

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

SE PAZ SUZUKI

**DISSIDÊNCIAS DE GÊNERO NAS ARTES VISUAIS:
obras e análises a partir da teoria queer**

São Paulo

2025

SE PAZ SUZUKI

**DISSIDÊNCIAS DE GÊNERO NAS ARTES VISUAIS:
obras e análises a partir da teoria queer**

Monografia apresentada como requisito de conclusão do curso de Artes Visuais na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp de São Paulo, para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo
Riccioppo Freitas

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

S968d Suzuki, Se Paz, 2003-

Dissidências de gênero nas artes visuais : obras e análises a partir da teoria queer / Se Paz Suzuki. – São Paulo, 2026.
171 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte. 2. Identidade de gênero. 3. Teoria queer. 4. Pessoas LGBT. I.
Riccioppo, Carlos Eduardo. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 701

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

SE PAZ SUZUKI

**DISSIDÊNCIAS DE GÊNERO NAS ARTES VISUAIS:
obras e análises a partir da teoria queer**

Monografia apresentada como requisito de conclusão do curso de Artes Visuais na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp de São Paulo, para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas.

Aprovado em: 25/11/2025

Banca examinadora

Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas
Instituto de Artes da Unesp - Orientador

Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli
Instituto de Artes da Unesp

Lucas Silva de Oliveira
Mestre e Doutorando em Artes - Instituto de Artes da Unesp

AGRADECIMENTOS

Um grande número de pessoas fez parte e contribuiu para a trajetória de vida e de pesquisa que tem como um de seus frutos este trabalho. Agradeço à minha família pelo apoio, que vem de várias formas: apoio artístico, na formação de repertório, acadêmico, nas trocas, apoio na escolha profissional, apoio no processo de transição. Agradeço em especial ao meu pai pelo incrível apoio e acolhimento durante esse processo. Agradeço a todos os amigos que me acompanharam durante essa trajetória pelo apoio, acolhimento, trocas, apresentação de novas visões e referências e colaborações artísticas e pedagógicas. Agradeço às pessoas trans que foram referência para mim de alguma forma. Agradeço ao Ariel. Agradeço ao Jonas Maria por me apresentar uma nova visão do que é ser trans. Agradeço e dedico este trabalho também à memória do Arthur. Agradeço aos que vieram antes e aos que me acompanham agora, em especial aos meus amigos da comunidade trans por tornarem essa experiência menos solitária. Agradeço aos professores que me acompanharam durante o período da graduação e antes dela pela apresentação de novas visões e referências, e pela colaboração para o interesse e aprofundamento no tema desta pesquisa. Agradeço ao professor Silvio por me acompanhar no início de minhas elaborações sobre o tema antes da graduação. Agradeço ao professor Lucas pelo acompanhamento e pelas várias referências teóricas e artísticas. Agradeço ao meu orientador, o professor Cadu, por estimular meu interesse na crítica e nas análises e pelo acompanhamento bastante próximo durante o processo da orientação, que foi aumentando minha confiança na pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho é um catálogo que reúne diversas obras que retratam ou abordam a dissidência de gênero nas artes visuais. As obras foram escolhidas de modo a reunir o máximo possível de artistas, contextos, épocas e formas de representar. Partindo do conceito de performatividade de gênero de Judith Butler e da Teoria Queer de Butler, Paul Preciado e Donna Haraway, foram feitas análises dessas obras. As análises partem da forma como a dissidência é representada em cada obra com o objetivo de entender de que forma a performatividade de gênero se dá na representação. Buscam compreender de que forma a arte contribui *para* ou espelha o gênero. As obras analisadas passam pela invenção do andrógino, pela representação do andrógino/dissidente, pela abordagem de experiências da dissidência e por obras do autor com essa temática durante o período da graduação. A disputa de forças do campo da linguagem se dá também nas artes. Entre contra exemplos normativos, denúncias das violências da norma, destaques de aspectos positivos da experiência da dissidência, citações subversivas e a criação de novos modelos e possibilidades, a arte também faz o gênero.

Palavras-chave: artes visuais; teoria queer; representação; performatividade de gênero; dissidência; andrógino.

ABSTRACT

This paper is a catalogue that reunites a lot of works that depict or address gender dissidence in the visual arts. The artworks were chosen to encompass as many artists, contexts, periods and ways of representing as possible. Based on Judith Butler's concept of gender performativity and Butler, Paul Preciado and Donna Haraway's Queer Theory, analyses of these works were conducted. The analyses begin with the way dissidence is represented in each work, aiming to understand how gender performativity occurs in representation. They seek to comprehend how art contributes to or mirrors gender. The analysed works encompass the invention of the androgynous, the representation of the androgynous/dissident, the addressing of experiences of dissidence and works of the author with this theme during his graduation period. The dispute of forces in the field of language also happens in the arts. Amongst normative counter-examples, reports on normative violence, highlights of positive aspects of the experience of dissidence, subversive citations of the norm and the creation of new models and possibilities, art also makes gender.

Keywords: visual arts; queer theory; representation; gender performativity; dissidence; androgynous.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	BLOCO 1: INVENTANDO O ANDRÓGINO.....	20
2.1	Imaginação do andrógino/dissidente a partir de uma base prévia.....	20
2.1.1	<u>Hermafrodito adormecido</u>	20
2.1.2	<u>Himeneus travestido assistindo a uma dança em honra a Príapo</u>	24
2.1.3	<u>Figuras</u> , de Stepanova.....	26
2.1.4	<u>Cartaz da Exposição Russa em Zurique</u> , de El Lissitzky.....	28
2.1.5	<u>Andrógino</u> , de Nery.....	30
2.1.6	<u>Nunca serás un Weye</u>	32
2.1.7	<u>Butch Heroes</u>	35
2.1.8	<u>Transcestrais: Xica Manicongo</u>	41
2.1.9	<u>Demon of Lust</u> , de Martine Gutierrez.....	43
2.1.10	<u>Tiresias</u>	43
2.2	Criação do andrógino.....	44
2.2.1	<u>Autorretratos de Claude Cahun</u>	44
2.2.2	<u>S'He</u>	48
2.2.3	<u>Artistas em drag</u>	50
2.2.4	<u>Cortes: uma Escultura Tradicional</u>	55
2.2.5	<u>The Birth of Urana Remix</u>	58
2.2.6	<u>Kowkülen</u>	60
2.2.7	<u>Obras de Uyra</u>	62
2.2.8	<u>Corpoflor</u>	63
2.2.9	<u>Bester I</u>	64
2.2.10	<u>Virgenes Cholas</u>	65
3	BLOCO 2: REPRESENTAÇÃO DO ANDRÓGINO/DISSIDENTE	66
3.1	Retrato de si.....	66
3.1.1	<u>Cortando meu cabelo com umas tesourinhas ou Autorretrato de cabelo curto</u>	66
3.1.2	<u>Mulher trans eliminada ou O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo!</u> e <u>Autorretratos de Rosa Luz</u>	67
3.1.3	<u>Anatomia feminina</u>	70

3.1.4	<u>Monstrans: Experimentando Horrormônios</u>	71
3.1.5	<u>A sculpture for Trans Women A sculpture for the Non-Binary Femmes A sculpture for Two-Spirit People • I am a woman. I don't care what you think • (Transphobia is everywhere and everyone is susceptible to enacting it at any moment) (Unlearn the transphobia brewing within) I am a Trans Women. I am a Two-Spirit Person. I am a Woman. This is for my sisters and siblings everywhere. History erased many of us but we are still here. I will fight for our rights until the day I die. Exile me and I'll keep fighting</u>	79
3.1.6	<u>O Batismo do Beco [Cintura Fina]</u>	81
3.1.7	<u>Obras de Fefa Lins</u>	82
3.1.8	<u>Duas Fa'afafine (após Gauguin)</u>	86
3.1.9	<u>Requiem por un alcaraván</u>	87
3.2	Retrato da própria comunidade.....	87
3.2.1	<u>Peter (Uma jovem garota inglesa)</u>	87
3.2.2	<u>Ser e ter</u>	88
3.2.3	<u>Crise de identidade</u>	89
3.2.4	<u>Bálsamo de Gileade</u>	90
3.2.5	<u>Cisforia</u>	92
3.2.6	<u>Retificação</u>	103
3.2.7	<u>Mellisa Mbambo, Durban South Beach</u>	104
3.2.8	<u>Série UóHol</u>	105
3.2.9	<u>Trava na beleza-safira</u>	105
3.3	Retrato do Outro.....	106
3.3.1	<u>Magdalena Ventura com seu marido e filho ou A mulher barbada de Abruzzo</u>	106
3.3.2	<u>Damas e Cavalheiros</u>	109
3.3.3	<u>Obras de Witkin</u>	110
3.3.4	<u>Wakashu com um tambor de ombro</u>	114
3.3.5	<u>Impressão de Ano Novo com wakashu e jovem mulher</u>	114
3.3.6	<u>Retratos do dançarino Alexander Sacharoff</u>	115
3.3.7	<u>Homem nu sendo uma mulher</u>	116
3.3.8	<u>Série Pistas de Baile</u>	116

3.4	Autoria desconhecida.....	117
3.4.1	<u>Escultura pré-Dogon representando uma mulher-rei andrógina</u>	117
3.4.2	<u>Hermafrodita sentado</u>	117
3.5	Sobre a Representação.....	118
3.5.1	<u>A perigosa</u>	118
3.5.2	<u>Just let it be</u>	119
3.5.3	<u>Instalação de Puppies Puppies na exposição Maskulinitäten</u>	120
3.5.4	<u>Até e incluindo os limites delus</u>	121
3.5.5	<u>Obras de Chris E. Vargas</u>	122
4	BLOCO 3: EXPERIÊNCIAS DA DISSIDÊNCIA.....	123
4.1	Modificações corporais.....	123
4.1.1	<u>Brain on Estrogen, progesterone, spironolactone, Truvada, Advil and Marijuana</u>	123
4.1.2	<u>Obras de Nídia Aranha</u>	124
4.1.3	<u>Outras obras de Alice Yura</u>	127
4.2	Marcas das forças regulatórias violentas.....	128
4.2.1	<u>Bixinhas</u>	129
4.2.2	<u>Operação Tarântula</u>	130
4.2.3	<u>Sagrado feminino de merda</u>	131
4.2.4	<u>Série Por enquanto 35</u>	132
5	PROJETOS E TRABALHOS DESENVOLVIDOS AO LONGO DA GRADUAÇÃO.....	133
5.1.1	<u>Retratos de pessoas trans</u>	133
5.1.2	<u>Pessoa andrógina</u>	135
5.1.3	<u>Caroli</u>	136
5.1.4	<u>Xilogravura de pessoas trans</u>	137
5.1.5	<u>Pessoas andróginas de cerâmica</u>	138
5.1.6	<u>Um novo Homem</u>	139
5.1.7	<u>Normal</u>	140
5.1.8	<u>Natural</u>	144
5.1.9	<u>Homem de verdade</u>	145
5.1.10	<u>Performando gênero</u>	146
5.1.11	<u>Evidência do tempo queer ou a primeira barba aos vinte anos</u>	148

5.1.12	<u>Serigrafia a partir de placas de banheiro</u>	149
5.1.13	<u>Animação sobre futuro, tecnologia e criação</u>	149
5.1.14	<u>Metaformose</u>	150
5.1.15	<u>Marcadores de Gênero</u>	151
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
	REFERÊNCIAS	160

1 INTRODUÇÃO

A ideia deste trabalho surge de um interesse que já tenho há muito tempo: o gênero. Entendo que, pelo movimento de contestação daquilo que é imposto, a maioria das pessoas trans acabe pensando muito nesse assunto. Antes de entrar na teoria, já adianto que, para as pessoas que não se enquadram nos padrões de gênero ou precisam se moldar a eles, costuma ser um pouco mais fácil perceber que se trata de fato de padrões, e entender como eles funcionam. Quando comecei a questionar meu próprio gênero, comecei também a pesquisar e buscar entender mais sobre o assunto. Em algum momento, conheci o conceito de “performatividade de gênero”, de Judith Butler (2018). Esse conceito me trouxe uma camada de significação essencial para entender a realidade. Do mesmo jeito que o materialismo histórico revela as raízes da organização social que desemboca no capitalismo (Marx, 2007), no aspecto da dominação de uma classe social sobre a outra, a teoria da performatividade de gênero chega na raiz da opressão a partir de categorias de gênero. Essa raiz é na verdade o caráter contingente, ou seja, que pode existir de outra forma ou mesmo nem existir, das categorias de gênero.

O conceito de performatividade de gênero dá as bases da Teoria Queer. Para começar a entendê-lo, é importante passar pela separação entre sexo e gênero. Essa dualidade surge quando o pensamento feminista começa a questionar os papéis de gênero. “Foi, em parte, para avaliar e combater os argumentos do determinismo biológico que as antropólogas feministas nos anos 70 salientaram a importância da distinção entre sexo biológico e gênero.” (Moore, 1997, p. 2)

A maioria dos estudiosos traça as origens do feminismo moderno até *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir. Se “não se nasce mulher, mas torna-se mulher”, então a desigualdade sexual é menos uma questão sobre as implicações fixas da anatomia e mais sobre como as instituições sociais e os significados culturais direcionam os corpos para a liberdade ou a falta dela. Vinte anos depois, jovens acadêmicos e ativistas retomaram a provocação de Beauvoir, e a distinção moderna entre sexo e gênero foi elaborada na segunda onda do feminismo – mas com uma perspectiva decididamente queer. Na década de 1960, Robert Stoller, um psiquiatra que trabalhava com mulheres trans, havia distinguido entre “sexo” biologicamente dado e “gênero” culturalmente elaborado e vivido pessoalmente. Essa distinção entre sexo e gênero foi notoriamente apropriada e rearticulada por Kate Millet em *Política Sexual* (1970). Enquanto Stoller abriu linhas de pesquisa sobre a identidade de gênero individual, Millet abriu um campo de investigação sobre sistemas mais amplos de significados e práticas. Na distinção feita por Millet, a biologia imutável não determina nem os

significados de masculino e feminino nem os contornos do patriarcado; em suma, a biologia não é o destino. Assim nasceu a segunda onda do feminismo e, em 1975, com seu artigo "O tráfico de mulheres: Notas sobre a 'economia política' do sexo", Gayle Rubin tornou a distinção mais dinâmica: sexo e gênero não são opostos dicotômicos estáveis, mas partes de um processo dinâmico e contínuo de transformação do sexo biológico e anatômico em gêneros significativos, culturais e assimétricos. [Tradução livre. No original: Most scholars trace the origins of modern feminism to Simone de Beauvoir's *The second sex* (1949). If 'one is not born, but rather becomes, a woman', then sexual inequality is less a question about the fixed implications of anatomy and more about how social institutions and cultural meanings steer bodies towards freedom or unfreedom. Twenty years later, young scholars and activists took up de Beauvoir's provocation, and the modern sex/gender distinction was elaborated in second-wave feminism – but with a decidedly queer twist. In the 1960s, Robert Stoller, a psychiatrist who worked with trans women clients, had distinguished between biologically given 'sex' and culturally elaborated, personally lived 'gender'. This sex/gender distinction was famously appropriated and rearticulated by Kate Millet in *Sexual politics* (1970). Whereas Stoller had opened lines of research into individual gender identity, Millet opened a field of enquiry about wider systems of meanings and practices. On Millet's casting of the distinction, immutable biology determines neither the meanings of male and female nor the contours of the patriarchy; simply put, biology is not destiny. Second-wave feminism thus was born, and by 1975, with her article 'The traffic in women: Notes on the "political economy" of sex', Gayle Rubin had made the distinction a more dynamic one: sex and gender are not stable dichotomous opposites but parties to a continual dynamic process for transforming biological, anatomical sex into meaningful, cultural, asymmetrical genders] (Lancaster, Marks, Fausto-Sterling, Fuentes, 2023, p. 1-2)

O sexo diz sobre as características corporais (como ter um útero, uma vagina, desenvolver seios, ter uma voz mais fina, como ter testículos, um pênis, uma próstata, desenvolver barba, ter uma voz mais grossa). O gênero diz sobre o aspecto cultural (mulheres devem agir de forma delicada, sentar de perna fechada, casar com um homem, fazer todas as tarefas domésticas, ter filhos e cuidar/educar; homens devem ser fortes, não podem demonstrar fraqueza ou sentimentos, devem participar da vida pública e política, trabalhar e sustentar a casa). No entanto, a teoria da performatividade de gênero continua um movimento de aprofundar essa ideia. Ela demonstra que essas características corporais do sexo são um jeito de organizar os corpos a partir de sua interpretação cultural tanto quanto o gênero (Butler, 2018).

O sexo divide a humanidade em duas categorias. Ser de uma categoria ou outra depende de ter ou não certos aspectos corporais. Esses aspectos corporais que definem as pessoas como parte das categorias são determinados socialmente. (Butler, 2018) Seria possível dividir a humanidade partindo de outra variação dos traços corporais. Por exemplo, a humanidade poderia ser dividida entre pessoas

altas e pessoas baixas. A divisão pelo sexo opera nas sociedades com matriz de pensamento europeia, incluindo o pensamento que vem de forma violenta com a colonização. A escolha dessa divisão especificamente é ideológica. (Butler, 2018) Ela é determinada pelos interesses políticos e ideológicos dessa matriz de pensamento. Essa separação é escolhida para um dos grupos (nesse caso, “homens” e “mulheres”) poder dominar o outro, e para incentivar a reprodução para o bem do capital: no caso da classe dominante, a reprodução serve para criar um herdeiro capitalista; no caso da classe oprimida, serve para aumentar ou repor a mão de obra usada pela classe dominante. É dessa mão de obra que a classe dominante tira a mais valia, ou seja, o lucro que vem da exploração do seu trabalho.

Esses interesses são escondidos através das instituições hegemônicas ideológicas da sociedade. Elas constroem-se e colocam-se como neutras e inquestionáveis. Assim, não se abre espaço para questionamentos e novas propostas de organização. Uma dessas instituições é a ciência, que, embora se apresente como “verdade neutra”, serve como meio de dominação (Foucault, 1988).

Assim como o sexo, outra divisão da humanidade estabelecida socialmente é a raça (Preciado, 2018). A raça é estabelecida por interesses coloniais. É uma divisão para que os povos europeus ou de matriz europeia possam desumanizar outros povos, e, assim, justificar sua exploração e de seus territórios. Podem usar até o fim todos os recursos naturais dos territórios desses povos e podem usar sua mão de obra por meio da escravização.

Voltando à construção do sexo, cabe observar que, nas culturas de matrizes não europeias, as divisões da sociedade têm muitos formatos diferentes. Observar essas diferenças deixa evidente que o sexo é contingente:

Esse ponto é mais evidente quando nos voltamos para considerar as teorias sobre a constituição física das pessoas. Em muitas sociedades se acredita que as pessoas são feitas de partes ou substâncias femininas e masculinas. Lévi-Strauss [...] identificou o que chamou de complexo carne-osso nas sociedades do sul asiático, nas quais ossos são herdados do pai e a carne da mãe. Marilyn Strathern [...] discutiu recentemente a natureza fragmentável e múltipla, do ponto de vista do gênero, dos corpos, conforme as concepções do povo da região de Mount Hagen, nos planaltos da Nova Guiné. Os habitantes de Mount Hagen concebem o gênero como um processo, mais do que uma categoria: como alguém se torna, em vez do que alguém é. De maneira semelhante, de acordo com Meigs [...], os Hua - outro povo dos planaltos - incorporam em sua concepção de gênero a idéia de que as pessoas podem se tornar mais femininas ou mais masculinas, dependendo do quanto estiverem em contato e do quanto ingeriram substâncias consideradas femininas (por exemplo, sangue menstrual, fluidos do parto e

secreções vaginais). Os homens Hua ingerem essas substâncias, em decorrência do fato de comerem comida preparada por mulheres reprodutivamente ativas, de manterem relações sexuais, e mediante contato casual cotidiano [...]. Essa forma de conceituar e gênero é processual e múltipla, e existe paralelamente a um modo de categorização baseado na genitália externa. É evidente, a partir de etnografias recentes, que muitas sociedades têm mais de um modo de conceituar e classificar gênero, e que esse fato tem sido obscurecido pela dependência das ciências sociais em relação a um modelo de gênero que enfatiza a natureza fixa e binária da diferença sexual. (Moore, 1997, p. 7-8)

Assim, podemos entender o gênero e o sexo como construções sociais, ou seja, anteriores à nossa existência e constitutivas do modo como somos (Butler, 2018). Já nascemos inseridos na cultura. Não existe um corpo antes de ele ser interpretado culturalmente (Butler, 2018). O corpo é interpretado a partir de práticas reguladoras. As práticas reguladoras materializam a ideologia dos grupos hegemônicos e criam os contornos desse corpo. Ou seja, a base científica da ideologia dos grupos hegemônicos tenta estabelecer os limites do possível-inteligível em relação ao corpo através de normas de gênero (Butler, 2018). As normas de gênero são baseadas em uma lógica de continuidade entre sexo, gênero e desejo e implementadas através de regulações (Butler, 2018). Essas leis se consolidam como leis justamente por criarem uma construção narrativa da sua origem, que esconde como estão imersas nas relações de poder (Butler, 2018). Dessa forma, não é possível perceber como as instituições, práticas e discursos constroem essas categorias. Não é possível perceber como os sistemas jurídicos de poder produzem as pessoas que vão representar (Butler, 2018). O poder naturaliza-se e consolida-se em estruturas compulsórias, ou seja, que se fazem obrigatórias. Essas estruturas compulsórias retroalimentam-se, mantendo um ciclo infinito de continuidade dessas normas (Butler, 2018).

A "sexualidade" é o correlato dessa prática discursiva desenvolvida lentamente, que é a *scientia sexualis*. As características fundamentais dessa sexualidade não traduzem uma representação mais ou menos confundida pela ideologia, ou um desconhecimento induzido pelas interdições; correspondem às exigências funcionais do discurso que deve produzir sua verdade. No ponto de intersecção entre uma técnica de confissão e uma discursividade científica, lá onde foi preciso encontrar entre elas alguns grandes mecanismos de ajustamento (técnica de escuta, postulado de causalidade, princípio de latência, regra da interpretação, imperativo de medicalização), a sexualidade foi definida como sendo, "por natureza", um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando, portanto, intervenções terapêuticas ou de normalização; um campo de significações a decifrar; um lugar de processos ocultos por mecanismos específicos; um foco de relações causais infinitas, uma palavra obscura que é preciso, ao mesmo

tempo, desencavar e escutar. É a "economia" dos discursos, ou seja, sua tecnologia intrínseca, as necessidades de seu funcionamento, as táticas que instauram, os efeitos de poder que os sustentam e que veiculam — é isso, e não um sistema de representações, o que determina as características fundamentais do que eles dizem. A história da sexualidade, isto é, daquilo que funcionou no século XIX como domínio de verdade específica deve ser feita, antes de mais nada, do ponto de vista de uma história dos discursos. (Foucault, 1988, p. 67)

Um dos grandes meios pelos quais o gênero e toda essa estrutura se dá é a linguagem. O poder se dá muito por meio do discurso (Butler, 2018). Com o gênero não é diferente. Assim como a ciência, a linguagem não é neutra. Ela é uma estrutura de significação que estabelece os limites da inteligibilidade. Os limites dos termos da linguagem, ou seja, aquilo que não podemos falar ou nomear, limitam também o que podemos pensar como possibilidades. A linguagem estabelece os limites do próprio pensamento e condiciona a percepção (Butler, 2018). As formulações gramaticais não nomeiam o que já existe. Criam interpretações, percepções e possibilidades a partir do que existe. De certa forma, as formulações gramaticais criam aquilo que nomeiam: “ não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados.” (Butler, 2018, p. 44) E é exatamente esse o significado de “performativo”. Uma frase performativa aplica a ação que nomeia, como quando um padre proclama um casamento. O casamento só acontece pela fala do padre. A linguagem nesse caso não apenas descreve, mas é o meio pelo qual a ação se dá. A performatividade do gênero trata-se, então, da linguagem que faz o gênero, e não apenas o nomeia.

Na verdade, Butler não diz que o gênero é uma performance, e faz uma distinção entre performance e performatividade (embora, às vezes, em GT [*Gender Trouble*, ou *Problemas de gênero*], esses dois termos pareçam se interpenetrar). Numa entrevista de 1993, ela enfatiza a importância dessa distinção, argumentando que, enquanto a performance supõe um sujeito preexistente, a performatividade contesta a própria noção de sujeito (...). Nessa entrevista, Butler também liga explicitamente o seu uso do conceito de performatividade à teoria dos atos de fala de J. L. Austin desenvolvida no livro *Como fazer coisas com as palavras* (...), e à desconstrução das ideias de Austin feita por Derrida no ensaio "Assinatura, acontecimento, contexto". (Salih, 2018, p. 90)

Austin contrasta enunciados performativos tais como "Batizo este navio..." com enunciados constatativos tais como "Fui nadar", que são meramente descritivos: dizer que se atravessa um rio não é o mesmo que fazê-lo, ao passo que a primeira afirmação ("Batizo este navio..."), no contexto apropriado, efetivamente realiza o feito ao enunciá-lo. (Salih, 2018, p. 141)

Embora o corpo não exista sem o contato com as estruturas de gênero, ele existe antes de internalizá-las completamente. O gênero vai tomando forma ao longo do tempo através de atos performativos, ou seja, atos que fazem o gênero (Butler, 2018). Esses atos performativos são compelidos por uma estrutura reguladora cristalizada no tempo a ponto de se naturalizar. A estilização do corpo vai constituindo esse sujeito. “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (Butler, 2018, p. 44). Para que o condicionamento funcione, é aplicado e naturalizado um sistema de punições e recompensas. Esse corpo que ainda não internalizou as estruturas de gênero improvisa em meio a constrangimentos (Butler, 2018). Esses constrangimentos revelam pela validação ou reprovação o comportamento social esperado dele. Quando fazemos aquilo que é esperado do gênero que nos foi designado no nascimento, somos aceitos, incentivados, recebemos elogios. Quando agimos de um jeito que não cumpre com essas expectativas somos rejeitados, punidos, recebemos olhares feios, repreensões, gritos, violência e ameaças. Dessa forma, somos condicionados até nos tornarmos culturalmente coerentes, até habitar os limites do social e do humano (Butler, 2018). Há, no entanto, pessoas que não se tornam culturalmente coerentes. Logo voltaremos a elas.

Essa complexa estrutura ideológica inclui modelos idealizados e inalcançáveis de feminilidade e masculinidade. Somos compelidos a nos espelharmos nesses modelos, nessas maneiras de nos portarmos, de agirmos, de nos vestirmos, de parecermos (Butler, 2018). O gênero é apreendido e aprendido em grande parte visualmente. A percepção ou identificação de uma pessoa enquanto de um gênero ou de outro passa muito pela visualidade. Categorizamos as pessoas enquanto homens, mulheres ou outro gênero em grande medida pelo que vemos. O contato com certos comportamentos ou modos de agir também acontece bastante pela visualidade. Aprendemos o jeito normativo de agir assistindo ao jeito como outras pessoas agem. Não só o gênero é muito visual, como também as imagens são um meio muito forte de povoamento do nosso imaginário de gênero.

As ciências da comunicação e a biologia caracterizam-se como construções de objetos tecnonaturais de conhecimento, nas quais a diferença entre máquina e organismo torna-se totalmente borrada; a mente, o corpo e o instrumento mantêm, entre si, uma relação de grande intimidade. A organização material “multinacional” da produção e reprodução da vida cotidiana, de um lado, e a organização simbólica da produção e reprodução da cultura e da imaginação, de outro, parecem estar igualmente implicadas nesse processo. (Haraway, 1985, p. 67)

As imagens são, em vários aspectos, ideológicas. Assim como a linguagem verbal, as imagens contribuem para a definição dos limites do possível-inteligível. Decido, então, começar uma investigação para descobrir o quanto as imagens são ferramentas dessas estruturas regulatórias. Ou o quanto as imagens são pelo menos um reflexo dessas estruturas. Entendendo que

Etimologicamente, o conceito de representação se encontra em oposição ao de “(a)presentação”. Uma representação parece, de acordo com isso, reproduzir algo alguma vez já presente na consciência. (...) A diferenciação entre um objeto (diretamente) apresentado (e, como tal, que se mostra a si mesmo) e um objeto (mediador) representado é uma diferença semiótica ontológica. (...) Objetos apresentados funcionam ontologicamente; objetos representados funcionam semioticamente. (Santaella, Nöth, 1997, p. 19-20, apud Wanner, 2010, p. 55)

Até que ponto o gênero se institui também pelas imagens? Como a performatividade se dá na representação? As imagens instituem modelos e a sua reprodução ao representá-los? Como a arte contribui *para* ou espelha o gênero?

Volto para os limites das normas de gênero. Quem não segue ou está fora das normas é parte importante da constituição dessas próprias normas. A hegemonia conta com a dissidência (Butler, 2018). A hegemonia usa discursivamente da dissidência enquanto um contra exemplo. A dissidência não está fora da linguagem ou fora do poder. A dissidência é inteligível dentro da linguagem enquanto aquilo que não se deve fazer.

O esforço de situar e descrever uma sexualidade “antes da lei”, como uma bissexualidade primária ou um polimorfismo ideal e irrestrito implica que a lei é anterior à sexualidade. Como restrição a uma plenitude originária, a lei proíbe alguns grupos de possibilidades sexuais pré-punitivas e sanciona outros. Mas, se aplicarmos a crítica foucaultiana da hipótese de repressão ao tabu do incesto — esse paradigma da lei repressiva —, veremos que a lei parece produzir tanto a heterossexualidade sancionada como a homossexualidade transgressora. Ambas são na verdade efeitos, temporal e ontologicamente posteriores à lei ela mesma, e a ilusão de uma sexualidade antes da lei é, ela própria, uma criação dessa lei. (Butler, 2018, p. 104)

Assim, quem não é coerente culturalmente sofre a marca material da desumanização e da marginalização social (Butler, 2018). A dissidência é punida com a marginalização social. Essa marginalização que vai ser sofrida por quem não se encaixar nas normas é explicitada através da linguagem e do contra modelo (Butler, 2018). Isso faz com que a ideia de não encaixar nas normas torne-se completamente indesejável.

Quando nosso imaginário sobre uma pessoa trans é de uma pessoa “promíscua”, “doente”, que trabalha na prostituição, pensando nos significados dessa realidade social dentro de nossa cultura, tentaremos evitar a todo custo ser uma dessas pessoas. Isso acontece justamente porque o ponto de maior vulnerabilidade de um sistema são as suas margens (Butler, 2018). As normas de gênero são contingentes. O que impede uma mudança são as estruturas que instituem o gênero como o conhecemos e criam mecanismos de repressão às margens do sistema. O fato de o gênero ser socialmente construído é justamente o que abre uma brecha para a modificação dos seus moldes (Butler, 2018).

Se a construção do gênero se dá através da repetição dos modelos de comportamento, a potência transformadora está na repetição subversiva (Butler, 2018). É nas “falhas” e paródias que se revelam as estruturas. Um dos grandes exemplos de Butler de subversão das normas de gênero é a prática drag. Ao imitar o gênero enquanto performance num palco, a identidade original é parodiada. Quando o procedimento do gênero é aplicado dentro do lugar do estranhamento (como quando alguém imita o gênero que não lhe foi designado ao nascer, pensando no conceito de drag da época em que Butler escreve), somos obrigados a olhar e a entender seu funcionamento. Podemos, então, perceber como o gênero original era igualmente uma cópia. E, ainda, uma cópia de um modelo inalcançável.

Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero — assim como sua contingência. (...) No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada. (Butler, 2018, p. 183-184)

Essa repetição subversiva dos modelos permite uma subversão da própria linguagem e a ampliação dos entendimentos do possível-inteligível (Butler, 2018). A potência das margens de derrubar esse sistema está na disseminação dessas

práticas e na explicitação dessas estruturas a cada vez mais pessoas. Com essa derrubada será possível constituir novas formas de subjetivação (Butler, 2018).

Pensando na disputa entre o dissidente como contra exemplo e o dissidente como potência transformadora, entendo que analisar a representação da dissidência de gênero na arte é um bom jeito de investigar a relação entre imagem e gênero. Para isso defino como base teórica a Teoria Queer.

A teoria queer surgiu, pois, de uma aliança (as vezes incômoda) de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundavam e orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria do sujeito. A expressão "queer" constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar, e seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição por assim dizer - fácil. [...] o queer não está preocupado com definição, fixidez ou estabilidade, mas é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação. Enquanto os estudos de gênero, os estudos gays e lésbicos e a teoria feminista podem ter tomado a existência de "o sujeito" (isto é, o sujeito gay, o sujeito lésbico, a "femea", o sujeito "feminino") como um pressuposto, a teoria queer empreende uma investigação e uma desconstrução dessas categorias, afirmando a indeterminação e a instabilidade de todas as identidades sexuadas e "generificadas". (Salih, 2018, p. 19-20)

Parto de três autores: Judith Butler, Donna Haraway e Paul Preciado. Haraway, no *Manifesto Ciborgue* (1985), contextualiza o pensamento feminista dos anos 1980. Analisa a desigualdade de gênero já com a intenção da superação do próprio gênero. Butler, em *Problemas de Gênero* (2018), como mencionei anteriormente, destrincha o mecanismo do sistema de gênero na teoria que guia este trabalho. Já em *Desfazendo Gênero* (2022), uma de suas obras mais recentes (publicada em 2004), atualiza e amplia a teoria da performatividade de gênero em vista de questões mais atuais. Por fim, Paul Preciado, em *Manifesto Contrassexual* (2022), mas principalmente em *Testo Junkie* (2018), atualiza as teorias de Haraway e Butler a partir do enfoque na materialidade do corpo e nas modificações corporais. Para isso, junta uma análise da conjuntura atual a pesquisas históricas. A partir dessas obras, é possível ter uma compreensão filosófica e histórica das normas de gênero e da dissidência em relação a essas normas, que será utilizada como arcabouço teórico e metodológico para a análise de obras.

Como metodologia de análise de obras, defino um roteiro de perguntas-guia: Como o gênero aparece nesta obra? Quais elementos formais corroboram com esse entendimento? Como a dissidência de gênero aparece nesta obra? Quais elementos

formais corroboram com esse entendimento? Finalizo com outros comentários sobre a obra. Pela perspectiva da instabilidade das identidades da Teoria Queer, o objetivo é compreender como a mediação daquilo, ou, neste caso, de quem é representado por quem representa, revela construções culturais e históricas do gênero ou perturba essas fundações.

Como definido anteriormente, o recorte deste trabalho será a dissidência na arte. O recorte é bastante amplo, pois entendo que o maior número de vozes e perspectivas deve ser amplificado. Procuro não hierarquizá-las. Seleciono algum ou alguns trabalhos das pessoas artistas encontradas que considero representativo(s) e relevante(s) enquanto introdução de suas obras voltadas à representação da dissidência de gênero. Além de minhas referências prévias, faço um levantamento a partir de trabalhos acadêmicos, catálogos, exposições, listas de artistas na internet e seus sites e portfólios. Para além dos limites do próprio levantamento, há um limite de tempo e do escopo desta pesquisa. Assim, só será possível analisar algumas das obras desse grande catálogo em construção. Incluo outras obras sem análise para que possam se somar ao repertório das pessoas leitoras, incentivando um contato mais profundo.

