

## Des/encaixes cuir do velcro: corpos, imagens e cinemas em fricção

Ramayana Lira de Sousa<sup>1</sup>  
Alessandra Soares Brandão<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe o velcro como conceito teórico-metodológico, ancorado em experiências sapatão e *cuir*, que opera por meio de fricções, desencaixes e aproximações materiais entre imagens, corpos e desejos. Inspirado pela crítica feminista e *queer*, o velcro não visa à adesão permanente, mas a um movimento dinâmico de colagem e descolagem, evocando tensões, afetos e resistências. O vídeo ensaio emerge como prática fundamental nessa proposta, permitindo uma intervenção direta na matéria fílmica e materializando uma pesquisa encarnada e implicada. Como método, o velcro mobiliza tanto a hipermemória cinéfila – repertórios canônicos e referências conscientes – quanto a hipomemória do desejo – rastros afetivos e lembranças involuntárias. Essa dupla operação constrói um arquivo afetivo-político que desafia as normas da análise fílmica tradicional, recusando a pretensa objetividade e neutralidade crítica. Ao reconfigurar o cinema a partir do desejo sapatão, o velcro não busca estabilizar identidades ou métodos, mas propor um movimento contínuo de invenção, inventariação e intervenção. Sua potência reside justamente na capacidade de desorganizar narrativas hegemônicas, atritar categorias fixas e recontar a história do cinema a partir de perspectivas marginais. Trata-se de uma crítica porosa, que se faz no contato, no ruído e na diferença – uma metodologia que não fixa, mas abre fissuras para novos modos de ver, sentir e pensar o cinema.

**Palavras-chave:** Metodologia cuir. Sapatão. Velcro. Vídeo ensaio.

Este artigo sistematiza um processo de pesquisa que vem se desdobrando há, pelo menos, uma década, em duas vertentes. Em primeiro lugar, o interesse pelos atravessamentos de gênero e sexualidade no cinema, manifesto no mergulho nas teorias feministas e *queer* – a par dos conflitos teórico-metodológicos que tal aproximação pode conter) – em capítulos (Sousa; Brandão, 2023, 2022, 2019, 2018, 2017, 2016, 2015) e

---

<sup>1</sup> Doutora. Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL) e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina. Pesquisadora do Instituto Ânima. E-mail: [ramayana.lira@gmail.com](mailto:ramayana.lira@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3306-4540>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6350618099589876>.

<sup>2</sup> Doutora. Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit), do Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês (PPGI) e do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina, onde também é pesquisadora do Instituto de Estudos de Gênero (IEG) e coordenadora do Espaço Cultural Gênero e Diversidades (ECGD). E-mail: [alessandra.b73@gmail.com](mailto:alessandra.b73@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7829-2256>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2403390115972345>.

artigos (Sousa; Brandão; Ribeiro, 2024; Sousa; Brandão, 2022, 2021a, 2021b, 2020a, 2020b, 2018, 2015, 2014). Em segundo lugar, o aprofundamento na prática de realização de vídeo ensaios e na pesquisa sobre essa forma audiovisual.

O encontro dessas duas vertentes permitiu amadurecer uma proposição que conjuga a) do ponto de vista mais amplamente teórico e epistemológico, uma aproximação a uma perspectiva que enfatiza os aspectos dinâmicos, relacionais e materiais do cinema, desafiando abordagens dualistas e representacionais tradicionais nas esferas da arte, ciência e humanidades. Trata-se de abordagem que desloca o foco da análise para as forças, relações e agências; b) as interrogações contemporâneas feministas e *cuir*<sup>3</sup> ao cinema, em especial seu investimento na crítica a como os binarismos são encenados e reificados a partir de uma ênfase nas relações entre as imagens e sons do filme (como representação de personagens e como efeitos de montagem) e entre quem assiste e as imagens e sons do filme; c) um desvio em direção ao entendimento da pesquisa e da produção de conhecimento sobre cinema a partir de processos práticos, que envolvem a manipulação da matéria fílmica pelas pesquisadoras em gesto de criação e a premissa da co-constituição entre os supostos sujeitos e objetos de estudos, gesto concretizado na realização de vídeo ensaios.

O que propomos, pois, ao retomar e aprofundar tais questões, é nos aproximarmos de uma construção metodológica que integra pesquisa, curadoria e crítica, direcionada a um cinema *cuir* – ou, mais especificamente, *sapatão*. Privilegiamos, aqui, o uso da expressão “*sapatão*” para problematizarmos não apenas a heterossexualidade compulsória, mas, também, para questionarmos uma suposta continuidade entre sexo (corpo designado como feminino ao nascer), gênero (performatividade feminina) e sexualidade (lésbica) que, no fundo espelha a cisheteronormatividade. Além disso, o termo “*sapatão*” está calcado em uma experiência brasileira e traz consigo uma historicidade que nos obriga a repensar a pertinência de termos como “lésbica” e “sáfica” para o contexto desta pesquisa. Assim, ao longo deste texto, ao usarmos o termo “lésbica”

---

<sup>3</sup> Utilizamos a grafia *cuir* para produzir um movimento geopolítico a partir do Brasil e América Latina, o que também é, conforme a transfeminista mexicana Sayak Valencia (2023), um deslocamento epistêmico. Na compreensão de Valencia, o *cuir* é um projeto ético, uma torção situada no contexto da heterogeneidade de um movimento das multidões. Coloca-se na especificidade histórica do Sul em aliança com os transfeminismos, sem descuidar, contudo, das conquistas e contextos políticos que antecedem essa inflexão decolonial.

nos referimos a expressões já consolidadas nos estudos de cinema (“espectatorialidade lésbica”, por exemplo), “sapatão” quando quisermos imprimir o giro epistêmico-metodológico que queremos imprimir e “cuir” quando acreditamos que as possibilidades são extensivas a outras experiências dissidentes.

