representação sapatão ou ainda, a arte sapatão, portanto, é meu tema prático e teórico, e este artigo representa um esforço de escrita e sistematização que conjugue e friccione este lugar cindido e ao mesmo tempo conectado de artista-pesquisadora.

O presente texto tem como objetivo principal destrinchar o conceito e também a operação que chamo de *racha/dura*, conceito formulado por M. Pacor (2023). Na dissertação *Imagem-sapatão: práticas pensantes de racha/dura* (Pacor, 2023), Pacor concebe a *racha/dura* como vinculada à ideia de rachar, repartir, quebrar, mas também à apropriação de "racha" como vocábulo para vulva e à produção de uma "racha dura" como reapropriação de características que, por causa da ordenação binária dos sexos, são tidas como exclusivas do pênis (identificado ao homem cisgênero heterossexual). Pacor (2023) também associa a *racha/dura* às remontagens de redes de coletividades, à produção de contradições e à recusa da completude identitária, bem como à possibilidade criativa na lida com a tradição (no que se refere às artes) e com a norma (no que se refere ao binarismo de gênero e à coerência entre sexo-gênero-desejo).

Neste artigo, ampliando a prática pensante de Pacor, penso a *racha/dura* como operação pictórica no meu trabalho como artista. E minha hipótese, que desenvolvo aqui, é que esta operação é capaz de rachar e se infiltrar na tradição da pintura (atuando sobre o suporte, o enquadramento, a figura e a representação, bem como os gêneros da História da Arte), desestabilizar o arquivo e a origem das minhas imagens, e abrir possibilidades de representação, remontagem de gênero e identidade sapatão, sem se encerrar em uma normatividade.

Para isto, apresento inicialmente uma primeira aproximação com a História da Arte ao retomar o texto que Maria Angelica Melendi escreveu sobre meu

trabalho em *Garotas, garotas*, as *conversation pieces*. Este gênero antigo, popular na Inglaterra do século XVIII, foi o meio privilegiado da representação da sociabilidade da nobreza no período. Retomo as *conversation pieces* não apenas como gênero associado à representação da sociabilidade aristocrática inglesa do século XVIII, mas como uma forma pictórica interessada na apresentação de sujeitos por meio de suas relações, proximidades e posições dentro de uma coletividade. Ainda, para situar a representação da coletividade sapatão, apresento dois conceitos secundários: o de *sapabonde* e de *rebuceteia*. Estes dois conceitos fazem parte da epistemologia e da prática artística da *racha/dura*, operação central, através da qual me relaciono com a tradição em pintura.

São considerados, nesse percurso, os formatos e a disposição dos suportes, as relações entre figura e fundo, os limites do quadro, a continuidade entre diferentes telas, o uso do desenho, a síntese das formas, os rastros de spray e as diferentes camadas de tinta. A análise parte, assim, dos procedimentos materiais e formais presentes nas pinturas para perguntar de que maneira a representação de coletividades e sociabilidades é também friccionada pela própria organização da imagem.

Nesse sentido, a *racha/dura* permite perguntar não somente o que as pinturas representam, mas como elas interrompem, deslocam ou tornam instáveis determinadas formas de organização da imagem. A noção passa, assim, a ser testada diante das obras: nas relações entre telas, nos limites irregulares dos suportes, nos atravessamentos entre figura e espaço, nos tratamentos descontínuos das figuras e na permanência de marcas e procedimentos que impedem uma resolução homogênea da imagem e da representação sapatão.

A operação de *racha/dura* posteriormente é ampliada para a relação entre as pinturas e o arquivo fotográfico do qual elas derivam. As fotografias registram um período determinado, entre 2017 e 2019, de diferentes gerações de mulheres; as pinturas, realizadas em 2023, atualizam a coletividade sapatão, reelaborando-a no presente. Como observa Melendi, essa temporalidade atravessa a série: diferentes tempos e gerações encontram-se nas pinturas. A análise considera o arquivo como fonte das imagens, porém, não exige que ele seja incorruptível. A *racha/dura*, nesse caso, não corresponde à recuperação de uma imagem original, mas à possibilidade criativa entre fotografia (arquivo) e pintura, entre o acontecimento registrado e sua posterior elaboração material. Nesse deslocamento, minhas escolhas formais

e pictóricas preservam certo grau de incompletude e inacabamento, recusando a restituição da fotografia como uma imagem original a ser integralmente recuperada.

É também nesse sentido que a pintura produz uma representação em aberto da coletividade sapatão. Ao não restituir integralmente a fotografia de origem, as pinturas não procuram fixar a representação da sapatonice em uma identidade normativa, estável e plenamente legível. A representação permanece parcial, atravessada pelas escolhas de enquadramento, síntese, apagamento e reconfiguração próprias da materialidade da pintura. A incompletude e o inacabamento deixam de ser meras insuficiências da representação e passam a constituir condições para que a imagem permaneça aberta a outras relações, temporalidades e modos diversos de existência.

O acicate, um texto de Maria Angelica Melendi

> O enigma é o esporão que faz disparar a sensibilidade da pessoa. Muares patéticos, coisas ininteligíveis é que são boas para os alunos de arte.
>
> *Waly Salomão*

Para escrever, parto do texto que minha mestra e professora Maria Angelica Melendi escreveu, sobre meu trabalho, na ocasião da minha exposição individual *Garotas, garotas*, que aconteceu no BDMG Cultural, em novembro de 2024. No texto que Melendi escreveu, *Conversation pieces (Sobre conversas e pedaços de conversa)* (Melendi, 2024), ela já estava em diálogo com um outro, que eu mesma escrevi, na submissão de meu trabalho para o edital do BDMG e, por isso, sou citada às vezes.

A ideia aqui era a de destrinchar os fragmentos de conversa, ou suas peças, que Melendi montou para mim em seu texto. Olhar entre as fissuras, copiar ou antagonizar seu gesto de olhar minha pintura com pintura antiga nos olhos. De procurar descrever o rosa neon, a cena e a turma. Melendi foi minha orientadora no mestrado, que defendi em 2020 e cuja pesquisa foi publicada em livro: *Tríbades, safistas, sapatonas do mundo, uni-vos: investigações sobre a poética das lesbianidades* (Hoki, 2021). Foi minha professora na graduação em artes e, no final desta formação, foi se tornando uma mestra, uma referência intelectual, esporão do meu pensamento.