O levantamento das obras e as análises realizadas, assim como parte da minha própria produção, serão apresentados por meio de uma divisão em blocos temáticos. O primeiro bloco, **Inventando o andrógino**, trata de obras que criam um imaginário da dissidência, especificamente através de figuras andróginas. É dividido entre: **a Imaginação do andrógino/dissidente a partir de uma base prévia** e a **Criação do andrógino**. O segundo bloco, **Representação do andrógino/dissidente**, busca pensar o olhar de quem representa sobre a dissidência. É dividido entre: **Retrato de si**, **Retrato da própria comunidade**, **Retrato do Outro** e **Sobre a representação**. O terceiro bloco, **Experiências da dissidência**, trata de obras que não têm como foco o retrato de pessoas dissidentes, mas sim a própria experiência da dissidência. É dividido entre **Modificações corporais** e **Marcas das forças regulatórias violentas**. No quarto bloco, **Projetos e trabalhos desenvolvidos ao longo da graduação**, analiso e comento sobre o processo de realização da minha própria produção dentro da temática do gênero durante a graduação.

2 BLOCO 1: INVENTANDO O ANDRÓGINO

Inventando o andrógino, apresenta e trata de obras que criam um imaginário da dissidência, especificamente através de figuras andróginas. O andrógino é uma das formas visuais de representação do dissidente em relação à normas de gênero, pois ao misturar ou ir além do marcadamente “feminino” ou “masculino”, desestabiliza o caráter binário dessas estruturas. É dividido entre: **a Imaginação do andrógino/dissidente a partir de uma base prévia** e a **Criação do andrógino**.

2.1 Imaginação do andrógino/dissidente a partir de uma base prévia

Imaginação do andrógino/dissidente a partir de uma base prévia, apresenta e trata de obras que imaginam a figura do andrógino ou da dissidência a partir de referências preexistentes, como mitos ou figuras históricas mediadas pelos registros possíveis de serem encontrados, muitas vezes violentos e/ou limitados.

2.1.1 Hermafrodito adormecido

Figuras 1 e 2 - Autoria desconhecida, *Hermaphrodite endormi* (Hermafrodito adormecido), séc II d.C. (original em bronze do séc II a.C.). Mármore, 46,5 x 173,5 x 90,5cm.





Fonte: Autoria desconhecida, séc II d.C.

O gênero aparece na obra pelo fato de um ser de aparência humana ser retratado em um contexto generificado. A dissidência de gênero dá-se na obra pelo corpo retratado. Esse corpo pertence à divindade mitológica que explica a existência de pessoas intersexo na mitologia grega. O mito conta a história de Hermafrodito, filho de Hermes e Afrodite. Ele rejeita o interesse de uma ninfa. Após a rejeição, no momento em que ele está mergulhando em um lago, a ninfa Salmácis o agarra por trás e pede aos deuses para que nunca mais possam se separar. Assim, se tornam uma pessoa só. Depois da junção, Hermafrodito amaldiçoa todos os homens que entrarem no lago a se tornarem “meio homens”: “já sem voz viril diz: “Dai dons a vosso filho,/ ó pai e mãe, pois eu levo o nome de ambos:/ Quem quer que nessa fonte entre homem saia/ Semi-varão e logo, ao tocá-la, efemine-se” (Carvalho, 2010, p. 124). O termo utilizado anteriormente, há não muito tempo, para designar pessoas intersexo, era “hermafrodita”. Ele surge desse mito. O mito revela alguns valores e compreensões do povo que o cria sobre a intersexualidade. As pessoas intersexo são definidas como pessoas amaldiçoadas. E a própria origem dessa maldição é uma junção dos corpos que parte de um movimento negativo de violência e vingança pela rejeição.

A figura está deitada de lado em uma cama e coberta com um tecido em alguns pontos. Ela está dormindo, ou seja, seu rosto não expressa nenhum tipo de

sentimento. Seu corpo tem muitas curvas, poucos músculos e apresenta seios, remetendo às características associadas ao “sexo feminino”. Seu cabelo é comprido e está amarrado na parte de trás, de um jeito que se parece com outras representações da antiguidade clássica de mulheres. Seu rosto é formado por formas mais retas, como na mandíbula e no nariz, e seu corpo apresenta um pênis. Essas características são associadas ao “sexo masculino”. Em um dos lados da escultura, vemos o corpo “feminino” com um rosto “masculino”. Olhando-a pelo outro lado, vemos o corpo “feminino”, a parte de trás da cabeça ainda identificável como “feminina” e o pênis “masculino”. Uma possibilidade é uma interpretação do mito que evidencia o aspecto da tomada do corpo de Hermafrodito por Salmácis. Salmácis envolve Hermafrodito com seu próprio corpo. O rosto e o pênis podem representar os poucos aspectos que restam dele. Apesar de serem a menor parte da composição total da figura, são elementos corporais muito simbólicos para o entendimento da masculinidade. O rosto permite a fala e a expressão, que revelariam a reação dele diante da nova condição corporal. O pênis é o grande símbolo da masculinidade, tendo em vista a construção histórica dos órgãos genitais enquanto órgãos reprodutivos.

É interessante também pensar sobre o local onde esta obra está exposta. O Louvre é um dos mais reconhecidos e tradicionais museus de arte do mundo. Ele é um dos maiores refletores dos ideais artísticos e políticos do pensamento eurocêntrico na arte. Dada a influência da antiguidade clássica na cultura e no pensamento europeu modernos desde sua retomada no Renascimento, não é surpreendente a presença de obras como essa em museus como o Louvre. É curiosa, no entanto, a escolha dessa figura dissidente para a exposição neste espaço. Sua função seria a de estabelecer um contra exemplo à norma? Esse contra exemplo estaria no fato de que o mito trata a intersexualidade como uma maldição? Ou a função seria a de explicitar a posição de pessoas intersexo enquanto uma dissidência, de modo a consolidar a divisão sexual binária como norma? Ou as implicações sociais de seu tema não teriam afetado a escolha pela sua exposição, sendo tratado enquanto apenas mais um mito da antiguidade clássica?

Essas questões podem ser respondidas a partir do contexto histórico e de recepção da obra.

A versão ovidiana [...] tende a intrigar o leitor explorando o tema erótico sempre presente, mostrando o infeliz destino que acometeu um belo jovem que se tornou meio mulher, por meio de um prodígio realizado pelos deuses, a fim de satisfazer os desejos amorosos de uma ninfa caprichosa. No entanto, esse não era o valor que lhe era atribuído pelos remotos colonos dórios da cidade de Halicarnasso, que talvez merecessem o crédito por terem difundido seu culto para o resto do mundo grego. A origem da bissexualidade de Hermafrodito, segundo o mito ovidiano, derivada da benevolência dos deuses para com o amor instintivo da ninfa Salmacis, não se reflete, contudo, na tradição religiosa e na veneração que lhe era prestada na colônia grega de Halicarnasso. Ali, de fato, ele era venerado como o instituidor divino do vínculo matrimonial, e sua aparência andrógina era interpretada como uma fusão simbólica celebrando a união entre homem e mulher que, abraçando-se no supremo ato de amor representado pelo casamento, se tornariam uma única e perpétua entidade viva. O culto a ele prestado, consequentemente, centrava-se nas áreas relacionadas ao desenvolvimento da sexualidade e, portanto, da fertilidade, temas intimamente ligados à união legal e vinculativa entre dois indivíduos e aos consequentes direitos reprodutivos. O mito de Hermafrodito parece, assim, dividir-se em duas tradições: a romana, ligada ao conto de Ovídio, quando ele se tornou o protagonista de um belo conto desprovido de qualquer significado religioso, e a outra, grega mais antiga, com valor estritamente cultural. As duas versões do mito são unidas por uma origem sentimental comum, ambas celebrando o amor e a união entre dois indivíduos em um contexto sobrenatural, mas sem deixar espaço para mal-entendidos eróticos ou apologéticos sobre androginia e homossexualidade. De fato, o nascimento de criaturas com anormalidades no desenvolvimento de seus genitais, ou a presença simultânea de órgãos masculinos e femininos em um único indivíduo, eram percebidos negativamente tanto no mundo grego quanto no romano posterior. Características físicas andróginas eram, na verdade, saudadas como um grave aviso dos deuses, que, ao subverter a separação natural dos sexos, ameaçavam a aproximação de eventos terríveis. Diante desses fenômenos, foram feitas tentativas de combatê-los eliminando fisicamente as pessoas afetadas pela androginia, por meio de uma série de ritos de purificação e penitenciais destinados a restabelecer a harmonia entre o mundo humano e o divino. [Tradução livre. No original: La versione ovidiana quindi, tende a incuriosire il lettore sfruttando il sempre acuminato argomento erotico, mostrando lo sventurato destino toccato ad un giovane bellissimo divenuto per metà donna, attraverso un prodigio operato dagli dei, al fine di assecondare le brame amorose di una capricciosa ninfetta. Non fu però questo il valore che gli fu tributato un tempo dai remoti coloni dori della città di Alicarnasso, a cui forse spettò il merito di aver diffuso il suo culto nel resto del mondo greco. L'origine della bisessualità di Ermafrodito, secondo il mito ovidiano scaturita dalla benevolenza degli dei nei confronti dell'amore istintivo della ninfa Salmace, non trova però riscontro nella tradizione religiosa e alla venerazione che gli fu tributata nella colonia greca di Alicarnasso. Qui infatti fu venerato come il divino istitutore del vincolo matrimoniale, e il suo aspetto androgino interpretato come una fusione simbolica celebrativa dell'unione tra l'uomo e la donna i quali, stringendosi nel supremo atto d'amore rappresentato dal matrimonio, sarebbero divenuti una sola e perpetua entità vivente. Il culto a lui tributato s'incardinava conseguentemente in quegli ambiti legati allo sviluppo della sessualità e quindi della fecondità, temi strettamente collegati all'unione legale e vincolante tra due individui e ai conseguenti diritti riproduttivi. Il mito di Ermafrodito appare quindi distinto in due tradizioni, quella romana legata al racconto di Ovidio, quando divenne protagonista di una favola bella e priva di ogni portanza religiosa e l'altra greca, più antica, dal valore strettamente culturale. Le due versioni del mito sono unite dalla comune origine sentimentale, entrambe celebranti l'amore e l'unione tra due

individui in un contesto soprannaturale, senza però lasciare spazio a fraintendimenti erotici o apologetici dell'androginia e dell'omosessualità. Infatti, la nascita di creature che presentavano anomalie nello sviluppo degli apparati genitali, o la contemporanea presenza degli organi maschili e femminili su un unico soggetto, sia nel mondo greco e poi romano furono percepiti negativamente. Le caratteristiche fisiche androgine, erano infatti accolte come un grave ammonimento da parte degli dei i quali, attraverso il sovvertimento della naturale separazione dei sessi, minacciavano l'approssimarsi di eventi nefasti. Di fronte a questi fenomeni, si tentava opposizione attuando l'eliminazione fisica delle persone affette da androginia, attraverso una serie di riti purificatori e penitenziali volti al ristabilimento della concordia tra il mondo umano e quello divino] (Mancinotti, 2017, p. 14)

Ou seja, embora a obra retrate uma figura andrógina, ela não faz referência de fato à dissidência de gênero, que também sofria repressão e marginalização na antiguidade clássica. Pelo contrário, ela faz referência à normatividade heterossexual.

2.1.2 Himeneus travestido assistindo a uma dança em honra a Príapo

Figura 3 - Nicolas Poussin, *Himeneus travestido assistindo a uma dança em honra a Príapo*, 1638. Óleo sobre tela, 166,5 x 373 x 6,5 cm.



Fonte: Poussin, 1638.

Esta obra também retrata uma passagem da mitologia greco-romana.

Poussin evitava grandes projetos públicos e decorativos, preferindo trabalhar em pinturas de escala relativamente pequena para um círculo de colecionadores eruditos e de mentalidade semelhante, que apreciavam muito seu tratamento austero, porém poético, de temas da mitologia clássica e da história antiga. [Tradução livre. No original: Poussin avoided grand public and

decorative projects, preferring to work on relatively small-scale paintings for a circle of erudite and like-minded collectors who were highly appreciative of his austere but poetic treatment of subjects from classical mythology and ancient history] (Harrison, Wood, Gaiger, 2008, p. 67)

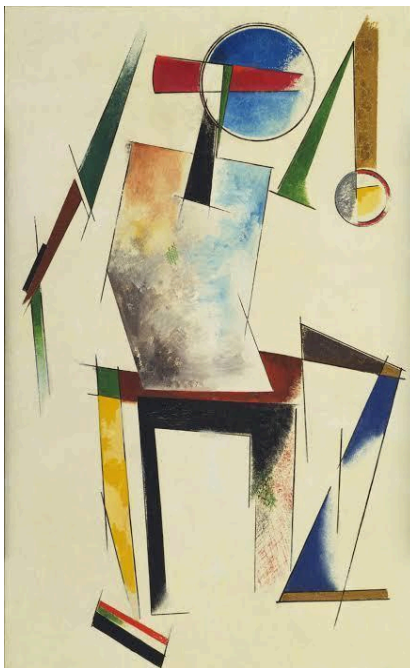
Quanto ao contexto da época,

O Classicismo francês e a Academia, enquanto poderosos governantes nacionais que emergiram em diversos países, buscaram no mundo antigo imagens para expressar e aumentar seu prestígio. Temas mitológicos foram cada vez mais utilizados para fins políticos contemporâneos. [...] Eles foram institucionalizados na Academia Francesa, fundada por Luís XIV para regulamentar as artes. Acadêmicos atribuíam o maior valor ao que chamavam de pintura histórica, ou seja, sobre temas nobres extraídos da Bíblia, da história antiga e da mitologia. [Tradução livre. No original: French classicism and the Academy as strong national rulers emerged in several countries, they looked to the ancient world for imagery to express and enhance their prestige. Mythological subjects were increasingly turned to contemporary political ends. [...] They became institutionalized in the French Academy, which was established by Louis XIV to regulate the arts. Academicians placed the greatest value on what they called history painting, that is, on noble subjects taken from the Bible, ancient history, and mythology] (National Gallery of Art, Washington, 1996, p. 11-12)

Nessa passagem, Himeneus, o Deus do casamento, traveste-se de mulher para se aproximar da mulher que ama, uma jovem de classe social mais alta (Marques, 1998). A dissidência está em função do amor homossexual normativo. A representação dessa dissidência é bastante curiosa. Himeneus é retratado exatamente igual às mulheres da cena, sendo diferenciado somente pela sua sandália. A vestimenta nesse caso é a única marca e aparece em um pequeno detalhe. É necessário para a história demarcar o personagem caracterizado como mulher, mas ao mesmo tempo é necessário mostrar que a ilusão funcionou. É feita então a escolha pelo detalhe da sandália em oposição aos pés descalços das mulheres da cena

2.1.3 Figuras de Stepanova

Figura 4 - Varvara Stepanova, *Figura*, 1921. Óleo sobre tela, 141.6 x 88.3 cm.



Fonte: Stepanova, 1921.

A dissidência neste caso aparece de forma bastante diferente, pois o andrógino não faz referência a uma figura real presente na sociedade. O contexto da obra é o Construtivismo russo, definido por Varvara Stepanova como

ideologia, não uma tendência artística (...) Não é uma tendência artística que possamos apresentar como um novo tratamento das formas artísticas, baseado no fascínio e entusiasmo pelas formas industriais feitas à máquina. (...) Na maior parte do tempo, o Construtivismo é uma atividade inventiva e criativa, abrangendo todos os campos que se relacionam com a questão das formas externas e que implementam os resultados das ideias humanas e sua aplicação prática por meio da construção. (Lavrentiev, 1988, p. 173 apud Rebelatto, 2021, p. 527)

O andrógino neste caso retira os marcadores de gênero das pessoas retratadas, assim como outros marcadores sociais. As pessoas são sintetizadas em formas geométricas de modo a perderem qualquer tipo de indicador de individualidade. Pensando no contexto da Revolução Russa de 1917, descaracterizar essas pessoas pode ser uma solução estética para retratar uma pessoa trabalhadora universal, representante da luta operária mundial. A historiadora da arte Natalia Budanova, em sua análise da série, afirma que

Nessas representações, não há hierarquia de gênero; pelo contrário, os protagonistas masculinos e femininos são retratados como iguais em seu dinamismo rítmico. Nesse sentido, as figuras em movimento de Stepanova lembram [...] o espírito igualitário e a cooperação mutuamente benéfica dos casais da vanguarda russa. [Tradução livre. No original: In these representations, there is no gendered hierarchy, rather male and female protagonists are depicted as equals in their rhythmic dynamism. In this sense, Stepanova's moving figures remind [...] of the egalitarian spirit and mutually beneficial cooperation of Russian avantgarde couples] (Budanova, 2013, p. 35)

Por outro lado, é importante considerar que, de alguma maneira, a Revolução Russa, que dá continuidade e aplica o pensamento marxista, compartilha o ideal do progresso tecnológico com o pensamento europeu. Essa própria ideia de um sujeito revolucionário padronizado também pode estar relacionada a um certo imperialismo cultural. Donna Haraway traça um paralelo entre os movimentos imperializantes da luta marxista e da luta feminista: “Sandoval argumenta que as “mulheres de cor” têm a chance de construir uma eficaz unidade política que não reproduza os sujeitos revolucionários imperializantes e totalizantes dos marxismos e feminismos anteriores” (Haraway, 1985, p. 49-50).

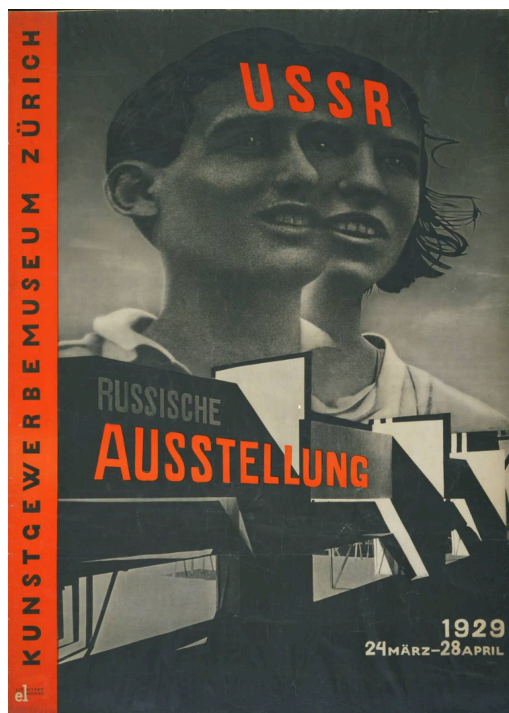
Judith Butler reconhece esse movimento e propõe uma solução para o problema do imperialismo dentro do feminismo. Propõe a construção de novos moldes do universal a partir da tradução cultural:

Como nos movemos do local para o internacional é uma grande questão para a política internacional, mas ela toma uma forma específica para o feminismo internacional. E eu sugeriria por meio de pontos de encontro culturais. Isso significa que concepções locais do que é "humano" ou, na verdade, do que são as condições básicas e as necessidades da vida humana, devem ser submetidas a reinterpretações, na medida em que existem circunstâncias históricas e culturais nas quais "humano" é definido diferentemente ou ressignificado, e suas necessidades básicas e, portanto, suas prerrogativas básicas são do mesmo modo definidas diferentemente. (Butler, 2022, p. 373)

Será possível realmente chegar em um consenso sobre o universal? Como esse consenso será construído sem os efeitos do imperialismo, pensando nas desigualdades de poder entre as diferentes culturas e territórios? Além disso, para quem esse universal como objetivo interessa? Não seria a busca pelo universal um esforço colonizador? Por que a luta contra a opressão precisaria definir termos e moldes universais? A solidariedade para além das especificidades não é uma opção?

2.1.4 Cartaz da Exposição Russa em Zurique, de El Lissitzky

Figura 5 - El Lissitzky, *Cartaz da Exposição Russa em Zurique*, 1929. Gravura, 126.7 x 90.5 cm.



Fonte: Lissitzky, 1929.

Este cartaz é também do contexto da Revolução Russa. “Segundo Margolin, El Lissitzky foi um dos criadores do estilo realista socialista que viria a ser essencial [...] na arte oficial soviética” (Marcelino, 2018, p. 120)

As exposições projetadas por El Lissitzky no final dos anos 20 e início dos 30 proporcionaram novos paradigmas baseados em imersiva e dinâmica concepção de visualidade que tem como grande objetivo a educação das massas para o comunismo a partir de um processo de ativação do espectador, liberando-o de seu caráter passivo. (Marcelino, 2018, p. 117)

Pode ser também uma tentativa de construir uma imagem de trabalhador universal. Dessa vez, o caráter universal diz respeito especificamente ao gênero. Agora, o sujeito universal é formado pela junção entre um homem e uma mulher. A junção é feita pela união das suas cabeças, deixando um olho e uma bochecha em comum, e uma união dos cabelos na parte de cima. Cada um tem seu próprio nariz, sua própria boca e um corpo que vai até o pescoço, separado do outro. São seres em

sua maioria autônomos, unidos pelos olhos, que podem representar uma visão em comum. O estilo de cabelo e as roupas demarcam convenções sociais de gênero. Como dessa vez as pessoas são caracterizadas como pessoas, são retratadas características raciais. Tratando-se do trabalhador universal a partir da perspectiva russa, ele é uma pessoa branca.

A análise de Natalia Budanova apresenta uma leitura parecida:

‘Este monstro de três olhos’, no qual a distinção entre homem e mulher foi completamente apagada, personifica o conceito ideológico do ‘Novo Homem Soviético’, que, livre de qualquer tipo de individualidade, inclusive de gênero, está totalmente comprometido com a construção do Estado soviético. No pôster de Lissitzky, essa mudança emblemática das implicações espirituais anteriormente associadas à ideia de androginia para implicações ideológicas é explicitada pela inscrição em vermelho vivo ‘URSS’ que atravessa a testa larga do andrógino soviético. Para produzir essa representação simbólica da identidade coletiva soviética, Lissitzky utilizou o método experimental do fotograma, que consiste em manipular imagens fotográficas incorporando novos elementos em exposições sucessivas. Dessa forma, a imagem final, embora habilmente retrabalhada e altamente personalizada, conserva a qualidade tangível da realidade fotografada, de modo que até mesmo as ideias mais utópicas, como a do andrógino soviético, possam aparecer como fatos do cotidiano. [Tradução livre. No original: ‘this threeeyed monster, in which the distinction between man and woman has been completely erased’, personifies the ideological concept of the ‘New Soviet Man’, who, freed from any kind of individuality, including gender, is totally committed to the construction of the Soviet state. In Lissitzky’s poster, this emblematic shift from those spiritual implications previously attached to the idea of androgyny to ideological ones is made explicit by the bright-red inscription ‘USSR’ running across the Soviet androgyn’s wide forehead. To produce this symbolic embodiment of Soviet collective identity, Lissitzky used the experimental method of the photogram, which consists of manipulating photographic images by incorporating new elements in successive exposures. In this way, the final image, although skilfully reworked and highly personalized, retained the tangible quality of photographed reality, so that even the most utopian ideas, such as the Soviet androgyn, could appear as facts of every-day life] (Budanova, 2013, p. 36)

2.1.5 Andrógino de Nery

Figura 6 - Ismael Nery, *Andrógino*, sem data. Aquarela sobre papel, 27 x 18,5 cm.



Fonte: Nery, s.d.

Como a obra anterior, esta obra junta um homem e uma mulher em um só ser. As duas metades são bem delimitadas por uma divisão vertical. Ao contrário do cartaz russo, no qual as duas metades eram unidas apenas por parte da cabeça, neste caso, as metades se encaixam formando um todo unificado. O motivo por trás do retrato de uma figura andrógina também é bem diferente. Ismael Nery fez parte do Modernismo brasileiro e foi bastante influenciado pelo surrealismo. De acordo com a professora Maria Bernardete Flores, esta obra pode ser uma referência ao mito do andrógino de Platão, atualizado pelo surrealismo de Breton:

Procedendo-se a um "rastreamento" da imagem da androginia, iconográfica e literária, concebe-se que a androginia em Ismael Nery, na sua experimentação estética, remonta à simbologia do andrógino, por vezes, ao mito platônico que havia sido atualizado pelo surrealismo de Breton, no qual um homem está condenado desde o nascimento a encontrar a mulher, sua metade perdida. (Flores, 2014b, p. 425)

Esse mito estabelece a ideia do amor/desejo enquanto complementaridade. Conta que os seres humanos inicialmente tinham quatro pernas, quatro braços e duas cabeças. Como eram muito poderosos, Zeus os dividiu em dois e os condenou a vagar pelo mundo em busca de sua outra metade.

A complementaridade das metades pode ser abordada com um recorte específico do amor heterossexual. Como exemplo dessa metáfora do amor heterossexual, o artista retrata a fusão dele mesmo com sua esposa: “No quadro Andrógino (s/d), uma linha vertical divide o rosto da figura. A metade masculina joga com a fisionomia dos seus autorretratos; a outra metade lembra o de Adalgisa, sua esposa.” (Flores, 2014b, p. 424) Como também costumava trabalhar com temáticas cristãs, esse ideal da complementaridade e do amor heterossexual pode partir dessa perspectiva.

No lado do homem, as formas do rosto são mais retas, a sobrancelha é mais grossa, o lábio superior é mais fino, a boca mais aberta, o cabelo é mais curto, os ombros parecem ser mais baixos e a gola da camisa é mais lisa. No lado da mulher, as formas do rosto são mais curvas e alargadas, os olhos são mais curvos, a sobrancelha é mais fina e curva, o lábio superior é mais grosso e talvez pintado com batom, a boca é mais fechada, o cabelo mais longo, os ombros mais altos e a gola da blusa tem dobras. A junção do cabelo, da roupa, do pescoço e de parte do rosto é uma transição suave, bastante fluida. A linha do nariz, divisão que se estende até a testa, e a diferença de abertura dos lábios quebram essa fluidez. Além de um contraste nas formas, há também um contraste nas cores. O lado do homem tem tons mais escuros, enquanto o da mulher tem tons mais claros. A junção a partir do contraste formal reforça a ideia de complementaridade do gênero binário. Essa suposta complementaridade faz referência à normatividade heterossexual. Se o “masculino” e o “feminino” são complementares e sua junção cria uma figura idealizada, o modelo de relacionamento estabelecido é o heterossexual.

2.1.6 Nunca serás un Weye

Figura 7 - Seba Calfuqueo, *Nunca serás un Weye*, 2015. Vídeo performance.



Fonte: Calfuqueo, 2015.

Esta vídeo-performance é formada por uma parte textual falada e outra imagética. O som é de um relato pessoal da artista, mas ele não é feito por ela enquanto performa. É gravado em outro momento e adicionado posteriormente. Ela conta que não foi criada na cultura Mapuche, mas que seu sobrenome Mapuche já era suficiente para que sofresse violências coloniais racistas. Cruzando sua experiência pessoal a partir de sua família e entorno e informações mais gerais sobre o processo colonial, trata do apagamento da figura Weye. Weye é um gênero da cultura Mapuche. As pessoas Weye são pessoas do “sexo masculino” (nos termos coloniais) que exerciam papéis sociais e sexuais considerados “femininos” pela cultura eurocentrada. Com o processo colonial, es Weyes foram aniquiladas e apagadas do imaginário e da memória de seus descendentes. A partir de pesquisas, a artista retoma esse gênero e imagina o quanto essa possibilidade apagada pela colonização permitiria que se expressasse livremente sem sofrer as violências que sofreu. Essas violências são constrangimentos sociais que buscavam moldá-la aos padrões de gênero binários e coloniais.

Enquanto ouvimos esse relato, a parte visual do vídeo mostra a artista caracterizando-se com o que parece ser a visualidade que ela mesma atribui às pessoas Weye. Veste um vestido preto com um padrão de linhas em vermelho, uma capa/ blusa preta com o mesmo padrão, um colar metálico com um pingente de ave, uma peruca, uma faixa com um enfeite colorido e uma corrente prateada na cabeça. A descrição bate com outras partes de uma descrição de uma Weye por um colonizador espanhol citada por ela no relato em relação ao tipo de roupas e os cabelos compridos.

Veio um índio de tão má figura, que o seu traje, cara perversa e cintura significava o que ele era [...] parecia um Lúcifer nas feições, na cintura no traje, porque andava sem calças, que era um desses [...] chamados hueyes [...] em vez de calças usava um puno, que é um pequeno remendo que usam de frente da cintura para baixo, como as mulheres índias, e umas camisas compridas por cima. O seu cabelo era comprido e solto, enquanto todos os outros têm tranças, e as suas unhas estavam tão deformadas que pareciam colheres. Tinha uma cara muito feia e nos olhos uma nuvem que englobava tudo. Muito pequeno de corpo, um pouco atrasado, e coxo de uma perna, de modo que só de olhar para ele causava horror e medo: com o que dava a entender os seus vis exercícios [...] O que usa o ofício de homem não é por ele baldonado, como o que na nossa linguagem vulgar significa nefando e mais propriamente putos, que é a verdadeira explicação do nome hueies [...] acomodando-se a ser machis ou curandeiros, porque têm pacto com o demónio (Núñez de Pineda y Bascuñán, 1863: 157-159 apud, Bacigalupo 2002: 30, apud Danica, 2024, p. 12)

No texto (Calfuqueo, 2015b, n.p.) que aparece antes da obra em seu site, a artista explica que a estética da roupa busca assemelhar-se às vestimentas da realeza de um jeito irônico. É como se vestisse uma fantasia de rainha e uma peruca sintética. Será que, entretanto, essas vestimentas são identificáveis como vestimentas da realeza sem o apoio de uma explicação da obra?

De qualquer modo, ao pensar essa relação, a artista retoma essa figura apagada pela colonização e imagina uma realidade na qual ela não tivesse sido apagada, ou até mesmo fosse a forma hegemônica consolidada a partir do poder. Ao final, a artista encara a câmera e ao fundo ouvimos um som ritmado e constante. O som remete a uma pulsação, a passos, a algum tipo de música ou ao sexo entre Weyes, mencionado ao final do relato. Ela diz que em suas terras e culturas, aqueles que ninguém nunca quis encontrarão parceiros sexuais entre si. “Nos esquecemos e a história se esqueceu, minha avó e a sociedade inteira, que nas suas terras, que na sua cultura, fodemos entre nós os viados mapuches, esses que ninguém quer”

[tradução minha. No original: “Nos olvidamos y se lo olvidó a la história, a mi abuela y a la sociedad entera que en sus tierras que en su cultura nos revolcamos los maricones mapuches, esos que nadie quiere. Yo nunca seré un Weye, pero hubiese querido ser.”] (Calfuqueo, 2015, 3’10”) Pode-se traçar um paralelo com a resistência das pessoas que não se enquadram à norma hegemônica e a partir desse laço comum constroem espaços de comunidade. Esse tipo de relação está presente em outras culturas e contextos, como nas “casas”, famílias escolhidas no contexto da cultura “Ballroom”.

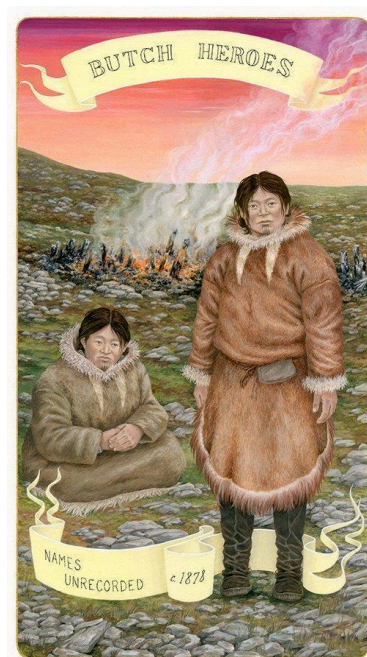
A cultura ballroom emergiu na década de 1970 em Nova York como um movimento social e artístico protagonizado por jovens negros, latinos e LGBTQIA+. Conforme Santos (2021) essa cultura desenvolveu-se como uma forma de resistência às opressões sociais, raciais e de gênero, criando espaços alternativos de expressão identitária, pertencimento e solidariedade. As “houses” (casas) constituem um dos elementos da cultura Ballroom, sendo estas unidades centrais nesse contexto, funcionando não apenas como equipes competitivas nas competições de dança e performance, mas também como estruturas de suporte emocional e social para seus integrantes, assumindo características análogas às de uma família tradicional (Rodrigues, Serejo, 2025, p. 2)

Nesta obra, a artista retoma a dissidência por meio da imaginação de uma realidade que diz sobre sua ancestralidade, mas que ela só consegue acessar por meio de relatos dos colonizadores. Explicita a identidade sexual/de gênero imposta pelo sistema colonial binário enquanto efeito traumático de um sistema violento. Busca repovoar o imaginário com o que restou dessa possibilidade apagada.

É imperativo entender nossas identidades sexuais como efeitos traumáticos de um violento sistema biopolítico de sexo, gênero, sexualidade e raça e elaborar novos mitos que nos permitam interpretar o dano psicopolítico, nos dando a coragem necessária para a transformação coletiva. (Preciado, 2018, p. 396)

2.1.7 *Butch Heroes*

Figura 8 a 11 - Ria Brodell, *Butch Heroes*, 2010 - 2023. Guache sobre papel, cada uma com 27,9 x 17,8 cm.





Fonte: Brodell, 2010-2023.

Esta série é uma grande coleção de pinturas acompanhadas de pequenas biografias de pessoas “butch” (designadas mulher ao nascer/do “sexo feminino” e alinhadas com a masculinidade) de diversos contextos históricos, geográficos e culturais. É parte de um movimento de resgate da historiografia não hegemônica. Uma grande pesquisa histórica em fontes variadas, que por sua vez também recorrem a fontes variadas, resulta nessa coleção de histórias para as quais o artista cria ilustrações. Suas pinturas partem das partes que considera mais importantes das histórias. A obra atua no sentido da criação de um imaginário, de dar rosto a

essas pessoas e visualidade a essas histórias. Além disso, é uma tomada do poder de significar e de construir essa “História” e esse imaginário por uma pessoa dessa mesma comunidade retratada. “É essa a alteridade por meio da qual o dizível é instituído, que assombra suas fronteiras, e que ameaça entrar no dizível por substituições que nem sempre podem ser detectadas.” (Butler, 2022, p. 322)

Sendo assim, o artista precisa tomar diversas decisões visuais nesse processo imaginativo, que passam também por uma pesquisa histórica e cultural. Uma pesquisa sobre o cenário, sobre as roupas, sobre os elementos e sobre a racialidade das pessoas retratadas. Existe um elemento de catalogação, com o título da série, o nome de registro, o nome social, a data de nascimento e de morte da(s) pessoa(s). Na maioria deles, a pessoa em questão é retratada sozinha. Em alguns casos, é acompanhada de outra pessoa importante para sua história (na maioria das vezes sua companheira). Há pequenas variações nas molduras pintadas que cercam as imagens. Em alguns casos a diferença é grande, possivelmente fazendo referência a um elemento gráfico específico da cultura da pessoa retratada.