Dessa maneira, ao definirmos os contornos terminológicos e políticos que orientam este trabalho – com ênfase no uso estratégico de “sapatão” e na atenção às implicações epistemológicas desse gesto –, buscamos também evidenciar que nomear é já operar metodologicamente. Não se trata apenas de adotar um vocabulário, mas de produzir deslocamentos no modo como pensamos, olhamos e pesquisamos cinema. É justamente dessa torção linguística e conceitual que emerge a urgência de revisar também nossos modos de fazer pesquisa. A necessidade de um “novo”<sup>4</sup> gesto metodológico surge da urgência em desvencilhar-nos de uma concepção tradicional de metodologia, entendida aqui como uma postura enrijecida e sedimentada em modelos acadêmicos que se configuram como verdadeiras prisões epistemológicas. Essa rigidez impede o movimento, elemento fundamental para a produção de um pensamento que escape aos *cis-temas*. Se o desejo, conforme sugerem Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), é potência em si mesmo, então recuperar nosso prazer visual, audiovisual, sensorio e háptico pelo cinema exige um esforço ativo de desorganização, descistematização, desierarquização e, conseqüentemente, desnortatização dos modelos de pesquisa vigentes. Trata-se, portanto, de um investimento no *deslocamento* – marcado pelo prefixo *des* – de práticas há muito consolidadas, a fim de abrir espaço para novas formas de relação com os filmes, colocando-os em contato pelo movimento.

---

<sup>4</sup> É importante marcar que nossa discussão sobre a “novidade” de um gesto metodológico não busca aderir a visões limitadoras do que se chama “inovação” que, em boa parte, contaminam o discurso e a prática de instituições acadêmicas e agências de fomento. Tais visões buscam, de forma muitas vezes indiscriminada, privilegiar um ideal de aplicabilidade que limita o conhecimento à sua utilidade econômica, reduzindo as humanidades a um papel meramente reativo e avaliador. Ao favorecer pesquisas que aparentemente oferecem menos risco e apresentam “entregáveis” quantificáveis, tal postura “inovadora” desencoraja o pensamento efetivamente transformador que enfrenta, sobre o fio do risco advindo da complexidade do mundo, os desafios complexos da sociedade. No limite, nossa ideia de “novo” estaria mais próxima de um efeito que Audre Lorde descreve da seguinte maneira: “Às vezes nos drogamos com sonhos de novas ideias. A cabeça vai nos salvar. O cérebro sozinho vai nos libertar. Mas não há ideias novas aguardando nos bastidores o momento de nos salvar como mulheres, como seres humanos. Existem apenas ideias velhas e esquecidas, novas combinações, extrapolações e constatações dentro de nós mesmas – junto da coragem renovada de as colocarmos à prova” (Lorde, 2020, p. 48).

Nesse sentido, buscamos a *cuiridade*, isto é, estratégias não normativas e não paralisantes no trato com o conhecimento científico sobre o cinema. Entendemos que essa estratégia *cuir* se alinha a ontologias e epistemologias feministas, antirracistas e decoloniais, mas queremos pensar, também, que tipo de consequência metodológica pode surgir. Isso porque a produção desse conhecimento não pode dissociar-se do desejo *cuir* e da atividade espectral, já que ambos são indissociáveis de nossas subjetividades. Assim, propomos que o pensamento que faz a mediação entre a abstração conceitual e os filmes, assim como o que permite repensar critérios (estéticos, políticos etc) para o trabalho curatorial e crítico, ou seja, o pensamento metodológico, está estreitamente ligado à produção de conhecimento *cuir*.

Um desdobramento fundamental dessa discussão é que já não é possível separar metodologia de política: da mesma forma que as obras *cuir* nos convidam a imaginarmos mundos alternativos às formulações binárias, elas também demandam uma consciência transformadora nos modos como são abordadas e estudadas. É precisamente por isso que nosso enfrentamento pode e deve produzir cortes, falhas e rupturas no interior da academia.

O mundo acadêmico, em sua verticalidade supostamente suprema e inexorável, opera como um monumento molar, uma estrutura cuja imagem se replica serialmente, violentando corpos e existências dissidentes ao forçá-los a se encaixar, conformar e ajustar-se. É precisamente contra essa imobilidade normativa que Jack Halberstam, já nos anos 1990, defende a necessidade de uma “metodologia *queer*” (2008) como uma forma de lidar com as diferentes performatividades de gênero e sexualidade para fora das limitações de métodos canônicos. Halberstam sugere que tais métodos tradicionais de pesquisa não dão conta da complexa variedade de gênero que atravessa a masculinidade feminina, por exemplo. No entanto, o caráter *queer* da metodologia tal como propõe o autor também diz respeito à possibilidade de combinar diferentes métodos e abordagens usualmente tidos como conflitantes entre si segundo uma prerrogativa acadêmica que insiste em padrões de coerência e de obediência aos preceitos das áreas.

Investir em uma metodologia *queer* nesses termos é necessariamente esgarçar os limites disciplinares e encontrar modos alternativos de pesquisa que levem em consideração o fato de que a complexidade das questões de gênero e sexualidade – por

tanto tempo ignorada no âmbito acadêmico – atravessa uma ampla diversidade de campos e formas de pesquisa. Além disso, muitas vezes solicita princípios empíricos e etnográficos, o que não condiz com determinadas áreas. Nesse sentido, conceber a metodologia de modo flexível e dinâmico entre as disciplinas exige um gesto de invenção – daí a possibilidade de entendê-la também como uma ficção, conforme argumenta Lucía Egaña Rojas em seu artigo “Metodologías Subnormales” (2012). Na esteira de Halberstam, Rojas argumenta contra a rigidez da tradição canônica e defende a ficção como um modo de compreender a metodologia em movimento: “Uma metodologia é sempre uma ficção. Como uma biografia, um corpo, uma identidade”<sup>5</sup> (Rojas, 2012, p. 01). Uma biografia, um corpo, uma identidade, afinal, são construções complexas que se abrem a negociações, relações e transformações contextuais. São conceitos aparentemente fechados, presumidamente completos, mas que se abrem à possibilidade de dúvidas, interpretações e mesmo indefinições. Em consonância com essa proposta de Egaña, e também em diálogo com Halberstam, Jota Mombaça advoga “Por uma submetodologia. Que vasculhe indisciplinarmente as sombras e os subterrâneos da produção teórica, hackeando os tímpanos da escuta científica para fazer passar, por eles, ruídos até então ignorados” (Mombaça, 2026, p. 345).

