

## **Peixe e suas escamas Queer: Uma Análise-crítica cinematográfica na pesquisa em comunicação**

---

### **Queer fish and its scales: A film-critical analysis in communication research**

### **El pez queer y sus escamas: un análisis crítico de cine en la investigación de la comunicación**

Ana Domitila Rosa Lemos Silva  
Universidade Estadual de Goiás  
Centro Educação Profissional em Artes Basileu França  
Brasil  
[anadomilsr@gmail.com](mailto:anadomilsr@gmail.com)

Suely Henrique de Aquino Gomes  
Universidade Federal de Goiás  
Brasil  
[suelyhenriquegomes@gmail.com](mailto:suelyhenriquegomes@gmail.com)

**Abstract:** This article derives from the author's master's thesis and presents the results of the cinematographic analysis-criticism of the film “Peixe”. The objective is to investigate how its visual, significance and symbolic layers configure it as a communicative tool of resistance to heteronorms. As the scales of the animal that from a distance seem integrated to its silhouette, but with an approximate look reveal its dimensions, the layers of investigation on the cinematographic work intend to reveal what at first sight is understood as a reflection of a single source through a look attentive to its various surfaces of meanings.

#### **Keywords:**

Queer Theory, Lesbians, Communication, Culture

**Resumo:** Este artigo deriva da dissertação de mestrado do autor e apresenta os resultados da análise-crítica cinematográfica do filme “Peixe”. O objetivo é investigar como suas camadas visual, de sentido e simbólico, o configuram como ferramenta comunicativa de resistência às heteronormas. Como as escamas do animal que à distância parecem

integradas à sua silhueta, mas com um olhar aproximado revelam suas dimensões, as camadas de investigação sobre a obra cinematográfica pretendem desvelar o que à primeira vista é compreendido como reflexo de uma só fonte através de um olhar atento às suas diversas superfícies de significados.

**Palavras-chave:**

Teoria Queer, Lésbicas, Comunicação, Cultura

**Resumen:** Este artículo deriva de la tesis de maestría del autor y presenta los resultados del análisis-crítica cinematográfica de la película “Peixe”. El objetivo es indagar cómo sus capas visuales, de significado y simbólicas lo configuran como una herramienta comunicativa de resistencia a las heteronormas. Así como las escamas del animal que desde la distancia parecen integradas a su silueta, pero con una mirada aproximada revelan sus dimensiones, las capas de investigación sobre la obra cinematográfica pretenden revelar lo que a simple vista se entiende como el reflejo de una misma fuente a través de una mirada atenta a sus diversas superficies de significados.

**Palabras clave:**

Teoría Queer, Lesbianas, Comunicación, Cultura

**1. Introdução**

Concebido no campo da Comunicação, este artigo propõe uma investigação sobre os aspectos do filme “Peixe” (Guimarães, 2019), compreendido como mídia de comunicação de massa e manifestação artístico-cultural. Entende-se que tais aspectos materializam as decisões e os agenciamentos de sua diretora, roteiristas e protagonista (fenômeno sócio-cultural) para a construção das performatividades de gênero e sexualidade lésbica, assim como possibilitaram a existência do filme em questão e sua exibição num festival de cinema (DIGO Festival) com a temática da diversidade sexual e de gênero na capital do estado de Goiás no ano de 2019.

O interesse pelos conceitos de performance e performatividade pensados no contexto audiovisual surgiu da necessidade de, primeiramente, compreender suas

aplicações e contextos de concepção. À primeira vista, os termos parecem apresentar uma raiz comum que leva a deduzir sentidos semelhantes, mas como apresentado a seguir, cada um se refere a um processo de fazer diferente. De forma resumida: a performance se localiza no ato do sujeito de apresentar-se intencionalmente, enquanto a performatividade está ligada ao processo de invocação do sujeito, produzido como um efeito da performance, no qual este só poderá ser compreendido e constituído pelo/através do outro se identificada a citacionalidade de sua expressão corpórea em relação a reiteração das normas, que podem ser subvertidas pelo seu próprio processo de repetição. Ou, segundo a própria Butler: “a primeira assume um sujeito, mas a seguinte contesta a própria noção de sujeito” (Butler, 1994, p. 33).