Em suas aulas, sua capacidade de dar conta dos mais variados temas da história da arte e da política das imagens sempre deixou sobrar certo mistério, suas dúvidas e qualquer incompletude. Observando-a falar, eu categorizava com atenção algumas de suas traduções enigmáticas, certo sarcasmo e sua grande erudição. No texto que escreveu para mim, sobre minha pintura, suas palavras se transformaram em um mapa mental. Vou atravessar as portas que ela abriu, ou, pelo menos, observar, pelo olho mágico, os cômodos por detrás delas.

Garotas, garotas foi composta por dezessete pinturas, tinta óleo, tinta de tatuagem, spray, acrílica e guache. Além das pinturas, oito desenhos. A galeria do BDMG Cultural contava com alguns painéis rosa malva, e estava iluminada também com pontos de luz colorida e luz negra. Você atravessava o painel principal, que guardava a galeria como uma folha de rosto. Por razões políticas, o BDMG Cultural seria fechado, depois de trinta e seis anos, fomentando a cultura em Belo Horizonte, contando com a memória e o acervo de diversas primeiras exposições, de artistas com trajetória atravessada pela cidade. A decisão passou pelo governo de Minas Gerais, e o governador Romeu Zema e a diretoria do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais não ouviram os protestos da classe artística, das pessoas trabalhadoras e entusiastas da cultura. A última das mostras do Ciclo de 2024, *Garotas, garotas*, foi também a última exposição, fechando quase quatro décadas de incentivo à arte e à cultura no Estado. Por isso, depois de subir as escadas que davam para a Galeria, só era possível vislumbrar as marcas onde antes havia uma placa de identificação.



Figura 1: Leíner Hoki. *Praia I e Praia II*. Díptico. 2023. Spray, acrílica, óleo e tinta de tatuagem sobre tela, 80 × 60 cm e 30 x 40 cm.

Fonte: Catálogo da exposição *Garotas, garotas*, do Ciclo de Mostras do BDMG Cultural, Belo Horizonte. 2024. Foto: Lucí Sallum.

As obras estavam expostas descentralizadas, nas paredes e painéis. Algumas, séries e dípticos, já pediam disposições excêntricas, como é o caso das pinturas *Praia I* e *Praia II* [Figura 1]. A pintura menor se encaixa na maior como um rabinho, pela coincidência da mesa vermelha, na qual estão descansando os copos e um protetor solar. A mão de uma das figuras, de boné azul, óculos escuros e cabelos branco azulados, passa da tela menor para a maior, segurando uma garrafa de plástico. Na dupla de pinturas, *Querela I* e *II* [Figura 2], a primeira e a segunda não se encaixam em um retângulo perfeito, porque a imagem se encontra na linha entre o piso de caquinhos predominantemente vermelhos e a parede azul. Essa disposição acrescenta na pintura mais uma camada de perspectiva, que nos engloba no plano tridimensional da cena. De onde estamos, podemos imaginar que também está a dona da mão rosa neon que desponta para dentro da pintura, para quem a mulher que abraça a cadeira verde com as pernas olha, ralhando com um olhar de soslaio.



Figura 2: Leíner Hoki. *Querela I e II*. Díptico. 2023. Spray, acrílica, óleo e tinta de tatuagem sobre tela, 110 × 140 cm (cada).

Fonte: Catálogo da exposição *Garotas, garotas*, do Ciclo de Mostras do BDMG Cultural, Belo Horizonte. 2024. Foto: Luci Sallum.

Melendi começa seu texto evocando o que ela chama de "gênero antigo", as *conversation pieces*, um tipo de retrato de grupo, que nasceu na Inglaterra do século XVIII. Em 1730, já era um gênero distintivo e imediatamente reconhecível, desenvolvido por artistas como William Hogarth, Gawen Hamilton e Charles Philips. Tais representações de retrato mais amplas, por vezes densamente povoadas, deram uma "ênfase inédita na narrativa e no ambiente, foi continuada por nomes

como Arthur Devis, até que Johan Zoffany insuflou nova vida ao subgênero na década de 1760, tornando-o novamente popular e chegando até mesmo a garantir o patrocínio contínuo de George III e Charlotte." (Retford, 2022, p.2, tradução nossa).

Como eram pinturas em pequena escala, era possível dispor em sua composição várias personagens. Na pintura *Assembly at Wanstead House*, na qual William Hogarth trabalhou entre 1728 e 1731, foi possível que ele pintasse uma assembleia de vinte e cinco pessoas, em uma tela de pouco menos que oitenta centímetros. "Dez anos depois, o trabalho final foi descrito por John Loveday como "*Conversation-piece* dessa família e da vizinhança" (Retford, 2022, tradução nossa). Para Kate Retford, autora de *The Conversation Piece: Making Modern Art in Eighteenth-Century Britain* (Retford, 2017) e *Conversation Piece* (Retford, 2022):

> Essa denominação ressalta de forma clara a principal vantagem desses retratos multifigurativos: eles podiam representar uma ampla rede de pessoas, incluindo não apenas membros da família extensa junto à família nuclear, mas também amigos e associados. Assim, podiam expressar os laços e conexões fundamentais ao funcionamento da sociedade do século XVIII, retratando os encontros sociais que tanto evidenciavam quanto ajudavam a sustentar esses vínculos. (Retford, 2022, p.3, tradução nossa)

Para pessoas LGBTQIA+, esse movimento de ampliação – que inclui não somente a família nuclear e extensa *mas também amigos e associados* – remete a um tipo de organização de coletividade comum. A ideia de *família escolhida*, em contextos LGBTQIA+, dá conta de estruturas comunitárias, de parentesco e familiares que escapam aos modelos fundamentados na heterossexualidade. Quando muitos da juventude LGBTQIA+ são violentados e expulsos do seio familiar, ou, por vezes, são obrigados a viver uma vida dupla, na qual performam heterossexualidade e cisgeneridade para seus parentes, a possibilidade de se relacionarem com uma "família por afinidade" é uma saída para uma vida mais vivível. A aproximação que Melendi fez, entre minha pintura da turma sapatão (sapabonde), brasileira, popular, descontraída e a tradição das agremiações de nobres ingleses, com suas posses e relações, seus códigos de sociabilidade, chás e mesas de jogos, chamou minha atenção pelas convergências e divergências.