À orquestração dessas três vozes do pensamento *queer*, somamos o chamado da teórica Chela Sandoval para uma crítica aos sistemas de conhecimento implantados e enraizados sob uma lógica colonialista que institui o pensamento ocidental como uma referência única e universal. Em seu *Methodology of the Oppressed* (2000), a autora articula o que chama de “consciência diferencial” – uma forma tática e estratégica de navegação entre diferentes discursos ideológicos – como ferramenta central para desmontar sistemas opressivos de poder e saber. A noção de consciência diferencial, formulada por Chela Sandoval, refere-se a uma forma de consciência crítica e estratégica que permite aos sujeitos oprimidos navegar, deslocar-se e operar entre diferentes sistemas de poder e ideologias. Em vez de aderir fixamente a uma única posição identitária ou teórica, essa consciência mobiliza múltiplas táticas de resistência conforme o contexto, funcionando como uma prática de subversão e rearticulação política. Trata-se, portanto,

---

<sup>5</sup> No original: Una metodología es siempre una ficción. Como una biografía, un cuerpo, una identidad (tradução nossa).

de uma habilidade tática de leitura e atuação que desafia estruturas dominantes a partir de dentro, criando espaços de transformação e agência. Sandoval propõe, então, uma “metodologia do oprimido”, definida como “um sistema desregularizador: [que] representa uma falha na soberania, no adestramento e nas leis que regulam as disciplinas”<sup>6</sup> (2000, p. 9).

Trata-se de uma perspectiva que dialoga com o caráter decolonial da crítica formulada por Ochy Curiel, que nos convida a ampliar o repertório da análise assentada nos aspectos epistemológicos, acrescentando também “práticas políticas, metodologias e pedagogias” (Curiel, 2020, p.121). Tal como a proposta de Sandoval de desregularizar o sistema opressor que concentra o saber sob o domínio ocidental, a metodologia do feminismo decolonial de Ochy Curiel também sugere dismantelar as estruturas de poder e conhecimento que perpetuam a colonialidade. Além disso, segundo a autora, para contestar a matriz da opressão aos saberes, é necessário não apenas o desengajamento epistêmico, mas fortalecer as pesquisas com ações que envolvam a crítica à colonialidade na prática, no fazer em coletividade. Para ela: “não é apenas sobre nos autodefinir na produção de conhecimento, mas também sobre produzir um conhecimento que leve em conta a geopolítica, a “raça”, a classe, a sexualidade, o capital social e outros posicionamentos” (p.131).

Assim, acreditamos na relevância de uma reformulação de parte dos pressupostos que têm organizado as tarefas de pesquisa, crítica e curadoria do cinema, com base em ontologias, epistemologias, metodologias e práticas cuir. Uma figura do pensamento que pode conduzir esta reformulação é a que chamamos de “des/col(oniz)ando o velcro”. Atentamos para a importância de pensar através de processos de figuração. Com Donna Haraway, começamos a compreender a importância de refletir sobre a matéria com a qual pensamos outra matéria, as histórias com as quais pensamos outras histórias, as figuras com as quais figuramos o pensamento. Como, então, pensar o pensamento sobre cinema, desviando do modo pretensamente universal que, há mais de um século, determina o quê e o como se pensa o cinema? Haraway afirma que

---

<sup>6</sup> No original: The methodology of the oppressed is a deregulating system: it represents a lapse in the sovereignty, training, and laws that regulate disciplines (tradução nossa).

tanto imaginárias quanto materiais, as figuras prendem as pessoas a histórias e as ligam a histórias. Histórias são sempre mais generosas, mais amplas, do que ideologias; nesse fato está uma das minhas maiores esperanças. Quero saber como habitar histórias e estórias em vez de negá-las<sup>7</sup> (Haraway, 2004, p. 1).

Interessa-nos, pois, romper com relações miméticas, como argumenta Rosi Braidotti (1994, p. 75), vislumbrando um horizonte não linear, não sequencial e não progressivo. Trata-se de um débito ao pensamento feminista fundamentalmente especulativo, que recusa o realismo político e científico.

A formulação “des/col(oniz)ando o velcro” é uma montagem/colagem onde os termos não apenas se justapõem, mas se sobrepõem de modo intrincado: descolonizando, des/colando, mas também *deslocando*. O uso do gerúndio no lugar do que poderia ser um verbo no infinitivo (de/col(oniz)ar) é proposital. O infinitivo nos colocaria diante de uma proposição categórica, algo distante de nossa intenção, especialmente considerando o peso histórico do termo “descolonizar”. Optamos, assim, pelo gerúndio – des/col(oniz)ando – para marcar uma ação contínua, sem previsão de conclusão.

Outro jogo semântico fértil da proposição: o “velcro”, apropriado pelo vernáculo sapatão para designar o ato sexual, evoca a relação entre corpos, trocas afetivas e o movimento do atrito. O velcro, em nossa leitura, simboliza o deslocamento, o desencaixe. Recusar o encaixe é colocar em movimento – e, ao deslizar, produzir fricção. Amar o velcro implica abraçar sua vocação paradoxal: unir sem aderir, colar e descolar. A existência sapatão e cuir é, nesse sentido, um exercício constante de desencaixe: corpos que escapam às estruturas heterocispatriarcais, narrativas que desafiam expectativas reprodutivas. Colamos como velcro quando necessário, mas, como velcro, nos descolamos quando preciso – uma tática simultaneamente estratégica para transitar pelas instituições, contrabandeando imagens, histórias e autores em atrito. Um movimento que, em última instância, desorganiza corpos e saberes. A própria estrutura material do velcro permite esse processo de encaixe/dencaixe: formado por duas partes que se grudam através da interação de um sistema de ganchos e argolas, o velcro permite que seja

---

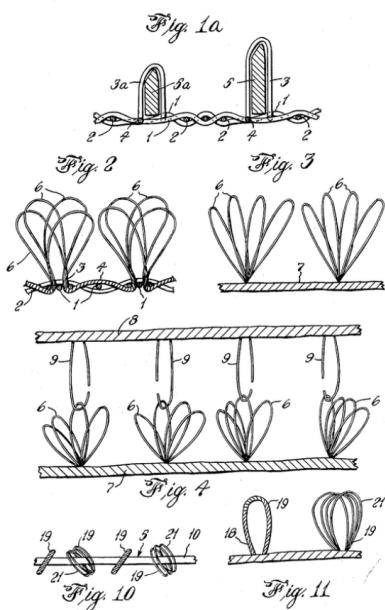
<sup>7</sup> No original: Both imaginary and material, figures root peoples in stories and link them to histories. Stories are always more generous, more capacious, than ideologies; in that fact is one of my strongest hopes. I want to know how to inhabit histories and stories rather than deny them (tradução nossa).

exatamente a diferença entre as partes o que permite a aproximação e o distanciamento (ver fig. 1).