A questão *queer* reverbera no cinema por estar intimamente ligada às formas de se compreender, interagir e resistir às normas vigentes que apagam e oprimem, sistematicamente, quem não se conforma. A problemática *Queer* trata da abjeção, que “se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar àquele e àquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política” (Miskolci, 2012). A própria existência lésbica é um ato de resistência por si só, uma vez que “inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida” (Rich, 2010, p. 36). Existir enquanto mulher lésbica é, portanto, recusar o patriarcado porque evoca um “ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres” (p. 36). Logo, pensar sobre a (re)existência lésbica no filme é empreender em um trajeto de descobertas e desvelamentos sobre os territórios cinematográficos onde seus corpos se inserem.

Compreende-se que não há como dissociar o cinema *queer* lésbico do feminismo (Castellanos Llanos, 2011) e, para isso, pega-se emprestado parte da indagação de Brandão e Sousa (2020) para compreender a seguinte relação: por que estudos *queer* para ler imagens cinematográficas sobre corpos lésbicos no Brasil? Para responder a essa questão, as autoras consideram que os estudos de cinema, de maneira geral, precisam absorver a fricção trazida por abordagens pautadas pelas teorias queer e decolonial, pela crítica da racialização e pelo feminismo da diferença, todos ancorados no reconhecimento de que as linhas afluentes que nos constituem e atravessam - gênero, classe, raça, sexualidade - entrelaçam-se e culminam no mesmo rio caudaloso das relações interseccionais (Brandão e Sousa, 2020).

A existência lésbica se torna possível, então, nesse contexto comunicacional-cultural do filme, através da linguagem/estética *queer* de resistência ao sistema de heteronormas que se impõem aos corpos femininos não-conformantes. A estética e narrativa *queer* questiona e resiste à essa imposição, possibilitando a materialização de filmes onde a existência lésbica é possível porque visível.

Foi a partir dessa compreensão de comunicação, cinema, teoria *queer* e lesbianidade que se empreendeu na realização de análises-críticas para alcançar o objetivo de investigar como a construção do curta-metragem o configura como ferramenta comunicativa de resistência às heteronormas, pensando nos aspectos performáticos e performativos das personagens na narrativa.

## 2. Metodologia

Encontrou-se a estratégia para o desenvolvimento da investigação proposta, a partir da metodologia de Manuela Penafria (2009), que combina elementos da crítica e análise cinematográfica, permitindo focar a análise na compreensão, tanto do ponto de vista cinematográfico como do ponto de vista comunicacional e *queer*, sobre como os elementos da narrativa constroem resistências às heteronormas.

Segundo Penafria (2009), o processo de análise fílmica se utiliza de conceitos da imagem, som e estrutura do filme, o que implica nas etapas de “decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar” (Penafria, 2009, p. 1). Este processo é chamado por Jullier e Marie (2012) de leitura do filme. Segundo os autores “para ‘ler o cinema’ não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido” (Jullier e Marie, 2012, p. 15), mas sim ferramentas através das quais as figuras de um filme podem ser nomeadas para que possam, então, serem interpretadas.

Já a crítica cinematográfica “tem como objetivo avaliar, ou seja, atribuir juízo de valor a um determinado filme” (Penafria, 2009, p. 2), necessitando, no entanto, apresentar também um objetivo para esta avaliação. Para a autora, a análise e a crítica estão intimamente ligadas, uma necessita da outra: para analisar é preciso criticar. Se separados, os processos não deveriam, para a autora, ser considerados análise ou crítica, mas sim uma

adjetivação do filme, uma escrita genérica e/ou superficial demais que poderia se referir a qualquer outra obra audiovisual. A proposta da autora é que a pessoa analista-crítica do filme escolha entre fazer uma análise interna, que “centra-se no filme em si enquanto obra individual” (Penafria, 2009, p. 7) e nas singularidades que dizem respeito apenas àquela obra, ou uma análise externa, que “considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico” (p. 7).

Entretanto, por se tratar de uma pesquisa desenvolvida no Mestrado, acredita-se ser possível e enriquecedor para as discussões aqui apresentadas mesclar as duas coisas e utilizar as declarações da diretora-roteirista e atriz-protagonista, dadas no debate promovido pela plataforma Cardume, para compreender os aspectos externos do filme que reverberam em suas estruturas internas. O conteúdo do debate em que participaram a roteirista-diretora e a atriz-protagonista foi acessado, na íntegra, após as análises-críticas do filme para não contaminar a autora em suas interpretações, e é utilizado como complemento às análises.