É interessante analisar como é possível resgatar essas histórias. Elas são descobertas através de sentenças criminais, seja pela criminalização da dissidência ou por outros crimes; por notícias de descobertas após a morte de que homens trans ou mulheres que viviam socialmente enquanto homens não eram homens cis; pela notoriedade da pessoa na sua área profissional, geralmente tratando-se de pessoas públicas, como artistas e militares; e pelos estudos etnográficos de outras culturas por estudiosos de culturas eurocentradas. São relatos de pessoas que se recusaram a serem encaixadas na normatividade e, na maioria dos casos, sofreram grandes violências por conta disso. Pelo próprio funcionamento dessas normas, o único registro acontece por meio dessas violências. “A política se tornou snuff: extermínio por e para a representação.” (Preciado, 2018 p. 364) A representação em si é violenta com a pessoa e se dá por meio de relatos de outras violências sofridas.

Nessas histórias de dissidências a dimensão social e coletiva do gênero é evidenciada. O gênero acontece no social, em relação ao outro. A estilização do corpo tem um impacto social e a não conformidade com a norma tem sanções que se dão também no âmbito social. Um desses âmbitos sendo inclusive o âmbito jurídico, com punições da dissidência pela Igreja e pelo Estado. “O poder jurídico “produz” inevitavelmente o que alega meramente representar” (Butler, 2018, p. 16) A

contingência do gênero também é evidenciada em histórias de pessoas de culturas não eurocentradas. Algumas culturas têm outras dinâmicas de gênero, de funcionamento dos papéis sociais e de aceitação em relação à dissidência/ao que na cultura eurocentrada caracteriza uma dissidência.

o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. (Butler, 2018, p. 17)

Como já foi mencionado, o trabalho tematiza identidades “butch”. Butler propõe uma discussão bastante intrigante sobre as identidades “butch” e a normatividade. Entende que a “masculinidade feminina” não tem os mesmos moldes da masculinidade de homens cis. Que talvez nem deveria ser considerada “masculinidade”, mas sim outra forma de “feminilidade”. A predominância do termo de gênero deve ser da identidade ou da expressão de gênero? Além disso, questiona até que ponto a “feminilidade” ou a “masculinidade” em mulheres lésbicas reforça ou quebra padrões. O “feminino” é o padrão para uma mulher, mas o “feminino” não é o padrão para uma pessoa que se atrai pelo também “feminino”. Ou seja, a lésbica “masculina” entra em um certo padrão da lesbiandade.

Cherríe Moraga e outras estavam igualmente começando a teorizar sobre as categorias de butch e femme, as quais colocaram em discussão se os tipos de masculinidade em jogo para butch eram sempre determinados por uma diferença sexual previamente operativa, ou se estavam colocando em questão a diferença sexual. (...) As femmes colocaram uma questão importante: estaria essa feminilidade definida em relação ao masculino já operante na cultura, como parte de uma estrutura normativa que não poderia ser modificada, ou esta seria o desafio a essa estrutura normativa, um desafio do interior de seus termos mais estimados? (Butler, 2022, p. 351)

Essas relações podem ser vistas nessas histórias, principalmente no caso de pessoas “passáveis” enquanto homens, que podiam exercer os papéis sociais masculinos. Essa experiência dos papéis sociais que não foram designados ao nascimento, com altos riscos no caso de uma possível descoberta, demandam um grande entendimento e apropriação desses papéis. É necessário para se deslocar de um modelo ao outro, conhecê-lo e apreendê-lo muito bem. Assim, é possível, ainda que não seja uma regra, ver através da matriz do gênero e enxergar que o gênero é uma grande construção social.

O saber drag king não é a consciência de estar imitando a masculinidade em meio a corpos anônimos de homens e mulheres, de pessoas de negócios e carteiros, de mães que empurram carrinhos de bebê, de jovens que chutam latas de lixo; antes disso, ele reside no fato de perceber os outros - todos os outros, incluindo a si mesmo - pela primeira vez como bioficções mais ou menos realistas de gêneros performativos e normas sexuais decodificáveis como masculinas ou femininas. (...) Tornar-se drag king é ver através da matriz de gênero, observando que homens e mulheres são ficções performativas e somáticas convencidas de sua realidade natural. (Preciado, 2018, p. 391)

Por vezes é difícil atribuir com precisão as identidades dessas pessoas. É preciso considerar as desigualdades dos papéis sociais e seus impactos na vida profissional (ou na existência de uma vida profissional) e a homofobia, que poderia levar uma mulher a viver socialmente como homem, mesmo sem desejar necessariamente essa identidade. É interessante como o artista busca nos relatos respeitar a identificação da pessoa com base nas informações disponíveis, inclusive utilizando o neutro quando não é possível saber com certeza. Algumas das pessoas da série são pessoas intersexo, que ainda assim eram definidas socialmente por seus genitais, ou habitavam um tipo de não lugar social.

Os órgãos intersexuais são descritos como "ruins", "subdesenvolvidos", "malformados", "inacabados", isto é, em nenhum caso como órgãos verdadeiros, mas como exceções patológicas que vêm para confirmar a normalidade. Como o gênio maligno de Descartes, os órgãos sexuais malformados enganam, colocam armadilhas à percepção e geram um juízo errôneo sobre os gêneros. Só a tecnologia médica (linguística, cirúrgica ou hormonal) pode reintegrar os órgãos à ordem da percepção, fazendo-os corresponder (como masculinos ou femininos) com a verdade do olhar, de maneira que mostrem (no lugar de esconder com malignidade) a verdade do sexo. (Preciado, 2022, p. 139)

As pesquisas utilizadas como base atentam-se também a versões enviesadas que higienizam e adaptam as histórias das pessoas para que se encaixem em uma visão normativa de mundo. Os textos comentam sobre a possibilidade de que essa história tenha sido alterada.

Após aquelas primeiras reportagens nos jornais, os fatos rapidamente se tornaram obscurecidos. O historiador Peter Boag escreve: "A imprensa de circulação em massa, principalmente o American Journal Examiner, ficcionalizou sua mulheridade, feminilidade e heterossexualidade. Mais tarde, contadores de histórias, dramaturgos e cineastas aceitaram acriticamente o que os jornais da época relataram." (...) Até mesmo seu nome foi mudado de Joe para Jo. A ficcionalização de relatos de vidas como a de Monahan era comum em jornais e romances na virada do século 20 – assim como as

histórias de Sammy Williams e do Sr. e Sra. How. (...) Heterossexualizar ou feminizar essas vidas ajudou a apaziguar a ansiedade da sociedade em relação a qualquer sexualidade ou gênero que parecesse desalinhado com o que era aceitável. Os jornais lucraram com o clichê da jovem rejeitada no amor. Infelizmente, essa narrativa persiste, principalmente no filme de 1993, *The Ballad of Little Jo*, que se baseou nesses relatos fictícios e sensacionalistas da vida de Monahan para contar, mais uma vez, a história de uma mulher rejeitada no amor. [tradução livre. No original: After those first reports in the newspapers, facts quickly become obscured. Historian Peter Boag writes, "The mass-circulation press, most notably the American Journal Examiner, fictionalized his womanhood, femininity, and heterosexuality. Later, storytellers, playwrights, and filmmakers have uncritically accepted what period newspapers reported." (...) Even his name was changed from Joe to Jo. Fictionalizing accounts of lives like Monahan's was common in newspapers and novels at the turn of the twentieth century - much like the stories of Sammy Williams and Mr. and Mrs. How (...) Heterosexualizing or feminizing these lives helped to assuage societies anxiety around any sexuality or gender that seemed unaligned with what was acceptable. Newspapers profited off the young-woman-spurned-by-love trope. Unfortunately, that storyline lives on, most notably in the 1993 film *The Ballad of Little Jo* which relied on those fictional and sensationalized accounts of Monahan's life to tell, yet another, story of a woman spurned by love.] (Brodell, 2021, n.p.)

Na última história, a pessoa é parte de um trisal, porém no último momento duas das pessoas se separam e vão para uma montanha para cometer suicídio. Embora as duas pessoas fossem importantes para a vida e a relacionalidade da pessoa principal retratada, a escolha é por retratar apenas a pessoa da cena final. Talvez a escolha se justifique por conta de a cena ser a mais marcante, mas pode ser também por um higienismo em relação a essa configuração de relacionamento, de modo a retratar e nomear apenas duas das três pessoas. Em *Desfazendo Gênero* (2022), Judith Butler conduz uma discussão sobre a questão do casamento homossexual. Problematisa a normatização da comunidade e a falta de uma expansão da luta para incluir pessoas dissidentes com modos de vida menos normativos/que não buscam a validação do Estado.

O debate sobre o casamento gay acontece por meio de tal lógica, pois vemos que o debate se reduz, quase que imediatamente, na questão de se o casamento deve ser estendido de modo legítimo a homossexuais. Isso significa que o campo sexual é circunscrito de tal maneira que a sexualidade já é pensada em termos do casamento, e o casamento já é pensado enquanto a obtenção da legitimidade. (Butler, 2022, p. 182)

Demandar e receber reconhecimento de acordo com normas que legitimam o casamento e deslegitimam formas de aliança sexual fora do casamento, ou com normas que são articuladas em uma relação crítica com o casamento, é deslocar o lugar de deslegitimação de uma parte da comunidade queer para outra ou, melhor, transformar uma deslegitimação coletiva em uma seletiva. (Butler, 2022, p. 198)

Como exemplo de uma das pinturas, na primeira imagem da série, a cena escolhida para ser retratada é a da morte de Hetzeldorfer, a pessoa em questão. A escolha da sentença de morte por afogamento é retratada, e um elemento citado na história que simulava um pênis é colocado ao seu lado enquanto afunda. As roupas da época e a racialidade da pessoa são outras escolhas formais feitas pelo artista.

2.1.8 Transcestrais: Xica Manicongo

Figuras 12 - Rafa BQueer, *Transcestrais: Xica Manicongo*, 2024. Base de ferro com perucas, armares, búzios, 155 x 40 cm.



Fonte: BQueer, 2024.

Como na obra anterior, que retrata diversas figuras 'butch' ao longo da história, esta artista também retrata uma figura histórica dissidente. Assim, contribui para a construção de uma memória histórica e de um imaginário positivo em relação à dissidência de gênero. Essa figura histórica é Xica Manicongo, a primeira travesti não indígena do Brasil. Xica nasceu no Congo, foi raptada pela colonização portuguesa e escravizada na cidade de Salvador. Seu nome indica realzeza, porém o

termo pode ter sido esvaziado pelos colonizadores, sendo usado para descrever qualquer pessoa do Congo. Xica não concordava em se adequar às normas coloniais de gênero e foi denunciada para a Inquisição. Ao receber uma sentença de morte, acabou aceitando as imposições para continuar viva. Vemos em sua história que a Igreja e o Estado procuram conter a dissidência por meios jurídicos. A contenção é necessária porque as margens do sistema são o que tem o maior potencial de derrubá-lo.

Douglas sugere que todos os sistemas sociais são vulneráveis em suas margens e que todas as margens, em função disso, são consideradas perigosas. Se o corpo é uma sinédoque para o sistema social por se ou um lugar em que convergem sistemas abertos, então todo tipo de permeabilidade não regulada constitui um lugar de poluição e perigo. (Butler, 2018, p. 177)

Tanto que o registro que permitiu a descoberta posterior da sua existência é o próprio registro do tribunal. Os registros que permitem acessar essas vidas são registros violentos e coloniais. Apenas aqueles que têm poder político podem controlar o discurso hegemônico, inclusive sobre história e memória. Esse discurso hegemônico é o discurso que permanece, é o discurso ao qual temos acesso, ou pelo menos temos acesso mais facilmente.

Ao contrário da obra anterior, esta obra é um pouco menos figurativa. A representação de Xica é feita por uma cabeça sem rosto e com cabelo, pendurada em um cabo. A estrutura e a cabeça são azuis, e os detalhes do cabelo são dourados/amarelos. O azul escuro remete à pele negra ao mesmo tempo que se distancia de uma figuração mais naturalista. Esse uso aparece em trabalhos de outros artistas, como Brendon Reis e Kika Carvalho. O uso do azul para pensar a racialidade aparece também nos trabalhos de Juliana dos Santos e Luana Vitral. No trabalho de Luana, é utilizado inclusive em combinação com o dourado. A cabeça parece ser coberta pelo mesmo material do cabelo. O cabelo é trançado e adornado por peças metálicas e búzios. A escolha pela cabeça flutuante sem corpo pode tanto descaracterizar a figura quanto servir como uma resposta à impossibilidade de caracterizá-la com precisão. Ao torná-la menos figurativa, seu potencial simbólico e de identificação a partir de signos comuns aumenta. Sem a pessoalização de Xica, restam traços e simbolismos que remetem a convenções culturais de raça e gênero. As tranças, as cores e os búzios remetem à sua origem congoleza. As tranças, o

modo de prender o cabelo e os adornos dialogam com aspectos de gênero, principalmente pensando nos papéis e caracterizações de gênero a partir da perspectiva colonial.

2.1.9 Demon of Lust, de Martine Gutierrez

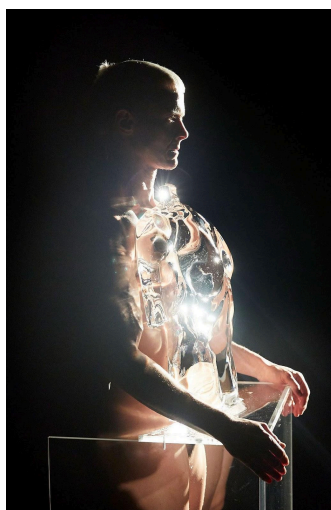
Figura 13 - Martine Gutierrez, Demons, Chin "*Demon of Lust*", p93 from *Indigenous Woman*, 2019. Fotografia impressa, 90,8 x 60,3 cm.



Fonte: Gutierrez, 2019.

2.1.10 Tiresias

Figura 14 - Cassils, *Tiresias*, 2011, 2024. Vídeo performance.



Fonte: Cassils, 2011, 2024.

2.2 Criação do andrógino

Criação do andrógino apresenta e trata de obras que desenvolvem novas possibilidades para além do binário normativo, construindo novos mundos e modos de ser e viver.

2.2.1 Autorretratos de Claude Cahun

Figura 15 - Claude Cahun, *Autorretrato*, 1927. Fotografia.



Fonte: Cahun, 1927.

Figura 16 - Claude Cahun, *Selfportrait — I am in training, don't kiss me* (Autorretrato — Eu estou treinando, não me beije), 1927. Fotografia impressa, 11,7 x 8,8 cm.



Fonte: Cahun, 1927.

A primeira obra é uma fotografia de alto contraste, quase sem meios-tons. Esse alto contraste, somado à sensação de proximidade de figura retratada em relação à câmera e de pouca profundidade do fundo, contribui para a criação de uma imagem plana e chapada. Em alguns pontos, a figura se mistura ao fundo. O cabelo e as pernas da pessoa somem na escuridão do fundo. É possível distinguir seu rosto, seu tronco, seus braços e mãos e alguns pontos luminosos nas roupas. Alguns elementos de sua caracterização remetem à ideia de “masculinidade”, outros à ideia de “feminilidade”, e outros, ainda, são mais ambíguos, podendo remeter aos dois: a forma reta do caimento do cabelo sobre a testa, a mecha curta ao lado e o fato de que é possível ver a orelha sugerem que seu comprimento é curto; a sugestão de mamilos à mostra com os círculos escuros no peito; o “mamilo” do lado direito, que parece compor um peito sem volume; o cinto da calça; e a braçadeira,

que parece a parte do punho de uma luva de boxe sem a luva em si, remetem à ideia de “masculinidade”. A sombra sobre os olhos e a boca escura que sugerem maquiagem, e o “mamilo” do lado esquerdo, que, devido à inclinação e a rotação do corpo, revelam um sutil volume no peito, remetem à ideia de “feminilidade” e a aspectos corporais associados ao “sexo feminino”. A expressão de seu rosto, cujo olhar é fixo na câmera, parece algo entre séria, desafiadora e sensual, podendo remeter a ideias tanto de “feminilidade” quanto de “masculinidade”. A roupa que parece ser uma capa, a calça de cintura um pouco alta, o uso do acessório braçadeira e as mãos cruzadas à frente, que podem indicar tanto seriedade quanto delicadeza, também são ambíguos quanto às simbologias hegemônicas de gênero.

A segunda obra é também uma fotografia e retrata a mesma pessoa. Apresenta mais meios-tons e as sombras constroem mais nitidamente as figuras. A pessoa está um pouco mais distante da câmera e o fundo parece um pouco mais profundo. Há uma separação maior entre figura e fundo. O enquadramento da imagem é mais fechado e alguns elementos parecem construir uma espécie de borda que lembra uma caixa que guarda bonecos comercializados, uma moldura ou o enquadramento de uma tela para transmissão/projeção de imagens. Nesta obra, também há elementos que remetem à ideia de masculinidade, à ideia de feminilidade e ambíguos. Alguns são inclusive elementos repetidos em relação à primeira fotografia. O halter com os pesos, o gel no cabelo, o cabelo que parece ser curto, a curva das pontinhas do cabelo na testa, os “mamilos” à mostra, e desta vez ambos mais planos, e a forma um pouco mais firme com que a mão esquerda da pessoa segura o cabo do halter remetem à ideia de “masculinidade”. Os diversos elementos de maquiagem, dessa vez mais nítidos, o uso do que parece ser uma meia calça, a presença de vários desenhos/formatos de coração na imagem, as pernas cruzadas e a forma leve como a mão direita da pessoa se apoia no peso remetem à ideia de “feminilidade”. A expressão, que parece revelar algum tipo de melancolia ou preocupação, o tecido em volta do pescoço, que pode ser um lenço ou uma toalha, a frase “estou em treinamento, nao me beije”, o bracelete e a capa que se repetem, o calçado que parece ser uma bota, alguns dos desenhos dos pesos e os escritos dos pesos são elementos mais ambíguos.

Alguns elementos remetem também a outras figuras que, por sua vez, trazem sua própria significação de gênero. A moldura que parece uma caixa, a maquiagem

(até mesmo em sua especificidade, como no caso do formato/cor mais escura do batom), a simulação de pele através de tecidos e os elementos que trazem alguma “delicadeza” remetem à figura da boneca. A boneca está associada à feminilidade por ser uma simulação de pessoa generificada e pelos modos mais comuns de brincar com elas, que reproduzem completamente os papéis de gênero. O papel imposto às mulheres de cuidado com os filhos e a casa são muito reforçados a partir da brincadeira com bonecas. Esses papéis surgem da hegemonia da heterossexualidade.

Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora. (Butler, 2018, p. 182)

Também a maquiagem em sua especificidade, a base branca do rosto, o lenço no pescoço, as curvas das pontas dos cabelos e as diversas referências diretas ou simbólicas a sentimentos/ sensações remetem à figura do mímico. O mímico é silencioso e muito expressivo em relação às suas emoções. As curvas do cabelo, que parecem inclusive uma espécie de bigode, os braceletes, o shorts, o halter e os escritos que parecem fazer referência a atrações circenses remetem à figura do homem forte do circo. O homem forte é a hipérbole da força física, a ponto de ser exotificado e espetacularizado. Essa dualidade do mímico e do homem forte aparece também na frase, entre o treinamento e o beijo. Essa oposição entre, de um lado, aquilo que é sentimental, emocional, o afeto e o beijo, e, do outro, a substituição dos sentimentos pela brutalidade e pela força física, está muito ligada aos estereótipos de gênero e às próprias bases dessa dicotomia. O mímico e o homem forte são figuras do espetáculo e do entretenimento, personagens construídos e representantes dessas instâncias simbólicas.

A opção por essas figuras está bastante relacionada ao processo das duas obras. As obras são fotografias montadas. E artista¹ define todos os elementos

¹ A escolha pelo uso do pronome neutro é feita em respeito à identificação da pessoa com o gênero neutro: Masculino? Feminino? Depende da situação. Neutro é o único gênero que sempre funciona para mim. Se existisse em nossa língua, não observaríamos essa oscilação no meu pensamento. [Tradução livre. Original: Masculin? féminin? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convient toujours. S'il existait dans notre langue, on n'observerait pas ce flottement de ma pensée] (Cahun, 2002, p. 176 apud Nugara, 2014, p. 2)

previamente a fim de criar uma cena específica com efeitos visuais específicos. Esse caráter de construção da imagem se relaciona tanto à construção da imagem dessas figuras do espetáculo quanto à própria construção social e performativa do gênero. Associado ao Surrealismo, o artista cria a androginia a partir dessas escolhas deliberadas, de modo a quebrar os limites da coerência cultural. O artista rompe com a tradição do autorretrato de construção de uma imagem socialmente aceita e respeitada e de afirmação dos papéis de gênero ao propor uma citação subversiva do gênero. A primeira obra tem um alto contraste e é mais plana, mas ao mesmo tempo há mais mistura da figura e do fundo e uma fluidez de elementos e significados. Já na segunda, que tem uma maior profundidade visual, os elementos são mais separados, delimitados e definidos em si e os significados e simbologias parecem ser mais fechados e específicos. É curioso como a rigidez da forma contribui tanto para a fluidez do gênero quanto dos significados.

2.2.2 S'He

Figura 17 - Ulay, *S'He*, 1973. Fotografia impressa, 59,5 x 59 cm.



Fonte: Ulay, 1973.

Como na obra de Ismael Nery, temos novamente uma pessoa só, formada por uma metade “masculina” e outra “feminina”. Trata-se, desta vez, de uma fotografia encenada e montada pelo próprio artista, o mesmo procedimento utilizado no trabalho de Claude Cahun. O artista realiza uma caracterização dessas metades. No

lado “masculino” parece apresentar seu próprio cabelo, podemos ver um pouco de barba no rosto, ele usa uma camisa estampada e segura um cigarro com a boca. No lado “feminino”, há muito mais procedimentos de estilização. Ele usa metade de uma peruca, o que parece a metade de cima de um vestido ou um colete com pêlos, uma maquiagem bem forte e pesada, de modo que a base cobre bem a barba e cria uma separação bem definida entre os dois lados a partir de uma linha reta. O fundo contribui para o contraste, sendo que no lado “masculino”, das cores mais escuras, o fundo é mais claro e no lado “feminino”, das cores mais claras, o fundo é mais escuro. As cores mais avermelhadas e esverdeadas criam uma relação de complementaridade ao longo da imagem. O lado “masculino” dialoga com o fundo, que tem uma mesa com flores que parecem as da estampa da camisa, o fundo desse lado é mais visível. Já o “feminino” contrasta com esse fundo mais escuro, portanto menos compreensível. Essas relações com os fundos criam uma sensação de profundidade do lado “masculino” e de planificação do lado “feminino”. A linha bem no meio do rosto faz com que, ao virar de perfil, o artista assuma só uma das metades.

A obra retrata uma figura andrógina. Será o andrógino um reforço da norma a partir do ideal de complementaridade heterossexual? Será ele, como no caso da arte drag, que será logo mais abordada, uma paródia subversiva? Pelo argumento de Amelia Jones, professora, crítica e curadora, trata-se de uma citação subversiva do gênero (2015). A autora apresenta e compara diversos trabalhos do artista que tratam de questões de gênero e falas dele que revelam essa intencionalidade. Ulay diz que quer abraçar sua “alma feminina”, um conceito do psicanalista Carl Jung. Jung diz que todas as pessoas têm uma “alma feminina” ligada a sentimento e desejo e uma “alma masculina” ligada a lógica e racionalidade. Para ele, os homens tendem a negar a parte feminina, projetando-a sobre as mulheres. Ulay quer quebrar essa tendência, abraçando sua feminilidade. O artista também relata viver durante um certo período em um meio social de pessoas trans e crossdressers (que se vestem e se expressam de forma associada ao oposto binário do próprio gênero). Esta série surge nessa época, na qual praticava a arte drag. Conta que seu interesse pelas questões de gênero e pela androginia aparecia inclusive nas performances conjuntas com Marina Abramovic. Ele é vulnerável e vê a vulnerabilidade como uma força. Essa ideia de que a força está na vulnerabilidade,

que caracteriza a “alma feminina”, pode criar uma contradição formal com o aspecto plano de seu lado “feminino”. O plano pode ser entendido como raso, superficial e vazio. Outra possibilidade é que a sensação de planificação faça referência a uma autenticidade sem medos e amarras, enquanto o lado “masculino” é puxado e restrito pelo entorno, que pode representar as normas sociais ou seu próprio inconsciente. Amelia Jones vê esse movimento como uma fuga do ideal de força enquanto demonstração fálica de autoridade e entende que o trabalho de Ulay busca a libertação dos limites do binário. Esse movimento é bastante inesperado partindo de um homem cis heterossexual.

Como Ulay afirmou, resumindo a fragilidade paradoxal e o poder do sujeito corporificado: “Sou vulnerável e não posso esconder esse aspecto de mim mesmo... [M]eu poder [reside no fato de que]... sou completamente generoso, o que, claro, me torna vulnerável. Mas a vulnerabilidade é uma grande força.” Se a vulnerabilidade é força, não se trata da afirmação fálica de autoridade. É a força que advém do ato de doar. [Tradução livre, no original: As Ulay has stated, summing up the paradoxical fragility and power of the embodied subject, “I am vulnerable and cannot hide this aspect of myself.... [M]y power [resides in the fact that]... I am completely open-hearted, which of course makes me vulnerable. But vulnerability is a great strength.” If vulnerability is strength, it is not the phallic assertion of authority. It is strength through giving]. (Jones, 2015 p. 13)

2.2.3 Artistas em drag

Figura 18 - Man Ray, *Marcel Duchamp as Rose Sélavy* (Rose Selavy pseudônimo de Marcel Duchamp), 1921. Fotografia impressa, 21,6 x 17,3 cm.



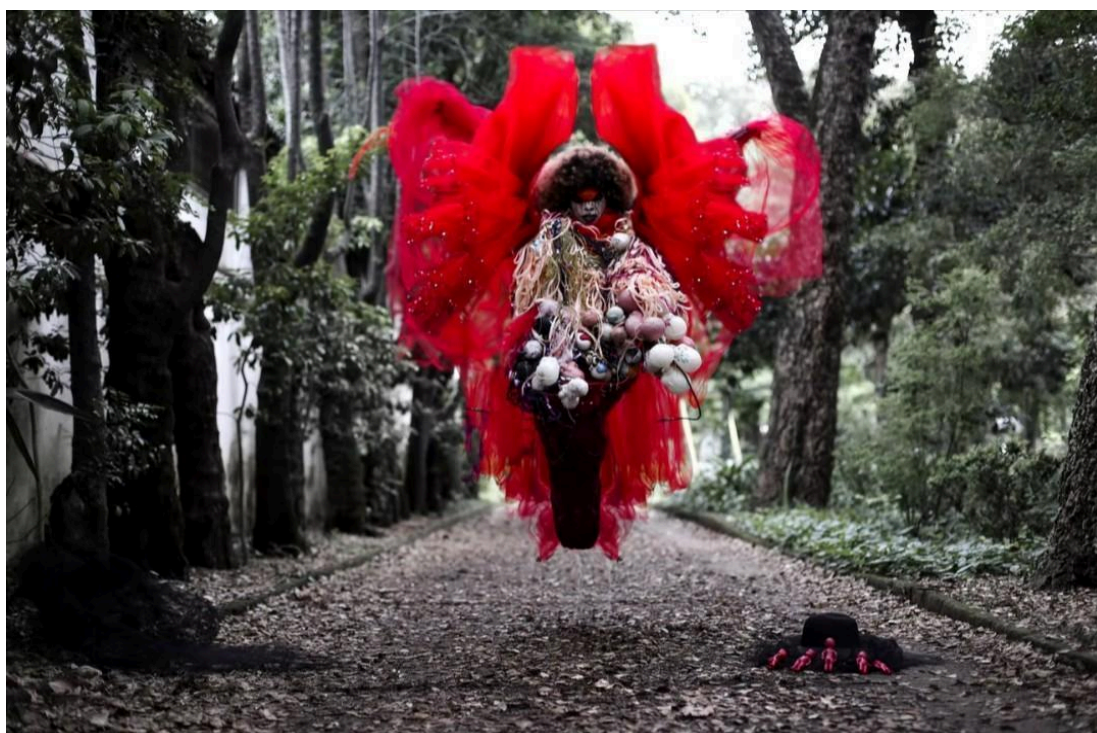
Fonte: Man Ray, 1921.

Figura 19 - Christopher Makos, *Andy Altered Ego*, New York, 1982. Fotografia impressa, 28 x 37 cm.



Fonte: Makos, 1982.

Figura 20 - A Transäljen, *DivinA*, 2019. Foto-Performance.



Fonte: Transäljen, 2019.

Figura 21 - Rafa BQueer, *Uhura Bqueer*, 2023. Fotoperformance.



Fonte: BQueer, 2023.

Figura 22 - Rafa BQueer, *Uhura Bqueer — Realeza do carimbó realness*, 2024. Fotoperformance.



Fonte: BQueer, 2024.

As obras acima são obras de vários artistas em drag. A arte drag é utilizada como um dos grandes exemplos de citação subversiva de gênero por Judith Butler. Nessa prática o artista cria um personagem a partir dos estereótipos/da sua visão de um gênero em uma concepção ampla. É mais comum que o gênero do personagem não seja o gênero ao qual o artista foi designado ao nascer, mas não é uma regra. Na época em que Butler escreveu *Problemas de Gênero*, era ainda mais difícil haver exceções a esse padrão. A repetição proposital desses estereótipos e padrões em um palco, o que destaca e evidencia aspectos da vida cotidiana, nos permite perceber que todas as pessoas estão seguindo e se moldando a eles. A arte drag parodia a ideia de uma identidade original.

Paul Preciado (2018) relata sua experiência com oficinas drag, o que ajuda a compreender um pouco mais desse caráter subversivo. As oficinas começavam com um processo de elaboração desse masculino convencionado a partir das experiências das pessoas participantes com as normas sexuais e de gênero. As pessoas participantes levantavam o que era compreendido e passado a elas como ideal de masculinidade. A partir disso, acontece o que Preciado chama de desidentificação com as convenções do gênero atribuído ao nascimento. Só então as participantes começam a estilização do seu corpo para caracterizar o personagem. A caracterização envolve o aspecto físico, em procedimentos como a mudança do eixo do peso do corpo, a mudança das proporções e o tráfico do cabelo, que imagina os efeitos da testosterona no corpo. Envolve também aspectos culturais, como a expressão, a ocupação de um espaço de poder, e a reprodução de gestos corporais associados a essa construção de gênero. Preciado acredita que o poder na masculinidade está em convencer o outro de que se tem esse poder, inclusive de que se tem esse poder para poder dá-lo ao outro. Ao andar pela cidade em drag, percebeu que ganhou acesso ao poder de experienciá-la como um homem cis. Para ele, ser um drag king é poder incorporar esse poder sem culpa. Conclui, assim como Butler, que a arte drag ajuda a evidenciar que todas as pessoas são uma caricatura de gênero, mas nem todo mundo tem essa consciência.

A drag de Warhol tem elementos um pouco mais andróginos que caracterizam essa persona. A de Duchamp é mais voltada à feminilidade. Além disso, parece ter um aspecto mais narrativo da construção dessa personagem. A

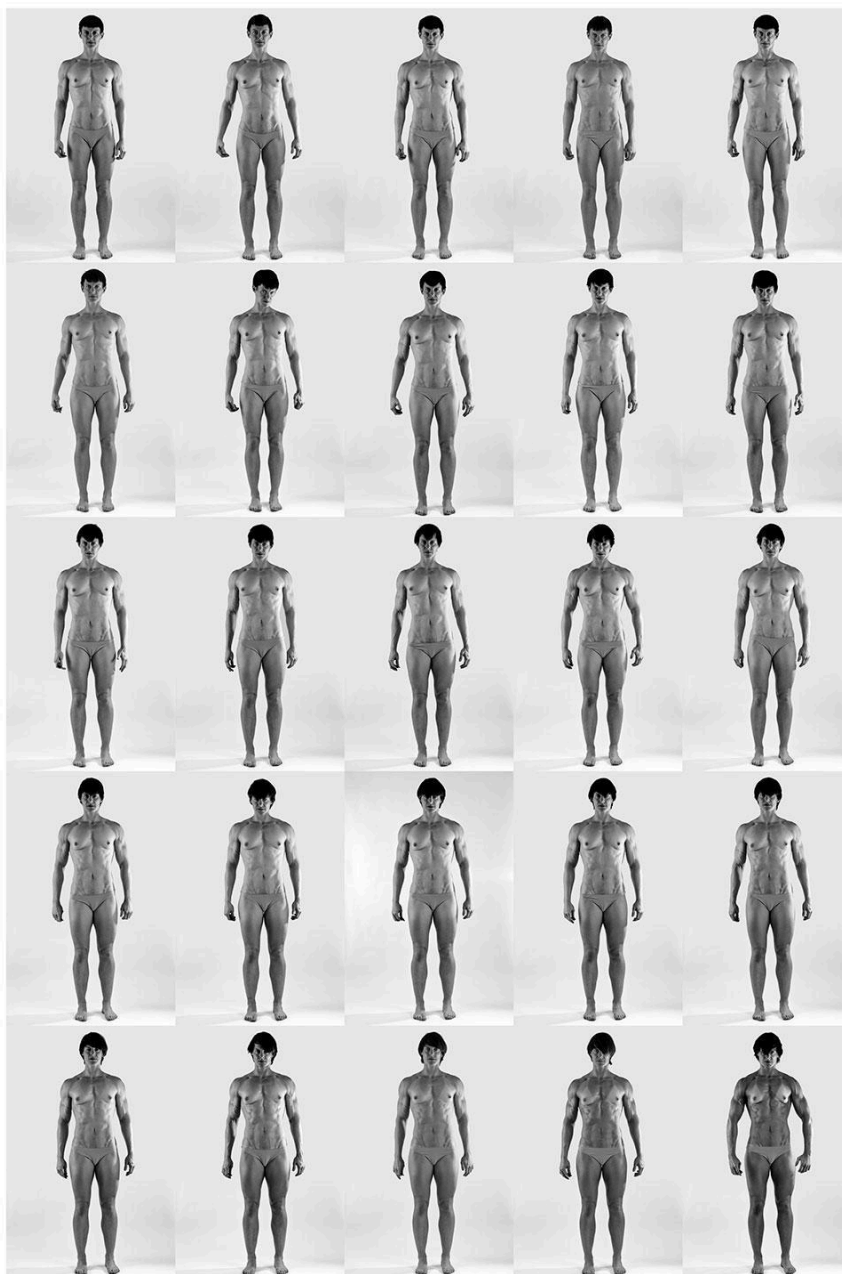
arte drag pode fazer referência também a outras marcas culturais. A arte drag e a cena drag estão bastante relacionadas com a cultura pop:

As inspirações eram muitas e as grandes divas hollywoodianas e da música pop alicerçaram um imaginário irreverente, fashionista e soberbo da imagem da mulher que é maior que o mundo. Judy Garland, Marilyn Monroe, Betty Davis, Barbra Streisand, Cher, Diana Ross, Madonna, Etta James e tantas outras proporcionaram a todos os personificadores femininos um vasto material e desejo de magnificar suas performances. Durante as décadas de 70 e 80, as drag queens não só se resumiram a aparições em show em bares, mas alcançaram o rádio, a televisão, a Broadway – musicais como *Alô, Dolly!* e *A gaiola das loucas* – e o mundo do cinema. Nos filmes, não só participariam em drag, mas como tema condutor da narrativa (Amanajás, 2023, p. 17)

Um aspecto marcante dessa cultura é o exagero e o apelo visual com escolhas bastante chamativas. Nestas fotografias, Rafa BQueer evidencia aspectos culturais regionais e cria uma mistura de uma personagem feminina com uma criatura fantástica. A obra de Transalien também puxa a criação da personagem para além das convenções do humano. Enquanto Duchamp e Warhol são homens cis, Warhol sendo parte da comunidade LGBT e Duchamp não, Rafa e Transalien são pessoas transfemininas. Pessoas que se descobrem trans através da arte drag são comuns. A arte drag é mais comumente praticada entre pessoas da comunidade LGBT, mas vemos casos de artistas como Duchamp e Ulay, consolidados no cenário artístico, que criam fotografias/foto performances em drag.