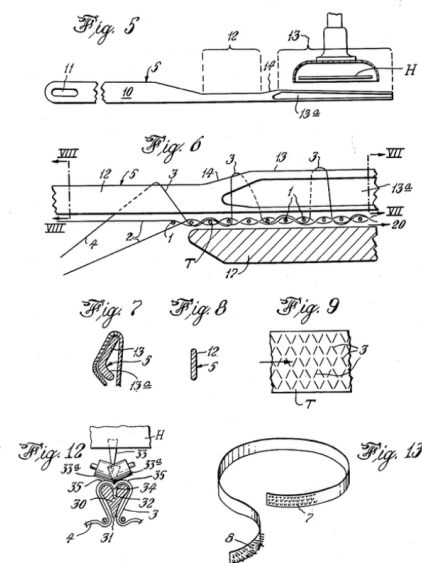
### Figura 1: Patente do Velcro

O velcro foi inventado em 1941 pelo engenheiro suíço George de Mestral, inspirado nos carrapichos que aderiam ao pelo de seu cão durante passeios pelo campo. O velcro funciona por meio da interação entre duas tiras: uma coberta por pequenos ganchos e outra por pequenas argolas. Quando pressionadas juntas, os ganchos se prendem às argolas, criando uma ligação firme, mas facilmente reversível ao serem puxadas.

April 2, 1963 G. DE MESTRAL 3,083,737  
APPARATUS FOR MANUFACTURING SEPARABLE FASTENERS  
Original Filed May 9, 1958 4 Sheets-Sheet 2



April 2, 1963 G. DE MESTRAL 3,083,737  
APPARATUS FOR MANUFACTURING SEPARABLE FASTENERS  
Original Filed May 9, 1958 4 Sheets-Sheet 3



Fonte: European Patent Office.

O velcro, é preciso que se diga, transcende a mera descrição de um registro específico de espetatorialidade. Concebido como metodologia, ele se configura como um modo de pesquisa, curadoria e crítica que opera por fricção e reelaboração contínua. Trata-se de um pensamento que, ao mesmo tempo que “rala” – no sentido de desgastar e tensionar –, também cria, propondo-se como prática propositiva e criativa. Esse conceito se reconstrói na ação, materializando-se como “ralação”: um trabalho que envolve contato, esforço intelectual e físico, um gesto “suado”, nos termos de Sara Ahmed (2022). Como proposto por Ahmed, conceito suado refere-se a conceitos teóricos trabalhados com esforço, envolvimento e compromisso afetivo, frequentemente gestados a partir de experiências vividas. Diferente de ideias “limpas” e distantes, esses conceitos carregam

o suor de quem os produz, marcando um engajamento político e encarnado com o pensamento. Eles desafiam formas hegemônicas de saber, insistindo na fricção entre teoria e vida. Não se pode negligenciar, então, nesse processo, a presença do suor e dos fluidos corporais, elementos que reforçam a materialidade da ralação enquanto prática que desafia o ocularcentrismo ao desviar-se em direção ao corpo.

Diante disso, surge a questão: haveria uma configuração corporal específica para a prática do velcro? A proposta aqui é justamente problematizar essa possível normatização, recusando a fantasia de coerência entre corpo, gênero e sexualidade que sustenta a cisgeneridade. Em seu lugar, o velcro valoriza a mobilidade, o deslize e a fricção, sem descuidar de suas origens políticas e históricas. O objetivo é expandir seu alcance, deslocando o foco de uma configuração corporal específica para uma gama de possibilidades orgânicas e inorgânicas. É uma abordagem que se aproxima do manifesto contrassexual de Paul Preciado (2014), ainda que com as devidas ressalvas contextuais e conceituais. Em comum, o velcro também rechaça a naturalização do sistema sexo-gênero como um regime político e epistemológico que regula os corpos e os desejos. Preciado propõe desestabilizar essa matriz normativa por meio de práticas contrassexuais que recusem a fixação dos corpos a funções reprodutivas ou identitárias pré-determinadas, abrindo espaço para a invenção de novas corporalidades, desejos e modos de vida dissidentes. De forma ainda bastante cautelosa, arriscamos dizer que o velcro pode ser uma tal prática espetatorial.

Ao ser pensado como metodologia de aproximação ao cinema, o velcro não se reduz a uma dialética nem a uma constelação. Sua especificidade reside na intervenção da lesbiandade como critério aglutinador, pressupondo um processo de justaposição que exige contato, esfregação, deslize (enquanto movimento e erro), roçar e ralação. Ao fundamentar-se na existência sapatão, o velcro dialoga com outras formas de espetatorialidade, como a retroespetatorialidade proposta por Patricia White (1999). Esta refere-se a uma recepção cinematográfica transformada por experiências conscientes e inconscientes de visualizações passadas, na medida em que “toda espetatorialidade, ao engajar fantasias subjetivas, revisa traços e experiências de memória, algumas das quais

são memórias e experiências de outros filmes”<sup>8</sup> (White, 1999, p. 197). Assim, o velcro se consolida como um gesto metodológico que, ao tensionar imagens e corpos, produz fissuras nas estruturas normativas do olhar.

A reflexão proposta remete à imagem da memória involuntária em Marcel Proust, tal como lida por Walter Benjamin: trata-se da memória que recorda aquilo que não se quer lembrar. Em certa medida mais próxima do esquecimento do que da rememoração voluntária, essa forma de lembrança – a memória involuntária nos termos benjaminianos – é constituída por imagens que “não só chegam sem serem chamadas; trata-se muito mais de imagens que nunca vimos antes de nos lembrar delas”, conforme o próprio Benjamin afirma (*apud* Gagnebin, 2014, p. 237).

Nesse sentido, tanto o velcro, como forma de retroespectorialidade, quanto a rememoração opõem-se àquilo que Jeanne Marie Gagnebin denomina uma “concepção unilateral da memória, que é entendida como mero instrumento a serviço de uma vontade de acumulação” (Gagnebin, 2014, p. 241). É possível, portanto, sugerir que o velcro opera através da articulação de duas formas de memória: por um lado, uma *hipermemória* – a memória cinéfila – que atua em um plano consciente; por outro, uma *hipomemória*, ativada no momento da rememoração, operando através do desejo. Se retomarmos a materialidade da organização do velcro, podemos pensar que essas duas memórias interagem como os ganchos e as argolas. Estas últimas, mais fixas, guardam as referências intencionais da acumulação cinéfila. Os ganchos, por sua vez, estruturas abertas, são móveis, engatando e desengatando dessas estruturas fixas como a memória operada pelo desejo.