O primeiro ponto é o da coleta de informações sobre o filme. O segundo e o terceiro pontos dizem respeito a dinâmica narrativa e consistem, em níveis diferentes, na decomposição do filme em partes. O terceiro aspecto a ser observado diz respeito aos pontos de vista<sup>1</sup>, que podem ser trabalhados em seus sentidos visual/sonoro, quando se trata de “fazer uma análise ao filme nos seus aspectos visuais e sonoros” (Penafria, 2009, p. 8); em seu sentido narrativo, que aborda aspectos de história e o enredo; e em seu sentido ideológico. O quarto ponto sugerido na metodologia de Penafria (2009) é a cena principal do filme, a qual é recomendado decompor plano a plano. Entretanto, propõem-se uma inversão entre dois pontos, uma vez que, no caso do curta-metragem “Peixe” (Guimarães, 2019) a cena principal é a última sequência do filme. Ou seja, será feita a análise da cena principal e depois serão feitas as análises dos pontos de vista do filme para então avançar para as conclusões, de modo que a leitura se torne mais orgânica.

O quinto e último ponto diz respeito às conclusões, “um texto no qual se apresentem as características (ou regras de funcionamento) do espaço fílmico analisado e identificar o

---

<sup>1</sup> É importante ressaltar, no entanto, que esta proposta de análise de pontos de vista de Penafria (2009) diverge do sentido da proposta dos autores franceses, para quem o termo está ligado à posição da câmera em relação à cena, ou seja, “o ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera” (Jullier e Marie, 2012, p. 22).

lugar reservado ao espectador, ou seja, o grau de envolvimento que um filme permite ao seu espectador” (Penafria, 2009, p. 9), além de também poder responder a perguntas sobre a temática do filme, os sentidos que interligam a cena principal e as demais e questões sobre a personagem protagonista e sua jornada durante a narrativa.

### 3. Peixe e suas escamas

O filme faz parte do Trabalho de Conclusão de Curso de Yasmin Guimarães e Gabriel Quintão para o curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário Una, em Minas Gerais. A temática do curta de ficção do gênero drama é apontada como “Lésbica”<sup>2</sup>, mas o filme também aborda os temas sexualidade, expressão de gênero e amizade. A classificação indicativa é 14 anos e o logline da trama é “Marina é uma jovem mulher que trabalha em Belo Horizonte realizando entregas com a sua bicicleta”<sup>3</sup>. Apesar de ter sido inscrito no DIGO como uma produção de São Paulo-SP, o filme foi realizado em 2019 na região de Belo Horizonte, onde a história se passa. “Peixe” (Guimarães, 2019) foi selecionado para diversos festivais nacionais e internacionais além do DIGO Festival, como 19ª Goiânia Mostra Curtas<sup>4</sup>, 21º Festival Brasileiro de Cinema Universitário, 24 *Festival Internacional Cine LGBTIQ+ Madrid*, entre outros.

Ao observar a ficha técnica do filme percebe-se a grande presença de mulheres em variadas funções da produção: Direção de Fotografia, Direção de Arte, Figurino, Maquiagem, Direção de atores, Som direto, Desenho de Som, Assistência de Produção, Maquiagem adicional, Continuista, Tradução e Legendagem, além das desempenhadas por Yasmin e pelas atrizes que compõem o elenco<sup>5</sup>. Dentre as 26 funções assinaladas na figura a seguir, mais a função de roteiro (27), 16 delas foram desempenhadas ou contaram com a colaboração de mulheres, o que significa que o contexto de produção desta obra cinematográfica contou com uma participação expressiva de mulheres e indica um cenário de abertura a discussões sobre questões de gênero na produção audiovisual.

---

<sup>2</sup> Ficha técnica do filme “Peixe” no festival LGCM. Disponível em: <<http://www.lesgaicinemad.com/peixe/>>.

<sup>3</sup> Logline do filme “Peixe”. Disponível em: <<https://filmow.com/peixe-t295808/>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

<sup>4</sup> Lista de filmes selecionados na 19ª Goiânia Mostra Curtas. Disponível em: <<http://www.goianiamostracurtas.com.br/19/lista-filmes/>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

<sup>5</sup> Elenco do filme. Disponível em: <<https://imaginariodigital.org.br/visoes-perifericas/2019/filme/peixe>>