As *conversations pieces* do século XVIII cumpriam a função de registrar não apenas familiares e associados de seus patronos, da realeza e da aristocracia, mas

também guardar uma representação de suas posses. Um exemplo disso é a pintura *A tribuna de Uffizi* (1772-78), comissionada a Johann Zoffany (1733-1810) pela Rainha Charlotte, da Inglaterra (Royal Collection Trust, n.d.). Nela, o artista habilmente representa uma sala ricamente adornada, do teto ao chão, como as principais obras de arte da coleção do Grande Duque da Toscana. São copiadas mais de trinta obras de arte, entre pinturas e esculturas, em uma sala com dezenas de senhores debruçados sobre elas, apreciando-as atentamente.

Deste modo, as *conversation pieces* não se resumiam à representação dos encontros sociais, mas eram uma oportunidade das classes abastadas registrarem suas propriedades, como pradarias, jardins e casarões, a exemplo da pintura de Philip Mercier (1689–1760) *The Schutz Family and their Friends on a Terrace* (1725), bem como publicizarem seus cômodos ricamente adornados e suas preciosas coleções de objetos, a exemplo d'*A tribuna de Uffizi* (1772-8) .

No entanto, apesar da tentativa deliberada de representarem encontros sociais espontâneos, nas *conversation pieces* "a alta sociedade aparece posicionada e posando, ao mesmo tempo em que realiza esforços conscientes para parecer informal, escolhendo ser representada sem os uniformes ou atributos associados aos cargos que ocupava (Andrew, 2009, p. 32, tradução nossa). Como escreveu Patricia Andrew (2009) em sua resenha da exposição *The conversation piece: scenes of fashionable life*, com curadoria de Desmond Shaw-Taylor, que ocorreu nas galerias da Royal Collection em 2009, os ambientes representados nas pinturas são frequentemente domésticos, "e os aristocratas tendem a parecer de algum modo burgueses, sentados em grupos familiares tomando chá ou cercados por crianças."(Andrew, 2009, p. 32, tradução nossa). Segundo a autora:

> Quando a cena se passa ao ar livre, são as atividades que estabelecem vínculos entre os indivíduos. A maioria dos retratados está, de algum modo, exibindo-se, impressionando o espectador com seu status social, seus filhos e a riqueza acumulada em suas casas. Mesmo nos interiores contidos, despojados e econômicos de Arthur Devis, essas imagens constituem elegantes e refinados anúncios do século XVIII, funcionando como símbolos de status para seus habitantes. (Andrew, 2009, p. 32, tradução nossa)

Neste sentido, minhas pinturas, apesar de representarem encontros sociais, apresentam uma mudança de eixo fundamental. Há diversidade étnico-racial nas figuras retratadas, a diversidade corporal se dá a ver, as roupas e ornamentos

não são símbolos de nobreza e seus arredores as situam no sul global (cadeiras de plástico, mesas dobráveis de metal, bebidas populares, chinelos de dedo, piso de caquinhos vermelhos). Enquanto nas *conversation pieces* originais os corpos mimetizam informalidade, em minhas pinturas representam cenas familiares, descontraídas, guardando a característica de um *frame*, denunciando sua relação profunda com meu arquivo vídeo-fotográfico. Assim, meu trabalho se apresenta em um registro próprio, ao mesmo tempo que guarda certas semelhanças com o gênero antigo, conversando e mobilizando seus jogos formais e de composição de retratos de grupo.

A representação da coletividade sapatão, no entanto, também se dá em um contexto específico, desafiador. Em um recente artigo *Arte sapatão e crítica da in/visibilidade, ou brincadeiras (seríssimas) com nossa história visual (e sua ausência)* (Pazetto, 2026), publicado pela pesquisadora e professora da Udesc, Débora Pazetto, a autora debruça-se sobre o perverso regime de visibilidade/invisibilidade que recai sobre as sapatonices. Sob o regime normativo da cisheterossexualidade[1], as sapatonas são, na mesma medida, apagadas e escrutinadas. A este armário visual sapatão, Pazetto o nomeia de *in/visibilidade*, conceito barrado, para "sinalizar a tensão conceitual entre a invisibilidade generalizada imposta no regime de heterossexualidade compulsória e fragmentos visuais que persistem em suas frestas" (Pazetto, 2026, p. 8).

Para lidar, portanto, com aquilo que, como minha pintura, teima em ser visto, Pazetto propõe "brincadeiras (seríssimas)" (Pazetto, 2026, p. 10) de "rastrear imagens que sobrevivem como fragmentos, sombras e lampejos" (Pazetto, 2026, p. 10), e assim "inventar ferramentas críticas para analisar suas latências e permanências. Criar categorias, famílias e gradações para organizar as imagens – fragmentos – fofocas – que persistem" (Pazetto, 2026, p. 10).

Pazetto então encaixa minha pintura no palco das imagens de *sapabonde*. *Sapabonde* foi uma banda sapatão do início dos anos 2000, que cantava funk com letras explicitamente sexuais e lésbicas, e cujo substantivo próprio acabou por se transformar em um substantivo comum, denominando qualquer grupo de amigas e amigues que reivindiquem a sapatonice. Débora Pazetto (2026), em seu artigo, elaborou o termo como um conceito no campo da crítica e da produção artística sapatonas:

1 Para aprofundar-se na compreensão de como a heteronormatividade articula sexualidade, padrões corporais, de comportamento etc. e assim contribui para o estabelecimento da cisheterossexualidade e a binariedade de gênero como padrões de inteligibilidade e desejabilidade, recomendamos a leitura do artigo: Ziller et al. 2022.

> A coletividade sempre foi fundamental na construção e sustentação da nossa existência, funcionando como espaço de reconhecimento mútuo, elaboração de linguagens próprias e resistência ao apagamento histórico. [...] O trabalho de Leíner é especialmente interessado na exuberância da coletividade sapatônica, que parece ser o foco em todas as pinturas da série *Garotas, garotas*, que mostram a interação gostosa entre dois bondes de gerações bem diferentes (as amigas dela e as amigas da tia) [...]. (Pazetto, 2026, p. 30-1)

Para a autora, as categorias são como as de um *ballroom* (um baile drag), "performáticas, isto é, não fixam identidades, mas permitem encená-las, expandi-las e reimaginá-las" (Pazetto, 2026, p. 10). Para encontrar as imagens que desfilaram no baile, portanto, Pazetto lançou mão de uma tecnologia sapatão por excelência, que é tanto metodologia como dispositivo de encontro: o *rebuceteio*.