2.2.4 Cortes: uma Escultura Tradicional

Figuras 23 a 25 - Cassils, *Cuts: A Traditional Sculpture* (Cortes: uma Escultura Tradicional), 2011-2013. Fotoperformance e fotografias.





Fonte: Cassils, 2011-2013.

Nesta obra, o artista propõe moldar seu corpo como uma escultura através do desenvolvimento de músculos. Ele refaz de forma adaptada a performance *Carving: A Traditional Sculpture*, de Eleanor Antin. Na performance de Eleanor, ela faz uma dieta para perder peso por 45 dias e documenta esse processo. Cassils desenvolve músculos comendo comidas com bastante proteína, tomando esteroides e treinando por 23 dias e documenta esse processo. As duas versões tratam a estilização do corpo, que é um aspecto do gênero, como metáfora da criação artística. Enquanto Eleanor se molda aos padrões de beleza “femininos”, Cassils se molda aos padrões

“masculinos”. O processo de se moldar aos padrões de gênero evidencia estruturas sociais.

Paul Preciado demarca em sua produção a transição do capitalismo estatal para o neoliberalismo de controle político das grandes empresas, principalmente a indústria farmacêutica. (2018) A modificação corporal e a representação passam a construir performativamente a materialidade dos sexos. Os efeitos da aparência e da modificação do corpo se misturam e desencadeiam os efeitos sociais do gênero. Os esforços para essas modificações são motivados pelo objetivo de tornar o corpo desejável de acordo com os padrões de beleza. Esses padrões revelam a desigualdade de gênero. Enquanto o padrão “feminino” é a perda de peso através da dieta, moldando um corpo magro, fraco, pequeno e muitas vezes doente por conta dos métodos, o “masculino” é o ganho de músculo, moldando um corpo forte, grande e resistente, ainda que os métodos de uso de esteroides também apresentem risco à saúde.

O registro é uma série de fotos em preto e branco do corpo ao longo do tempo. O preto e branco dá um aspecto de registro oficial/documento e de seriedade. E artista escolhe como moldar seu corpo a partir da forma de treino. Vemos que não desenvolve os músculos das pernas, apenas do tronco e braços. Pela escolha dos tipos de treino, é feita uma escolha estética por quais músculos desenvolver ou desenvolver mais. Seus peitos tem um pequeno volume, ou seja, não passou pela cirurgia de mastectomia. Esse volume, ainda que sutil, cria um contraste com esse corpo muito musculoso e dentro dos padrões da “masculinidade”. Nas fotos aparece também o que parece ser uma marca da parte de cima de um biquíni, contribuindo para esse contraste. Como outras formas complementares de registro, cria um vídeo com registros exagerados de si mesmo comendo, treinando e tomando os esteróides, evidenciando o processo escultórico do corpo. No final do processo, faz um ensaio fotográfico em parceria com Robin Black, o qual dissemina em publicações gays de arte e moda. Somado ao sutil volume do peito, o batom nas fotos contrasta com o corpo musculoso enquanto estilizações/formas corporais associadas a “feminilidade” e “masculinidade”. Em uma foto posa com as mãos cobrindo seus genitais e em outra utiliza o que parece ser um packer (pênis industrializado), adicionando mais camadas a essas simbologias.

2.2.5 *The Birth of Urana Remix*

Figura 26 - Jota Mombaça, *The Birth of Urana Remix* (O nascimento de Urana Remix), 2020. Vídeo.



Fonte: Mombaça, 2020.

Nesta obra, a artista imagina um futuro distópico a partir da situação atual das pessoas trans. Esse futuro é relatado por meio de um texto exibido na tela. É uma continuidade das disputas políticas pelo direito de modificação corporal das pessoas trans. Atualmente essas disputas são entre forças políticas trans, que buscam consolidar seu direito à vida e ao bem estar e ocupar espaços de construção de pensamento e significação, e o poder hegemônico cis, que tem como objetivo controlar e colocar seus corpos à margem. Nesse futuro distópico, as dinâmicas de poder mantêm-se e intensificam-se. O poder cis estabelece o controle médico, jurídico e policial da transição hormonal. O controle que já acontece atualmente pelas instituições médico-jurídicas se intensifica.

Para acessar as tecnologias necessárias para a modificação corporal, as pessoas trans precisam de um diagnóstico. Ainda que oficialmente a transexualidade não seja mais considerada doença, é o médico que determina esse acesso a partir de protocolos para “medir” a transexualidade. Ou seja, as pessoas trans dependem de critérios do pensamento médico, especificamente psicológico e psiquiátrico, em seus moldes coloniais e positivistas, para acessar as modificações

corporais. Enquanto pessoas cis podem acessar modificações corporais de “afirmação de gênero” sem nenhuma necessidade de laudo ou diagnóstico, pessoas trans precisam desses laudos. Para conseguir os laudos, precisam cumprir critérios de adequação a papéis e estereótipos de gênero e a um molde da experiência trans determinado pelo pensamento médico. Isso exacerba o quanto as barreiras são postas somente para modificações que vão no sentido da dissidência e o quanto as pessoas trans são tratadas como um desvio da normalidade. Além disso, o discurso médico, mesmo da medicina especializada, muitas vezes abraça uma concepção menos radical de gênero e de transgeneridade. O discurso de que o gênero é uma essência de cada pessoa, de que pessoas trans “nasceram no corpo errado” ou mesmo de que o cérebro das pessoas trans “não corresponde ao seu corpo”, é uma linha de pensamento inclusive de várias pessoas trans. É adotada também por grande parte do campo médico por ser mais palatável para a cisgeneridade. Nesse pensamento, a cisgeneridade e os moldes de gênero são o “normal” e o “certo”, e as pessoas trans são um “desvio da regra”, um “erro a ser corrigido”. Esse pensamento é muito mais confortável para a cisgeneridade do que entender que todo gênero é socialmente construído.

Nesse futuro imaginado, o controle de quem pode ter acesso à transição hormonal é ainda maior. Pessoas que realizam a transição de forma clandestina são caçadas, presas e forçadas a reverter a transição. Para esse controle, é instalado em todas as pessoas um chip que permite identificar se aquela pessoa tem ou não permissão para utilizar os hormônios. Algumas pessoas são forçadas a se tornarem inférteis. As pessoas trans desse universo desenvolvem, então, uma tecnologia para transicionar para além do gênero. Com o uso de um novo tipo de hormônio, as pessoas tornam-se a terra. Inclusive por conta da disputa entre o poder cis e as pessoas trans ilegais, a destruição do planeta e das formas de vida não humanas intensifica-se. O poder vai se moldando às resistências. A artista faz também referência a uma sabedoria Krenak sobre fontes subterrâneas de água, pois na história a água do planeta acabou. A protagonista passa pelo processo de transformação em terra enquanto resiste às forças de repressão. O vídeo acaba quando ela se transforma completamente.

A referência aos Krenak e o movimento de junção de humano e “natureza” dialogam com um modo de pensar contra colonial, inclusive em relação a gênero. O

vídeo é constituído pelo texto com a história, que passa como uma legenda de filme na tela, alguns sons e imagens. O texto está em inglês, o que indica um aceno ao mercado e ao público internacional. Também acaba sendo uma impossibilitação do acesso por pessoas brasileiras que não sabem ler em inglês. Não existe nem mesmo uma versão alternativa em português no site da artista. Quantas pessoas trans, principalmente mulheres trans e travestis, têm esse tipo de acesso educacional? Quem consegue acessar essa contra narrativa?

Os sons são pontuais e não são verbais. As imagens são mais abstratas que figurativas. Nenhum corpo é retratado, apenas um montinho de terra que respira. O fundo e os sons remetem esteticamente a elementos da história, como por exemplo uma imagem um pouco abstrata que lembra um sistema computacional em uma parte da história que fala sobre tecnologias. O ritmo do aparecimento do texto na tela também é variado e a velocidade condiz com momentos de mais ou menos tensão da narrativa. A obra trabalha, através de texto e imagem, a construção de imaginários. Propõe novos mitos e horizontes dentro do campo da dissidência de gênero e da sua resistência aos poderes normativos. Trata a dissidência como uma potência, sem deixar de abordar a disputa pelo poder entre opressores e oprimidos e os processos de adaptação do poder às tentativas de derrubá-lo.

2.2.6 Kowkülen

Figura 27 - Seba Calfuqueo, *Kowkülen*, 2020. Vídeo performance.



Fonte: Calfuqueo, 2020.

No vídeo, a artista combina um texto escrito com sons de água e imagens. O texto passa como uma legenda na parte de baixo da imagem. As imagens são gravações da artista em rios ou lagos. O texto fala sobre uma lei chilena da época de Pinochet que está em vigor até hoje e que define a água como um bem comercializável. Uma relação econômica com um bem natural e essencial para a vida humana e do planeta como um todo. No texto, aborda uma mistura do corpo com a água e com a paisagem. Esse corpo passa a ser uma pequena parte de um todo. Relaciona a fluidez da água com a fluidez do gênero. Fala sobre os laços líquidos e históricos entre os seres. Durante todo o vídeo seu corpo está nu, inerte e amarrado por cordas azuis. O texto é azul como as cordas. Primeiro, está deitada em algumas pedras. Em um segundo momento, está deitada nas pedras e é arrastada pela correnteza, bem suavemente. Depois, está pendurada em um tronco com as cordas, seu corpo curvado e encostando as extremidades na água. A câmera aproxima-se dessa cena final, dando destaque para seu corpo.

A partir dessas escolhas formais, ilustra essa relação do corpo e do humano como parte do planeta e da “natureza”. O azul das cordas e do texto pode ser uma referência à simbologia do azul para a água, que provavelmente surge do reflexo do céu em espaços abertos. As cordas também dão uma visualidade aos laços entre diferentes seres que menciona. A não ação do corpo passa a ideia de comunhão com a água e com a paisagem. O arrastar do corpo pela correnteza marca a ideia do corpo como parte desse todo. Comenta no texto sobre ser um peixe sem sexo. A escolha por ficar o tempo todo virada de costas para a câmera deixa seu genital e a maioria das características interpretadas como sexuais escondidos. Além do “sexo”, ao virar de costas remete a uma perda da identidade individual. Pode ser uma referência aos limites entre identidade individual e coletiva. Na parte em que está pendurada pelas cordas, se posiciona de maneira curva, o que pode ser uma referência ao movimento da água e ao formato das ondas. Além disso, o seu corpo fica refletido na água, talvez consolidando visualmente essa transfiguração. O paralelo do texto entre a fluidez da água e do gênero pode criar um paralelo entre a tentativa que menciona de conter e controlar a água com a tentativa de conter e controlar o gênero. Cria uma nova proposta de resistência às normas coloniais pela metáfora da fluidez e da coletividade dos seres não humanos.

2.2.7 Obras de Uyra

Figura 28 - Uyra, *Lama*, 2017. Fotografia.



Fonte: Uyra, 2017.

Figura 29 - Uyra, *Mil (quase) Mortos*, 2018. Fotografia.



Fonte: Uyra, 2018.

Em suas foto-performances, a artista torna-se uma entidade: a árvore que anda. Através de técnicas parecidas com as usadas na arte drag para a estilização do corpo, Uyra caracteriza-se como essa entidade em diálogo com os seres não humanos do planeta. No entanto, os materiais que utiliza não são industrializados, como costumam ser na arte drag. Como Seba Calfuqueo, busca realocar o humano dentro do que chamamos de “natureza”. A ideia de “natureza” é, em si, uma tentativa de separar a vida humana e suas criações do resto do planeta. Com essa união,

denuncia modos de vida predatórios nas cidades, nas florestas e nos territórios entre os dois.

2.2.8 Corpoflor

Figuras 30 e 31 - Castiel Vitorino Brasileiro, *Corpoflor*, 2016 - Presente (2025).
Fotografias.

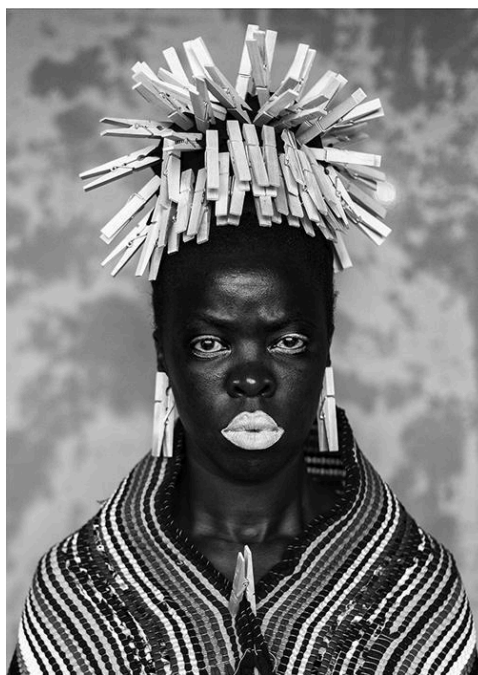


Fonte: Brasileiro, 2016 - presente (2025).

A série de fotografias encenadas parte da estilização do corpo próprio e de outras pessoas para a transfiguração desse corpo em outro tipo de ser. O corpo também se junta com outros seres, criando um novo ser. De acordo com a própria artista, virar esse outro ser é uma tentativa de sair completamente dos moldes coloniais. Embora a estilização do corpo vá para além do gênero, há alusões a elementos generificados. Outros seres tornam-se esses elementos, como no caso de flores e plantas colocados no rosto remetendo a barbas e bigodes em algumas das fotografias. Esses elementos são, no entanto, tirados da interpretação normativa de gênero. As possibilidades de criação buscam de modo proposital abalar qualquer tipo de coerência colonial. Assim, corpos definidos pela racialização e pelo colonialismo podem criar sua subjetividade em seus próprios termos.

2.2.9 Bester I

Figura 32 - Zanele Muholi, *Bester I*, Mayotte, 2015. Fotografia impressa, 70 x 50,5cm.

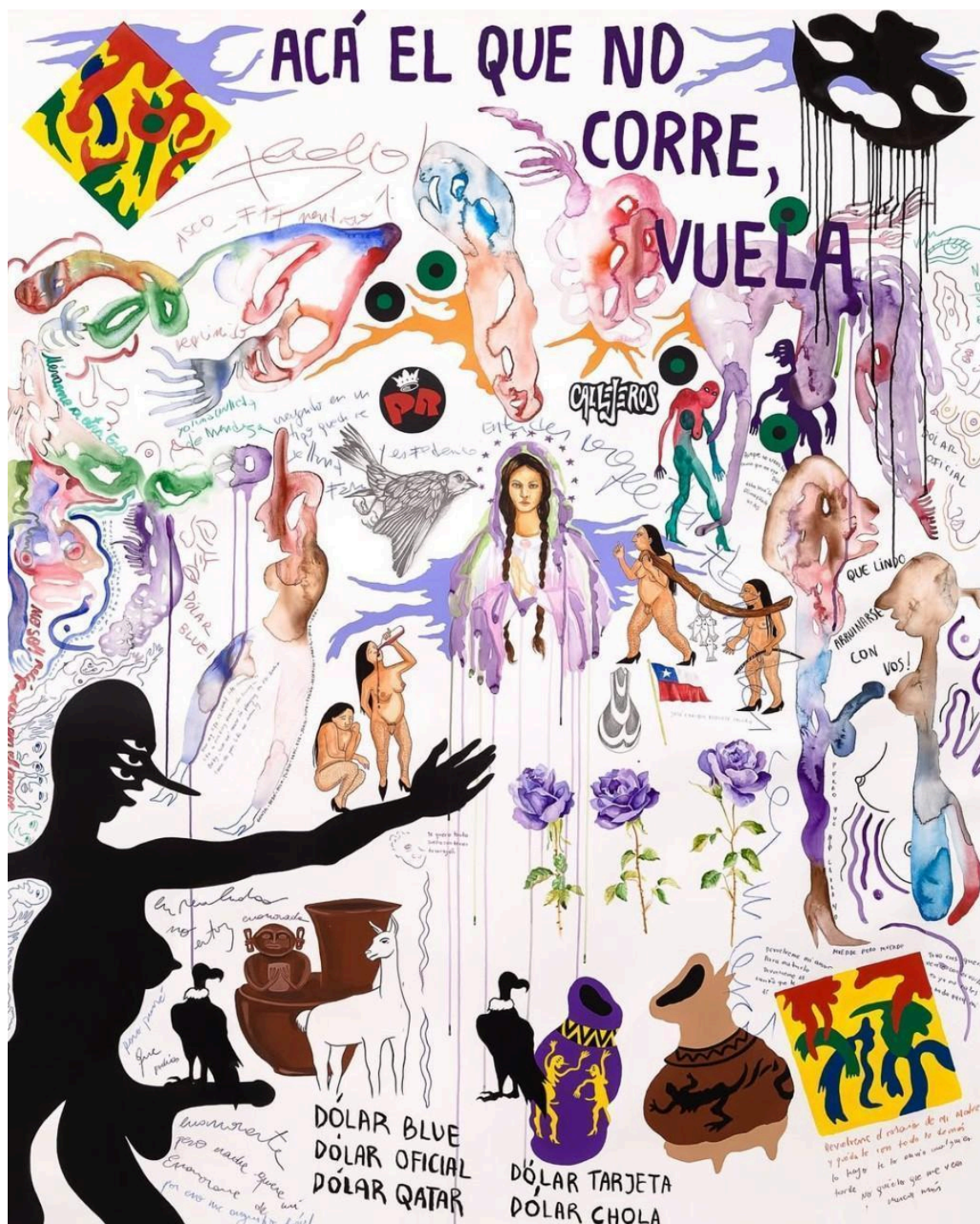


Fonte: Muholi, 2015.

2.2.10 Virgenes Cholas

Figura 33 - La Chola Poblete, Purple Maria, da série *Virgenes Cholas*, 2023.

Aquarela, acrílica e tinta sobre papel.



Fonte: Chola Poblete, 2023.

3 BLOCO 2: REPRESENTAÇÃO DO ANDRÓGINO/DISSIDENTE

Representação do andrógino/dissidente, busca pensar o olhar de quem representa sobre a dissidência. É dividido entre: **Retrato de si**, **Retrato da própria comunidade**, **Retrato do Outro** e **Sobre a representação**.

3.1 Retrato de si

Retrato de si apresenta e trata de obras de pessoas artistas dissidentes em relação à normatividade de gênero, que retratam a si mesmas/ o seu próprio corpo.

3.1.1 Cortando meu cabelo com umas tesourinhas ou Autorretrato de cabelo curto

Figura 34 - Frida Kahlo, *Cortándome el pelo con unas tijeritas* ou *Autorretrato de pelona* (Cortando meu cabelo com umas tesourinhas ou Autorretrato de cabelo curto), 1940. Óleo sobre tela, 40 x 27,9 cm.



Fonte: Kahlo, 1940.

Nesta obra, a artista pinta-se com cabelos cortados e roupas associadas à “masculinidade”. Veste uma camisa, um terno grande e largo, sapatos e senta de pernas abertas em uma cadeira. Pintado logo após seu divórcio, o quadro é uma tentativa de tornar-se menos sexualmente desejável. É um tipo de “vingança” do parceiro, destruindo aquilo que o fazia se atrair por ela. “O quadro, realizado pouco depois de seu divórcio, representaria, segundo Hayden Herreira, o desespero da artista, um ato de vingança, destruindo um atributo de sexualidade feminina que tanto agradava a Diego Rivera.” (Flores, 2014a, p. 816) Seu olhar direto para o observador com uma expressão mais contida pode ter um tom de desafio. A dissidência de gênero é retratada na pintura como sexualmente não desejável. Pode ser uma visão geral sobre a adequação às normas de gênero ser o que torna uma pessoa desejável ou uma visão de que essa adequação seria uma das etapas necessárias para que a pessoa possa ser desejável. Pode ainda referir-se especificamente ao parceiro heterossexual da pintora, que dependia da sua “feminilidade” para sentir-se atraído por ela.

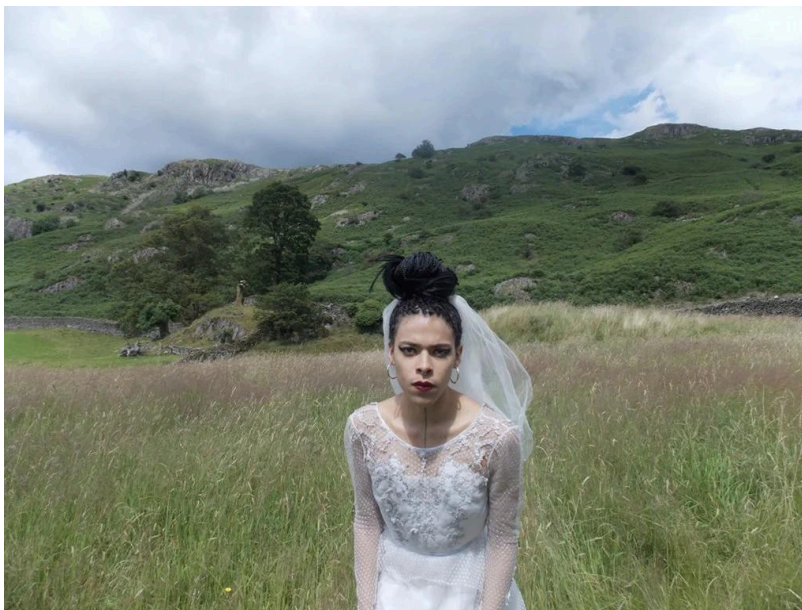
3.1.2 Mulher trans eliminada ou O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo! e Autorretratos de Rosa Luz

Figura 35 - Ros4 Luz, *Mulher trans eliminada ou O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo!*, 2015. Fotografia.



Fonte: Luz, 2015.

Figura 36 e 37 - Ros4 Luz, *Autorretratos*, 2015. Fotografias.



Fonte: Luz, 2015.

Mulher trans eliminada ou *O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo!* é um retrato da artista deitada em uma caçamba de lixo com um vestido de noiva. A foto é em preto e branco, o que pode criar um clima dramático, remeter a um caráter documental ou mesmo fazer referência a uma foto de notícia de jornal. O caráter documental ou a foto de jornal constroem uma camada de realidade e reconhecimento às violências sofridas por pessoas trans. O lixo é uma metáfora visual para como a sociedade trata corpos trans como descartáveis. Seu rosto de olhos fechados somado ao título parece indicar uma

pessoa morta. O vestido de noiva é um elemento curioso da imagem. Pode ser uma provocação à negação de afeto ou relacionamentos públicos a pessoas trans. As pessoas trans, principalmente as mulheres trans e travestis ou as pessoas transfemininas, são sexualizadas e fetichizadas. Representam o fetiche do socialmente proibido, mas esse desejo jamais seria assumido publicamente. O casamento, simbolizado pelo vestido, representa essa oficialização em seu maior grau. Por outro lado, o casamento é uma instância da vida normativa. Como já mencionado na análise de *Butch Heroes*, Butler complexifica a questão da luta pelo casamento homossexual. Lutar pelo casamento pode ser desejar encaixar-se, enquanto dissidência, no modo de vida normativo. E lutar só pelo casamento ou considerar o casamento como ideal é ignorar as pessoas da comunidade que querem viver de outros modos que não o normativo.

Nos *Autorretratos*, a artista retrata a si mesma duas vezes em um mesmo cenário. Em uma das fotografias, ela veste o mesmo vestido de noiva da primeira obra. Na outra, veste roupas pretas e véu, que indicam luto e a figura da viúva. Ao contrário da primeira obra, que menciona pessoas trans no título, essas duas obras não fazem nenhuma referência direta a pessoas trans. O próprio corpo da artista enquanto pessoa trans busca intencionalmente trazer esse elemento de significação para a obra? Acaba trazendo ainda que não intencionalmente? Traz por conta do diálogo com outras obras da artista? Trata-se da criação de personagens não relacionadas à própria artista ou ao fato de ela ser uma pessoa trans? A partir do elemento de significação de tratar-se de uma pessoa trans, o vestido de noiva e a roupa de viúva dialogam com a ideia de negação do afeto, dos relacionamentos públicos e oficiais a pessoas trans. A roupa de viúva adiciona inclusive outra camada de significação, pensando que a expectativa de vida de mulheres trans pretas é uma das mais baixas no Brasil quando consideramos os marcadores sociais da diferença. Essa relação com a baixa expectativa de vida também é explorada na primeira obra. A ideia não só de casar oficialmente, mas de sobreviver mais do que a outra pessoa é completamente improvável dentro da realidade de mulheres trans. O cenário do campo, paisagem um tanto onírica, pode remeter a um afastamento da realidade. Esse afastamento dialoga com a ideia do casamento enquanto horizonte ideal para as pessoas trans. Pode indicar também a criação de personagens em um campo de significação mais abstrato e distante da ambientação da vida cotidiana. Outra

possibilidade é o cenário do campo representar a si mesmo, sendo o cenário real de localização dessas personagens.

3.1.3 Anatomia feminina

Figura 38 - Alice Yura, *Anatomia feminina*, 2019. Performance.



Fonte: Yura, 2019.

A performance consiste na artista nua e no convite ao público para expressar seu entendimento de “feminino” com caneta, papéis marcados com a palavra “feminino” e agulhas, que poderiam ser usadas para prender os papéis na pele da artista. O corpo trans da artista fica vulnerável à expressão da ideia do público de “feminino”, que é pregada na sua pele. O olhar do outro é marcado em seu corpo. A etiqueta e a agulha remetem à categorização científica. A agulha lembra a categorização de insetos. A ideia de categorização científica pode fazer referência a como a ciência e o colonialismo buscam categorizar os corpos a partir das normas de gênero. As visões do público também apresentam o senso comum em relação a gênero. Esse senso comum é formado pelas normas e pelo modo como elas se naturalizam, escondendo sua ligação com as relações de poder. O ato de pregar um conceito em uma pessoa também está bastante relacionado ao processo de identificação social do gênero. A leitura social de uma pessoa passa por uma leitura de seu gênero. Esse gênero é entendido a partir das referências de quem observa.

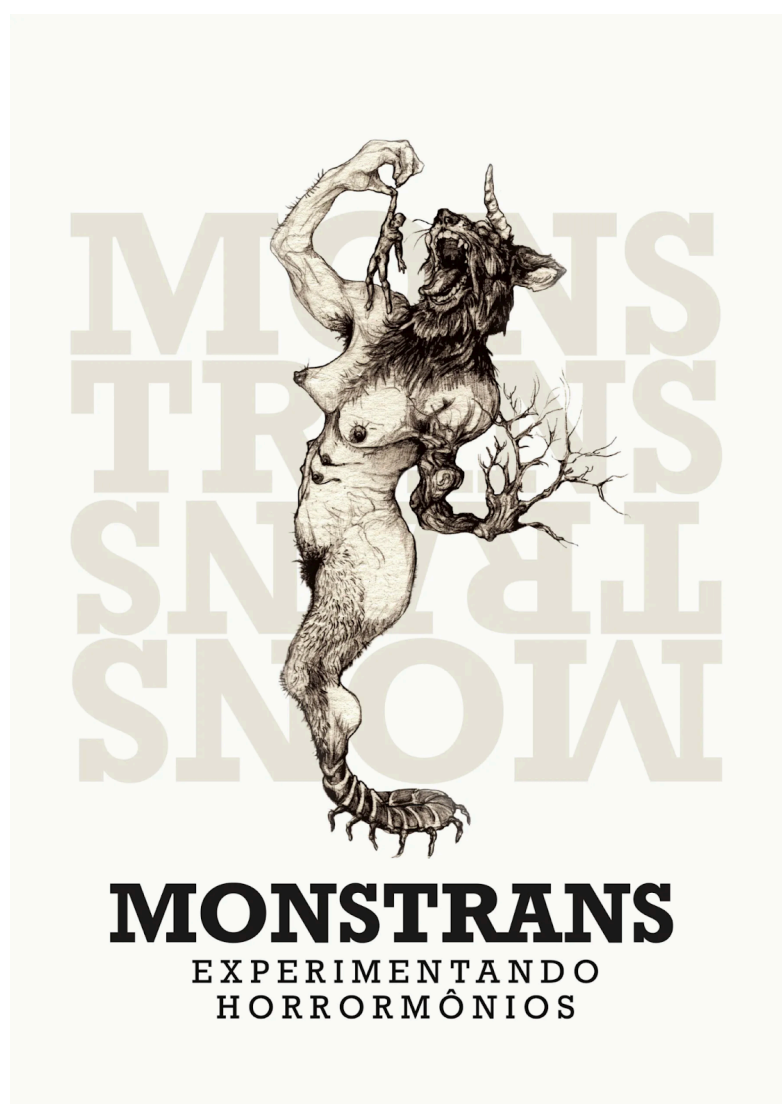
Referências que são, em geral, baseadas nas normas de gênero e em suas significações dos corpos e de suas estilizações. O gênero acontece em relação, tem a ver com reconhecimento e lugar social. Essa relação do gênero com a percepção social, que leva ao reconhecimento ou a violências, é muito bem retratada na obra.

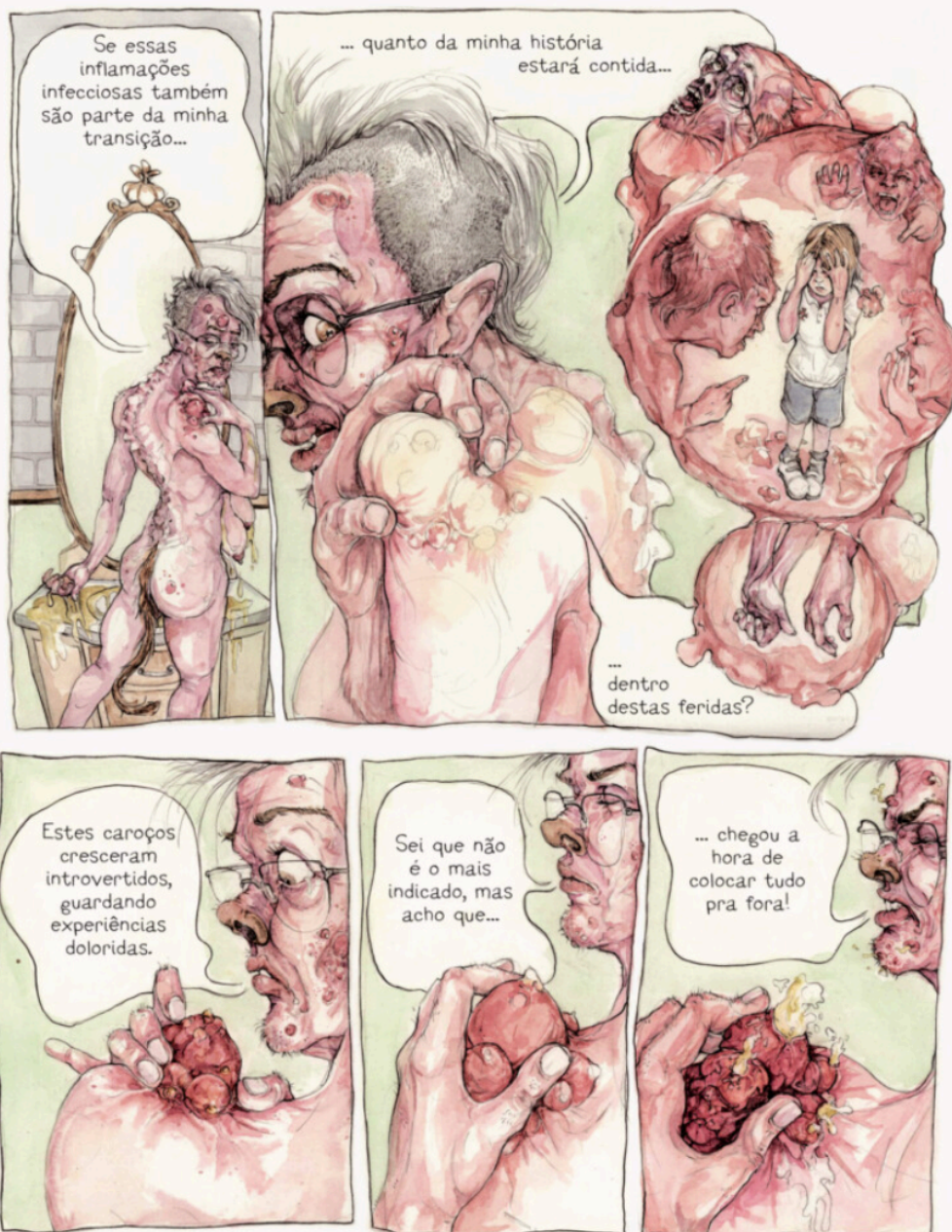
Essa luta é caracterizada por um desejo de entrar em uma prática comunicativa com o Outro, na qual o reconhecimento ocorre não como um evento ou como um conjunto de eventos, mas como um processo em andamento, um processo que também apresenta o risco psíquico da destruição. (Butler, 2022, p. 225)

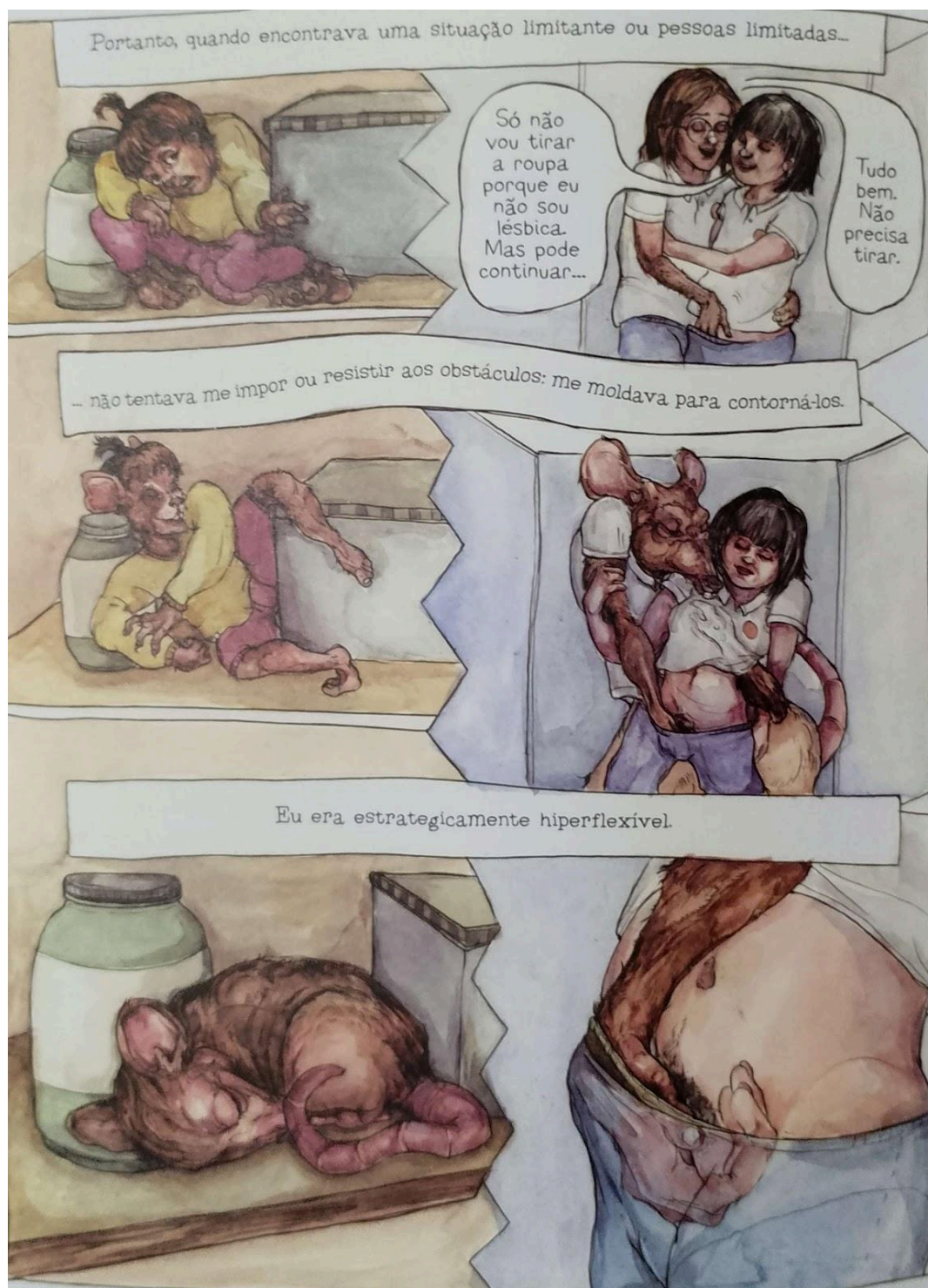
3.1.4 Monstrans: Experimentando Horrormônios

Figuras 39 a 47 - Lino Arruda, *HQ Monstrans: Experimentando Horrormônios*, 2021.