### 3.1 Camada visual: decomposição do filme

O filme de curta-metragem “Peixe” (Guimarães, 2019) consiste em 7 sequências dramáticas distribuídas em seus 17 minutos de duração. Yasmin Guimarães, roteirista-diretora, constrói uma narrativa que discute a sexualidade lésbica através da subversão da agência dos sujeitos na trama e estabelece uma agenda política a partir das propostas temáticas e filosóficas do curta-metragem nas seguintes etapas: 1) apresentar a protagonista em conflito com uma representação do sistema cisheteronormativo patriarcal que a oprime; 2) revelar aspectos afetivos do passado da protagonista; 3) apresentar como a protagonista lida com seu ofício e as mulheres que encontra no caminho; 4) estabelecer o universo da intimidade do lar de Marina e seus afetos presentes; 5) afirmar aspectos da sexualidade da protagonista; 6) apresentar as repercussões dos desejos dela; 7) exaltar a existência lésbica.

Sequência após sequência, a narrativa fílmica constrói a descoberta de aspectos da vida cotidiana de sua protagonista e, a cada momento, apresenta indicações do contexto *queer* de sua subjetividade através de situações, estética, interações e falas de outros personagens.



**Imagem 1.** Sequências do filme. Fonte: printscreen do filme Peixe (Guimarães, 2019) e intervenções do autor.

A primeira sequência, abertura do filme que se constitui em três planos, apresenta a protagonista, uma mulher branca adulta e jovem, em sua rotina de transporte. Porém um acidente de trânsito coloca em risco não só a sua vida, como também seu ganha-pão: um carro a atropela, lhe causando ferimentos aparentemente leves, mas destruindo sua bicicleta, sua ferramenta de trabalho. Ela discute brevemente com o transgressor.



**Imagem 2.** Sequência 1 e seus planos. Fonte: printscreen do filme *Peixe* (Guimarães, 2019) e intervenções do autor.

Nesta primeira sequência, Marina, a protagonista, precisa lidar com as relações de poder impostas pelo sistema heteronormativo que a colocam em posição de desvantagem em relação ao homem que lhe agride. Entretanto, a direção subverte a situação ao imprimir na composição da imagem a tradução visual do sistema através do ponto de vista da câmera, em posição de mergulho sobre a protagonista (câmera alta), ao mesmo tempo em que mantém o homem fora do quadro. A ideia é que, ao não dividir espaço em tela, o homem tem sua posição de poder questionada pela proposta de direção do filme, o que instiga a reflexão sobre o foco de atenção na situação, algo que surgiu, segundo Yasmin Guimarães, na ilha de edição, uma vez que o roteiro original indicava uma discussão entre os personagens numa cena bastante intensa.

Há uma mudança brusca de cenário de uma sequência para a outra: de um ambiente externo (rua) para um interno (apartamento), porém o elemento comum (protagonista), mais uma vez torna coerente a transição. Esta segunda sequência é composta por 4 planos que apresentam, em etapas, a protagonista explorando um apartamento, curiosa, até encontrar outra mulher jovem, sua ex-namorada, que limpa seus machucados, e elas conversam sobre suas vidas. Nesses planos, os elementos sobre o passado de Marina ajudam a contextualizar a personagem na temática do filme (lésbicas) através de mecanismos de identificação sutis: em nenhum momento as duas personagens verbalizam essa relação do passado ou suas consequências nos dias de hoje, porém a composição dos enquadramentos e cenografias dos planos indicam, visualmente, informações que são reforçadas por dicas incorporadas aos diálogos. Ao sugerir nas entrelinhas, esta sequência desafia as heteronormas ao naturalizar a relação afetiva e os desejos entre duas mulheres.





**Imagem 3.** Sequência 2 e seus planos. Fonte: printscreen do filme *Peixe* (Guimarães, 2019) e intervenções do autor.

Assim como a primeira, a segunda sequência do filme tem sua banda sonora composta, além dos diálogos, por ruídos da cidade, de objetos fora de tela e da interação das atrizes entre si e com o ambiente. A iluminação mantém a proposta realista, com as fontes de luz provenientes das janelas dos cômodos e da lâmpada do banheiro. A paleta de cores é utilizada para reforçar a diferença entre os universos das personagens em seus tons e texturas. Além disso, a dinâmica das personagens no Plano D da sequência revela nuances da distância entre elas: apesar de estarem conversando, a ex não olha na direção de Marina durante a maior parte do diálogo, mas sim para a direção oposta à ela. Isso indica que, apesar de ter abertura para receber Marina em um momento de necessidade, cuidar de seus ferimentos e passar alguns momentos ao seu lado, a ex-namorada está emocionalmente distante dela. Por outro lado, Maria encara a ex durante quase toda a cena, o que sugere interesse de sua parte.