Nos ambientes sáficos, a palavra *rebuceteio* é uma expressão da linguagem informal, usada para se referir a arranjos afetivos sexuais que acabam cruzando parcerias ao longo do tempo, não apenas entre lésbicas e sapatonas, mas envolvendo também bissexuais, pansexuais e pessoas trans que se identificam com o termo[2]. Como destaca a pesquisa de J. Motter (2025): "essa referência tem a ver com essa relação imediata que é feita com um certo *ethos* cultural lesbo-sapatão" (Motter, 2025, p. 115). Motter destaca, em sua tese de doutorado, que a palavra *rebuceteio* teve uma de suas primeiras menções na literatura na obra de Vange Leonel, *Balada das meninas perdidas* (Leonel, 2003), na qual a protagonista buscava encontrar outras "meninas como ela":

> Este seria um bom lugar, ela sabia, pois, uma vez no centro, no olho do furacão, seria difícil escapar, porque as meninas perdidas ficam sempre próximas, presas no centro idílico do furacão tormentoso, o famoso rebuceteio, a sapatosfera, onde, ela tinha certeza, seria fácil encontrá-las. Uma vez localizadas, precisaria apenas se jogar no meio delas e, cedo ou tarde, seria atraída, inevitavelmente, pela própria força gravitacional daquele movimento giratório, para a órbita de

2 Inicialmente, o termo *rebuceteio* pode ser lido como absolutamente relacionado à vulva (vulgo buceta) e, por consequência, a uma leitura que relaciona a vulva às mulheres (cisgênero) e as sapatonices à mulheridade. No entanto, acredito que a apropriação da palavra buceta por grupos de pessoas transmasculinas e não-binárias (como os termos: *mascucetas*, *boycetas* etc.) já nos apresenta caminhos para as fissuras deste pensamento cisnormativo. Além disso, no artigo *Quem é o sujeito da lesbianidade?* Contribuições de Monique Wittig, Judith Butler e Vir Cano (Silveira-Barbosa et al, 2026), debatemos a ideia de lésbica e sapatão a partir de três importantes pensadoras/es da Teoria Lésbica. Como indicado no artigo, me filio a estas autorias, que indicam que as sapatonices e as lesbianidades são muito mais expandidas do que fixas e normatizadas.

> alguma novidade, uma menina ou duas querendo encontrá-la. (Leonel, 2003, p. 13)

É a partir deste termo original e seu contexto que Motter propõe um desdobramento, ao evidenciar a *tessitura* em movimento da sapatosfera, cunhando o termo *rebuce*teia: "essa rede-movimento se constitui, também, enquanto uma plataforma que possibilita diferentes interações entre sujeites, uma sapatosfera, que (re)produz seus próprios agenciamentos, entre sentidos, imaginários e práticas que constituem as lesbianidades e sapatonices." (Motter, 2025, p. 116)

É a partir do movimento da rebuceteia, desse rebuliço entre gerações, entre bandos de meninas-menines perdidas, que me infiltro na secular tradição da pintura, rachando-a de dentro para fora. E este texto é parte da minha investigação de como a experiência da coletividade sapatão abre caminhos, germinando nas fendas.

Rachadura, fissura

Em um *Encontro de Pesquisa em Lesbianidades*, promovido pelo GEL-UFMG, grupo que integro desde 2018, ouvi a apresentação de Pacor, artista visual e poeta, cuja pesquisa *Imagem-sapatão: práticas pensantes de racha/dura* tornou-se imediatamente uma referência. Elu começou sua apresentação saudando as pessoas que integravam o grupo: "essa cadeia de sapatonas que vão se ligando uma na outra para tecer redes fortes, maleáveis, como a Bethânia cantaria: *redes que qualquer brisa verga mas nenhuma espada corta*. Sapatão nunca anda só" (Grupo de Estudos em Lesbianidades - UFMG, 2025, 2:39).

Bonde, rede, pessoas que se reúnem e se escolhem por afinidade. Na constituição da *rede*, a necessidade de vários *laços e nós*. Como observou Melendi em sua retomada das pinturas antigas, "havia um desejo de mostrar à sociedade da época os laços afetivos que reuniam os retratados." (Melendi, 2024, p. 8). Nesse gênero, celebrava-se a convivência. Os corpos das figuras representadas nas *conversation pieces* são particularmente expressivos, apesar de os rostos não o serem, particularmente, por conta dos traços diminutos da pintura em pequena escala. "Rostos voltam-se uns para os outros para indicar a interação social" (Retford, 2022, p.4, tradução nossa), descreveu Kate Retford:

> Tratam-se de exibições diagramáticas dos gestos físicos que estruturavam a troca social: mãos dispostas segundo os preceitos dos manuais de conduta, reforçando gentilezas; gestos diretivos feitos de maneira suave e cortês para orientar a atenção; cabeças inclinadas mostrando pessoas que, educadamente, prestam atenção a seus interlocutores; sorrisos contidos e decorosos, indicando prazer com a companhia e com as atividades. Tais retratos também evidenciam uma sociabilidade enfaticamente inclusiva, com grupos de retratados dispostos em torno de mesas de chá e de cartas, enquanto aqueles que não participam desses pontos focais conversam em pares. (Retford, 2022, p. 4, tradução nossa)

Da minha parte, sorrisos contidos e decorosos dão lugar às gargalhadas acompanhadas de palmas efusivas. Os jogos continuam, uma partida de *Imagem & Ação* [Figura 3] substitui a mesa de cartas. O móvel que não é mais de madeira, mas de plástico ou metal, reposiciona essa socialização em outro tempo, outro lugar no mapa. Os maiores formatos das minhas pinturas permitem um trabalho de maior expressividade nos rostos das figuras, o que nem sempre significa um tratamento demorado, próprio das técnicas acadêmicas da pintura, como a carnação a óleo. Por vezes, aposto na síntese do desenho, que aprendi a gostar ao vê-la no hibridismo técnico das pinturas de Henri Toulouse-Lautrec, Egon Schiele, Francis Bacon e Edvard Munch.