Dessa maneira, a retroespectorialidade, conceito que tomamos emprestado de Patricia White e expandimos à luz de Walter Benjamin, constitui-se como ferramenta profícua para repensar a relação entre a história (tanto do mundo quanto do cinema) e os filmes e entre os filmes em si. Poder-se-ia, inclusive, propor uma erótica do encontro com a tradição da teoria e da história do cinema – uma forma tátil de aderência às imagens e aos filmes que se recusa a se submeter ao totem fálico institucionalizado, recusando a espera passiva por uma fecundação intelectual. Ao contrário, o velcro instaura uma

---

<sup>8</sup> No original: All spectatorship, insofar as it engages subjective fantasy, revises memory traces and experiences, some of which are memories and experiences of other movies (tradução nossa).

relação de distância, simultaneamente desconfiada e curiosa, com essa tradição. E, se introduzimos a mão nas fissuras desse totem, é para tatear-lhe as entranhas, provocando a próstata cis-hétero-colonial e retirando-se antes que ele possa consumir o gozo.

O velcro também pode ser pensado junto ao que chamamos, em outro texto (Sousa; Brandão, 2020a), de inventariação onde delineamos

tramas de uma fabulação para nossas existências lésbicas rememoradas no que chamaremos de um inventário de nossas infâncias, queerizando os olhares em um mundo povoado de imagens. As imagens do que fomos/somos – fotografias e imagens-lembrança – e as imagens do mundo exterior – pessoas reais, personagens do cinema e da literatura – que colecionamos ao longo dos anos e que foram se assentando em nossas subjetividades como desejos furtivos, cabedais de nosso tesouro imaginário *queer*. Um ‘inventário’, pois, porque trataremos de reconstituir nossa relação com algumas imagens como bens preciosos, de intenso valor afetivo, há muito guardadas, secretamente, no armário da memória. (2020a, p. 123).

O gesto duplo de inventariar/inventar é uma intervenção nos arquivos das imagens. Cientes de que os arquivos e seus arcontes são, muitas vezes, cruéis, defendemos que, no movimento proposto pelo velcro um filme ativa outro, instaurando uma dinâmica de reativação do inventário. Isso se justifica especialmente quando se reconhece que a história do cinema tem sido frequentemente narrada não apenas por meio de indivíduos heróicos, mas também de filmes consagrados como únicos e excepcionais. Dessa forma, torna-se cada vez mais evidente que a estratégia – se é possível assim denominá-la – do velcro não se coaduna com as práticas convencionais da análise fílmica. No contexto do velcro, o corpo do filme está sempre vivo – ou em processo de decomposição. Nunca se encontra congelado, inerte, como sobre uma mesa de autópsia. O velcro se opõe à lógica do *fresh frozen*.<sup>9</sup> O corpo permanece vivo, em decomposição, ou passível de ser ativado pelos espectros que circundam e assombram cada filme. Entre esses espectros, encontra-se a figura da sapatão.

---

<sup>9</sup> *Fresh frozen* é uma técnica de conservação de tecidos humanos por congelamento rápido, que mantém a integridade anatômica e celular das estruturas. Em faculdades voltadas à biomedicina estética, cosmetologia e procedimentos minimamente invasivos, o uso de peças *fresh frozen* tem crescido como recurso didático. Elas permitem que estudantes pratiquem técnicas como aplicação de toxina botulínica, preenchimentos dérmicos e outros procedimentos estéticos sem a limitação dos corpos fixados em formol.

A proposta do velcro consiste em desviar dessa trajetória hegemônica – da clássica jornada do(s) herói(s) – e abrir espaço para outras formas de aproximação. Thierry Kuntzel, por exemplo, propõe que ler um filme é intervir:

assistir em câmera lenta ou pausar o movimento (a continuidade) para descobrir a imobilidade (a descontinuidade) que o sustenta, isolar os motivos visuais ou sonoros, confrontá-los ao retroceder o filme. ‘Ler’ é ouvir-ver o filme, é reescrever o espetáculo sob a forma de texto (Kuntzel, 2019, p. 134).

Contudo, trata-se de algo que extrapola a escrita textual. Inventar, inventariar e intervir não são apenas termos que coincidem foneticamente – são gestos fundamentais na metodologia do velcro. Daí o interesse por práticas como o ensaio videográfico e por formas de inter/invenção audiovisual. Trata-se de dar existência, conforme propôs Lygia Clark (1968, online), a um pensamento que vive através de sua ação. Se pudesse (e talvez possa), o velcro se dedicaria a refilmar todos os filmes, a recontar todas as narrativas, a redesenhar toda a história do cinema – agora sob a perspectiva do desejo lésbico. Um cinema assim reconfigurado talvez fosse irreconhecível. Seria um cinema sem mãe, sem pai e sem *cinefilho*. Contudo, seria habitado por múltiplos espíritos – espectros lésbicos que assombram os impulsos da análise tradicional.

O velcro, pois, estimula a prática criativa como forma de pensamento (a inter/invenção), o que o diferencia não apenas pela busca de trazer ao mundo algo novo (um objeto artístico ou mediático, por exemplo), mas também pelo fato de que o próprio processo de criação gera transformações conceituais, que podem levar a novas produções. No contexto de nossa pesquisa, encontramos na forma vídeo ensaio uma maneira de materializar o velcro. Entender a produção do vídeo ensaio como forma de pesquisa acadêmica é desafiador, mas plenamente justificável quando compreendemos que se trata, na verdade, de uma forma de “pensamento material”, nos termos de Barbara Bolt:

As palavras podem nos permitir articular e comunicar as percepções que emergem por meio do pensamento material, mas, enquanto modo de pensamento, o pensamento material envolve uma responsividade específica ou uma conexão com a inteligência dos materiais e processos

em prática. O pensamento material é a magia do manuseio<sup>10</sup> (Bolt, 2006, p. 1).