A mudança de cenário de uma sequência para a outra agora é inversa à anterior: do apartamento para uma rua. Esta mudança brusca de cenário também indica passagem de tempo, o que contribui para a cronologia do filme: apesar de não se saber se Marina ficou ou não mais tempo no apartamento da ex-namorada, como havia proposto, ela está cumprindo com o compromisso que disse, na primeira sequência, que tinha: seu trabalho. Na terceira sequência, composta por 4 planos, sendo que o último, Plano D, é composto por uma dinâmica de plano (D1) e contraplano (D2), apresentada a forma como Marina lida com seu trabalho e com pessoas neste contexto.



**Imagem 4.** Sequência 3 e seus planos. Fonte: printscreen do filme *Peixe* (Guimarães, 2019) e

intervenções do autor.

A diferença entre a proximidade das personagens nestas duas perspectivas do mesmo plano indica que, enquanto para a atendente (D1) a presença de Marina é muito importante, pois ocupa grande parte da tela, o contrário não é recíproco (D2), pois Marina parece ver aquela mulher com pouca importância, já que ela quase não ocupa espaço no enquadramento. O desconforto da atendente com a presença de Marina e seu olhar constantemente examinador propõem também que a figura da entregadora não seja comum para ela, tornando Marina uma curiosidade, alguém que escapa da normalidade das pessoas que costumam frequentar aquele estabelecimento. O desconforto parece ser compartilhado por Marina, que, pela falta de respostas da atendente, faz algumas pausas e parece se questionar sobre como agir naquela situação. Sobre a cena, a diretora afirma “são duas mulheres completamente diferentes, que tão se encontrando ali em momentos diferentes e que parece que cê meio que vai esperar quase que uma ‘dessororidade’ da outra assim” (Cardume Curtas, 2020).

É interessante ressaltar que esta mulher, que usa cabelos longos e soltos adornados, roupas coloridas e brincos, muito diferente da protagonista, também exerce sobre ela a influência das heteronormas. Sua própria maneira de se colocar no mundo, ao reproduzir as normas de gênero (mulher com cabelo longo, roupas e adereços lidos como femininos) contesta a protagonista em sua própria expressão de si, que rompe e subverte tais regras e reflete para a atendente uma alternativa possível. Talvez é nesse lugar do reconhecimento na outra e reflexão sobre as possibilidades de ser e estar no mundo, individuais, que acrescenta as camadas de tensão e a audiência, ao se identificar e questionar esses processos, desloca o tensionamento para um lugar de crítica e análise.

A quarta sequência do filme é composta por três planos e apresenta a protagonista em seu contexto de lazer e convívio social com suas amigas. Nesta sequência o universo *queer* da personagem, que havia sido sugerido na segunda sequência, é apresentado de forma declarada: uso de adjetivos, performance de gênero das personagens e uma indicação de um novo possível interesse sexual/afetivo de Marina, a jovem que é apresentada ao seu círculo de amigas e com quem é deixada à sós.



**Imagem 5.** Sequência 4 e seus planos. Fonte: printscreen do filme Peixe (Guimarães, 2019) e intervenções do autor.

Nesta sequência são colocadas em cena palavras como "sapatão", dita pelo personagem do homem negro, e "viado", usada como chamamento amigável entre as personagens, e recursos estéticos, como a escrita no muro "Vai bicha" e a placa "Siga Bem Caminhoneira". Esses elementos situam a audiência num universo onde são naturalizadas, porque usados como simples chamamentos e palavras de incentivo: as personagens em tela não se conformam às heteronormas e, confortáveis com isso, se apropriam do que em outros contextos poderia ser usado como forma de humilhação como tratamento cotidiano, e tomam orgulho naquela nomeação ressignificada. Além disso, a interação das personagens revela intimidade e convívio, apresentando a dimensão da vida pessoal da protagonista em seu momento de lazer e descontração.

A quinta sequência se configura como plano-sequência, visto que não há cortes entre as mudanças de enquadramento, iluminação ou ponto de vista da câmera. A música que conduz o ritmo da cena é "Dibetim", da banda Swing Safado e reforça, além do sotaque das personagens, o fato do filme ter sido feito em Minas Gerais. A cena acompanha a progressão da naturalidade com que a temática *queer* é abordada no filme: não há estranhamento por parte de nenhuma personagem do momento de desejo entre três mulheres.