Figura 3: Leíner Hoki. *Imagem & Ação I e II*, Díptico. 2023. Spray, acrílica e óleo sobre tela. 100 × 100 cm (cada).

Fonte: Catálogo da exposição *Garotas, garotas*, do Ciclo de Mostras do BDMG Cultural, Belo Horizonte. 2024. Foto: Lucí Sallum.

Como nas conversation pieces, a composição se desenvolve horizontalmente. As figuras se destacam do fundo, mas também se misturam a ele, já que a técnica do spray utilizada abre mão do controle fino das linhas, ampliando-se em rastros nebulosos sobre a tela. As representações, apesar de identificáveis e definidas, brincam com o inacabamento. O desenho não é coberto por camadas e camadas de tinta, as pinceladas não são contidas e planejadas, mas espontâneas e provisórias.

Como minha orientadora no mestrado, foi com Maria Angelica Melendi que experimentei certos ritmos de pensamento, possibilidades de aproximação e composição dos argumentos e um respeito pelo lugar das obras e das imagens em qualquer consideração teórica sobre arte. Nos rastros de desenho livre e das pinceladas *alla prima*[3], percebo, mais uma vez, o mistério, a impossibilidade da tradução/compreensão total ou universal. No próprio tratamento que escolho dar às imagens, busco preservar esta imprecisão, algo sempre escapa, as sapatonices são moventes, se enlaçam e desenlaçam em rastros e feixes.



Figura 4: Leíner Hoki. *Karaokê em fundo vermelho*, *Karaokê em fundo verde* e *Karaokê em fundo preto*, 2023. Tinta óleo, acrílica e spray sobre tela, 100 x 80 cm cada. Fotografadas na abertura da exposição, por Dynelle Coelho.

Fonte: Arquivo da artista

3 Técnica derivada da expressão italiana que significa "de primeira", "na primeira tentativa", que exige que a pessoa artista tome decisões espontâneas antes que as camadas de tinta sequem, muitas vezes em apenas uma sessão de pintura. É conhecida também como "molhada sobre molhada".

Em *Garotas, garotas*, há uma série de quatro pinturas de Karaokê (Figura 4) nas quais acredito ser possível *visualizar* os rastros de *racha/dura*. Em meu texto *Notas sobre o método* (2025), escrevi sobre minhas escolhas formais e suas motivações: "na pintura: basear-se no mínimo, escolher a síntese das formas, deixar o spray neon sugerir o corpo, a agitação, o movimento das figuras cantando em um karaokê mal iluminado, na última noite do ano." (Hoki, 2025). Na galeria do BDMG, acompanham três dessas pinturas, de composição horizontal, suas imagens correspondentes em desenho, nanquim sobre papel. As pinturas e os desenhos se encaram em um corredor. Entre elas, virtualmente se posicionam as imagens fotográficas de meu arquivo, que deram origem às obras. Escrevi:

> *A imagem ruim* (ou a minha pintura) *é a bastarda ilícita de quinta geração da imagem original.* [...] Pintar uma imagem ruim, baseada em um arquivo na intempérie, é apostar na possibilidade de *ressurreição.* Uma fotografia tirada por um celular com a câmera trincada, embaçada pela gordura do churrasco, úmida de suor e cerveja: uma imagem ruim desde seu nascimento. (Hoki, 2025)

Melendi marca uma dupla questão do tempo nas pinturas e comenta essa *derivação* da fotografia. A operação da *racha/dura* não deixa de florescer porque seu arquivo foi corrompido. Ela não se fia à matriz, ou em uma origem recuperável. A partir e às vezes apesar da origem, a *racha/dura* se regozija, sopra-se vida na imagem, outra vez. Na minha pintura, aparece o tempo cronológico do arquivo (2017 a 2019, o atravessamento por 2018, com a ascensão da extrema direita no Brasil, com a eleição de Jair Bolsonaro), mas também as gerações de diferentes passados, que se encontram no presente:

> Leíner nos narra acerca da temporalidade destas pinturas: derivam de um arquivo fotográfico que vai de 2017 até 2019, quando seu grupo de amigas mineiras, nascidas nos anos 1990, se encontrou com o grupo das amigas mato-grossenses da sua tia, nascidas entre 1964 e 1980. (Melendi, 2024, p. 8)

Em seu texto sobre meu trabalho, Melendi (2024) faz referência a um termo que usei na apresentação da exposição:

> Nas rachaduras do mundo – a frase é da autora – nas frestas, nos entre-lugares, estas mulheres cantam, conversam, brincam, conversam, riem, conversam, se amam, conversam, desejam-se e conversam. (Melendi, 2024, p. 8)

Quando escrevi sobre as rachaduras do mundo, naquela ocasião, o significante ainda era difuso. Queria dizer da fissura na heteronormatividade, onde as sapatonices florescem, nas miúdas resistências *queer*. Hoje, retomo a pesquisa de mestrado de M. Pacor, *Imagem-sapatão: práticas pensantes de racha/dura* (Pacor, 2023), onde a palavra aparece cindida e é conceituada, inserida em uma prática arquivística com contradições e conflitos:

> uma prática pensante de racha/dura – que abre espaço para infiltrações nessas lacunas oficiais, contaminando e transformando a exegese de algumas obras consagradas pelo arquivo de pretensa hegemonia do imaginário chamado História da Arte e trans-formando as leituras canonizadas de uma escritura igualmente hegemônica da lesbianidade. (Pacor, 2023, p. 13)

Não me escapava à época, como não escapou ao olhar de Pacor, que a palavra rachadura não faz menção somente a algo que está roto, quebrado ou trincado, mas que, no vocabulário popular, "racha" faz referência à vulva. "Uma racha dura", escreveu Pacor, "é um órgão que se reapropria do que lhe foi retirado na ordenação binária dos sexos: endurecer, estar ereta e excitada. Estende o diálogo com o filme "Sapatão: uma racha/dura no sistema" de Débora Mc" (Pacor, 2023, p. 13). Se para Pacor a *racha/dura* se insere nas questões de arquivo, no meu caso também aparece como possibilidade de produção artística, antídoto ao véu de normatividade (ou ao armário), que deixou de representar ou de compreender as imagens e representações sapatonas como tais. Também é antídoto às taxonomias de identidades cristalizadas, que pretendem pinçar os espécimes (as identidades), congelando-as no tempo, em vez de observá-las em pleno voo[4].