Tal “magia do manuseio” é a manipulação da materialidade fílmica. Nesse sentido, Rebecca Coleman, Tara Page e Helen Palmer (2019) argumentam que materialização de um conceito é, ao mesmo tempo, desafiadora e simples. Elas defendem que, na academia, as reações de desconforto ou estranhamento diante da transformação de um conceito em matéria – seja por meio de imagens, sons, movimentos corporais ou alguma combinação dessas formas – são relevantes e devem ser observadas com atenção, afinal dar forma material a conceitos por meio da prática conduz para além da zona de conforto, afastando do uso de palavras ou expressões pré-estabelecidas e dificultando a dependência em jargões. Cada manifestação material é concebida e interpretada de maneira única e original. Elas afirmam que “existe um potencial real para a novidade e a inovação – um novo tipo de razão que transcende o logos do pensamento filosófico abstrato”<sup>11</sup> (2019, online).

Tomamos a criação do vídeo ensaio como ponto de partida para a exploração da inter/invenção que o velcro potencializa. O vídeo ensaio (ou ensaio videográfico), para Cristina Álvarez López e Adrian Martin (2014), não é um gênero restrito ou uma forma delimitada, é o nome de um campo promissor de pesquisa e experimentação dentro da academia e também além dela; é a expressão do trabalho crítico, analítico e teórico utilizando os recursos da audiovisualidade. Laura Mulvey (2006), por sua vez, aponta para o caráter transformador que a tecnologia digital trouxe para o estudo e o ensino do cinema. A digitalização é o que permite a manipulação das imagens do cinema, o trabalho de recortar, pausar, acelerar a imagem, justapor imagens e sons. A tecnologia digital, pois, interfere diretamente no modo de produção de conhecimento quando agenciada pelo vídeo ensaio. O trabalho com o vídeo ensaio tem o potencial de desviar de caminhos fossilizados da pesquisa, como bem lembra Catherine Grant: o trabalho com o vídeo ensaio desafia, de partida, caminhos fossilizados da pesquisa:

---

<sup>10</sup> No original: Words may allow us to articulate and communicate the realizations that happen through material thinking, but as a mode of thought, material thinking involves a particular responsiveness to or conjunction with the intelligence of materials and processes in practice. Material thinking is the magic of handling (tradução nossa).

<sup>11</sup> No original: There is the real potential for novelty and innovation – a new type of reason beyond the logos of abstract philosophical thought (tradução nossa).

A seleção e apresentação de evidência audiovisual, montagem e mise-en-scène, movimento de câmera, edição de som e outros efeitos criativos, em outras palavras, tudo o que usamos para apresentar um trecho de um filme, tudo deriva, como diz Virginia Kuhn ‘de uma noção mais ampla de pathos, logos e ethos do que a que foi reificada na era da escrita impressa’. Assim, não estamos apenas produzindo novo conhecimento, mas estamos mesmo expandindo a ideia do que o conhecimento possa ser.<sup>12</sup> (Grant, 2013, tradução nossa).

Arriscamos, então, o gesto crítico e criativo na realização do vídeo *Algo Ígneo*.<sup>13</sup> Neste vídeo, articulamos os ganchos e as argolas, a hipermemória e a hipomemória, na justaposição de imagens de três filmes: *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2020), *Frankenstein de Mary Shelley* (Kenneth Branagh, 1994) e *Rebecca, a mulher inesquecível* (Alfred Hitchcock, 1940). Utilizando o recurso de telas simultâneas, o vídeo tensiona as imagens do cinema do século XX ao, simultaneamente, desencaixá-las de seus contextos narrativos originais e encaixá-las em um encontro contingente com o cinema do século XXI. Os três corpos filmicos se friccionam em um embate histórico onde as imagens mais recentes fazem emergir os limites da imaginação cinematográfica das imagens do passado (fig. 2)

**Figura 2: Imagens still do vídeo ensaio *Algo Ígneo* (Sousa; Brandão, 2024)**



<sup>12</sup> No original: the selection and presentation of audiovisual evidence, montage and mise-en-scene, titling, sound editing and other creative effects, in other words, all the things you might do to present [or remix] [a film] clip, all aim in this field to draw, as Virginia Kuhn has put it, ‘from a broader notion of pathos, logos, and ethos than that which has been reified in the age of print literacy.’ So we are not only producing new knowledge but we are expanding what that might be (Tradução nossa).

<sup>13</sup> O vídeo está disponível em: <https://vimeo.com/1076748263>. Acesso: 4 fev. 2025.



Fonte: compilação das autoras.

A montagem foi motivada pelo tema do fogo, sugerido pela icônica cena do filme de Sciamma, onde o vestido de uma das protagonistas começa a queimar em uma celebração entre as mulheres ao redor de uma fogueira. A partir dessa imagem central veio o trabalho de rebuscar a memória. De imediato surgiu a sequência ao final de *Rebecca* onde Mrs. Danvers, guardiã da memória da personagem-título e figura já incorporada a uma certa hipermemória lésbica, arde junto a Manderley, a mansão assombrada pelo espectro de Rebecca e pelo potencial desejo lésbico de Mrs. Danvers. *Rebecca*<sup>14</sup> é um tanto desviante na carreira de Hitchcock. Primeiro filme realizado em Hollywood pelo diretor inglês, toma como base o romance homônimo de Daphne du Maurier, obra reconhecida pelo tratamento gótico dado à narrativa de uma protagonista (personagem sem nome próprio, conhecida apenas como Mrs. de Winter, nome do

<sup>14</sup> Obras como *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (1987), de Vito Russo, trataram de canonizar Mrs. Danvers como ícone lésbico.

marido), que se envolve romanticamente com um viúvo que é, ao mesmo tempo, seu interesse amoroso e fonte de seu sofrimento. Ao construir um interesse amoroso que é também um tanto vilão, o livro, em aceno à heterossexualidade compulsória, desvia o antagonismo para outra figura feminina, a primeira esposa de Maxim de Winter, Rebecca, cujo fantasma ronda a mansão e a memória da governanta, Mrs. Danvers.<sup>15</sup> Mrs. Danvers é a arquivista da vida de Rebecca em *Manderley*: guarda com carinho suas roupas mais íntimas, acaricia casaco de peles com a devoção de uma amante obcecada. O caráter “desviante” em relação à filmografia de Hitchcock encontra-se exatamente nesse excesso ao mesmo tempo gótico e melodramático. E como bem nos lembra Robin Wood (1995, p. 206),

No cinema do melodrama, as mulheres vitimizadas pelo patriarcado têm, recorrentemente, dois recursos: o passivo – a fuga da racionalidade patriarcal para a loucura; e o ativo – o fogo, como símbolo supremo da revolta (Brunnhilde incendeia Valhalla). No final de *Rebecca* (como em *Jane Eyre*), eles se combinam magnificamente: Mrs. Danvers enlouquece e incendeia *Manderley*, o símbolo da ordem patriarcal dentro da qual Maxim tentou conter a primeira Mrs. de Winter e agora espera viver com a segunda (devidamente subordinada, embora lamentavelmente adulta).<sup>16</sup>

Algo da textura da imagem do fogo no filme de Hitchcock pareceu ressoar nas pedras da sequência seguinte à da fogueira em *Retrato de uma jovem em chamas*, um cinza inorgânico e totalmente indiferente ao drama humano. Ao mesmo tempo, o movimento de câmera lateral muito semelhante nos dois filmes culmina em opostos: de um lado, a aniquilação do desejo (*Rebecca*), do outro, sua afirmação (*Retrato*).