Livro em quadrinhos, 29,7 x 21 x 1,51 cm. Páginas: 9, 36, 38, 42, 48, 49, 60 e 73.

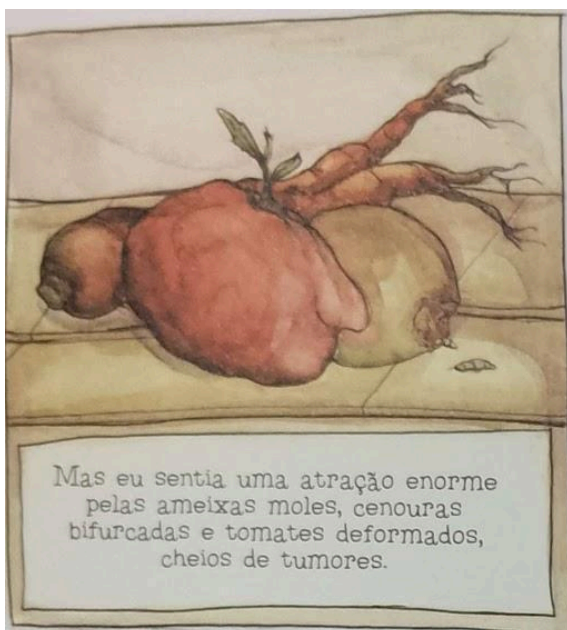


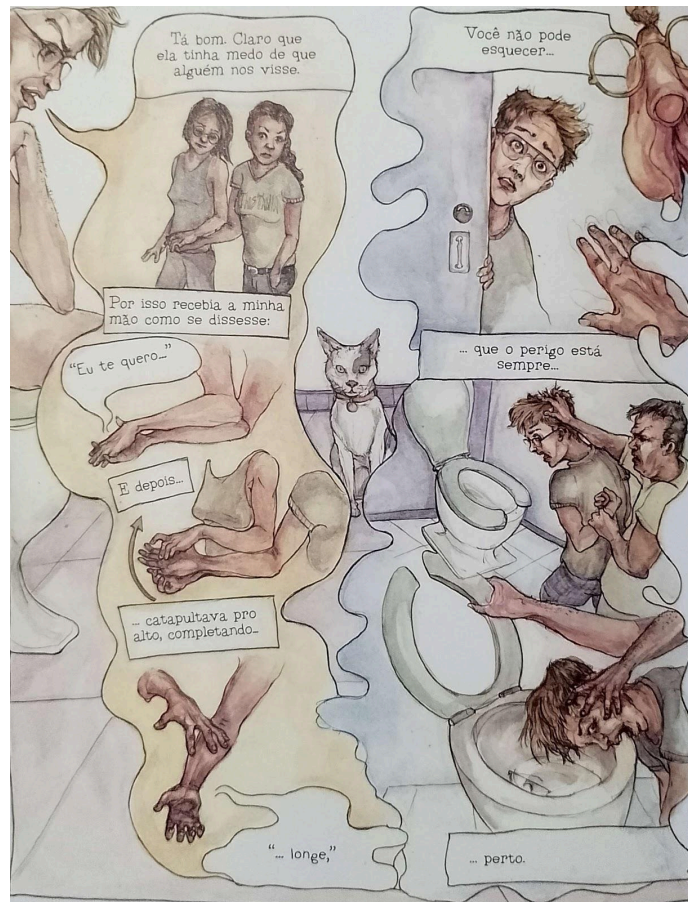


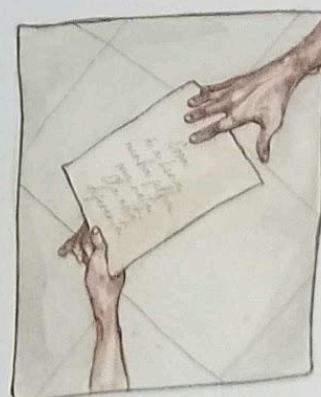
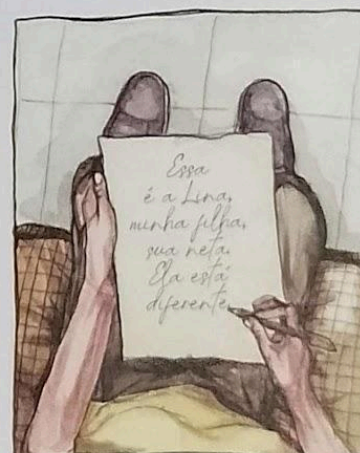
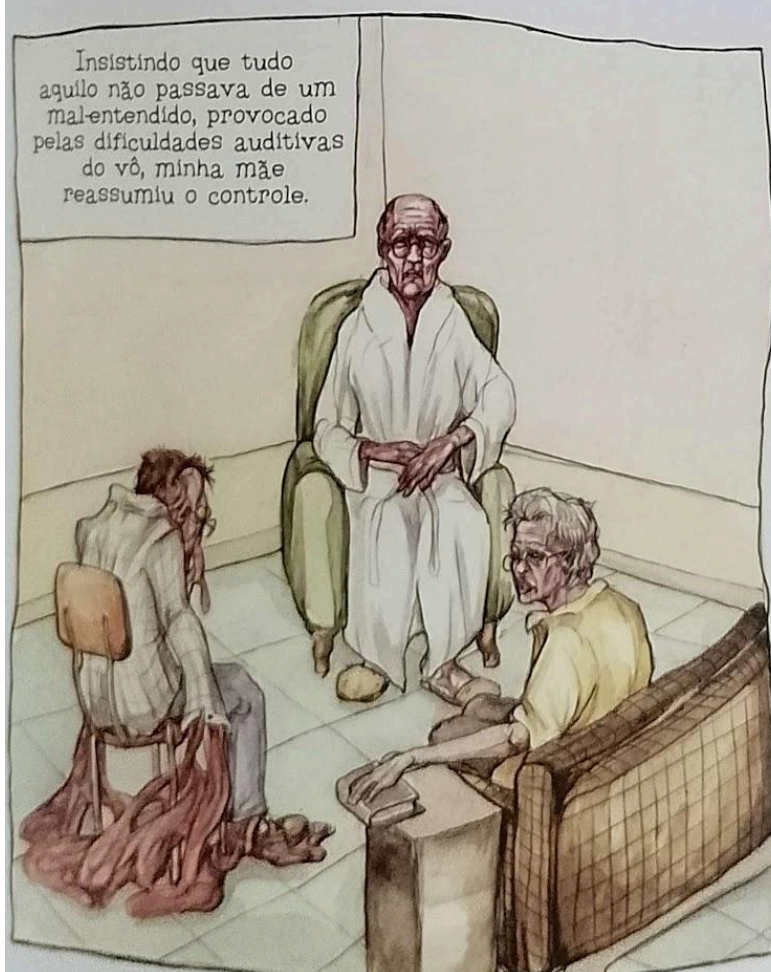
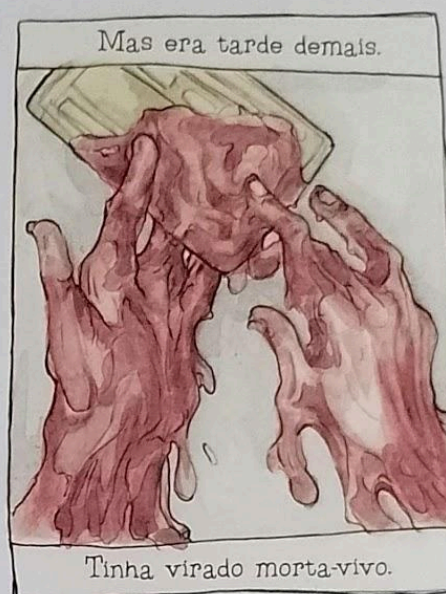
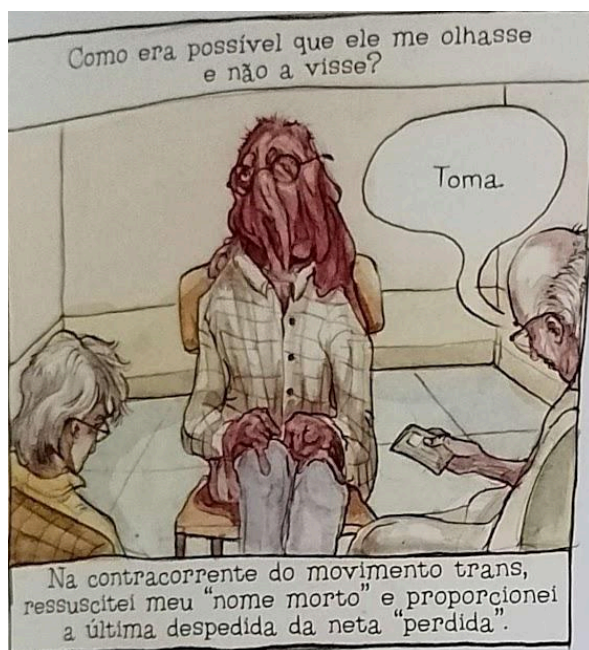


CID: 10 F64.8 - DISFORIA DE ESPÉCIE

DISFORIA: estado mental de sofrimento, desconforto e insatisfação com o corpo.







O artista começa o livro em quadrinhos com uma *Introdução*. Nela, estabelece uma metáfora entre as espinhas e as feridas emocionais do aspecto social do processo de transição. As espinhas são uma consequência da puberdade, que também aparece na transição hormonal. As feridas emocionais também acumulam seu próprio “pus”.

Na primeira história, *Terapia de conversão*, cria um paralelo entre lesbiandade, transgeneridade e deficiência enquanto dissidências. Esse paralelo passa pela medicina e a patologização das dissidências a partir de diagnósticos. Retrata os processos de violência que levam as pessoas dissidentes a verem a si mesmas como indesejáveis. Os processos de repressão e de tentativa de esconder ou eliminar esses aspectos dissidentes. Usa como metáfora visual o rato, um animal associado a doenças e sujeira. Dentro da história, cria também uma associação com as frutas e vegetais indesejados da feira, entre outros motivos, por suas “deformidades”.

Em *Segunda natureza*, comenta sobre como a “passabilidade” adquirida com o uso dos hormônios, ou seja, quando uma pessoa trans não é socialmente identificada enquanto trans, não muda as marcas de um passado anterior de violências e repressão. Essas marcas são retratadas enquanto feridas e um corpo “disforme”. Uma ida e vinda pelo passado e pela aparência anterior e atual marca essa diferença do corpo, que afeta completamente a experiência social. As reações das pessoas variam de acordo com o corpo apresentado. Um corpo identificável como dissidente por si só já recebe reações negativas. Essa diferenciação fica bastante evidente no caso de um corpo identificável como dissidente e de um corpo não identificável como dissidente que praticam uma mesma ação ou encontram-se em uma mesma situação. Quando o corpo é dissidente ou fazer uma certa ação é fora do esperado para esse corpo, ele sofre violências e repressões para condicioná-lo às normas de gênero. Um corpo normativo que age de jeitos normativos não sofre nenhuma dessas violências. Enquanto pessoas que não passam por essas experiências podem viver tranquilamente sem nem pensar sobre isso, as pessoas dissidentes carregam medos e dores para o resto de suas vidas. Todas as pessoas sofrem processos de regulação de gênero, mas eles são muito mais perceptíveis para as pessoas dissidentes justamente por conta dessas violências. Assim, as pessoas dissidentes criam consciência dos processos técnicos

de produção do corpo e do reconhecimento social no espaço público que todas as pessoas experienciam sem necessariamente perceber.

Ambos dependem de métodos de reconhecimento visual, de produção performativa e de controle morfológico comuns. A diferença entre "cis" e "trans" depende da resistência à norma, da consciência desses processos técnicos (farmacopornográficos) que produzem ficções somáticas de masculinidade e feminilidade e das técnicas científicas e do reconhecimento social no espaço público. (Preciado, 2018, p. 137)

Na última história, "*Eu ainda fui*", o artista aborda uma visita ao avô doente após três anos sem vê-lo. O avô está lúcido, mas não consegue enxergar a pessoa de antes da transição nele. Como metáfora desse apagamento, o artista retrata seu próprio corpo perdendo a forma e virando um amontoado de carne ou entranhas.

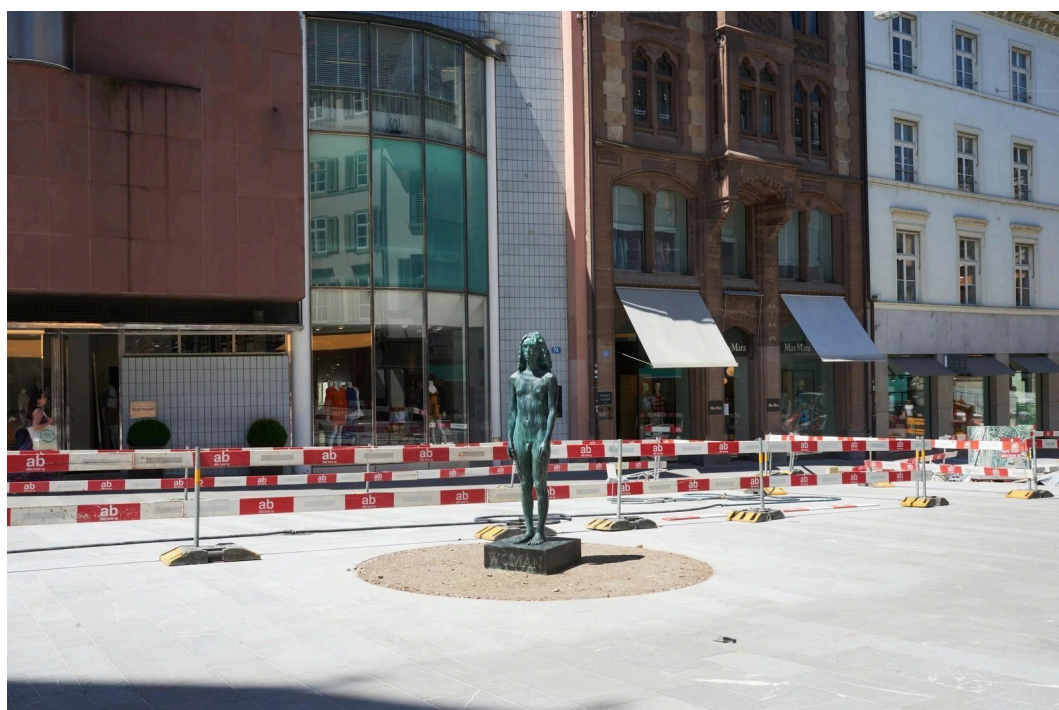
As escolhas formais do artista utilizam a metáfora da monstruosidade para retratar a dissidência. O monstro representa aquilo que foge do padrão, que incomoda, que perturba. Aquilo que é indesejado. Exemplifica o que Butler chama de uma vida não vivível.

A crítica das normas de gênero deve ser situada no interior do contexto das vidas como elas são vividas, e deve ser orientada pela questão sobre o que maximiza as possibilidades para uma vida vivível, e o que minimiza a possibilidade de uma vida insustentável ou, podemos dizer, de uma morte social ou literal. (Butler, 2022, p. 23-24)

Com essa metáfora e histórias autobiográficas que abordam a transição de modo mais profundo e pessoal, o quadrinista retrata de maneira muito certa os mecanismos de regulação do corpo e das ações que solidificam e dão continuidade às normas de gênero. Aborda também os resultados traumáticos dessas violências, incluindo uma visão negativa de si mesmo, consciente ou inconsciente, que acaba sendo introjetada nesse processo. A linguagem e os temas do livro não tentam explicar para as pessoas cis o que é a experiência trans, mas sim falam com a própria comunidade, levantando questões e sentimentos complexos.

3.1.5 A sculpture for Trans Women A sculpture for the Non-Binary Femmes A sculpture for Two-Spirit People • I am a woman. I don't care what you think • (Transphobia is everywhere and everyone is susceptible to enacting it at any moment) (Unlearn the transphobia brewing within) I am a Trans Women. I am a Two-Spirit Person. I am a Woman. This is for my sisters and siblings everywhere. History erased many of us but we are still here. I will fight for our rights until the day I die. Exile me and I'll keep fighting

Figura 48 a 50 - Puppies Puppies (Jade Guanaro Kuriki-Olivo), *A sculpture for Trans Women A sculpture for the Non-Binary Femmes A sculpture for Two-Spirit People • I am a woman. I don't care what you think • (Transphobia is everywhere and everyone is susceptible to enacting it at any moment) (Unlearn the transphobia brewing within) I am a Trans Women. I am a Two-Spirit Person. I am a Woman. This is for my sisters and siblings everywhere. History erased many of us but we are still here. I will fight for our rights until the day I die. Exile me and I'll keep fighting*, 2022. Bronze sobre base de latão, 190 x 60 x 60 cm.





Fonte: Puppies Puppies, 2022.

Nesta obra, a artista cria um monumento do seu próprio corpo com a inscrição "Mulher" no pedestal. Ela utiliza de uma linguagem e de uma estética moderna para afirmar que a transgeneridade é válida e que as pessoas trans são do seu gênero (por exemplo, mulheres trans são mulheres). A dissidência apropria-se dos termos hegemônicos para afirmar-se. Toma para si a linguagem dominante e o poder de significar.

Levemos em consideração o trabalho de Paul Gilroy, sociólogo britânico e pesquisador de estudos culturais, cujo livro *O Atlântico negro* causou profundo impacto nos estudos afro-americanos e diaspóricos nos últimos

cinco anos. As primeiras noventa páginas do livro se voltam à noção hegeliana de modernidade. Ele argumenta que a exclusão dos descendentes africanos da modernidade europeia não é razão suficiente para esta ser rejeitada, pois seus termos foram e ainda podem ser apropriados de seu eurocentrismo excludente de modo a operar a serviço de uma democracia mais inclusiva. (Butler, 2022, p. 413)

A escolha da forma do monumento remete à construção histórica e de memória. Os monumentos marcam aquilo que é importante para as pessoas que têm o poder de contar a História. Esse discurso hegemônico da História muitas vezes tem a ver com o Estado e a ideia de nação. O monumento tem um aspecto oficial e permanente. Ele mantém-se através do tempo. Além disso, ocupa o espaço público, atingindo mais pessoas e estando presente no seu dia a dia. Essa presença diária pode contribuir para que entre no imaginário.

3.1.6 O Batismo do Beco [Cintura Fina]

Figura 51 - Ana Raylander Mártis dos Anjos, *O Batismo do Beco [Cintura Fina]*, 2022. Cinto de couro, tinta sobre papel, papel impresso, carimbado e assinado e placa esmaltada. 22,92 Ø. 72 cm x 52 cm. 72 cm x 52 cm. 20 cm x 40 cm.



Fonte: Dos Anjos, 2022.

A obra registra o batismo de um beco em homenagem a Cintura Fina, uma travesti que era uma figura marcante e conhecida em Belo Horizonte. A artista, que

também é uma pessoa trans, carimba seu próprio corpo e pendura um cinto fechado na circunferência de sua cintura ao lado dos documentos de registro do bco, criando essa instalação. A escolha pela auto representação através da impressão do corpo remonta à obra de Yves Klein. As relações com essa impressão, no entanto, são completamente diferentes. Klein utiliza modelos mulheres em continuidade com a tendência da História da Arte de homens retratando mulheres com um tom de sexualização e utilizando-as enquanto objetos ou facilitadores para a sua própria criação artística. Já Ana Raylander marca o próprio corpo para fazer referência e homenagear uma outra pessoa transfeminina. A impressão remete às impressões digitais utilizadas para oficializar documentos. Ao mesmo tempo, a impressão e o cinto fazem referência ao nome da pessoa homenageada, que já é em si uma marca de sua identidade. O nome pelo qual era conhecida, que vem da característica pela qual era conhecida, é representado no trabalho através desses índices do corpo.

3.1.7 Obras de Fefa Lins

Figura 52 - Fefa Lins, *Fazer a barba*, 2020. Fotoperformance.



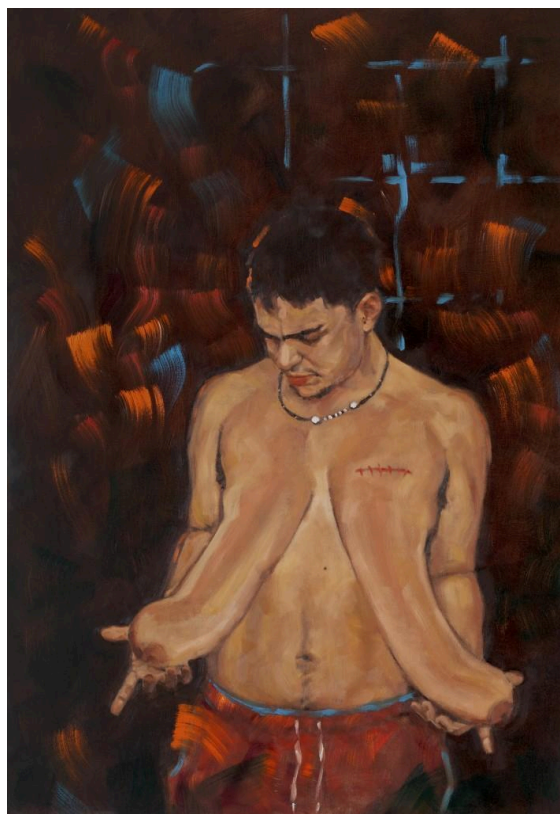
Fonte: Lins, 2020.

Figura 53 - Fefa Lins, *Broderagem*, 2021. Óleo sobre tela, 108 x 115 cm.



Fonte: Lins, 2021.

Figura 54 - Fefa Lins, *Seios Fartos*, 2021. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm.



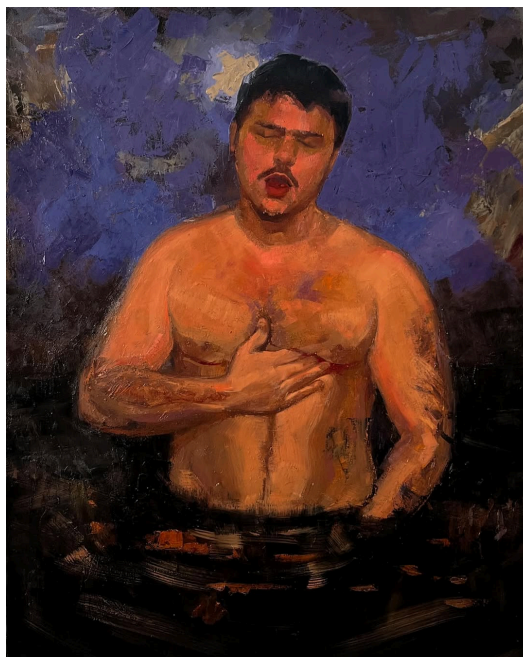
Fonte: Lins, 2021.

Figura 55 - Fefa Lins, *Sobre a ferida aberta mais um corte (eu não quero morrer um homem sem cicatrizes)*, 2023. Óleo sobre tela, 230 x 150 cm.



Fonte: Lins, 2023.

Figura 56 - Fefa Lins, *Toque minha pele ouça o coro estrelado*, 2024. Óleo sobre tela, 90 x 70 cm.



Fonte: Lins, 2024.

Nestas obras, o artista retrata sua vivência enquanto transmasculino, abordando pontos comuns a muitas pessoas que vivem a experiência trans. Seus temas são a prática drag enquanto jeito de experienciar o corpo que se deseja antes do acesso à modificação corporal, a disforia, ou desconforto com o próprio corpo, as mudanças corporais, a valorização da identidade trans enquanto autônoma, e não subordinada ou aspirante a uma identidade cis e a experiência da sexualidade transmasculina, retratando o desejo entre dois transmasculinos.

Na performance *Fazer a barba*, Fefa dá forma ao seu desejo pela modificação corporal da barba através de uma prática drag. Utiliza a máscara de cílios, ferramenta para maquiagem que é, portanto, associada a “feminilidade”, para desenhar a barba, marcador corporal “masculino”. Essa prática acontece de frente para o espelho, como o ato de se barbear. O título brinca com essa relação entre “fazer a barba” no sentido de barbear-se e de, nesse caso, criar uma barba através da maquiagem. Em *Seios fartos* explora a disforia com os seios, exagerando seu tamanho como metáfora da sensação de peso e incômodo. Em *Sobre a ferida aberta mais um corte (eu não quero morrer um homem sem cicatrizes)* e *Toque minha pele ouça o coro estrelado*, explora sua relação com a cirurgia de retirada dos seios. A cicatriz da cirurgia é reforçada enquanto marca da identidade e dos processos para chegar ao corpo desejado.

Os fundos de suas pinturas, oníricos e mais voltados à abstração, recortam as cenas autobiográficas da vida cotidiana. Podem remeter ao aspecto interno e subjetivo da transgeneridade, em um enfoque do interior do próprio sujeito. Há uma tendência dos gostos, preferências e desejos, que surge da mistura entre o biológico, o cultural e talvez alguma outra instância. Embora o gênero seja uma força cultural que age sobre essa mistura, numa tentativa de moldar essa subjetividade ou enquadrá-la em uma definição limitada, não é ele sozinho que constitui a subjetividade. O próprio desconforto com o corpo pode surgir de uma tendência para além das forças e pressões culturais ou não ter nem mesmo a ver com gênero. O entendimento do desejo pelas mudanças corporais como um aspecto do gênero e das mudanças corporais como uma mudança de gênero são uma interpretação do corpo e da variação. A ligação de determinado corpo com um gênero é uma interpretação ideológica desse corpo.

O novo metabolismo da testosterona em meu corpo não seria efetivo em termos de masculinização sem a existência de um programa político prévio que interpreta estas variações como parte integral de um desejo controlado pelo regime farmacopornográfico de mudança de sexo. Sem este desejo, sem o projeto de transitar de uma ficção de sexo a outra, aplicar testosterona seria nada além de um devir molecular. (Preciado, 2018, p. 154)

O retrato desse aspecto da experiência pode ser um recorte da experiência como um todo. Caso esse recorte se proponha a representar a experiência como um todo, há uma redução do gênero à psicologia individual. Preciado entende que esse tipo de discurso apoia a patologização da resistência às normas.

A psicologia e as instituições psicanalíticas usam uma epistemologia colonial e ocidental, baseadas em narrções fortemente racializadas e heterocêntricas do Complexo de Édipo, da castração e da inveja do pênis, como síndromes ou patologias, a fim de diagnosticar e tratar as frustrações geradas pela resistência ou submissão à imposição política das normas de gênero, sexo e raça. Além disso, durante a Guerra Fria, a psicologia se tornou o apoio discursivo para a indústria farmacopornográfica, oferecendo legitimidade científica à produção normativa e à distribuição de próteses químicas. É imperativo entender nossas identidades sexuais como efeitos traumáticos de um violento sistema biopolítico de sexo, gênero, sexualidade e raça e elaborar novos mitos que nos permitam interpretar o dano psicopolítico, nos dando a coragem necessária para a transformação coletiva. (Preciado, 2018, p. 395-396)

3.1.8 Duas Fa'afafine (após Gauguin)

Figura 57 - Yuki Kihara, *Two Fa'afafine (after Gauguin)* (Duas Fa'afafine (após Gauguin)), 2020. Fotografia impressa, 94,5 × 71,1 cm.



Fonte: Kihara, 2020.

3.1.9 Requiem por un alcaraván

Figura 58 - Lukas Avendaño, *Requiem por un alcaraván*, 2022. Dança performativa.



Fonte: Avendaño, 2022.

3.2 Retrato da própria comunidade

Retrato da própria comunidade apresenta e trata de obras de pessoas artistas dissidentes em relação à normatividade de gênero, que retratam outras pessoas dissidentes que compõem uma mesma comunidade.

3.2.1 Peter (Uma jovem garota inglesa)

Figura 59 - Romaine Brooks, *Peter (A Young English Girl)* (Peter (Uma jovem garota inglesa)), 1924. Óleo sobre tela, 91.9 x 62.3 cm.



Fonte: Brooks, 1924.

Nesta obra, as roupas, o cabelo e a pose da pessoa retratada saem dos padrões de gênero da época. É difícil encontrar esse tipo de registro da dissidência nessa época a partir de uma perspectiva também dissidente. Implica não só em acessos de uma mulher às artes, mas também na escolha de um tema nada aceito. O título *Peter (Uma jovem garota inglesa)* junta um nome “masculino” à identificação como uma garota. A junção desses dois elementos cria um estranhamento, uma aparente contradição, que é uma camada de significação. Será a obra uma referência à prática drag? Ou a uma pessoa trans?

3.2.2 Ser e ter

Figura 60 - Catherine Opie, Série *Being and Having* (Ser e ter), 1991. Fotografias impressas, cada uma de 39,4 x 50,8 cm.



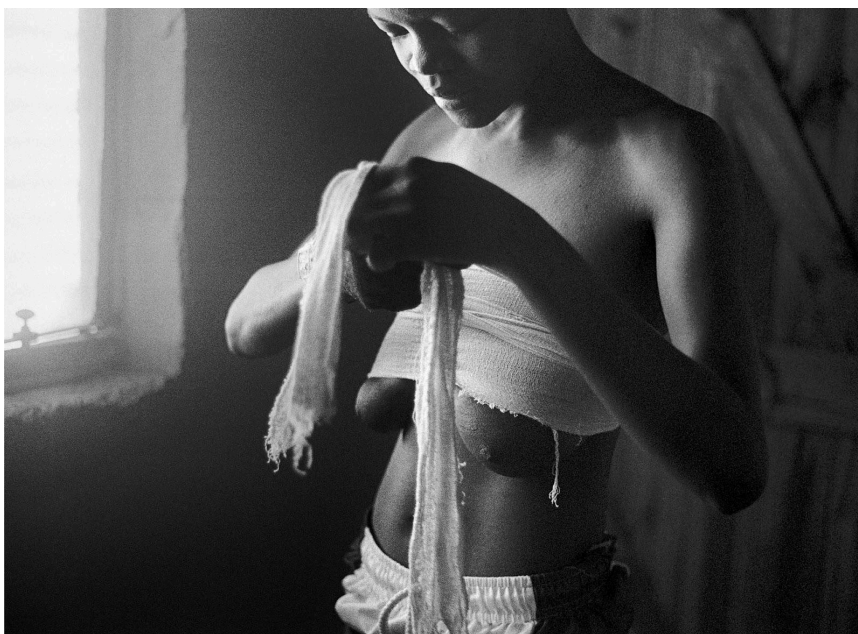
Fonte: Opie, 1991.

A obra retrata diversas pessoas praticando a arte drag king. Parte da arte drag é a estilização do corpo com elementos provisórios para a construção de um personagem que evidencia as normas de gênero. O título brinca com a ideia do gênero enquanto identidade interna em oposição à ideia do gênero culturalmente construído. Contrapõe o gênero como essência com uma ideia de gênero que se pode adquirir. Pode fazer uma alusão à caracterização dos personagens, o que seria um paralelo das modificações corporais, ambos jeitos de passar a ter atributos de um gênero. Também pode ser uma referência à arte drag enquanto paródia

subversiva do gênero, que revela que todo gênero é construído. A série de retratos separados unida pela disposição próxima e pela cor do fundo cria uma sensação de comunidade. A cultura drag está muito relacionada a comunidade. É uma forma de arte que aproxima pessoas enquanto prática e enquanto espetáculo que reúne um público.

3.2.3 Crise de identidade

Figura 61 - Zanele Muholi, *Identity Crises* (Crise de identidade), 2003. Fotografia impressa, 35,3 x 48 cm.



Fonte: Muholi, 2003.

A obra representa o início do questionamento do gênero ou do processo de entendimento de uma pessoa enquanto trans. A pessoa procura jeitos de lidar com a disforia, que é o desconforto com o próprio corpo, tentando esconder o volume dos peitos com uma faixa. O título marca essa relação de descoberta e início. É o momento do primeiro passo em direção a uma nova identidade, de quebra definitiva dos limites do gênero imposto no nascimento.

3.2.4 Bálsamo de Gileade

Figura 62 - Ventura Profana, *Bálsamo de Gileade*, da Série *Sonda*, 2020. Colagem digital.



Fonte: Ventura Profana, 2020.

A obra reúne em uma colagem imagens de diversas pessoas transfemininas em meio ao que entendemos como “natureza”. O ambiente onírico contrapõe-se ao

céu nublado com uma cobra flutuando e aparentemente envolta em fogo azul. Entre o céu e o ambiente com as pessoas existe um tronco de árvore com casulos de borboleta. As borboletas podem tratar-se de uma metáfora da transição de gênero. A imagem cria uma sensação de comunhão entre as pessoas trans e a “natureza”, como se estivesse em um tipo de paraíso ou fossem divindades. Assim, a obra pode retratar uma visão da transição de gênero enquanto experiência do divino.