Sobre sua materialidade, no conceito de *racha/dura* há um traço gráfico que só pode ser visto, mas que não muda a sonoridade da palavra, podendo apenas acrescentar uma pausa sutil. Este traço mudo pode ser relacionado ao

4 Em 2026 ainda vivemos violentas ofensivas contra os direitos de pessoas LGBTQIA+, em especial pessoas trans. Alguns movimentos de mulheres transexcludentes reivindicam o feminismo com o objetivo de defender uma definição essencialista e biologicamente determinada da mulheridade, rejeitando identidades trans e contribuindo para a manutenção da figura da "mulher autêntica" (Corrêa & Rodrigues, 2023). Essa "mulher autêntica" está relacionada à ideia normativa de lesbianidade, que, de acordo com essa visão, deveria ser uma mulher autêntica que se relaciona exclusivamente com mulheres autênticas (Silveira-Barbosa et al, 2026).

neografismo que Jacques Derrida, filósofo franco-argelino, apresenta ao escrever *différance*, trocando o "legítimo" *e* (a ortografia correta, em francês, é *différence*) "pelo *a* transgressor" (Derrida, 1991, p. 33). A mudança é inaudível e decisiva para Derrida, instaurando um "jogo de *semelhança fônica/alteridade gráfica*" (Derrida, 1991, p. 33). Esta intervenção gráfica, segundo Derrida, abre-se conceitualmente em *feixes* (Derrida, 1991, p. 34) que seguem para diferentes direções:

> a palavra *feixe* parece mais adequada a marcar a aproximação proposta com a estrutura de uma intrincação, de uma tessitura, de cruzamento que deixaria repetir os diferentes fios e as diferentes linhas de sentido – ou de força – tal como estará pronta a enlaçar outros. (Derrida, 1991, p. 34)

A marca gráfica na palavra *racha/dura*, esse *traço*, se apresenta como uma possibilidade de *rede*, tessitura, rebuceteias, sempre em feixes, nunca assumindo-se completa. Fios que se encontram em *laços* e *nós* (os sapabondes e suas rebuceteias), pontas soltas ainda por tecer. Como na representação das figuras em minhas pinturas, borradas, incompletas de propósito, criamos um "espaço estranho" (Derrida, 1991, p. 36), como escreveu Derrida:

> a diferença gráfica se afunda ela própria na noite, não assume nunca a plenitude de um termo sensível, mas se recolhe num nexo invisível, o traço de uma relação entre dois espetáculos. [...] é, pois, necessário deixarmo-nos remeter aqui para uma ordem que resiste à oposição, fundadora da filosofia, entre o sensível e o inteligível. (Derrida, 1991, p. 36)

Na pintura *Visitantes* (Leíner Hoki, 2023), o tratamento dado às figuras à direita é quase todo de traços sutis, por cima de um vibrante rastro de spray rosa neon. As pernas da figura à frente, à esquerda, misturam rosa e laranja e são quase que só uma sugestão. O traço gráfico de *racha/dura*, portanto, acrescenta uma dimensão que extrapola o meramente conceitual, sendo, ao mesmo tempo, material, formal, e pictórica.

Monique Wittig, incontornável pensadora lésbica francesa, escreveu sua contribuição filosófica a partir da noção crítica da *straight mind* (que foi traduzida como *pensamento hétero*, mas também significa pensamento *reto*, *direito*, *de direita*, *quadrado*) que estabelece que a compreensão de mundo dominante é binária e fundamentalmente heterossexual. A autora critica o caráter totalizante

dos discursos que "nos impedem de falar a não ser que falemos nos termos deles [...] nos negam todas as possibilidades de criar nossas próprias categorias" (Wittig, 2022, p. 59). No entanto, uma vez que Wittig nunca define a lésbica, abrem-se feixes interpretativos. Teresa de Lauretis (2003) compreende que a lésbica wittiguiana marca "um espaço conceitual de especulação e criatividade, uma posição de sujeito excêntrica e, portanto, potencialmente subversiva" (Silveira-Barbosa et al., 2026, p. 8). Esta interpretação se coaduna com a experimentação ficcional como método de elaboração da lesbianidade na obra de Wittig, caminho produtivo de *racha/dura*.

Wittig também foi uma escritora literária. Seus livros nos apresentam experimentações formais que também podemos encarar como as operações de *racha/dura*. Em O *Corpo Lésbico* (Wittig, 2019), por exemplo, Wittig cindiu todos os pronomes pessoais com a barra oblíqua:

> e/u falo com você, sua grande língua passa pelos m/eus olhos, você m/e lambe os ombros os seios os braços a barriga a vulva as coxas, chega um momento em que toda febril você m/e pega nas suas costas m/inha loba m/eus braços em volta do seu pescoço m/eus seios m/inha barriga apoiados na sua pelugem m/inhas pernas apertam os seus flancos m/eu sexo saltando contra os seus rins, você se põe a galopar. (Wittig, 2019, p. 12-13)

No entanto, apesar da óbvia coincidência na utilização da mesma barra, a operação de *racha/dura* em Wittig não se dá por esta mera repetição do traço gráfico. Mais que isso, pode ser vista como uma proposta artística que mantém em aberto as categorias (escapando do pensamento *straight*), como um pé (sapatão), que nos impede de fechar a porta.