**Imagem 6.** Movimentação no Plano A, Sequência 5. Fonte: printscreen do filme Peixe (Guimarães, 2019) e intervenções do autor.

Ao colocar ao centro do plano os rostos de duas mulheres se beijando, a direção não só enfatiza o tema do filme, como reforça a sexualidade da protagonista: Marina é lésbica. A partir dessa sequência as suspeitas levantadas anteriormente se confirmam sem a necessidade de afirmação através de falas: a audiência compreende, através das imagens, da construção narrativa, da composição visual da personagem e suas interações com outras, que assiste à uma história sobre uma mulher cuja sexualidade envolve o relacionamento com outras mulheres. Mais que isso: a audiência é inserida nesse universo onde as heteronormas são subvertidas através da naturalidade com que o tema é abordado.

A sexta sequência do filme interrompe abruptamente o ritmo da anterior e apresenta um ritmo oposto: Marina acorda ao lado da jovem de cabelo curto, que dorme, se levanta e inspeciona seu corpo em busca de possíveis marcas resultantes da relação sexual sugerida entre as duas.



**Imagem 7.** Sequência 6 e seu plano. Fonte: printscreen do filme Peixe (Guimarães, 2019) e intervenções do autor.

A protagonista age com naturalidade ao longo da sequência, não há uma conotação de julgamento sobre sua própria aparência ou sobre a situação de despertar ao lado de uma pessoa com quem, pela construção narrativa, ela não tinha intimidade. Mais uma vez a narrativa reforça que a sexualidade da protagonista aponta para uma subjetividade *queer*

sem a necessidade de falas: Marina sente atração sexual por e pratica sexo com mulheres.

Segundo Yasmin, ao deixar em aberto as intenções entre as personagens, sua proposta narrativa é indicar afetos na vida da protagonista, sem necessariamente estabelecer relacionamentos amorosos. Dessa forma, além de possibilitar diferentes leituras para a audiência, a roteirista-diretora também estabelece “Peixe” como um filme que não se conforma às heteronormas monogâmicas que idealizam o amor romântico entre personagens e estabelecem a necessidade de vínculos afetivos para a validação de relações.

### 3.2 Camada de sentido: cena principal

A sétima sequência do filme, e sua cena principal, é composta por dois planos e apresenta a protagonista num momento corriqueiro de seu cotidiano. Ela prepara itens de limpeza e, enquanto canta uma marchinha sobre “chupar xoxota”, ela limpa sua bicicleta. Suas amigas e, pelo contexto, colegas de casa, se juntam e as três compõem um coro: “Chupa xoxota, na maciota. Chupar xoxota é uma coisa linda. Meter a língua, na sua vagina. Só não gosta quem não fez ainda”.



**Imagem 8.** Sequência 7 e seus planos. Fonte: printscreen do filme Peixe (Guimarães, 2019) e intervenções do autor.

A sequência apresenta três personagens femininas executando atividades cotidianas da vida doméstica: lavar a bicicleta, estender roupas no varal, chupar laranja e tomar café. Entretanto, a relação das ações e disposição dos elementos na composição visual da cena com as falas das personagens, no caso a marchinha e suas chamadas, apontam para a dimensão de suas subjetividades. Num primeiro momento Marina cantarola sozinha a marchinha sobre sexo oral, com pouca intensidade, como que para si mesma. Quando Camila começa a cantar também, as duas aumentam a intensidade do canto, mas ainda com

energia moderada. Apenas quando Tais entra em cena e faz a chamada, as três aumentam a intensidade vocal e seus movimentos de dança, como se celebrassem a marchinha e sua letra. Ou seja, todas cantam a letra da música de maneira natural, sem estranhamentos com relação ao seu conteúdo e acatam a ordem de levantar as mãos quando indicado.

Pelo fato de serem mulheres cantando sobre sexo oral com vaginas (“xoxotas”) de maneira tão enérgica que o ritmo da música conduz seus corpos em movimentos de dança, a dimensão de suas sexualidades é colocada. A cena indica que elas têm intimidade com essa prática sexual e que a celebram, demonstrando, através dos sentidos construídos nas relações da linguagem visual e textual do filme, que as personagens experienciam vivências lésbicas em suas vidas e que, naquele espaço doméstico e cotidiano, há conforto e acolhimento mútuo, trata-se de um espaço seguro onde o *queer* deixa de ser abjeto e passa a ser a norma que rege as interações interpessoais e sociais das personagens.