O título da obra remete a uma passagem da mitologia cristã sobre a destruição de um povo que adorou imagens feitas por homens e outros deuses, desagradando o deus cristão. O narrador Jeremias, parte do povo dizimado por doenças, pergunta se não existe um bálsamo em Gileade, a cidade na qual estão. Mas não existe remédio que cure a ira desse deus. (Capítulo 8 do livro Jeremias da *Bíblia*) A cobra da imagem representaria essa ira do deus cristão? Representaria o demônio? Representaria o pecado deste povo? Seria a transição representada como uma cura? Seria a transição tratada como um pecado a ser absolvido? Seria a violência contra pessoas trans compreendida como uma adoração de um deus falso? Seria esse ambiente imaginado de felicidade e comunhão com a natureza uma cura em meio às violências e dores às quais a população trans é submetida? Ou seria a própria formação de comunidades uma cura para essas violências?

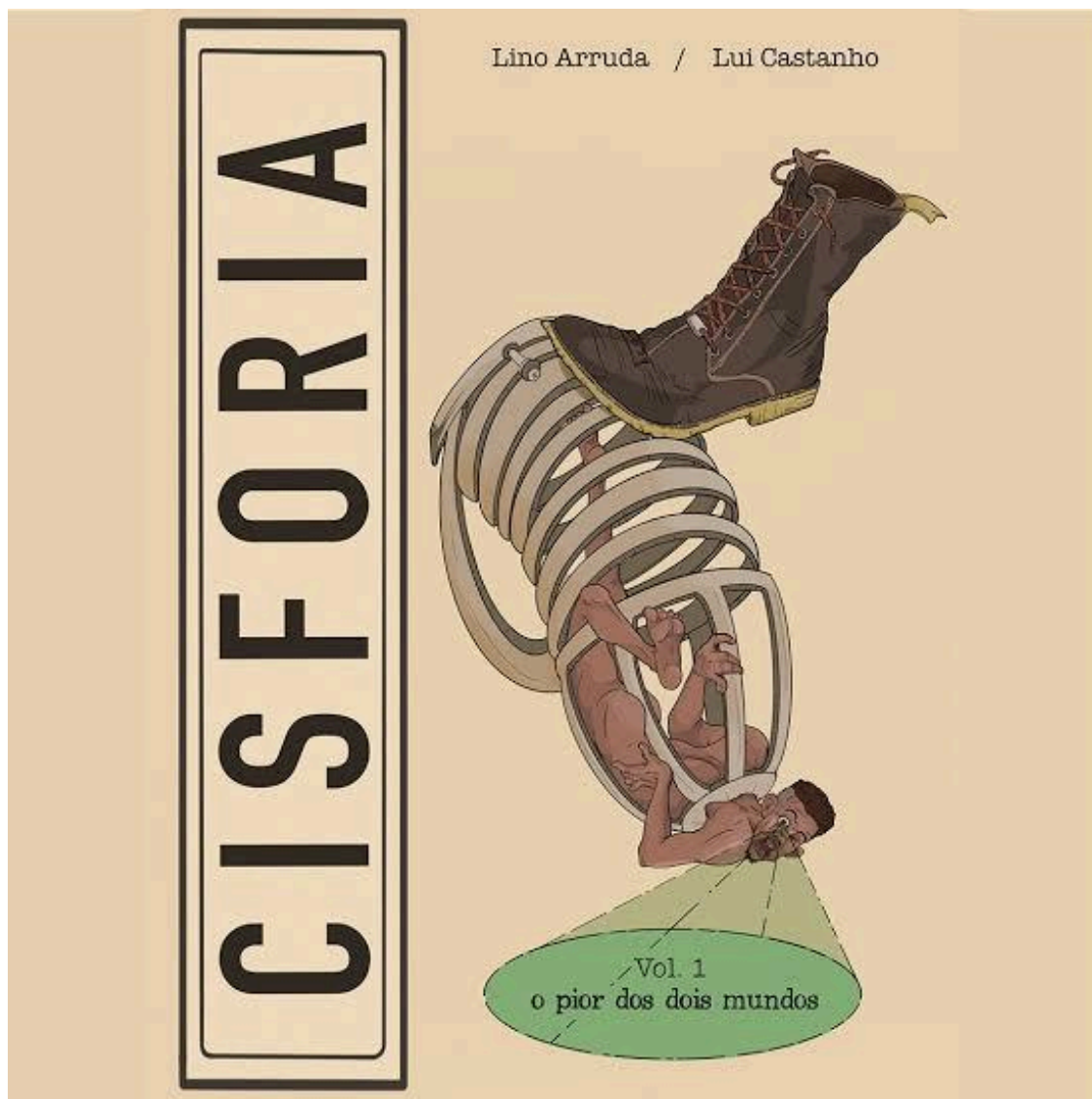
Partindo do comentário da artista sobre a série Sonda na Revista Zum, é possível levantar hipóteses:

vem, e vê: em sonda, revelam-se parcelas da anatomia, gestos e coreografias adotadas e divinizadas pelo inimigo: o homem mau, fariseu, devorador. farejo as estruturantes implicações abraâmicas na sociedade desmaiada e estudo sua lei para atordoá-la, no cumprimento da missão de transverter veneno em manancial de águas vivas. a era cristã/colonial empestou em nossas vidasterrassaberesespíritostemposconjugações sua cruel marca condenatória racista, travestifóbica e heteronormativa. ao compor os selos que vos apresento, busco evacuar a gangrena provocada pela natureza diabólica da branquitude (Profana, 2020, p. 2)

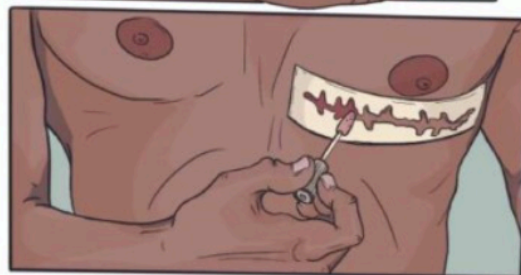
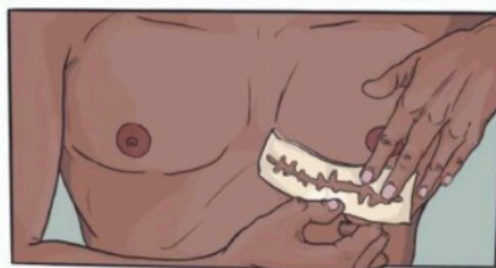
Uma hipótese é a de que a transição e a comunidade entre pessoas trans são a cura, que na verdade existe, para a ira de um deus que representa as violências coloniais e normativas.

3.2.5 Cisforia

Figuras 63 a 70 - Lino Arruda e Lui Castanho, HQ *Cisforia*, 2023. Livro em quadrinhos, 29,7 x 21 x 1,51 cm. Páginas: 8, 9, 15, 21, 27, 63 e 65.

















Se “Monstrans” já era um livro de pessoas trans para pessoas trans, “Cisforia” é mais ainda. Pessoas fora da comunidade dificilmente vão entender mais da metade do que é tratado no livro. Talvez não entendam nem seu tema principal. O livro conta a história de Ariel, um imigrante da Nova São Paulo. Nessa São Paulo futurista, foi instaurada uma tecnologia anti estupro. São implantados chips em todos os homens cis para que só possam relacionar-se sexualmente com pessoas que deem um consentimento verbal. Sem o consentimento verbal, é acionado um alarme e a polícia é chamada. A cidade futurista é um tipo de paraíso da liberação sexual com esse controle para evitar violências. Nesse contexto, Ariel se identifica com a neotransmasculinidade, ou seja “homens cis que se identificam como trans”. Essa inversão é uma paródia das relações de gênero entre pessoas cis e trans. O entendimento de que homens trans seriam “mulheres que querem ser homens” ou que “não são homens de verdade” nesse caso é invertido e parodiado na identidade neotrans dos “homens cis que querem ser trans”.

São homens cis que dizem rejeitar a masculinidade cis e se identificar com a cultura e a estética transmasculina. O personagem Ariel parece realmente agir tentando rejeitar essa masculinidade. Buscam, então, a liberação da obrigatoriedade de usar o chip. Ou seja, passa por uma relação de acesso a certas liberdades sociais. Esse acesso é outro paralelo com a transmasculinidade especificamente, que também passa pelo acesso a certas liberdades sociais com a identificação social enquanto homem. Ariel conta em algum momento da história que se identificava enquanto uma pessoa não binária nessa tentativa de rejeitar a masculinidade cis, mas que preferia a expressão de gênero masculina. No mundo real, dentro das discussões de gênero, há casos parecidos, nos quais pessoas que querem o fim do gênero confundem essa posição com uma identidade não binária, ou usam a identidade não binária para além de uma não identificação com o gênero atribuído ao nascimento, para marcar essa posição política.

Paralela à disforia, incômodo das pessoas trans com o próprio corpo, os neotrans desenvolvem o conceito de cisforia. Essas barreiras a uma experiência corporal plena são outro paralelo com a realidade trans, inclusive sexualmente. Assim como as pessoas trans na nossa sociedade, Ariel experiencia um mundo que não o enxerga como ele se enxerga. Nas lojas de produtos sexuais não há produtos que ele possa usar. A sociedade não é pensada para pessoas como ele. Ao

procurar, encontra um novo lançamento. É um dispositivo que oculta o pênis dentro de um packer, o pênis fabricado utilizado por pessoas trans. Esse uso de dispositivos e próteses é mais uma experiência em comum. Ele escreve em um blog suas experiências em relação a essa sensação de inadequação entre sua identidade e o reconhecimento social. Descobre um homem mais velho que também se identifica como neotrans e que divulga a nova identidade na mídia. Esse homem, Doutor Neri, oferece acolhimento e tenta construir uma comunidade com os outros neotrans. Essa busca por comunidade entre a dissidência é também inspirada em movimentos que acontecem entre pessoas trans.

Há um movimento de transmasculinos contra a identidade neotrans, que argumenta que não é possível superar a natureza violenta dos homens cis. Acreditam que os neotrans nunca serão trans “de verdade” e que querem roubar os espaços e acessos sociais dos homens trans. Eles são uma paródia das feministas radicais que excluem pessoas trans. Elas são um grupo dentro do feminismo que defende ideias transfóbicas e que entende que mulheres trans são homens que querem roubar o protagonismo feminino e que querem entrar em espaços femininos para praticar violências sexuais contra mulheres cis. Por outro lado, podem ser uma referência a questões da nossa realidade de dentro mesmo da comunidade sobre apropriações de identidades ou incoerências de termos. Uma das frases de efeito do grupo anti neotrans é “nossa cultura é diferente da natureza deles”. A inversão leva em consideração o entendimento do gênero das pessoas trans num aspecto “cultural” e não “natural”. Ao mesmo tempo, marca as pessoas cis enquanto uma identidade “natural” cristalizada. A “cultura” vira uma essência ou “natureza” trans e o aspecto culturalmente condicionado da masculinidade é colocado como natureza cis. Pode ser outra referência, sendo que a ideia de essência do gênero é uma das abordagens de entendimento de gênero pelas pessoas trans. Os neotrans argumentam sobre a natureza violenta e a masculinidade tóxica dos homens neotrans, mas são hipócritas. Eles mesmos têm atitudes nem um pouco igualitárias iguais às que acusam. Em algum momento afirmam que “só macho cis usa pronomes neutro”, levantando questões complexas na comunidade sobre identidades, termos, experiências e invalidação. Há homens e mulheres trans que invalidam a transgeneridade de pessoas não binárias, por exemplo. O grupo tenta sabotar os neotrans, representando a disputa entre diferentes forças políticas.

Para poder imigrar para a cidade, Ariel precisa passar por uma prova sobre a cultura local. Esse tipo de protecionismo remete a procedimentos de imigração de países como os Estados Unidos. A prova cobra o entendimento da cultura da cidade, incluindo a adaptação ao uso/convivência com o chip e a linguagem da cidade. Essa linguagem envolve uma lista longa de termos sexuais e ligados às identidades sexuais e de gênero das pessoas. Tratando-se de uma cidade gentrificada que representa uma espécie de bolha identitária LGBTQ+, são exploradas relações e questões complexas ligadas a linguagem, raça e classe. Uma das grandes discussões é a acessibilidade da linguagem. Há discussões sobre as terminologias LGBTQ+ não serem acessíveis. Sobre ter uma quantidade muito grande de termos que não para de crescer e sobre termos em inglês, marcando uma relação de imperialismo cultural. O argumento é que a grande quantidade de termos não seria acessível e que, se no Brasil já há uma grande deficiência educacional, esperar que a população assimile esses termos e conceitos não faria sentido. Até que ponto esse argumento não subestima a capacidade de entendimento de pessoas realmente interessadas em aprender? Ou subestima mesmo a capacidade do próprio movimento de explicar e informar? Além disso, é um movimento que geralmente parte de pessoas de fora da comunidade ou pessoas de dentro da comunidade com identidades já validadas. A pessoa que já teve sua identidade incluída e validada na sigla considera desnecessário incluir outras identidades, de forma bastante hipócrita.

Outra questão levantada pelo quadrinho é que trocar um termo por outro mais “aceitável” não adianta nada se ele continua sendo usado de um jeito problemático. Suavizar a linguagem às vezes é uma tentativa vazia de esconder um problema de significação e estrutura. Para além da linguagem, são exploradas outras relações de raça e classe. A cidade parece fazer uma referência bastante direta ao feminismo colonialista, que busca a libertação de uma mulher “universal” que é na verdade a branca/eurocentrada. A cidade constrói a libertação das mulheres e das pessoas LGBTQ+ a partir de uma perspectiva racista e xenofóbica. É também um centro de concentração tecnológica e financeira em oposição às suas regiões periféricas.

Ao ilustrar essa narrativa que escreve em parceria com Lui Castanho, Lino mais uma vez faz escolhas estéticas muito bem pensadas. Os autores desenvolvem um procedimento de estilização estética do corpo pelos neotrans para que possam

ter uma aparência do que seria o “padrão trans”. Esse procedimento é retratado em imagens. Ariel estiliza sua barba tentando reproduzir o jeito que a barba de um transmasculino cresce e o jeito que eles costumam usá-la. Por meio de um tipo de maquiagem, simula uma cicatriz de mastectomia e, em um procedimento usado por pessoas transfemininas, oculta seu pênis. Para pensar nesse procedimento, Lino e Lui precisaram definir um imaginário estético das pessoas transmasculinas. É interessante observar como representam os transmasculinos, as travestis e os neotrans. Que escolhas estéticas são feitas. O Dr Neri, que faz referência a João Nery, uma das figuras históricas transmasculinas mais importantes do Brasil, é uma pessoa que tinha feito a transição para o gênero feminino e “retransicionou”, em suas palavras, para o masculino. O artista imagina as marcas de um corpo que utilizou hormônios femininos por um tempo e parou de utilizá-los. Outro detalhe interessante é a escolha dos nomes. Os nomes dos transmasculinos do grupo anti neotrans são a versão masculina criada de nomes femininos que não têm versão masculina. Já o personagem principal neotrans tem um nome neutro.

3.2.6 Retificação

Figura 71 - Thix, Exposição individual *Retificação*, 2025. Montagem com obras da exposição.



Fonte: Thix, 2025.

A exposição *Retificação* reúne retratos de pessoas trans com relatos sobre a escolha de seus nomes e o processo de retificação dos documentos. As pinturas

são feitas de modo naturalista, imitando a linguagem da fotografia. Essa linguagem é utilizada enquanto registro oficial para os documentos. A troca dos nomes e da foto nos documentos marca a legitimação e o reconhecimento da identidade da pessoa pelo Estado, permitindo o acesso a direitos. É um momento muito importante na trajetória das pessoas trans. A artista destaca esse momento nessa exposição, reunindo várias experiências e pontos de vista. É também uma conquista que demandou muita luta por parte da comunidade e, como todos os direitos conquistados pelas pessoas trans, está sempre ameaçada pelos poderes conservadores.

3.2.7 Mellisa Mbambo, Durban South Beach

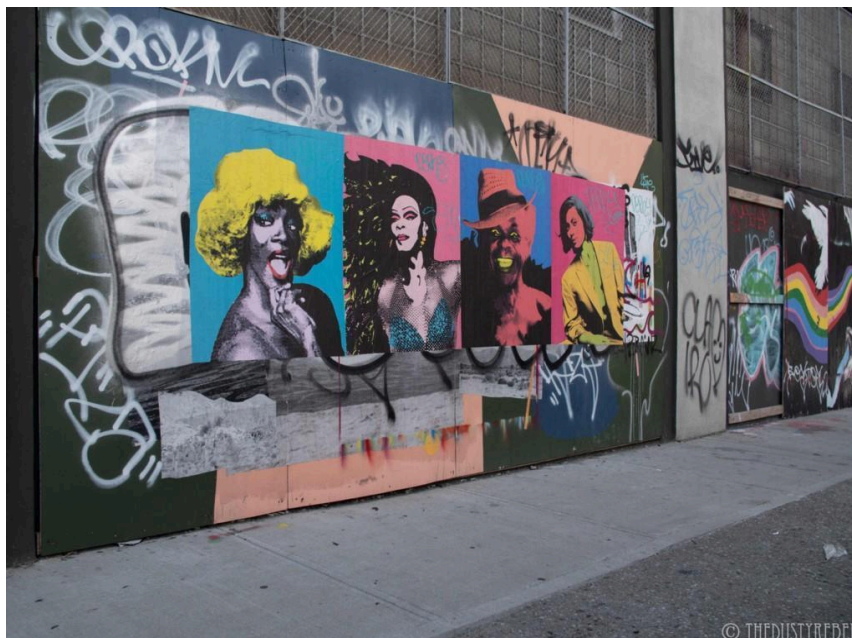
Figura 72 - Zanele Muholi, *Mellisa Mbambo, Durban South Beach*, Durban, África do Sul, 2017. Fotografia.



Fonte: Muholi, 2017.

3.2.8 Série UóHol

Figura 73 - Rafa BQueer, *Jorge Lafond, Marcia Pantera, Madame Satã e Leona Vingativa*, série *UóHol*, 2019. Cartazes colados nas ruas de Nova York.



Fonte: BQueer, 2019.

3.2.9 Trava na beleza-safira

Figura 74 - Rafa Matheus Moreira, *Trava na beleza-safira*, 2021. Óleo sobre tela, 120 x 100 cm.



Fonte: Moreira, 2021.

3.3. Retrato do Outro

Retrato do Outro apresenta e trata de obras de pessoas artistas cujo olhar é externo à pessoa ou comunidade dissidente em relação à normatividade de gênero retratada.

3.3.1 Magdalena Ventura com seu marido e filho ou A mulher barbada de Abruzzo

Figura 75 - José de Ribera, *Magdalena Ventura com seu marido e filho ou A mulher barbada de Abruzzo*, 1631. Óleo sobre tela, 193,8 x 125,8 x 9,5 cm.



Fonte: Ribera, 1631.

A obra do século 17 retrata uma pessoa intersexo da Europa. Seria essa uma pintura naturalista, seria feita através de relatos ou o pintor teria escolhido arbitrariamente as características físicas com as quais retratar essa pessoa? A mulher apresenta diversas características associadas ao “sexo masculino”. Não

apenas a barba, mas todo o rosto, o cabelo, suas mãos, braços e ombros têm características físicas associadas à “masculinidade”. A única característica física associada à “feminilidade” é o seio que ela oferece para amamentar a criança. Esse seio parece completamente deslocado no corpo. Não pelas características “masculinas” do corpo, mas pela própria posição, localização e caimento do seio. Está muito centralizado, alto, longe dos braços. Não parece fazer parte desse corpo. Assim, parece que o processo da pintura foi feito a partir de relatos ou imaginação, com o encaixe do seio de um corpo entendido como “feminino” em um corpo entendido como “masculino”.

Para além das características físicas, é retratada dentro do papel esperado de uma mulher da época, como mãe e esposa. O destaque é dado para o papel de mãe, sendo ela e o ato de amamentar a criança centrais na composição. Essa escolha marca a centralidade do aspecto reprodutivo para a definição do gênero social de pessoas intersexo na época. Em segundo plano, mas não esquecido, é retratado seu marido, marcando a heterossexualidade e a instituição do casamento. O retrato de pessoas intersexo na época pode ser movido pela lente da aberração. O próprio termo “mulher barbada” é muito utilizado para anunciar uma conhecida figura nos circos e espetáculos de “aberrações”, marcando a exotização e desumanização dessas pessoas. O processo desse tipo de prática de desumanização espetacularizada é parte do mecanismo de marcar os desvios como exceções e como negativos, em oposição ao certo e positivo. No entanto, é feita a escolha de retratá-la cumprindo o papel social “feminino” da época. Seria essa uma contextualização da sua identidade como mulher, ainda tratando seu físico “masculino” como exótico e estranho ou seria uma tentativa de normalização dessa figura enquanto uma mulher que cumpre os papéis femininos como qualquer outra? Ou seria até uma tentativa de reparar possíveis imagens negativas do seu marido? Como esta produção molda o imaginário sobre pessoas intersexo da época?

A obra foi pintada por José de Ribera a pedido de Fernando II, terceiro duque de Alcalá, vice rei de Nápoles. (Mason, 2017)

No topo da tela encontra-se outra inscrição, que Finaldi transcreve e traduz da seguinte forma: *de foeminis italiam qve gerens mi[?]anda figvra et pvervm lactans ocvlis mirabile monstrvm* (“Uma mulher italiana de aparência milagrosa que nos aparece como um admirável monstro amamentando uma criança”). Devemos lembrar que a palavra “monstrum” pertence à mesma família de *portentum*, *ostentum*, *prodigium* e *miraculum*: todos são termos

relacionados à adivinhação e não possuem as conotações pejorativas que adquiriram ao longo dos séculos. [Tradução livre. No original: En la parte superior del lienzo se ve otra inscripción, que Finaldi transcribe y traduce así: de foeminis italiam qve gerens mianda figvra et pvervm lactans ocvlis mirabile monstrvm (“Una mujer italiana de apariencia milagrosa que se nos muestra como un admirable monstruo lactando a un niño”). Debemos recordar que la palabra “monstrum” pertenece a la misma familia de portentum, ostentum, prodigium y miraculum: son todos términos relacionados con la adivinación y carecen de las resonancias peyorativas que adquirieron con el transcurso de los siglos] (Mason, 2017, p. 48)

Mason Contextualiza que Ribera já demonstrava interesse pelas figuras “grotescas” em seus primeiros desenhos (2017). A pintura ficava no Gabinete de curiosidades do Duque, porém ficava junto de pinturas de temas mais comuns e mundanos e não dos temas considerados fantásticos/ “exóticos”. (Mason, 2017)

Pueyo explica a relevância do “terceiro” por meio da ascensão da representação de bobos da corte na pintura da corte, uma vez que estes representam o reverso da figura cortesã. Segundo o autor, a representação do “terceiro” na arte cortesã serve para apreender o corpo humano de sua negação imediata, assumindo um alívio para o nobre que contempla seres falsificados. Assim, da contemplação da anormalidade, a moral cortesã se sente confortada. [...] Dessa forma, como visto na *Monstruorum Historia* de Ulises Aldrovandi (1642), a monstruosidade começou a ser concebida como uma curiosidade, que deriva da concepção de “monstros” como “pessoas de prazer”. [...] Em um ambiente cortesão, como explica Pueyo, a deformidade tem um propósito burlesco e paródico, mas sobretudo visa exaltar a normalidade e a beleza presentes na Corte. Segundo Flores, as mulheres barbudas fazem parte dessa consideração, já que, assim como os anões, muitas vezes viviam na Corte por longos períodos. De acordo com esses autores, as três representações de mulher barbada respondem à personificação do indivíduo monstruoso concebido como uma maravilha da natureza. [...] Assim, no que diz respeito à concepção de mulheres barbudas como «pessoas do prazer», deve-se qualificar que, mesmo que fossem consideradas monstruosas e perniciosas, elas tiveram uma ascensão representativa devido à importância da cultura pré-científica materializada antes através da criação das câmaras de maravilhas. [Tradução livre. Do original: Pueyo explica la relevància del «tercer» mitjançant l’auge de la representació dels bufons en la pintura àulica, atès que aquests representen el revers de la figura cortesana. Segons l’autor, la representació del «tercer» en l’art cortesà serveix per a l’aprehensió del cos humà des de la seva immediata negació, suposant un alleujament al noble que contempla els éssers contrafets. Així doncs, a partir de la contemplació de l’anormalitat, la moral cortesana es sent confortada. [...] D’aquesta manera, com es veu en la *Monstruorum Historia* d’Ulises Aldrovandi (1642) es passa a concebre la monstruositat com una curiositat, fet que deriva de la concepció dels «monstres» com a «gents de plaer» [...] En ambient cortesà, com exposa Pueyo, la deformitat té finalitat burlesca i paròdica però sobretot té l’objectiu d’exaltar la normalitat i la bellesa present en la Cort. Segons Flores, les dones barbades formen part d’aquesta consideració, ja que com els nans, sovint conviuen per llargs períodes amb la Cort. Segons aquests autors, les tres representacions de puella pilosa responen a la plasmació de l’individu monstruós concebut com a meravella de la naturalesa. [...] Així, quant a la concepció de les dones barbades com a «gents de plaer», s’ha de matisar el fet que, encara que es considerassin monstruoses i perniciosos, tingueren un

auge representatiu a causa de la importància de la cultura precientífica materialitzada abans mitjançant la creació de les càmeres de meravelles.] (Cànaves, 2020, p. 25-27)

A partir do levantamento historiográfico, ainda que o olhar carregue algum tipo de admiração, há um movimento de exotificação e espetacularização desse corpo.

3.3.2 Damas e Cavalheiros

Figura 76 - Andy Warhol, Série *Ladies and Gentlemen* (Damas e Cavalheiros), 1975. Serigrafias, cada uma com 111,2 x 73,4 cm.



Fonte: Warhol, 1975.

Nesta obra, Warhol retrata diversas pessoas transfemininas e drag queens no estilo de suas serigrafias de celebridades. Ao utilizar o mesmo estilo, pode trazer uma reflexão sobre a representação de pessoas trans e pessoas dissidentes na mídia. A representação na mídia contribuiu e contribui para a disseminação das normas de gênero e com a estigmatização da dissidência. A obra foi encomendada a ele na intenção de zombar com essas pessoas. A encomenda terá sido direcionada a ele por sua proximidade a essas pessoas ou por ser parte da comunidade LGBT+? O artista subverteu o pedido, retratando essa comunidade a partir da beleza e do respeito? As imagens retratam as modelos de modo a realçar sua beleza e com expressões que indicam conforto e confiança. Até que ponto, no

entanto, não servem ainda para a zombaria ao olhar de quem encomendou? Pensando inclusive no destaque dado às suas caracterizações e maquiagens e no título *Damas e cavalheiros*, que cria um trocadilho com a transgeneridade, marcando a identidade feminina e a “feminilidade” em uma pessoa designada homem ao nascer. Por outro lado, pode ser que essa demarcação não fosse vista como violenta ou negativa dentro do vocabulário e das discussões da época. Ainda assim, por mais respeitoso que fosse o retrato, ao chegar às mãos desse cliente não terá a mesma função de zombaria de qualquer jeito?

Apesar de serem parte de uma mesma comunidade, as experiências do artista e das pessoas retratadas são muito diferentes, sendo a identidade de Warhol enquanto homem cis gay muito mais socialmente aceita. Até que ponto seu olhar sobre pessoas trans é de parte de uma mesma comunidade e até que ponto é um olhar externo? Os lucros dos seus trabalhos são revertidos para a melhoria das condições de vida dessas pessoas ou apenas lucra com o uso das suas imagens? Caso apenas lucre com o uso dessas imagens, além de tudo ainda usa de uma proximidade para vender essa imagem para alguém que quer rir delas. Ou tenta subverter a proposta inicial do cliente? Mas, se tenta, terá sido bem sucedido?

3.3.3 Obras de Witkin

Figura 77 - Joel Peter Witkin, Androgeny breast feeding a fetus (Androginia amamentando um feto), 1981. Fotografia impressa, 73,7 x 73,7 cm.



Fonte: Witkin, 1981.

Figura 78 - Joel Peter Witkin, *Lisa Lyon as Hercules*, N.Y.C., 1982. Fotografia impressa, 38 x 37 cm.



Fonte: Witkin, 1982.

Figura 79 - Joel Peter Witkin, *Hermaphrodite with Christ* (Hermafrodita com Cristo), 1985. Fotografia impressa, 37 x 37,5 cm.



Fonte: Witkin, 1985.

Figura 80 - Joel Peter Witkin, *Gods of Earth and Heaven, Los Angeles* (Deuses da Terra e do Céu, Los Angeles), 1988. Fotografia impressa, 37,3 x 38 cm.



Fonte: Witkin, 1988.

Com uma estética do estranhamento e do perturbador, o artista escolhe adicionar como um dos elementos de perturbação pessoas que perturbam a ordem do “sexo” e do gênero. A “não coerência” desses corpos é apresentada como elemento estranho. As cenas, as poses e os elementos ajudam a criar essa atmosfera de perturbação. A escolha do preto e branco pode criar um efeito documental de registro de realidade ou contribuir para uma atmosfera mais sombria.

Na primeira foto uma pessoa intersexo é retratada amamentando um feto. Sua pose, seu olhar para a câmera, o fato de estar sem roupas, o deslocamento do feto não desenvolvido e morto jogam com um estranhamento daquilo que é familiar. Elementos da cena comum do amamentar são subvertidos criando esse estranhamento. O bebê é substituído pelo feto não desenvolvido e a figura “feminina” que amamenta não tem condições corporais de parir uma criança.

A segunda contrapõe uma máscara “masculina” e barbada com o tronco “feminino” da modelo. O título faz referência à figura mitológica do herói Hércules. Os heróis gregos são representantes de força e “masculinidade”. Além disso, a identidade clássica foi construída como base do pensamento ocidental. O tronco

“feminino” e o não aparecimento das pernas cria um estranhamento dessa figura. Do herói conhecido pela força física, resta só a cabeça.

Na terceira foto, a pessoa intersexo retratada usa uma máscara cobrindo parte de rosto, o que dá destaque para o seu corpo. É possível ainda identificar que tem uma barba. Esse corpo é bastante incomum de ser retratado e pouco conhecido. A pessoa tem todas as características corporais “masculinas”, tirando seu genital.

A última foto recria uma cena próxima da do Nascimento de Vênus, de Boticelli, como cenário de um palco. A Vênus e a pessoa que puxa a cortina são pessoas trans ou intersexo. Uma pessoa está deitada e presa embaixo do palco. Mais uma vez uma figura clássica, dessa vez uma pintura clássica, é retratada de modo a criar um estranhamento com um dos recursos para isso sendo a presença de pessoas dissidentes de gênero.

Witkin utiliza uma estética do sinistro, do infamiliar. Revela aquilo que está oculto. (Franceschini, 2007). Busca, no entanto, mostrar a beleza do infamiliar? Franceschini considera que

A obra de Witkin nos leva do grotesco, do horripilante, em direção a uma espécie de harmonia no aparente caos que expõe. [Tradução livre. Original: Ante la obra de Witkin transitamos desde lo grotesco, lo horroroso hacia una tipo de armonía en el aparente caos que nos expone] (Franceschini, 2007, p. 92).

Ballen argumenta que Witkin procura representar o místico e a experiência do divino por meio do “feio” (2020).

Revolto-me contra o místico para não ser subjugado e vencido por ele. É insondável, contudo, tento compreendê-lo. É invisível, contudo, procuro objetificá-lo, na esperança de encontrar revelação e verdade. [Tradução livre. No original: revolt against the mystical in order not to be overwhelmed and won over by it. It is unfathomable, yet I attempt to understand it. It is invisible, yet I try to objectify it, hoping to find revelation and truth (Witkin, 1985, p. 184 apud Ballen, 2020, p. 17).

A partir desse ponto de vista, o artista utiliza a dissidência como meio de representar aquilo que transcende a realidade material. Não necessariamente a dissidência é estabelecida como um ideal de existência ou comportamento, pode ser uma metáfora do transcendental, uma escolha estética para tratar daquilo que ultrapassa o “comum”, o mundano.

3.3.4 Wakashu com um tambor de ombro

Figura 81 - Hosoda Eisui, *Wakashu com um tambor de ombro*, entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Xilogravura em cores, 61 x 76,2 cm.



Fonte: Hosoda, c. fim do séc XVIII ou início do séc. XIX.

3.3.5 Impressão de Ano Novo com wakashu e jovem mulher

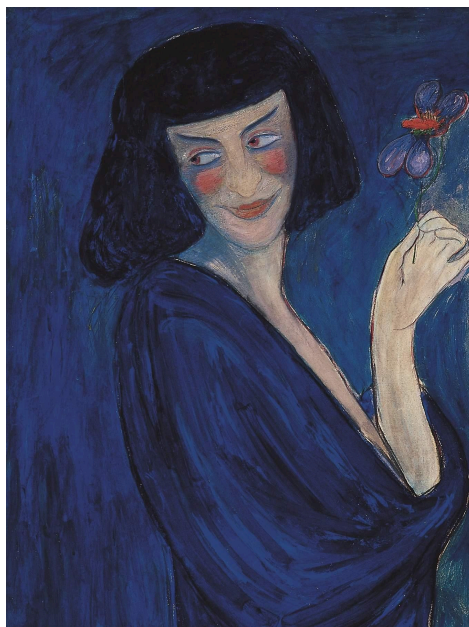
Figura 82 - Okumura Masanobu, *Impressão de Ano Novo com wakashu e jovem mulher*, 1742. Xilogravura colorida, 30,3 x 14,6 cm.



Fonte: Okumura, 1742.

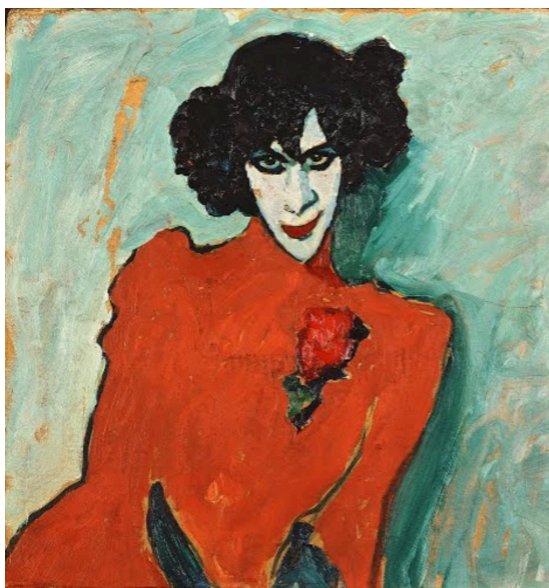
3.3.6 Retratos do dançarino Alexander Sacharoff

Figura 83 - Marianne Werefkin, *O dançarino, Alexander Sacharoff*, 1909. Têmpera sobre papel colado em cartão, 73,5 x 55 cm.



Fonte: Werefkin, 1909.

Figura 84 - Alexej von Jawlensky, *Retrato do dançarino Alexander Sacharoff*, 1909. Óleo sobre papelão, 66,5 x 69,5 cm.



Fonte: von Jawlensky, 1909.

3.3.7 Homem nu sendo uma mulher

Figura 85 - Diane Arbus, *Naked man being a woman, N.Y.C* (Homem nu sendo uma mulher, N.Y.C.), 1968. Fotografia impressa, 38,2 x 36,2 cm.



Fonte: Arbus, 1968.

3.3.8 Série Pistas de Baile

Figura 86 - Teresa Margolles, *Andrea, Pista de Baile del la Discoteca 'La Madelón'* da série *Pistas de Baile*, 2016. Fotografia impressa, 120 x 180 cm.