As sapatonices, operando nas rachaduras, também se apresentam como possibilidade para representações das mulheridades nas artes visuais e, mais especificamente, na História da Arte. Como descreveu Melendi (2024), ao olhar para meu trabalho em *Garotas, garotas*: "As roupas mais simples, a falta de convenções, as risadas soltas. Pequenas histórias de amizade e companheirismo, sem poses lânguidas, nem exibicionismos." (Melendi, 2024, p. 9). Em Resistentes (Hoki, 2021), escrevi:

> 5.
>
> courbet pintou o sono

depois do sexo

de duas mulheres

brancas

há quem diga

que a mão de uma delas

abre

os lábios de uma vulva nos lençóis da cama que se abre

em carne

barbara cani

uma mulher lésbica que estudava

na universidade federal do espírito santo

recortou

essas duas mulheres duas

mulheres brancas enlaçadas

e colocou em pé no lugar da vênus

o nascimento de vênus

de botticelli

aquelas mulheres enlaçadas

agora nascem

da fissura aberta de uma concha

um detalhe

um deslocamento cria

uma outra forma de nascer uma outra forma

de uma imagem nascer de uma outra forma (Hoki, 2021, p. 217)

Sobre essa representação *das mulheres*, na História da Arte, a crítica feminista já acumula grande fortuna (Mulvey, 1983; Nochlin, 2017; Pollock, 1988). Mas, ainda assim, acredito que as sapatonices em *racha/dura* podem contribuir, por serem capazes de desestabilizar até mesmo as mulheridades. "Uma mulher pinta as sujeitas do seu desejo e a si mesma entre elas" (Melendi, 2024, p. 8), escreveu Melendi. De fato, o título da exposição era *Garotas, garotas*. Mas essas garotas

eram afilhadas de Tamara Kamenszain (2022). No livro a autora argentina faz uma elaboração teórico-poética sobre o conceito de *poetisa*, que muitas vezes foi considerado inferior ao conceito de poeta. "Melhor poetas do que poetisas/ ficamos combinadas então/ para garantirmos um lugarzinho que seja/ nos cobiçados submundos do cânone" (Kamenszain, 2022, p. 6). A autora então vai nos guiando por uma reflexão provocativa sobre o lugar dos poetas e intelectuais homens cisgêneros, que são os *vates*, ocupando posição destacada na cultura e na sociedade. Kamenszain retoma a palavra poetisa e também a palavra *garota*, se denominando, algumas vezes, um *nós*: nós, as garotas dos lenços verdes (em referência às mulheres e pessoas que lutam pela legalização do aborto na Argentina). Como no poema de Kamenszain, a autora faz uso de linguagem neutra, faço uso do seu "garotas" como um conceito que diz menos sobre um gênero feminino definido, mas mais sobre uma possibilidade não-normativa de *suspender* o lugar dos vates, em um gesto parecido com o de M. Pacor (2023) e de Monique Wittig (2019), de deslocamento da ideia do pensamento *straight* e da lesbianidade normativa.

Nesse sentido, a representação das lesbianidades e sapatonices através da *racha/dura*, na minha pintura incompleta, efusiva, espontânea, tenta escapar do acabamento, tanto no sentido formal das técnicas e etapas da pintura a óleo, quanto na representatividade identitária que liga, sem percalços, as lesbianidades à cisgeneridade ou a quaisquer outras normatividades.

A *racha/dura*, barrada, é uma operação cuja ação não resulta somente no mundo teórico, conceitual, mas que se desdobra materialmente na pintura (nas artes) e na performance da vida cotidiana das pessoas que querem criar e imaginar (artistas e fruidores). No meu caso, se desdobra nas pinturas de sapabonde, fazendo renascer os encontros da teia do rebuceteio. Ao serem colocadas no mundo, as pinturas criam a possibilidade de um novo ponto de encontro, lançando outros feixes para novos *nós*.

Como Vange Leonel (2003) descreveu, com força poética, o rebuceteio é uma maneira de encontrar: "Uma vez localizadas, precisaria apenas se jogar no meio delas e, cedo ou tarde, seria atraída, inevitavelmente, pela própria força gravitacional daquele movimento giratório, para a órbita de alguma novidade" (Leonel, 2003, p. 13). A invisibilidade lésbica (Rich, 2010) e a in/visibilidade sapatão nas artes (Pazetto, 2026) nos contam também de uma dificuldade de localização. Para P. Preciado, renomado autor *queer* espanhol, "a lésbica seria definida por essa ausência de localização espacial, apresentando-se como um elemento radicalmente

anticartográfico." (Preciado, 2017, p. 8). O autor ainda caracteriza isto como a *topofobia* lésbica. Para ele:

> Se essa cartografia gay emerge como consequência da extrusão diante da opacidade criada pela cartografia dominante, a cartografia das práticas lésbicas aparece como um negativo da cartografia gay. Quer dizer, como sugere Teresa de Lauretis, fazendo referência à paradoxal situação da figura da lésbica em relação às tecnologias visuais: a lésbica se encontra no ponto morto do espelho retrovisor. José Miguel G. Cortés, inspirado por metodologias foucaultianas, explica: "as lésbicas, mais do que se concentrar num território determinado (ainda que ocasionalmente isso ocorra), tendem a estabelecer redes mais interpessoais. Quer dizer, elas não alcançam uma base geográfica tão clara na cidade e ocupam espaços mais interiores e íntimos, o que as priva – em grande proporção – de ter uma organização política tão evidente e nítida como acontece com os gays" (Preciado, 2017, p. 6)

Para Preciado, "a lésbica seria um fantasma ou uma identidade visual medida mais pela sua capacidade de escapar da representação e, portanto, mais caracterizada pela sua ausência do que pela sua presença." (Preciado, 2017, p. 8). Se sapatão é anticartográfico, talvez sua localização (sua representação, sua identificação) não possa estar nas vibrações e visibilizações da rebuceteia, e, assim, localizar-se no centro do desejo (de encontrar e ser encontrade, de "se jogar" no campo gravitacional desejante)?

Talvez seja isso, escondido também na rachadura, o desejo. Rachadura, nessa palavra, há outra: *fissura*. Fissurado, além de significar uma brecha na inteireza, também significa uma vontade quase incontrolável, *craving*. Como nos lembra Pacor, a *racha/dura* é excitável, ela é sensível, inchada. O desejo a perturba e ela desponta por aí, provocando perturbações, fissurando, friccionando-se, no meu caso, minha pintura com a tradição.



Figura 5: Leíner Hoki. *Ritual I e II*. Díptico. 2023. Spray, acrílica e óleo sobre tela. 50 x 70 cm e 80 × 100 cm.

Fonte: Catálogo da exposição *Garotas, garotas*, do Ciclo de Mostras do BDMG Cultural, Belo Horizonte. 2024. Foto: Lucí Sallum.