A força da protagonista vem dessa rede de apoio *queer* que a rodeia, em sua capacidade de resistir às normas impostas e navegar pelos espaços em busca de uma livre expressão de sua subjetividade e sexualidade, como afirma a diretora, ao descrever a protagonista: “Essa mulher que anda de bike, que é bem forte assim, que tem um rolê dela de amigas da casa que ela mora e que tem a pegação, que quer ser feliz e que quer chupar xoxota e que tá pouco se fudendo pro cara lá também, que atropela ela” (Cardume Curtas, 2020).

### **3.3 Camada simbólica: pontos de vista**

Penafria (2009) chama de pontos de vista o conjunto de aspectos visuais/sonoros, narrativos, de enredo e ideológicos de uma obra audiovisual. Já Jullier e Marie (2012) descrevem esse movimento de investigação sobre os recursos da história, construção narrativa e suas relações com o gênero, estilo e público de uma obra audiovisual como o processo de leitura no nível do filme. Ao mesclar essas duas propostas metodológicas de análise e crítica cinematográfica, encontra-se um espaço comum, que possibilita potencializar ambas mutuamente.

O curta-metragem “Peixe” apresenta a protagonista em diferentes situações de sua vida cotidiana, de modo que seus processos de tornar-se, ao desfazer das imposições externas, e apresentar-se intencionalmente são revelados gradualmente, numa narrativa que

se inicia no contato com microagressões da vida urbana cisheteronormativa patriarcal e culmina na exaltação da existência lésbica. Através de imagens elaboradas com o intuito de destacar a protagonista na composição e uma banda sonora que imprime naturalidade às imagens, o filme constrói um relato audiovisual da vivência de Marina enquanto ela “nada” num mar de emoções, relações e situações, em algum lugar de Minas Gerais.

Esse percurso narrativo de invocação do sujeito, produzido como um efeito da performance da atriz, no qual Marina se compreende e constitui por e através de outras personagens, identifica a citacionalidade de sua expressão corpórea em relação à reiteração das normas, subvertidas pelo seu próprio processo de repetição ao longo do filme.

Segundo Jullier e Marie (2012), a distribuição do saber é elaborada de tal forma que as informações mostradas são organizadas de modo que a ordem e ritmo dos acontecimentos revelam gradualmente a narrativa. Em determinados momentos a diretora faz uso do Testemunho, ao enfatizar as reações das personagens mais do que os acontecimentos, e em outros utiliza a Subtração para sugerir o que há para além dos limites do enquadramento. Isso torna a dinâmica de assistir ao filme mais complexa e rica, estimulando a participação da audiência na compreensão do filme.

Ao mesmo tempo, esse jogo com a audiência também a coloca numa posição de transgressão ao saciar “o desejo de não fazer o que nos parece bom - mas desfrutar livremente - quando se está cansado da sociedade gregária e das regras estabelecidas ‘por causa dos outros’” (Jullier e Marie, 2012, p. 69), quando propõe uma narrativa que enfrenta as heteronormas e exalta a lesbianidade. Nesse sentido, para uma parcela da audiência, o filme também possibilita uma cumplicidade, que “une a equipe que fez o filme com o público que foi assistir a ele, tendo por base uma cultura comum” (p. 69), no caso a cultura *queer*.

A própria diretora reconhece e parece celebrar esse último efeito mais que os outros dois, quando afirma, no debate promovido pelo Cardume Curtas no YouTube “É muito engraçado ver sessão do Peixe que tem outras mulheres lésbicas porque rola uns comentários que só mulheres lésbicas entendem” (Cardume Curtas, 2020). Ao pensar no potencial de cumplicidade que seu filme apresentaria para suas audiências, Yasmin conta que buscou:

Fazer um filme sapatão que não tivesse como mote principal um drama, ou uma tristeza, ou

personagens lésbicas que morrem ou que tem decepções amorosas. Eu queria fazer um filme que fosse pra cima e que as pessoas pudessem ver e se divertir. E principalmente que mulheres lésbicas pudessem ver e talvez se identificar de alguma forma ali dentro.