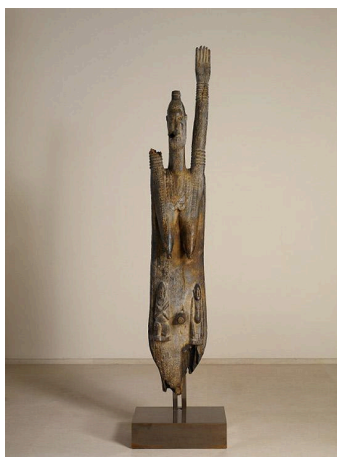
Fonte: Margolles, 2016.

3.4 Autoria desconhecida

Autoria desconhecida apresenta obras que retratam pessoas dissidentes em relação à normatividade de gênero na perspectiva eurocentrada cuja autoria não é conhecida, de modo que não é possível saber se a representação é feita pela própria pessoa ou por alguém de sua comunidade ou não.

3.4.1 Escultura pré-Dogon representando uma mulher-rei andrógina

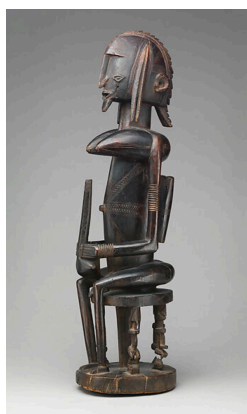
Figura 87 - Autoria desconhecida, Escultura pré-Dogon representando uma mulher-rei andrógina, século XI. Madeira, 210 cm de altura.



Fonte: Autoria desconhecida, séc XI.

3.4.2 Hermafrodita sentado

Figura 88 - Autoria desconhecida, *Hermafrodita sentado*, século XVIII. Madeira, 77,2 x 22,9 x 33 cm.



Fonte: Autoria desconhecida, séc XVIII.

3.5 Sobre a Representação

Sobre a Representação apresenta e trata de obras que não apenas representam, mas também abordam as relações de representação, do olhar e do ser olhado.

3.5.1 A perigosa

Figura 89 - Agrippina R. Manhattan, *A perigosa*, 2018. Vídeo performance.



Fonte: Manhattan, 2018.

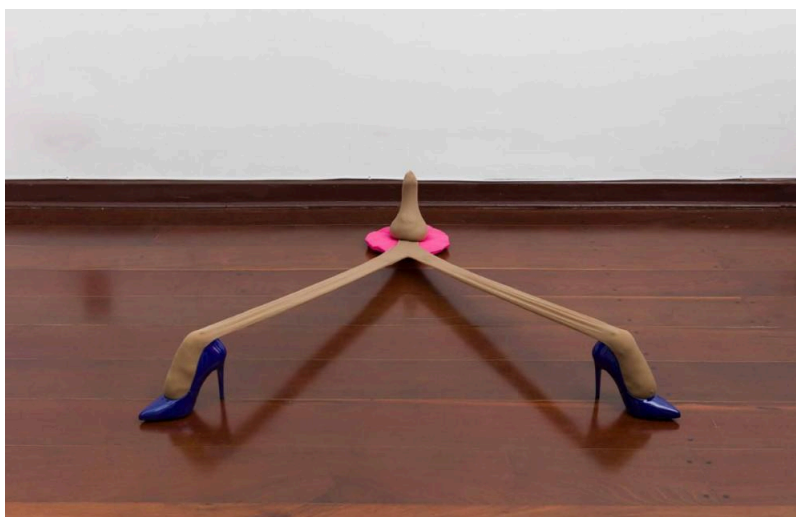
No vídeo, a artista mostra a si mesma entrando em um banheiro, urinando no mictório e indo embora. Antes de ela entrar, uma outra pessoa com expressão social associada à “masculinidade” já está usando o mictório do lado. O enquadramento é restrito a esse pedaço do banheiro com os dois mictórios, um ao lado do outro. A escolha das pessoas e das suas caracterizações adiciona significados à cena. A artista, que é uma mulher trans, usa roupas socialmente associadas à “feminilidade”. Usa uma regata curta com alças, uma saia e uma calcinha, que aparece no momento de usar o mictório por conta do uso da saia. As cores de suas roupas são tons de rosa e vermelho. A outra pessoa usa uma camiseta azul e uma bermuda mais longa verde. A artista é um pouco mais alta que a outra pessoa.

A obra aborda uma questão muito importante para a comunidade trans, que é o uso dos banheiros. Movimentos conservadores tentam impedir mulheres trans de usarem os banheiros femininos. A artista retrata a si mesma utilizando o banheiro

masculino, especificamente o mictório. Escolhe usar o mictório e não a cabine com o vaso sanitário. Propõe uma reflexão sobre a visão de mulheres trans e travestis como perigosas e sobre o próprio risco que enfrentam ao usarem o banheiro masculino. As escolhas para caracterizar os personagens remetem a estereótipos de “feminilidade” e “masculinidade”. As cores podem ser inclusive uma referência às cores das placas de banheiro ou às cores tipicamente associadas ao “feminino” e ao “masculino” por pessoas conservadoras.

3.5.2 *Just let it be*

Figura 90 - Élle de Bernardini, *Just let it be* (Só deixe ser), 2019. Nylon, areia, feltro, silicone, e sapato de verniz, 140 x 105 x 20 cm.



Fonte: de Bernardini, 2019.

A obra cria a imagem de duas pernas abertas com um pênis entre elas. Os pés calçam sapatos de salto alto. Esta imagem faz referência a um imaginário reducionista e de objetificação sobre mulheres trans e travestis. Elas são vistas apenas como esse recorte do pênis e das pernas usando saltos. O genital marca a designação de “sexo” ao nascer e o salto marca a estilização cultural do corpo. A obra é feita de meia de nylon, areia, feltro, silicone e sapatos de verniz. A meia de Nylon representa a pele. A meia e o silicone remetem à estilização do corpo, cirúrgica ou não. A cor de uma pequena plataforma embaixo do pênis é rosa, enquanto o salto é azul, cores relacionadas ao imaginário social de gênero. O rosa, associado ao “feminino” está perto do pênis, genital associado ao “sexo masculino”.

O azul associado ao “masculino” pinta o salto, associado ao “feminino”. Com essas escolhas de simbologias e materiais, a artista representa o olhar normativo e violento sobre a dissidência.

3.5.3 Instalação de Puppies Puppies na exposição *Maskulinitäten*

Figura 91 - Puppies Puppies, instalação na exposição *Maskulinitäten*, 2019.



Fonte: Puppies Puppies, 2019.

Nesta obra, a artista cria uma instalação com bonecas sexuais. Essas bonecas, ao contrário do seu formato usual, levam um dildo preso ao local que seria voltado para o lado de dentro. O rosto impresso nas bonecas é padronizado e parece um desenho simétrico e artificial de um modelo de feminilidade. O trabalho remete à visão de mulheres trans e travestis enquanto objetos sexuais e à sua fetichização. O corpo dissidente é um objeto de desejo com a fetichização daquilo que é proibido. É visto apenas como objeto sexual e nunca como o corpo de um ser humano. Os rostos padronizados podem indicar a padronização estética e um ideal de feminilidade que guia os procedimentos cirúrgicos. A escolha formal de uso da boneca sexual aborda a objetificação do corpo dissidente. A boneca tem como única função a satisfação sexual, é inerte e maleável. O modelo com o dildo pode fazer referência à objetificação do pênis em um corpo dissidente. A desumanização pela objetificação e a marginalização social de mulheres trans e travestis, que em sua maioria acabam não tendo outra opção que não seja a prostituição como meio de

manter-se, constroem o lugar negativo, estigmatizado e de uma vida não vivível da dissidência. Criam um exemplo ruim e de consequências ruins em contraposição à norma para condicionar as pessoas a não saírem daquilo que é esperado delas.

3.5.4 Até e incluindo os limites delus

Figura 92 - Cassils, *Up to and including their limits* (Até e incluindo os limites delus), 2020. Performance.



Fonte: Cassils, 2020.

Mais uma vez Cassils propõe uma nova abordagem para uma performance feminista. Recria a performance *Up to and including her limits*, de Carolee Schneemann, na qual a artista desenha com giz em duas paredes e um chão brancos a partir do movimento que faz pendurada por uma corda. Na performance, ela está nua. Cassils muda o título para *Up to and including their limits*, uma referência a pessoas não binárias. Mantém o elemento de ser erguido por uma corda, mas, ao contrário da corda de Carolee, a sua não varia de altura. E artista não está completamente nua, veste uma bermuda curta. Ele está suspense dentro de um cubo fechado feito de vidro. A grande diferença, no entanto, está na troca do desenho com giz na parede branca por retirar e jogar no chão uma camada de argila que foi previamente colocada nas paredes do cubo de vidro.

Explora com a fisicalidade, tendo que empenhar esforço físico para lidar com o material. A relação de opacidade e transparência do vidro e da argila fazem referência ao olhar externo sobre a dissidência e seus limites. Quem olha de fora

não consegue compreender tudo. Quanto o olhar de fora projeta sobre a pessoa e a cultura observadas? Como as normas coloniais e de gênero condicionam esse olhar? Como as relações de poder interferem na relação de observador e observado? Quanto a pessoa e a cultura observadas têm de controle sobre sua própria representação? O corpo de artista está disposto para a observação de um público, mas ele faz a escolha do que exatamente mostrar dentro das possibilidades limitadas e específicas de movimento. Além disso, o uso da argila pode fazer referência à construção desse corpo pela representação. A representação, seja de si mesmo, ou pelo outro, constrói o corpo pela sua significação.

3.5.5 Obras de Chris E. Vargas

Figura 93 - Chris E. Vargas, *Have You Ever Seen A Transsexual Before?* (Você já viu um transexual antes?), 2010. Vídeo.



Fonte: Vargas, 2010.

Figura 94 - Chris E. Vargas, *Extraordinary Pregnancies* (Gravidezes extraordinárias), 2010. Vídeo.



Fonte: Vargas, 2010.

4 BLOCO 3: EXPERIÊNCIAS DA DISSIDÊNCIA

Experiências da dissidência trata de obras que não têm como foco o retrato de pessoas dissidentes, mas sim a própria experiência da dissidência. É dividido entre **Modificações corporais** e **Marcas das forças regulatórias violentas**.

4.1 Modificações corporais

Modificações corporais apresenta e trata de obras que abordam os processos cirúrgicos e hormonais necessários para que algumas pessoas trans atinjam mudanças corporais desejadas.

4.1.1 Brain on Estrogen, progesterone, spironolactone, Truvada, Advil and Marijuana

Figura 95 - Puppies Puppies, *Brain on Estrogen, progesterone, spironolactone, Truvada, Advil and Marijuana*, 2018. Cérebro de vaca, folha de maconha, progesterona, estrogênio, espironolactona, prep e analgésicos.



Fonte: Puppies Puppies, 2018.

Nesta obra, a artista retrata um cérebro humano com todas as substâncias externas que atuam sobre ele, incluindo hormônios, medicamentos e substâncias psicoativas. Essas substâncias são colocadas em forma de comprimido, e no caso da maconha, como folha, em cima do cérebro. A obra trata da relação das pessoas

na sociedade eurocentrada da atualidade com as substâncias, que são parte importante da constituição de subjetividade. Paul Preciado caracteriza o sistema político atual como capitalismo farmacopornográfico (2018). Nesse sistema, a tecnologia, a indústria farmacêutica e a pornografia constroem a subjetividade. As moléculas passam a ser fármacos, que cumprem uma função normatizante. A indústria farmacêutica e as grandes corporações adquirem instituições estatais, colocando-as a seu serviço. Assim, se tornam o novo grande poder mundial. Condicionam os corpos a adotarem modelos de subjetividade baseados nessas substâncias e depois lucram em cima do aumento dos preços. Preciado defende a tomada dos meios de produção dessas substâncias e seu uso livre para a construção de uma subjetividade própria.

A queer-análise é uma prática que, em vez de conceitualizar a dissidência sexual e de gênero através das lentes da patologia psicológica e da disforia de identidade, concebe a normatização e seus efeitos como aparelhos biopolíticos e formas de violência política. (...) Finalmente, a queer-análise apela para uma reapropriação coletiva de biocódigos "comuns" (discursivos, endocrinológicos, químicos, visuais etc.) para a produção da subjetividade. (Preciado, 2018, p. 396-397)

4.1.2 Obras de Nídia Aranha

Figura 96 - Nídia Aranha, *Corpo_soma aplicações*, 2020. Vídeo.



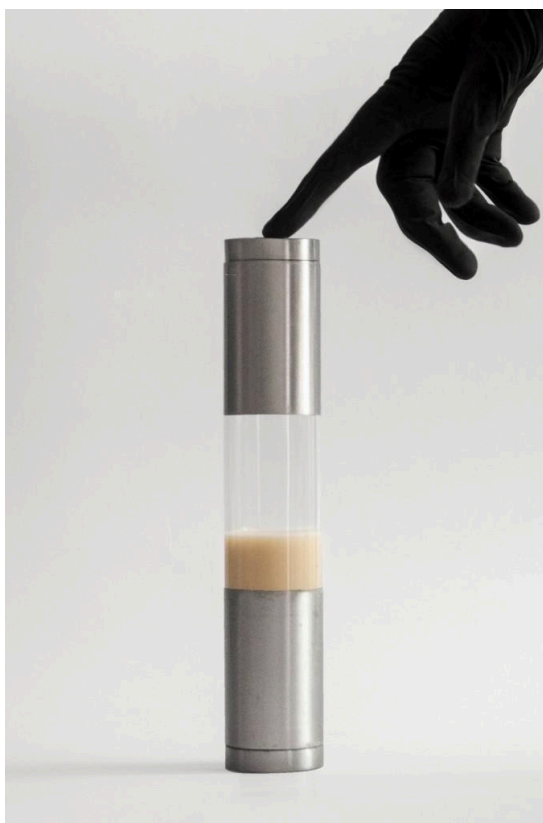
Fonte: Aranha, 2020.

Figura 97 - Nídia Aranha, *Ordenha*, 2020. Vídeo performance.



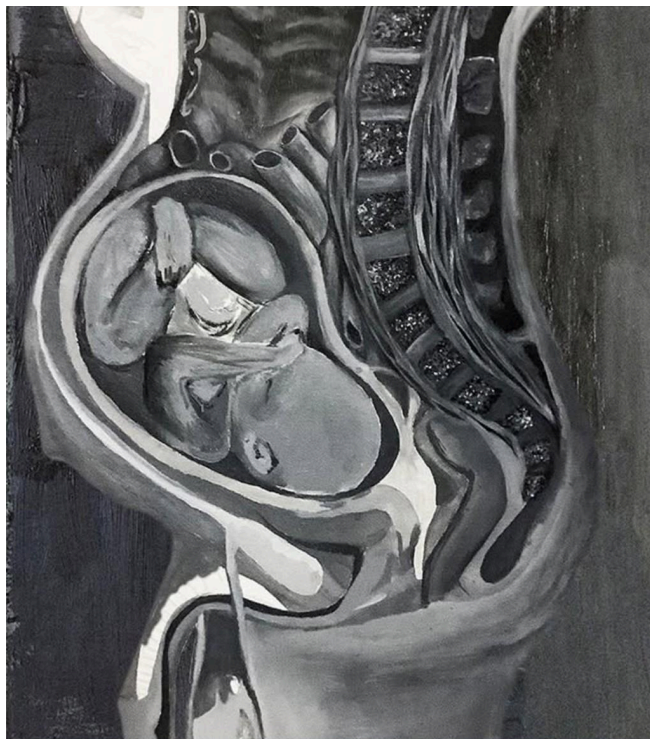
Fonte: Aranha, 2020.

Figura 98 - Nídia Aranha, *Cápsula de Leite*, 2020. Leite de Travesti, vidro, aço Inox, 20 cm.



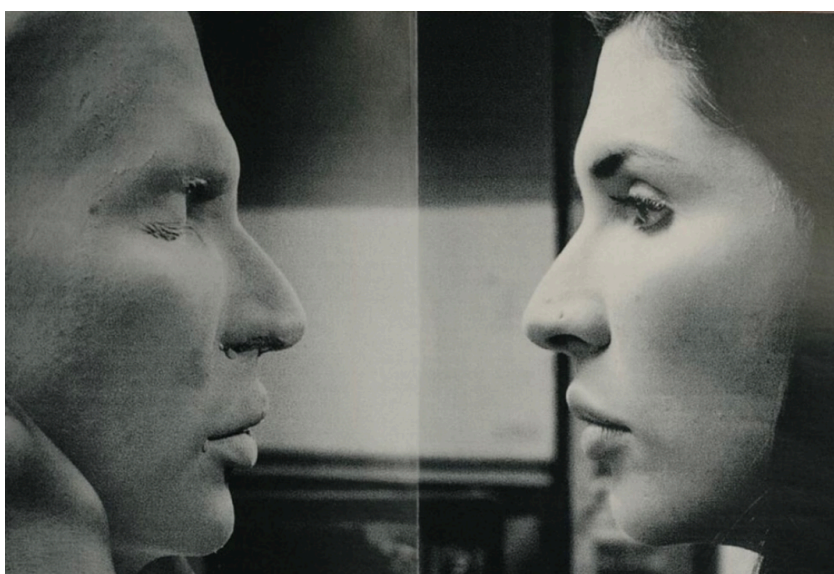
Fonte: Aranha, 2020.

Figura 99 - Nídia Aranha, *Pré-Natal*, 2021. Acrílica sobre tela, 60 x 70 cm.



Fonte: Aranha, 2021

Figura 100 - Nídia Aranha, *Póstumo | Primogênito*, 2025. Pesquisa, modelagem.



Fonte: Aranha, 2025.

As obras da artista misturam arte, design, tecnologia e ciência. Investiga o corpo trans, suas modificações, possibilidades e imagina aquilo que ainda não é possível. Investiga os procedimentos cirúrgicos de gênero e as mudanças e marcas que deixam no corpo.

Em *Ordenha*, retrata a si mesma passando por um novo procedimento científico que possibilita a produção de leite por mulheres trans e travestis. Depois da vídeo performance, expõe esse leite em uma cápsula.

Em *Póstumo | Primogênito*, molda uma máscara de seu rosto antes dos procedimentos cirúrgicos. Depois, entalha nessa máscara uma “nova auto-projeção”, em suas palavras. Marca o caráter processual das modificações corporais e, assim como Cassils, cria um paralelo entre a prática escultórica e a estilização do corpo.

Em *Pré-Natal*, imagina para além dos limites possíveis atualmente para um corpo designado homem no nascimento. Pinta a possibilidade desse corpo gestar uma criança.

Suas obras exploram uma estética médica e científica, com dispositivos médicos e cirúrgicos, os sons desses dispositivos e cenários que remetem à assepsia médica. Em *Pré-Natal*, segue a estética dos desenhos científicos, que representam o corpo como se estivesse cortado ao meio, revelando seu interior e seus órgãos.

4.1.3 Outras obras de Alice Yura

Figura 101 - Alice Yura, *Nem Eva, nem Maria: Alice*, 2018. Performance.



Fonte: Yura, 2018.

Figura 102 - Alice Yura, *CARAVAGGIO*, 2019. Foto performance impressa, 75 x 50 cm.



Fonte: Yura, 2019.

4.2 Marcas das forças regulatórias violentas

Marcas das forças regulatórias violentas apresenta e trata de obras que abordam a violência e a repressão das forças regulatórias normativas sobre as pessoas dissidentes e as marcas deixadas por elas.

4.2.1 *Bixinhas*

Figura 103 - Lyz Parayzo, *Bixinha*, 2018. Alumínio, 45 x 45 x 45 cm.



Fonte: Parayzo, 2018.

Na série *Bixinhas*, a artista faz referência aos *Bichos* de Lygia Clark, marco da arte relacional. Lyz explora a estética cortante do metal com as bordas em forma de serra. O título também faz referência à obra de Lygia, ao mesmo tempo que se trata de um termo pejorativo para se referir a pessoas designadas homem ao nascer que expressam “feminilidade”. A dissidência desenvolve tipos de armadura ou defesa frente às violências que sofre. Pensando na referência à arte relacional, outra possibilidade é a proposta de virar essas violências para o experienciador da obra. Criar uma experiência que passa a ideia do perigo que é experienciado diariamente por quem foge da norma. As *Bixinhas* passam a ser ainda menos passivas e vulneráveis à ação do público que os *Bichos*. Os *Bichos* já apresentavam alguma resistência a tomar a forma desejada pelo experienciador por conta de seu próprio formato. No caso das *Bixinhas*, manipular o objeto traria risco e dor à pessoa. Apesar de a proposta não ser a manipulação da obra, a referência à obra de Lygia sugere uma ideia de contato e manipulação. Há também uma subversão da ideia da “bixinha” como pessoa indefesa por expressar “feminilidade”.

4.2.2 Operação Tarântula

Figura 104 - Élle de Bernardini, *Operação Tarântula*, 2021-2022. Lâminas de Gillette e alumínio, 66 x 96 cm.



Fonte: de Bernardini, 2021-2022.

A Operação Tarântula foi uma operação policial na cidade de São Paulo. Continuando um ciclo de perseguição e violência às travestis na Ditadura Militar, teve como objetivo prender travestis mesmo no contexto da redemocratização. A operação foi criada no contexto da epidemia de HIV/ AIDS no Brasil.

Em que pesem incontestáveis violências ocorridas no período ditatorial no Brasil, operações policiais ocorrem justamente no período de redemocratização e se mantêm por vários anos após significativas mudanças sociais e políticas no Brasil, fato que nos alerta que a violência transfóbica é estabelecida como ação rotineira e cotidiana do Estado penal, operado por políticas de segurança pública. (Cavalcanti; Barbosa; Bicalho, 2018, p. 2)

Pontua que o delegado-chefe do departamento das delegacias regionais de polícia da grande São Paulo (...), em entrevista para a Folha comenta que “Os tempos de Nostradamus estão chegando” (...). Tal afirmação encontraria respaldo nos então recentes debates sobre a proliferação do HIV e no imaginário coletivo presente nos anos 1980 e parte dos anos 1990 da “peste gay”. (Cavalcanti; Barbosa; Bicalho, 2018, p. 4)

As travestis que trabalhavam na prostituição eram mais estigmatizadas ainda e perseguidas pelos policiais. Elas escondiam navalhas embaixo de suas línguas, que usavam para se defender. O corte da própria pele, ameaçando contaminar os agentes repressores com HIV era também um meio de defesa e fuga. Por mais que a contaminação não funcione desse jeito, os policiais não sabiam disso na época. Martinha, uma travesti baiana que viveu durante a época da ditadura relata em uma entrevista ao jornalista Yuri Fernandes: “Aí a gente sempre carregava gilete na boca, dentro da caixa de fósforo, alguma coisa e nas horas que eles diziam a gente se mutilava para não ficar presa. *Eles achavam que o sangue era...* Contaminado e mandava embora”. (2018)

A artista escolhe a materialidade das lâminas em referência à resistência das travestis a essa operação. As lâminas são usadas para construir o desenho da bandeira do Brasil. A bandeira pode fazer referência ao suposto nacionalismo da Ditadura e à continuidade de sua política de conservadorismo moralista em medidas como essa. Pode também apontar os limites da redemocratização, que mantém a repressão às pessoas LGBTQ+, principalmente aquelas que estão mais à margem, como é o caso das travestis.

4.2.3 Sagrado feminino de merda

Figura 105 - Castiel Vitorino Brasileiro, *Sagrado feminino de merda*, 2019.

Fotoperformance impressa, 59,4 x 84,1 cm.



Fonte: Brasileiro, 2019.

4.2.4 Série *Por enquanto* 35

Figuras 106 - Manauara Clandestina, Série *Por enquanto* 35, 2019-2021. 73 fotografias instantâneas, cada uma de 7,5 x 5 cm.



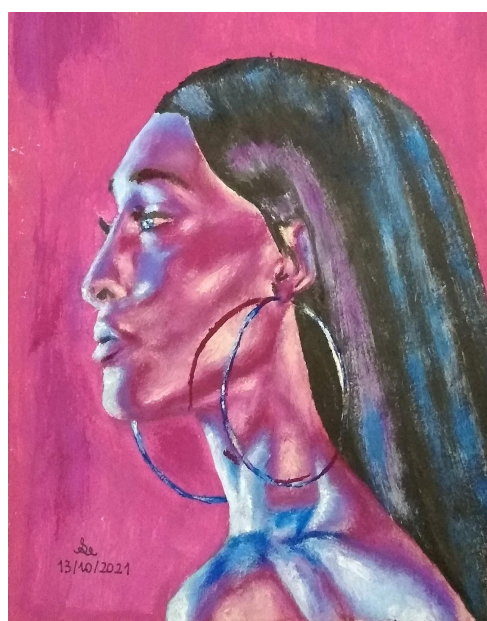
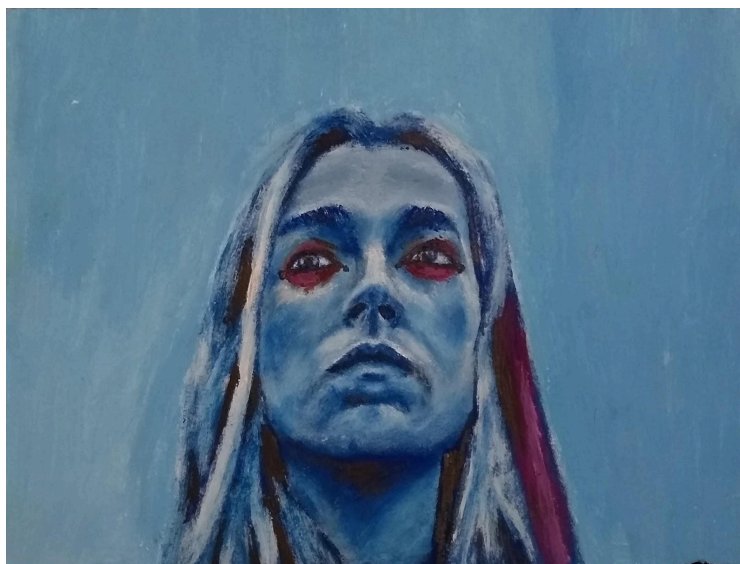
Fonte: Clandestina, 2019-2021.

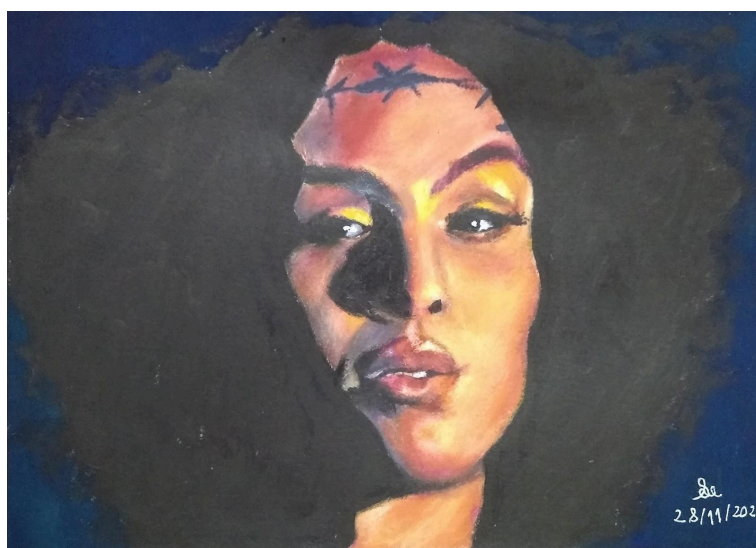
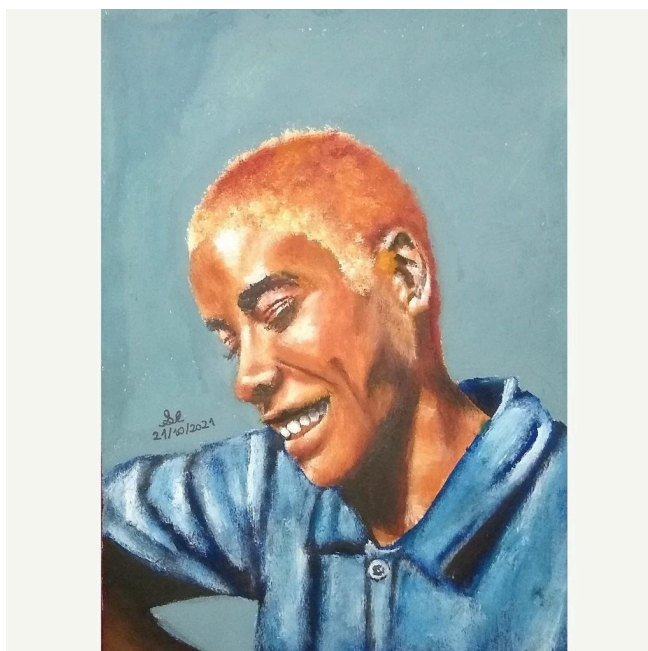
5 PROJETOS E TRABALHOS DESENVOLVIDOS AO LONGO DA GRADUAÇÃO

Em **Projetos e trabalhos desenvolvidos ao longo da graduação**, analiso e comento sobre o processo de realização da minha própria produção dentro da temática do gênero durante a graduação

5.1.1 Retratos de pessoas trans

Figuras 107 a 110 - Se Suzuki, pinturas sem título, 2021. Guache sobre papel, cada uma de 14,8 x 21 cm.



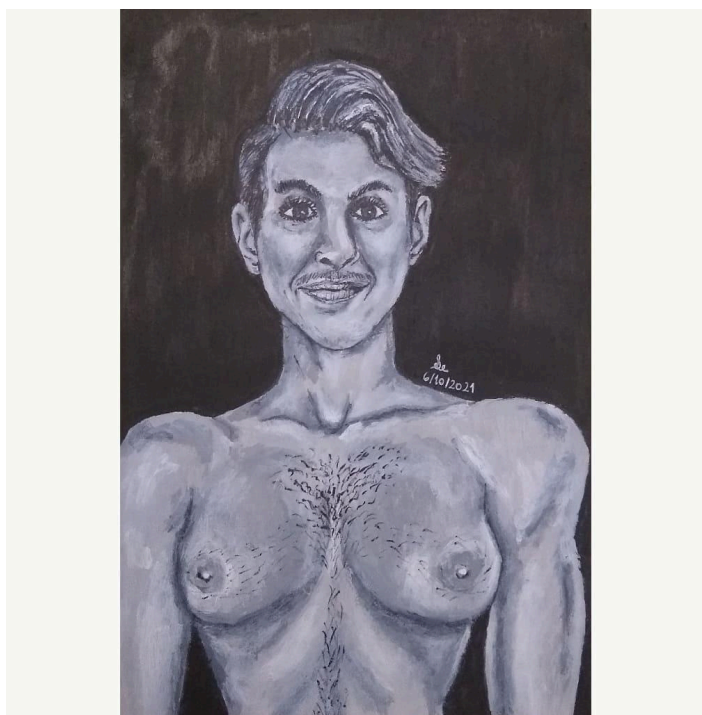


Fonte: elaborado pelo autor, 2021

Produzi esta série de pinturas (escolho algumas para representar a série) em uma disciplina sobre o uso da cor. Pintava usando como referência fotografias de pessoas trans. Tentava reproduzir as imagens de forma naturalista. A partir do exercício, procurava uma imagem que por si encaixasse nas cores ou relação que procurava, ou que eu pudesse adaptar para encaixar. O tema do gênero aparece na figuração de corpos trans, no geral figuras de artistas da mídia ou que conheci por meio da internet.

5.1.2 Pessoa andrógina

Figura 111 - Se Suzuki, pintura sem título, 2021. Guache sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



Fonte: elaborado pelo autor, 2021

Nessa mesma disciplina, é proposto um exercício de pintura monocromática em preto e branco. Nesse exercício pinto também uma pessoa com características andróginas. Misturo fotos que aparecem no Google ao pesquisar “homem” e “mulher” para fazer o rascunho. Procuro partir desses padrões de imagem da pesquisa da internet para subvertê-los em uma pessoa não coerente em termos de gênero. Esses padrões muitas vezes traduzem um senso comum das pessoas ou um senso comum construído a favor dos interesses das grandes empresas de tecnologia. Nesta pintura, procuro juntar características que não seriam atingidas em um mesmo corpo nem com o uso de hormônios. Não sei se essa intenção é perceptível no resultado final. Essas características que não se misturariam são bastante sutis. Na pintura monocromática, é mais fácil misturar as características das pessoas, já que não é necessário criar tonalidades de pele coerentes.

5.1.3 Carolipe

Figura 112 - Se Suzuki, *Fusão Carol + Philipe* - Carolipe, 2022. Lápis grafite sobre papel, 21 cm x 29,7 cm (foto recortada).

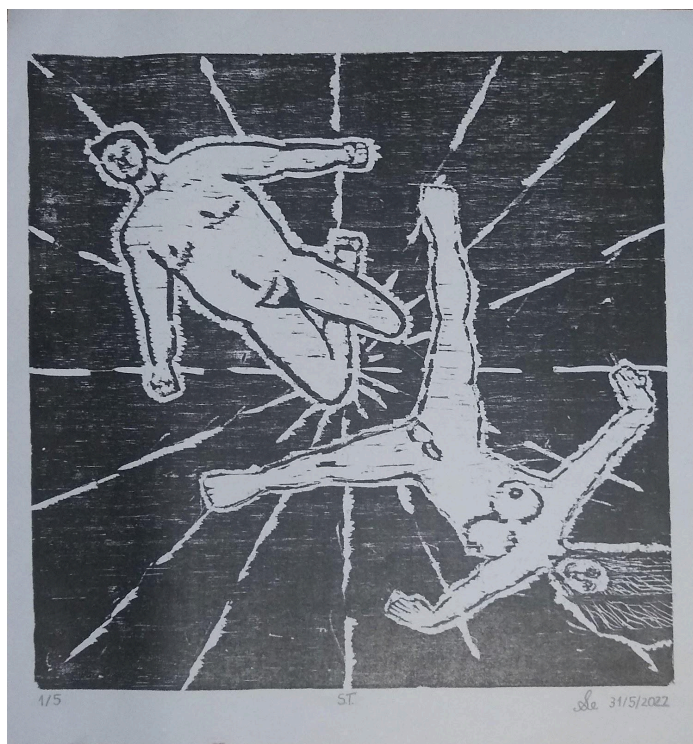


Fonte: elaborado pelo autor, 2022

Para uma proposta da aula de desenho, precisava misturar duas pessoas em uma só através do desenho. Misturo as fotos de dois colegas de turma, um homem e uma mulher. Escolho algumas partes de um e outras de outro. Continuo a pesquisa sobre como retratar a androginia. No desenho, assim como na pintura monocromática, é mais fácil misturar as características das pessoas.

5.1.4 Xilogravura de pessoas trans

Figura 113 - Se Suzuki, xilogravura sem título, 2022. Xilogravura, 33 x 35,5 cm.