Nas *conversation pieces* do século XVIII, nos conta Retford "há pouca sensação da palavra falada nesses retratos: os lábios nunca estão entreabertos" (Retford, 2022, p. 4, tradução nossa). Os rostos também são pouco expressivos. Mais um contraste com minha pintura, que Melendi bem observa. Nelas, "podemos nos deter nos personagens: estão aí [...] Conversam, bebem, riem as gargalhadas, jogam, cantam." (Melendi, 2024, p. 9) [Figura 5]. As sapatonas "cantam, conversam, brincam, conversam, riem, conversam, se amam, conversam, desejam-se e conversam." (Melendi, 2024, p. 9). É possível imaginar, a palavra sussurrada ao ouvido em *Imagem & Ação I* [Figura 3], a adivinhada e ainda incompleta na boca da mulher de branco, em *Imagem & Ação III*, a cantada nos microfones, a dita entredentes, a que se debulha em riso em *Ritual I e II*. Em conclusão, a aproximação que Melendi faz entre *Garotas, garotas* e as antigas *conversation pieces* não está a serviço de estabelecer uma genealogia da pintura sapatão, ou da representação da lesbianidade. Mais que isso, Melendi produz uma fricção com a tradição, na qual podemos ver que a *racha/dura* funciona tanto como operação crítica quanto como operação pictórica.

Em nossas peças de conversas, a in/visibilidade sapatão não se fecha em uma representação estável nem busca conquistar um lugar no cânone ou na norma. Elas não recusam o diálogo com a tradição em pintura (com a qual se esfrega) e nem se pretendem uma ilustração das epistemologias sapatonas (com as quais se

enlaça e desenlaça). Tampouco dependem de um arquivo-origem imaculado para se amarrar. Elas habitam e operam a *racha/dura*, ela se joga no olho do furacão, na sapatosfera do desejo, fissurada, convite a outras rebuceteias, rastro neon.

Financiamento

Este texto foi desenvolvido no âmbito do projeto *Experiências radicais da arte contemporânea latino-americana: a força que vem das margens e as representações da revolta*, financiado pela FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais), chamada 01/2024, demanda universal.

Referências

Andrew, P. (2009). The conversation piece: Scenes of fashionable life [Review of the exhibition *The conversation piece: Scenes of fashionable life*, by D. Shaw-Taylor]. *The Art Book, 16*(4), 32–33.

Corrêa, S., & Rodrigues, C. (2023). Apresentando "Terfs, movimentos críticos do gênero e feminismos pós-fascistas". *Cadernos Pagu*, (68), e236801. https://doi.org/10.1590/18094449202300680001

Derrida, J. (1991). *Margens da filosofia* (J. T. Costa & A. M. Magalhães, Trad.). Papirus.

de Lauretis, T. (2003). *When lesbians were not women*. *Labrys*. https://www.labrys.net.br/special/special/delauretis.htm

Grupo de Estudos em Lesbianidades – UFMG. (2025, setembro 26). *Lesbianidades, masculinidades desviantes, (re)montagens e a racha/dura da imagem-sapatão: Palestra de Pacor* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/live/numccj5sqWE

Hoki, L. (2021). *Tríbades, safistas, sapatonas do mundo, uni-vos: Investigações sobre a poética das lesbianidades*. Editora Urutau.

Hoki, L. (2025). *Notas sobre o método* [Manuscrito não publicado].

Kamenszain, T. (2022). *Garotas em tempos suspensos* (P. Vidal, Trad.). Editora Fósforo.

Leonel, V. (2003). *Balada das meninas perdidas*. Edições GLS.

Melendi, M. A. (2024). Conversation pieces: Sobre conversas e pedaços de conversa. In *Garotas, garotas* [Catálogo de exposição]. BDMG Cultural.

Motter, J. P. J. (2025). *Como diferentes plataformas digitais têm (re)produzido as lesbianidades e sapatonices?* [Tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia]. https://repositorio.ufba.br/handle/ri/43152

Mulvey, L. (1983). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier (Ed.), *A experiência do cinema: Antologia* (pp. 437–453). Graal; Embrafilme.

Nochlin, L. (2017). Por que não existiram grandes artistas mulheres? In A. Pedrosa & A. Mesquita (Eds.), *Histórias da sexualidade: Antologia* (pp. 16–37). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Pacor, M. F. (2023). *Imagem-sapatão: Práticas pensantes de racha/dura* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista]. https://repositorio.unesp.br/items/20bbe936-4b51-468b-9e1d-3c13a5b4e942

Pazetto, D. (2026). Arte sapatão e a crítica da in/visibilidade, ou brincadeiras (seríssimas) com nossa história visual (e sua ausência). *Palíndromo, 17*(43), 1–39. https://doi.org/10.5965/2175234617432025e0004

Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Femininity, feminism, and histories of art*. Routledge.

Preciado, P. B. (2017). Cartografias queer: O flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica. *Performatus, 5*(17). https://desarquivo.org/sites/default/files/cartografias-queer_performatus.pdf

Retford, K. (2022). Conversation piece. *The Digital Encyclopedia of British Sociability in the Long Eighteenth Century*. https://www.digitens.org/en/notices/conversation-piece.html

Retford, K. (2017). *The conversation piece: Making modern art in eighteenth-century Britain*. Yale University Press.

Rich, A. (2010). Heterossexualidade compulsória e existência lésbica (C. G. do Valle, Trad.). *Bagoas: Estudos Gays: Gêneros e Sexualidades, 4*(5), 17–44. https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309

Royal Collection Trust. (n.d.). *The Tribuna of the Uffizi*. https://www.rct.uk/collection/406983/the-tribuna-of-the-uffizi

Silveira-Barbosa, P., Saldanha, M., & Hoki, L. E. de C. (2026). Quem é o sujeito da lesbianidade? Contribuições de Monique Wittig, Judith Butler e Vir Cano. *Revista*

Brasileira de Estudos da Homocultura, *8*(23). https://doi.org/10.29327/2410051.8.23-56

Wittig, M. (2019). *O corpo lésbico* (D. Lühmann, Trad.). A Bolha Editora.

Wittig, M. (2022). *O pensamento hétero e outros ensaios* (M. M. Galvão, Trad.). Autêntica.

Ziller, J., Barretos, D. do C., Xavier, K., Hoki, L., Bodenmüller, L., & França Dias, M. (2022). Visibilidades lésbicas em plataformas de mídias sociais: Heteronormatividade e resistências no YouTube, Instagram e TikTok. *Revista Eletrônica Interações Sociais*, *5*(1), 51–78. https://periodicos.furg.br/reis/article/view/14025