(Cardume Curtas, 2020)

Ao imprimir na ficção, aspectos de sua realidade, a roteirista-diretora acrescenta elementos que marcam a leitura do filme pela ótica *queer*: subverte as narrativas já estabelecidas sobre mulheres lésbicas, apresentando uma história com conflitos cotidianos no lugar dos grandes dramas e dilemas das produções cinematográficas *mainstream* sobre a mesma temática; apresenta a questão da sexualidade como parte da subjetividade da protagonista, não sua característica definidora; coloca em tela a própria possibilidade de existência lésbica; discute as relações de poder cisheteronormativas numa proposta de protagonismo feminino e valorização da mulher em relação às imposições do patriarcado.

#### 4. Conclusões

Estar inserido em qualquer processo social é estar inserido em comunicação, uma vez que o indivíduo diz e compreende sobre si e sobre a sociedade, atravessa todos os aspectos de sua subjetividade. Dessa maneira, a relação entre a comunicação e a vida social nas teorias *queer* se estabelece através de ferramentas midiáticas que são subvertidas com o intuito de promover resistência e crítica ao sistema heteronormativo. O *queer* assume então, um lugar de fronteira, uma postura, uma atitude, um modo de existência fronteiro que se coloca no entre por tornar possíveis existências invisibilizadas.

A partir desta análise-crítica do curta-metragem “Peixe” é possível compreender que as personagens e seus aspectos de sexualidade são colocados em cena em um contexto doméstico, cotidiano e íntimo. Os recursos de composição revelam uma proposta de participação ativa da audiência, que se desenrola em dinâmicas de composição, profundidade de campo, perspectiva, cores e sons que sugerem que se olhe atentamente para a tela, em busca de significados. A estética e narrativa *queer* questiona e resiste a essa imposição, possibilitando a materialização de filmes onde a existência lésbica é possível porque visível e experimentar a sexualidade sapatão no cinema a partir das dimensões visual e háptica desses corpos na tela é passar pela experiência de compreender o corpo como meio de materialização da performatividade, possibilitado através do discurso.

Ao naturalizar outras formas de existir, através da subversão das próprias regras que



as oprimem, o filme se coloca como uma ferramenta de comunicação para a promoção de conscientização e debates, tanto por sua narrativa, como também por ter sido idealizado e materializado por indivíduos cujas próprias existências questionam as normas vigentes. A proposta ideológica do filme é, portanto, a de resistir às heretonnormas em seus níveis: a) produtivo: por fomentar o mercado audiovisual empregando pessoas estreadas, estudantes e que não se conformam às imposições da heteronormatividade; b) visual e sonoro, por apresentar imagens que colaboram para a criação de uma narrativa *queer* de crítica ao sistema; c) simbólica: por visibilizar, e portanto tornar possível, a existência lésbica no cinema; d) ideológica: por exaltar a vivência sapatão.

## 5. Referências

- Brandão, A. S., & Sousa, R. L. (2020). Inventário de uma Infância Sapatão em um Mundo de Imagens. *REBEH*, 3 (9), 121-137.  
<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/10459>.
- Butler, J. (1994). Gender as Performance: an interview with Judith Butler. *Radical Philosophy*, (67), 32-39. <https://www.radicalphilosophy.com/interview/judith-butler>
- Castellanos Llanos, G. (2011). El Feminismo Lésbico Dentro de la Teoría Política feminista. *Crítica Contemporánea, Revista de Teoría Política*, (1), 127-145.  
[https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/7464/1/CC\\_Castellanos\\_2011n1.pdf](https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/7464/1/CC_Castellanos_2011n1.pdf)
- Cardume Curtas. (21 de octubre de 2020). Debate Curta-metragem "Peixe" [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/jyXw1lW1vto>
- Guimarães, Y. (Director). (2019). *Peixe* [Curta-metragem]. Gabriel Quintão e Yasmin Guimarães.
- Jullier, L., & Marie, M. (2012). *Lendo as Imagens do Cinema* (1ª ed.). Editora Senac São Paulo.
- Miskolci, R. (2012). *Teoria Queer: um Aprendizado pelas Diferenças* (1ª ed.). Autêntica Editora/UFOP. <https://pt.scribd.com/document/460745897/Richard-Miskolci-Teoria-Queer-um-aprendizado-pelas-diferencas-pdf>
- Penafria, M. (2009). Análise de Filmes: Conceitos e Metodologia(s). Anais do VI

Congresso (p. 1-10). Lisboa. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>

Rich, A. (2010). Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Anais do Antelope Publications*, (5), 17-44. [https://cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art01\\_rich.pdf](https://cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art01_rich.pdf)