A chegada ao filme de Branagh foi menos direta e, talvez, mais próxima da hipomemória. Trata-se de uma cena sem uma óbvia relação com a cinefilia lésbica. Mas ela emergiu na memória por outro viés: o *star system* e sua mobilização pelo desejo.

<sup>15</sup> A personagem é interpretada pela atriz australiana Judith Anderson, cuja sexualidade é reivindicada pela cinefilia LGBT, ainda que seja sujeita a disputas historiográficas (Deacon, 2012).

<sup>16</sup> No original: Throughout the literature and cinema of melodrama, women victimized within patriarchy have, recurrently, two recourses: passive – the retreat from patriarchal rationality into madness; and active – fire, as supreme symbol of revolt (Brunnhilde burns down Valhalla). At the end of *Rebecca* (as in *Jane Eyre*) they are magnificently combined: Mrs. Danvers goes insane and burns down *Manderley*, the symbol of the patriarchal order within which Maxim tried to contain the first Mrs. de Winter and now hopes to live with the second (suitably subordinated if regrettably adult) (tradução nossa).

Helena Bonham Carter e sua paleta de personagens esquisitas<sup>17</sup> apareceram em uma aula e, com ela, as imagens, a algum tempo esquecidas, de *Frankenstein*. A recusa, no filme, de Elizabeth (interpretada por Carter) em se submeter à dupla injunção de viver após ser ressuscitada por Viktor Frankenstein e de se tornar a “noiva” do monstro (que exige uma parceira), resulta na autodestruição por fogo. A montagem que ladeia essa sequência com o filme de Sciamma ressalta a figura do fogo em potências antagônicas: a negação da vida e a sua afirmação.

O título do vídeo, parte do texto que acompanha a sequência final, chama a atenção para o caráter aberto dessa obra do velcro: é “algo” ígneo. A palavra algo assume, aqui, duas possibilidades, ao mesmo tempo pronome indefinido e advérbio. O texto é uma transcrição/apropriação da primeira estrofe do seguinte poema de Emily Dickinson:

You cannot put a Fire out –  
A Thing that can ignite  
Can go, itself, without a Fan –  
Upon the slowest Night –

You cannot fold a Flood –  
And put it in a Drawer –  
Because the Winds would find it out –  
And tell your Cedar Floor –  
(Dickinson, 1960, p. 259)

Esse “algo ígneo” talvez descreva bem o velcro, uma abordagem que investiga a espectadorialidade e a subjetividade a partir de traços de memória, experiências e filmes do passado, os quais reordenam e recontextualizam experiências novas e distintas no âmbito da cultura cinematográfica, permitindo, assim, pensar as fantasias que os filmes desenvolveram em um nível subterrâneo, fornecendo retroativamente acesso àquilo que reprimiram, ao que eles – e nós – não sabíamos que sabíamos. A angústia presente no processo de criação do vídeo ensaio está relacionada à busca por modos de compreender a espectadorialidade lésbica, marcada por uma impossibilidade estrutural: a mulher, enquanto objeto do olhar desejanste, ocupa uma posição cuja modelagem se dá a partir da lógica da diferença sexual, na qual o sujeito do olhar é invariavelmente masculino. Essa lacuna permanece incontornável na maioria das teorizações sobre espectadorialidade.

---

<sup>17</sup> Vale lembrar que uma possível tradução para o termo *queer* é “esquisito”.

O cinema que “nos criou” – sobretudo o cinema clássico hollywoodiano e seus desdobramentos mais fiéis – também nos expulsa de sua casa. A espectadora sapatão parece condenada a assistir à novela a partir de fora, pela janela da sala, entre as brechas formadas pelas cabeças do pai, da mãe e de seus dois filhos sentados no sofá, diante da televisão. Inventar um cinema – ou reinventar o cinema – parece ser, então, a única saída possível.

À guisa de conclusão, cabe brevemente considerar as implicações políticas do velcro. A dimensão política do velcro não se resume aos vasos comunicantes entre cinema e política – tais como a representação de identidades, a visibilidade de determinados corpos, ou a escuta de vozes antes silenciadas. Ela se manifesta também nos vazios que permeiam essa relação – nos problemas que esses vasos comunicam, nas identidades desfiguradas, nos sussurros dos espectros. Cada filme dá dois passos: um em direção à política, outro – simultâneo – em direção oposta. O velcro não visa costurar o mundo à imagem, tampouco a imagem ao mundo. Seu gesto fundamental é o do desencaixe, entendido como a possibilidade de o cinema colocar uma questão ou um problema ao mundo. Assim, não se trata de afirmar ou conformar-se a uma identidade sapatão já reconhecível, mas de explorar suas reconfigurações e deslocamentos. Os filmes formulam problemas – o velcro os conecta entre si. O vídeo ensaio discutido aqui mobiliza o modo de olhar proposto pela metodologia do velcro que opera uma torção no encontro com essas imagens ao deslocar os sentidos instituídos e desmontar narrativas normativas, reposicionando os modos de recepção e produção do saber audiovisual, tornando possível uma leitura que fricciona os marcos coloniais do olhar, em especial as visualidades que traduzem as formações coloniais do sistema sexo/gênero. Um possível gesto crítico-afetivo que insiste na escuta dos espectros, na reconfiguração dos sentidos e na invenção de novos modos de ver, sentir e pensar com as imagens.

Em sua radicalidade, o velcro desafia os limites entre teoria e prática, pesquisa e criação, crítica e desejo. Ele nos convida a pensar com as imagens, contra elas e através delas, em uma operação que é sempre política e afetiva. Ao propor uma crítica que se deixa afetar, que não teme o risco e que aposta na força das fricções, o velcro se afirma como um gesto epistemológico e estético de resistência. Mais do que uma metodologia,

ele é uma proposta ética e sensível de habitar o cinema – e de, com ele, friccionar o mundo.

### Referências

AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. São Paulo: Ubu, 2022.

ANZALDÚA, Glória. **Borderlands/La frontera**. San Francisco: Aunt Lute, 2007.

BAUDRY, Jean-Louis. **L'effect cinéma**. Paris: Albatros, 1978.

BOLT, Barbara. Introduction: Toward a New Materialism through the Arts. In: BOLT, Barbara; BARRETT, Estelle (orgs.). **Carnal Knowledge: Towards a New Materialism through the Arts**. Nova York; Londres: 2015. p. 1-13.

BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory**. Nova York: Columbia University Press, 1994.

BRANDÃO, Alessandra; SOUSA, Ramayana Lira de. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 279-302.

CLARK, Lygia. Nós somos os propositores. **Portal Lygia Clark**. Disponível em <https://portal.lygiac Clark.org.br/acervo/59279/nos-somos-os-propositores>. 1968.

COLEMAN, Rebecca; PAGE, Tara; PALME, Helen. Feminist new materialist practice: the mattering of methods. **Mai: feminism and visual culture**, n. 4, 2019. Disponível em: <https://maifeminism.com/feminist-new-materialisms-the-mattering-of-methods-editors-note/>. Acesso em: 12 out. 2025.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLANDA, Helóisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. pp. 121-138.

CVETKOVICH, Anne. **An archive of feelings: trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures**. Durham: Duke UP, 2003.

DEACON, Desley. Celebrity Sexuality: Judith Anderson, Mrs Danvers, sexuality and “truthfulness” in biography. **Australian Historical Studies**, [S.L.], v. 43, n. 1, p. 45-60, mar. 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DICKINSON, Emily. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Boston: Little, Brown, 1960.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GRANT, Catherine. How long is a piece of string? On the Practice, Scope and Value of Videographic Film Studies and Criticism. 2013. Disponível em: <https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/frankfurt-papers/catherine-grant/>. Acesso em: 12 out. 2025.

HALBERSTAM, J. **Female masculinity**. Duke University Press, 1998.

HARAWAY, Donna. **The Donna Haraway Reader**. Nova York; Londres: Routledge, 2004.

KUNTZEL, Thierry. O trabalho do filme. **Trivium: Estudos Interdisciplinares**, [S.L.], v. 11, n. 2, p. 132-145, 2019.

LÓPEZ, Cristina Álvarez; MARTIN, Adrian. Introduction to the audiovisual essay: A child of two mothers. **European Journal Of Media Studies**, Amsterdã, Autumn 2014. Disponível em: <https://necsus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/>. Acesso em: 12 out. 2025.

LORDE, Audre. **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 341-354, set. 2016.

MULVEY, Laura. **Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image**. Londres: Reaktion Books, 2006.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROJAS, Lucía Egaña. Metodologías Subnormales. **Biblioteca fragmentada**. 2012. Disponível em: [https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/12/EGANA\\_Lucia\\_Metodologias-subnormales.pdf](https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/12/EGANA_Lucia_Metodologias-subnormales.pdf). Acesso em: 12 out. 2025.

RUSSO, Vito. **The celluloid closet: homosexuality in the movies**. Nova York: Harper and Row, 1987.

SANDOVAL, Chela. **Methodology of the oppressed**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

SOUSA, R. L.; BRANDÃO, A. S. Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v. 3, p. 121, 2020a.

SOUSA, R. L.; BRANDÃO, A. S. Bodylands para além da in/visibilidade lésbica no cinema: brincando com água. **Rebeca**, v. 9, p. 98-118, 2021a.

SOUSA, R. L.; BRANDÃO, A. S.; RIBEIRO, V. K. Amor da cabeça aos pés: as lésbicas devem voltar à torre. **Logos** (Rio de Janeiro. Online), v. 31, p. 8-19, 2024.

SOUSA, R. L.; BRANDÃO, A. S.; RIBEIRO, V. K. Amor da cabeça aos pés. **Logos**, v. 32, p. 7-18, 2024.

VALENCIA, Sayak. Do *Queer* ao *Cuir*: Geopolítica do *estranhamento* e Epistêmica do Sul Glocal. **Caderno Espaço Feminino**. Uberlândia, MG. v.36. n.1, p. 14-35, 2023.

VILLAREJO, Amy. **Lesbian rule**: cultural criticism and the value of desire. Durham; Londres: Duke University Press, 2003.

WHITE, Patricia. **Uninvited**: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1999.

WOOD, Robin. The Murderous Gays: Hitchcock's homophobia. In: CREEKMUR, Corey K.; DOTY, Alexander (org.). **Out in Culture**: gay, lesbian and queer essays on popular culture. Durham: Duke University Press, 1995. p. 197-217.

### **Queer hook/unhookings of velcro: bodies, images, and cinemas in friction**

Abstract: This article proposes velcro as a theoretical-methodological concept, grounded in *sapatão* and queer experiences, which operates through frictions, disengagements, and material approximations between images, bodies, and desires. Inspired by feminist and queer critique, velcro does not seek permanent adhesion but rather a dynamic movement of sticking and unsticking, evoking tensions, affects, and resistances. Within this framework, spectatorship is not a fixed position but an ongoing gesture of negotiation with the audiovisual – a sensitive and inventive process mediated by memory, desire, and corporeality. The video essay emerges as a key practice in this proposal, enabling direct intervention into filmic material and embodying an engaged, embodied form of research. As a method, velcro mobilizes both cinephilic hypermemory – canonical repertoires and conscious references – and desire's hypomemory – affective traces and involuntary recollections. This dual operation constructs an affective-political archive that challenges the norms of traditional film analysis, rejecting its claims to objectivity and critical neutrality. By reconfiguring cinema through lesbian desire, velcro does not seek to stabilize identities or methods but instead proposes a continuous movement of invention, inventorying, and intervention. Its power lies precisely in its capacity to disrupt hegemonic narratives, unsettle fixed categories, and retell cinema's history from marginal perspectives. It is a porous critique, forged through contact, noise, and difference – a

methodology that does not fix but instead opens fissures for new ways of seeing, feeling, and thinking cinema.

Keywords: Cuir methodology. *Sapatão*. Velcro. Video essay.

**Recebido: 30/05/2025**

**Aceito: 13/01/2026**