Fonte: elaborado pelo autor, 2022

Nesta xilogravura, escolho retratar um corpo transmasculino e um corpo transfeminino nus. Uso como modelos fotografias de um guia de saúde sexual para pessoas trans. Modifico a posição do corpo dessas pessoas. Escolho posições corporais que entendo como abertas e que remetem a uma ideia de liberdade. Crio linhas atrás que emanam do centro. Nas impressões com tinta preta, busco criar a sensação de corpos flutuando no espaço. Busco retratar nesta obra pessoas trans livres e plenas, satisfeitas e confortáveis nos próprios corpos. Quase que em uma transcendência ao atingir a satisfação com o próprio corpo e identidade. Um mundo no qual pessoas trans possam ser livres e felizes. Talvez seja um tipo de desejo, um horizonte. Talvez seja uma idealização um pouco romantizada. Isso sem nem pensar na definição mais concreta do que seria essa liberdade, um problema filosófico extremamente complexo. Ainda assim, acho bonita essa ideia abstrata de liberdade.

5.1.5 Pessoas andróginas de cerâmica

Figura 114 - Se Suzuki, cerâmicas sem título, 2022. Acrílica sobre argila e gesso, tamanhos variados.

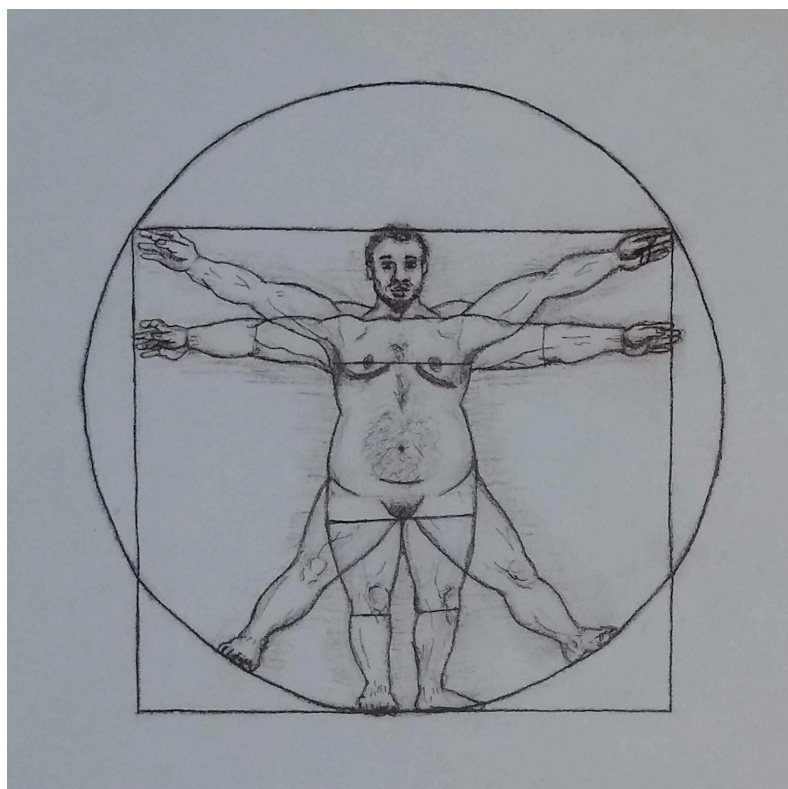


Fonte: elaborado pelo autor, 2022

Nesta série de baixos-relevos em placas de cerâmica e uma placa de gesso, continuo o procedimento de mistura das fotos das pesquisas na internet para criar um rascunho. Ao usar o senso comum sobre a aparência de um “homem” e de uma “mulher”, pensava que o contraste da androginia seria maior. Não sei se foi o caso. A partir do desenho, crio o baixo relevo, dando volume às figuras. No caso de uma dessas figuras, crio várias cópias e estilizo cada uma delas por meio da pintura. Essa estilização faz referência à estilização do corpo para a construção do gênero.

5.1.6 Um novo Homem

Figura 115 - Se Suzuki, *Um novo Homem*, 2022. Lápis e caneta nanquim sobre papel, 21 cm x 29,7 cm (foto recortada).

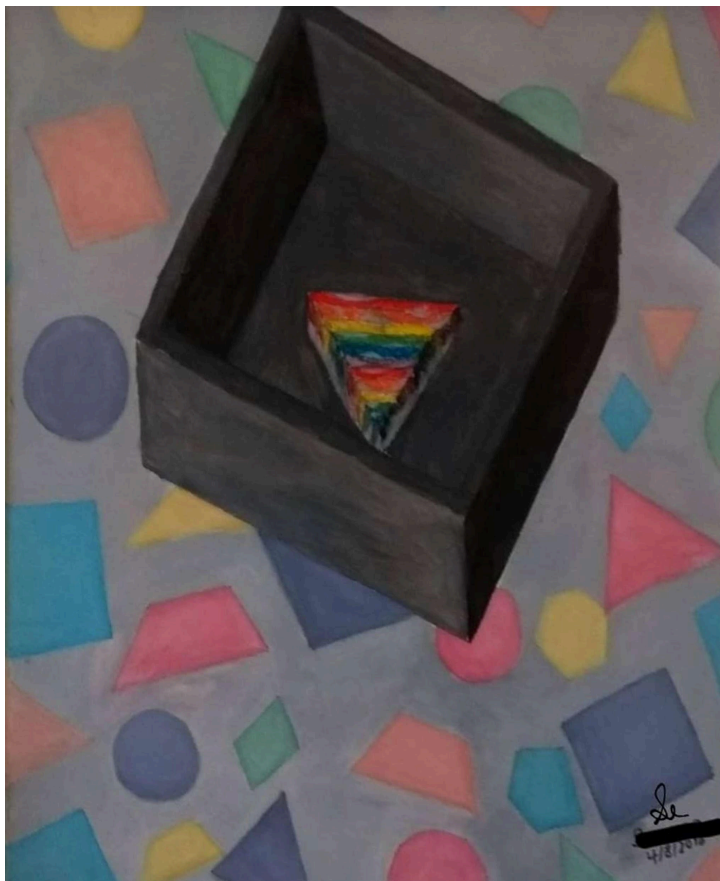


Fonte: elaborado pelo autor, 2022

Fiz este desenho para um trabalho de História da Arte. O trabalho pedia uma releitura de alguma obra estudada. O período era o Renascimento. Escolhi fazer uma releitura do *Homem Vitruviano*, de da Vinci. A obra define os moldes da masculinidade e o ideal do corpo masculino na tradição da pintura europeia. No lugar do homem de da Vinci, desenho um homem negro, trans, baixo e gordo. Busco, assim, subverter o ideal colonialista e europeu de masculinidade e de um corpo padrão. Desenho esse novo homem no mesmo modelo de da Vinci, fazendo com que se torne também um modelo reproduzível e possível de se seguir de homem e de corpo. Um modelo que pode servir para o desenho e para a pintura e também para o trabalho de construção de novos imaginários.

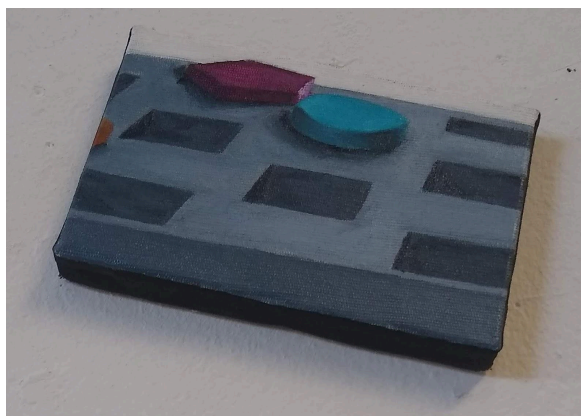
5.1.7 *Normal*

Figura 116 - Se Suzuki, pintura de 2018. Guache sobre tela, 20 x 30 cm.



Fonte: elaborado pelo autor, 2018

Figuras 117 a 123 - Se Suzuki, *Série Normal*, 2023. Acrílica sobre tela, 9 telas de 10 x 15 cm cada.







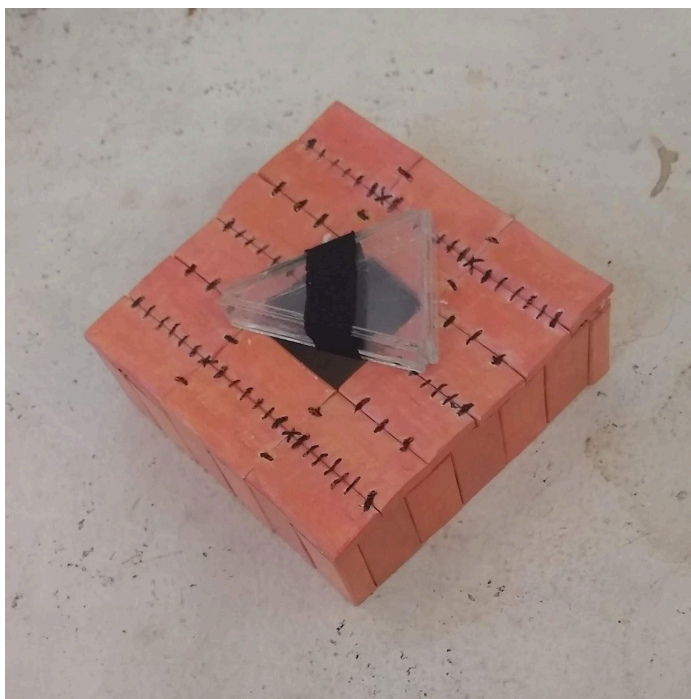
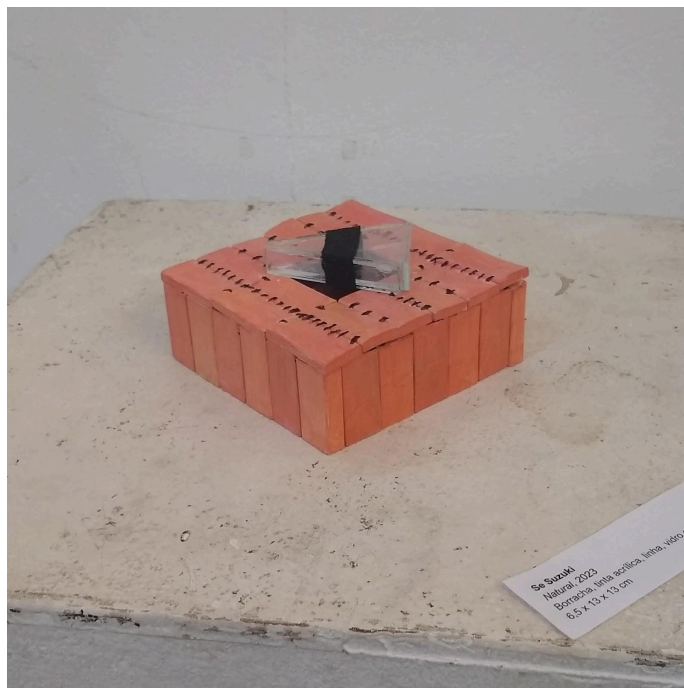
Fonte: elaborado pelo autor, 2023

Nesta série, parto da ideia de um quadro que já tinha pintado antes da graduação. No quadro, um prisma de base triangular está dentro de uma caixa cinza sem tampa. O prisma é pintado com listras nas cores da bandeira LGBTQ+. Em alguns pontos as cores são menos saturadas. O fundo é cinza com formas geométricas bidimensionais nessas mesmas cores em tons pouco saturados. Cada forma tem uma cor sólida. Pinte o quadro na intenção de transmitir uma sensação de não se encaixar, recorrendo a uma metáfora de blocos infantis que devem ser encaixados em buracos do seu formato. Neste primeiro quadro, a caixa quadrada prende o prisma retangular. O prisma tenta moldar as suas bordas e as suas cores arrancando sua pintura, mas as cores embaixo são as mesmas cores menos saturadas. Saindo desse confinamento normativo, poderá encontrar outras formas nessa mesma situação. Pode também tematizar como ninguém consegue atingir e se encaixar totalmente nos padrões.

Em uma disciplina de projetos de exposição, desenvolvo essa série para expor junto com outros trabalhos já prontos. Continuando a mesma ideia, pinto vários quadros pequenos a partir de uma imagem maior. Crio uma modelagem 3D da cena, que transformo em desenho. A cena mostra uma grande caixa com vários buracos em formato de cubos. Várias formas tridimensionais que não são cubos, portanto não encaixam nos buracos, são colocados em cima deles. Cada um deles tem uma cor sólida diferente. A partir desse desenho, passo determinados pedaços para as telas usando papel carbono. Posiciono as telas em ângulos e direções diferentes. Alguns quadros repetem partes um do outro. Exponho-lhes em ângulos diferentes dos da imagem e em posições espalhadas pelo espaço. Mantenho a mesma ideia de não se encaixar nos padrões, mas ser parte de uma comunidade dentro da dissidência, mas proponho uma nova pesquisa e abordagem. A pesquisa explora recortes de uma mesma cena, o suporte da tela, sua rotação e disposição pelo espaço. A cena original é fragmentada em vários sentidos. As perspectivas de cada pedaço revelam detalhes e relações.

5.1.8 *Natural*

Figuras 124 e 125 - Se Suzuki, *Natural*, 2023. Borracha, tinta acrílica, linha, vidro e elástico, 6,5 x 13 x 13 cm.



Fonte: elaborado pelo autor, 2023

Ainda na mesma metáfora da caixa e da forma que não se encaixa, crio uma escultura para uma matéria de linguagem tridimensional. A proposta era pensar os materiais da escultura como elementos de construção de significado. Escolho materiais que remetem aos processos de modificações corporais ou estilização do corpo utilizados por pessoas transmasculinas. A borracha faz referência aos packers, pênis industrializados. O elástico faz referência aos binders, usados para comprimir o volume do peito. O vidro remete ao frasco dos hormônios. A linha remete aos pontos da cirurgia da mastectomia (retirada dos seios). Construo a caixa com borrachas pintadas em um tom de pele e costuradas e coladas umas às outras. O tom de pele busca representar o tom escolhido para um packer ou dildo estereotipado. Construo o prisma com vidro e enrolo ele com o elástico. O aspecto pontudo ou cortante da forma do vidro remete também à lâmina da cirurgia e à agulha para aplicar os hormônios. O contraste entre a forma e a caixa aumenta pelos materiais. O vidro cortante e com um aspecto bastante “inorgânico” se opõe à borracha que lembra pele.

5.1.9 Homem de verdade

Figura 126 - Se Suzuki, *Homem de verdade*, 2023. Copo de vidro, elástico, linha, borracha e capa de borracha, 13 x 15 x 10 cm.



Fonte: elaborado pelo autor, 2023

Outra proposta da mesma aula era a criação de uma escultura por meio da assemblagem, ou seja, junção de objetos já prontos em uma só composição. Utilizei materiais parecidos com os da outra obra. Juntei um copo redondo de vidro, um elástico preto largo, uma linha preta grossa e brilhante, várias capas de borracha rosa claro e uma borracha rosa de tom mais escuro. A disposição dos objetos remete mais uma vez às experiências de modificação corporal e estilização do corpo de transmasculinos. A borracha faz referência pelo material e pelo formato ao packer. O elástico esticado sobre uma forma redonda faz referência em material e no uso ao binder. O vidro e a linha fazem referência só pelo material e não pelo uso e pela posição à cirurgia e aos hormônios. A linha lembra muito pelos, que também têm a ver com o processo de hormonização.

Chamei a escultura de *Homem de verdade*. Buscava criar uma provocação em relação aos processos para se tornar um “homem de verdade” e sobre a visão de homens trans como homens que não são de verdade. No entanto, o formato da composição, as cores e materiais acabaram remetendo a um pênis, o que afeta na percepção da obra e do título. Embora a referência tenha sido ao packer de fato, a marca da experiência transmasculina pode ter se perdido com a forma final.

5.1.10 Performando gênero

Figura 127 - Se Suzuki, *Performando gênero*, 2023. Performance.



Fonte: elaborado pelo autor, 2023. (fotografia de Valentina Scherer)

Nesta performance para a aula de Linguagem Corporal, eu deitei no chão em frente à cantina da faculdade, um espaço de passagem, e fiquei por um tempo ali. Perto de mim, no chão, estavam colocados carimbos: um com a palavra “ELE” escrita, com uma almofada de tinta azul, um com a palavra “ELA” escrita, com uma almofada de tinta vermelha e um com o sinal “?” escrito, com uma almofada de tinta roxa. Havia também uma caixa de som que reproduzia um áudio da minha voz repetindo as frases “Olhe para mim. O que você vê? Carimbe na minha pele o que você vê.” Tentava forçar a voz para que saísse mais “fina” e progressivamente mais “grossa” nas várias repetições que eram tocadas de forma circular. Assim, era feito um convite ao público para carimbar uma percepção de gênero na minha pele.

A inspiração para tomar uma posição de vulnerabilidade em relação à ação do público veio da obra *Cut Piece* de Yoko Ono. A ideia da performance era abordar e investigar a classificação que fazemos das outras pessoas que não conhecemos em gêneros. As percepções que nos levam a essa categorização. Que características e signos nos levam a entender alguém como homem ou mulher? Quais características ou misturas de características criam uma imagem andrógina ou não coerente que nos causa dúvida e confusão? Sentimos a necessidade de encaixar as pessoas em um gênero e quando não conseguimos sentimos um estranhamento. Procurava entender e trazer atenção para essa leitura social que impacta as nossas vidas de várias formas e seu funcionamento.

A escolha do carimbo remete a um procedimento oficial e de categorização. De legitimação e validação. Uma marca “burocrática” e inflexível. Como encaixar alguém em uma caixa. As cores dos carimbos remetem a cores de placas de banheiro, ou cores estereotipadas associadas aos gêneros. O roxo do “?” sendo a mistura do vermelho e do azul estereotipados. A presença da voz, para além de orientar o público a participar da ação, deve-se à importância da voz nesse processo de leitura social do gênero. Além disso, a tentativa de variar entre uma voz fina e grossa era mais uma das marcas de androginia da figura a ser generificada. Além da voz, o fato de eu ser na época uma pessoa trans que ainda não tinha passado por nenhuma mudança corporal, só por outros tipos de estilização corporal ligadas ao gênero (o que é chamado de transição social), também dialogava com essa dificuldade de leitura. Caso eu refizesse a performance após as mudanças corporais, ela mudaria bastante de significado.

5.1.11 Evidência do tempo queer ou a primeira barba aos vinte anos

Figura 128 - Se Suzuki, *Evidência do tempo queer ou a primeira barba aos vinte anos*, 2023. Vídeo performance.

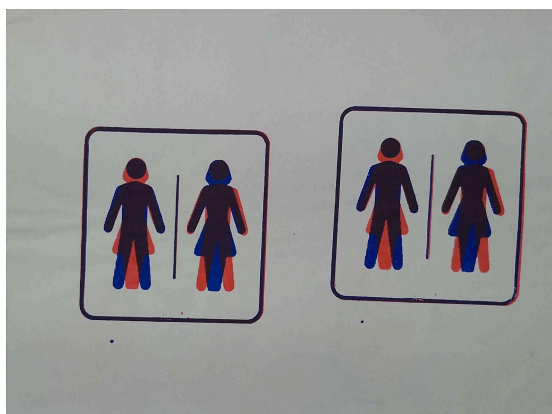


Fonte: elaborado pelo autor, 2023

Esta outra performance para a mesma disciplina trata-se de uma vídeo-performance. A câmera é posicionada na posição do espelho do banheiro para gravar a ação. Brinco com a ideia de uma performance que não poderia ser assistida ao vivo, pelo menos por esse ângulo. Ao posicionar o espectador no lugar do espelho, também o posiciono no lugar da minha própria imagem. Meu pai me explica como fazer para me barbear e eu me barbeio pela primeira vez. A performance é a realização de uma ação rotineira, mas que nesse caso é feita pela primeira vez. O ritual de ensinar a fazer a barba do pai para o filho é capturado em vídeo. A ideia surgiu de uma frase de Allan Kaprow sobre a mistura da arte e da vida na linguagem da performance de um texto apresentado em aula. Dizia que um ato simples como fazer a barba poderia ser uma performance. Assim, esse ato rotineiro ganha outro significado a partir da experiência trans de uma adolescência tardia e de sua execução pela primeira vez.

5.1.12 Serigrafia a partir de placas de banheiro

Figura 129 - Se Suzuki, serigrafia sem título, 2023. Tinta de serigrafia sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



Fonte: elaborado pelo autor, 2023

Nesta obra para a matéria de Serigrafia, crio telas com os símbolos das placas de banheiro. Para a impressão, sobreponho os dois símbolos com tintas um pouco transparentes, criando uma mistura entre as placas. Assim, destaco aquilo que existe em comum nos dois símbolos. Subverto os símbolos de padronização para criar uma unidade humana não generificada.

5.1.13 Animação sobre futuro, tecnologia e criação

Figura 130 - Se Suzuki, animação sem título, 2023. Vídeo.



Fonte: elaborado pelo autor, 2023

Nesta animação para uma matéria de Mídia, retrato um personagem andrógino. A animação explora a ideia de um dispositivo futurista de acesso às memórias para a criação de imagens a partir delas. É como uma edição no computador, mas com acesso também às imagens da memória. É possível juntar imagens da memória e imagens do próprio celular, que agora é também acoplado ao cérebro, e editá-las de jeitos muito mais fáceis. O personagem escolhe a imagem dele próprio e uma imagem de outra pessoa sentada e edita automaticamente a posição dele para a posição da outra pessoa. As cores e imagens são criadas automaticamente a partir do pensamento. No final, ele imprime a imagem em um papel.

Ele tira a imagem dele próprio de uma montagem com seu corpo antes e depois de passar por mudanças corporais. As mudanças corporais resultam em um corpo bastante andrógino, incluindo um genital que mistura um pênis e uma vagina. Assim, a realidade imaginada não apresenta inovações tecnológicas apenas nas possibilidades de criação e representação, mas também nas possibilidades de modificação corporal. Essas possibilidades que ainda não existem de modificação para deixar o corpo especificamente mais andrógino são desejadas por algumas pessoas, principalmente pessoas não binárias.

5.1.14 Metamorfose

Figura 131 - Se Suzuki, *Metaformose*, 2024. Montagem digital.

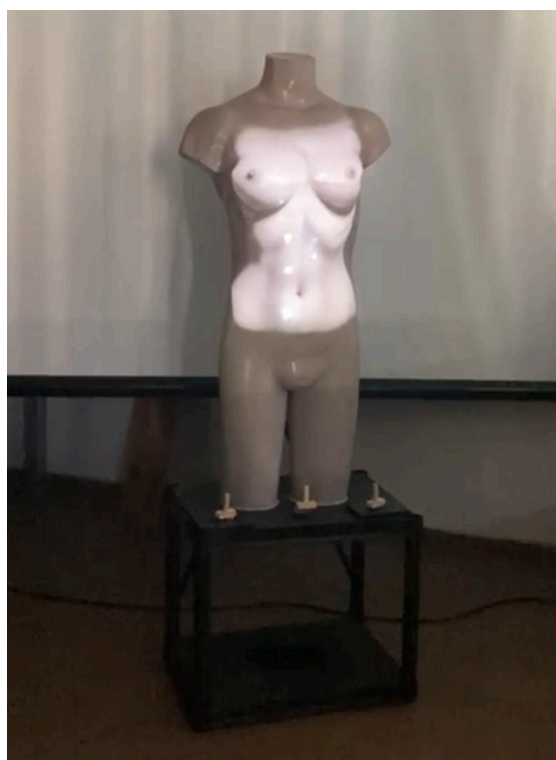


Fonte: elaborado pelo autor, 2024

Esta montagem com diversas fotografias junta recortes de vídeos gravados por mim mesmo para registrar as mudanças causadas pelo uso de testosterona. A sequência marca essa temporalidade e a ação do hormônio no corpo. A proposta era a criação de uma obra com o tema metamorfose. Uma sugestão da professora foi mudar as cores da imagem para preto e branco, criando uma sensação de registro oficial. Além disso, a uniformização das cores poderia ser interessante. A gravação e comparação desse tipo de vídeo é bastante comum entre a comunidade trans. A sequência de fotos em uma progressão facilita a comparação e a visualização das mudanças ao longo do tempo. Parte de um registro periódico recolhido durante um período considerável de tempo e relaciona-se com o próprio registro do envelhecimento e da experiência do tempo. Pode fazer referência a certos rituais e à própria ideia de rotina pela marca da repetição.

5.1.15 Marcadores de Gênero

Figuras 132 e 133 - Beatriz Rezende, Rachel Batista, Se Suzuki e Valentina Scherer, *Marcadores de gênero*, 2024. Instalação com manequim, projetor, carimbos, almofadas de tinta, mesa e celular.





Fonte: Batista, Rezende, Scherer, Suzuki, 2024. (fotografia de Rachel Batista)

Para a disciplina de Multimídia, crio uma instalação em conjunto com três amigas: Valentina, Bia e Rachel. Parto da mesma ideia e utilizo elementos da performance “Performando gênero”. A instalação era composta por um tronco de manequim “masculino”, um projetor que projetava um busto “feminino” no manequim, os mesmos carimbos da performance à disposição do público e um celular com um áudio tocando. O áudio era a mesma frase um pouco adaptada: “Olhe para mim, o que você vê? Carimbe no meu corpo o que você vê.”, falada pela minha voz, uma voz “masculina” e pela voz de uma das minhas amigas, uma voz “feminina”, ao mesmo tempo e de forma sincronizada. A imagem do busto foi criada por meio de Inteligência Artificial. Utilizando esse meio, foi possível criar uma imagem estereotipada de um corpo “feminino”, que dialogava com o manequim, outro tipo de padronização do corpo, nesse caso “masculino”.

A obra parte da mesma ideia, pesquisa e indagação da performance, mas os elementos de androginia do corpo a ser generificado são diferentes. Com o uso de

simulações/ representações do corpo ao invés de um corpo real as possibilidades de criação do andrógino modificam-se. A proposta da matéria de Multimídia era adaptar e realizar uma ideia de obra multimídia que pensamos para uma realidade hipotética na qual tivéssemos recursos infinitos. Na ideia original, pensei em projetar o corpo de pessoas em vários manequins, trocando os manequins e as pessoas periodicamente e guardando os registros de como cada pessoa foi generificada. Assim, talvez fosse possível entender mais sobre esse processo de leitura social.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar a representação da dissidência de gênero nas artes visuais percebo algumas possibilidades de abordagem. Há casos em que é usada para falar sobre outro assunto que não ela mesma. Nos casos em que a dissidência é abordada ou colocada como de fato dissidência, temos alguns padrões de abordagem. Ela pode ser abordada de forma negativa, enquanto um contra exemplo normativo. Assim, a própria representação aplica as normas e as violências normativas sobre os corpos que representa. Pode ser abordada de forma positiva, em uma citação subversiva das normas. Assim, cria novas possibilidades de existência ou imagina outras possibilidades de processos de subjetivação. Há também trabalhos que abordam a própria experiência enquanto dissidência, denunciando as violências normativas, ressaltando aspectos positivos dessa experiência ou propondo maneiras de combater essas violências. Ao propor através da arte uma reflexão sobre a experiência são evidenciadas algumas questões e problemáticas experienciadas e pensadas dentro das comunidades dissidentes. Ao fazer essas análises levanto também algumas problematizações. Percebo questões e temáticas que não puderam ser abordadas nesse trabalho e que poderiam ser retomadas em uma possível continuidade. Por fim, entendo como se deu minha própria relação com essa representação e paralelos entre minhas soluções e interesses e os dos artistas pesquisados.

Como representações negativas da dissidência aparecem: mitos que a constroem enquanto dissidência e indesejável; caracterizações da dissidência enquanto sexualmente não desejável; representações encomendadas para zombar de pessoas dissidentes; representações que reforçam uma visão da dissidência como algo exótico a ser espetacularizado e ridicularizado. Além disso, algumas propostas de denúncia das violências normativas abordam criticamente a violência por meio das representações negativas. Tratam da construção da imagem de mulheres trans e travestis como perigosas e da fetichização e visão reducionista dos seus corpos.

Há diversos trabalhos feitos por pessoas dissidentes que denunciam as violências normativas sofridas pela comunidade, como por exemplo os trabalhos de Ros4 Luz. Trabalhos que denunciam: a imposição de moldar o corpo aos padrões de

gênero e de beleza; a patologização de pessoas dissidentes, por exemplo o de Jota Mombaça; uma suposta validação por pensamentos que ainda colocam a dissidência como exceção à regra; o caráter colonialista da ciência, que é uma das instituições que exercem esse poder de definir as possibilidades enquanto fingem ser neutras; a construção da dissidência enquanto sexualmente ou romanticamente não desejável; os mecanismos de regulação que deixam traumas profundos, criando uma visão negativa das pessoas dissidentes até mesmo por elas mesmas, por exemplo *Monstrans*, de Lino Arruda; a marginalização social e baixa expectativa de vida de pessoas trans; a fetichização e negação de afeto a pessoas trans; o feminismo radical excludente de pessoas trans; o feminismo colonialista; as próprias representações negativas da dissidência, por exemplo o trabalho de Agrippina R. Manhattan; a negação do uso do banheiro de acordo com seu gênero a pessoas trans; o controle científico/estatal/empresarial do acesso a modificações corporais para pessoas trans; as violências que levam pessoas dissidentes a precisarem criar defesas e bloqueios, por exemplo o trabalho de Lyz Parayzo; a perseguição da comunidade por governos autoritários e truculentos e sua estigmatização pela associação ao HIV, que é uma construção política da representação da epidemia de HIV.

Como citações subversivas ou potenciais transformadores aparecem: o fim do gênero pelo fim da individualidade, que pode ser problematizado; um resgate cultural e histórico da dissidência, por exemplo no trabalho de Ria Brodell; a criação do andrógino enquanto uma possibilidade válida e desejável; a reformulação dos ideais de masculinidade por homens de fora da comunidade; a arte drag enquanto paródia da ideia de um gênero original; outras potências da arte drag e sua ligação com a formação de uma comunidade entre pessoas dissidentes; a possibilidade de agência sobre o próprio corpo para pessoas dissidentes; propostas de comunhão com outras formas de vida e visões contra coloniais da construção da subjetividade, por exemplo no trabalho de Seba Calfuqueo; a subversão dos moldes e termos hegemônicos para a afirmação da dissidência; acesso de pessoas trans ao desejo sem fetichização e ao afeto; a visão de identidades trans enquanto autônomas e não subordinadas à cisgeneridade; elaborações de pensamento sobre a experiência trans por pessoas trans e voltadas a pessoas trans; políticas de memória e homenagens a pessoas dissidentes; registros positivos da dissidência de épocas

presentes e passadas; evidenciar a beleza na dissidência, ou a dissidência como um possível ideal estético; a transição como uma experiência positiva e até transcendental, por exemplo no trabalho de Ventura Profana; a imaginação de mundos sem essas violências ou de possibilidades de cura; imaginar uma ampliação das possibilidades de modificação corporal.

Destaco algumas questões presentes nos trabalhos que considero importantes para se pensar: a ideia do fim do gênero como fim da individualidade, que parte de uma perspectiva universalista e do ideal do progresso; os meios pelos quais temos acesso às dissidências no passado são quase em sua totalidade as marcas e registros da violência; muito se perdeu por conta das violências normativas e coloniais; os relatos sobre as dissidências devem ser olhados criticamente, pois podem ser enviesados por uma tentativa de higienizar e mascarar as histórias reais, como visto na obra de Ria Brodell; há movimentos de higienização e normatização dentro da própria comunidade; mesmo discursos médicos de acolhimento a pessoas trans podem ser limitados e adotar pensamentos mais palatáveis para as pessoas cis que enxergam a dissidência ainda enquanto exceção a uma regra, questão que pode ser pensada a partir do trabalho de Jota Mombaça; ver o gênero como algo apenas individual e interno, destacado do social, pode contribuir para uma visão patológica da dissidência; atingir a “passabilidade cis” não apaga as violências, traumas e experiências vividos antes; é importante que pessoas trans desenvolvam pensamentos sobre a experiência trans para outras pessoas trans para que nem todo pensamento sobre a experiência trans seja para explicar essa experiência para pessoas cis e as questões possam ser levantadas e aprofundadas, como feito em trabalhos como os de Lino Arruda; o gênero acontece em relação com as outras pessoas e é muito perpassado por relações de reconhecimento; a transição para identidades masculinas passa por uma relação de acessos a certas liberdades sociais; os espaços e experiências não são pensados para o acesso por pessoas trans; a representação e a visão de pessoas dissidentes é perpassada por relações de poder; no contexto atual as substâncias químicas foram incorporadas como parte importante do processo de subjetivação, o que podemos pensar no contato com a obra de Puppies Puppies; as características corporais podem ser significadas para além ou para fora do gênero.

Levanto também algumas reflexões que tive ou continuei a partir do trabalho: até que ponto a proposta de encontrar o universal a partir da tradução cultural de Butler não continua uma lógica colonial? Para quem é realmente interessante chegar num consenso universal? É possível chegar em um ponto em que a tradução cultural seja realmente democrática? Como superar as desigualdades e o histórico de desigualdades nas relações de poder? Até que ponto a posição de poder de artistas cis, hétero e brancos permite que pratiquem a arte drag sem a estigmatização que outras populações sofrem ao praticá-la? Por que artistas que criam contra narrativas verbais não traduzem esses textos para permitir o acesso pela sua comunidade local? Que pessoas dissidentes conseguiram retratar a dissidência de forma positiva no passado? Quais acessos foram necessários? Quais subversões foram necessárias? Até que ponto a identidade se separa da posição política em relação ao gênero? Até que ponto a significação de certas formas de expressão se separa do desejo por mudança das estruturas? Qual é o limite entre a apropriação de termos e identidades ou a criação de paradoxos identitários e a invalidação de experiências e pontos de vista? A linguagem da comunidade LGBTQ+ é inacessível? Se sim, como torná-la acessível? Até que ponto é necessário que ela seja acessível para quem não tem interesse em acessá-la? É preciso entender minuciosamente para respeitar? Como torná-la acessível sem precisar excluir identidades marginalizadas? Até que ponto é possível subverter uma encomenda que tem como intenção ser violenta com a comunidade? Até que ponto o olhar de pessoas de dissidências mais aceitas sobre pessoas de dissidências mais marginalizadas ainda é um olhar de fora implicado em relações de poder? Até que ponto se diferencia do olhar de pessoas completamente normativas? Os artistas, principalmente os de fora das comunidades retratadas, que lucram com imagens de pessoas marginalizadas reverterem esse lucro para a melhoria de suas condições de vida? Até que ponto as pessoas dissidentes têm alguma possibilidade de ação sobre o olhar do outro ou a representação que o outro faz delas? Como as propostas de perda de individualidade para construir o universal a partir de perspectivas eurocentradas e de perda da identidade para compor um todo maior de visões não eurocentradas se diferenciam?

Em uma possível continuidade deste trabalho, gostaria de encontrar mais exemplos de representações negativas e normativas da dissidência ao longo da

história para poder compreender melhor seus usos e padrões; encontrar métodos de pesquisa que permitam entender melhor e de forma mais aprofundada as intencionalidades de certas formas de representar; encontrar métodos de pesquisa que permitam mapear quais pessoas todos esses discursos atingem e de que forma esse público os recebe; e estudar mais sobre o gênero em outras culturas para poder analisar com mais qualidade as representações de gênero nessas outras culturas.

Ao analisar a minha produção relativa a gênero e representações de gênero durante a graduação, percebo também a tentativa de criar representações positivas da dissidência e a elaboração de pensamentos sobre a experiência enquanto dissidência. Consigo traçar algumas relações entre produções minhas e obras estudadas para a realização deste trabalho.

Quanto à experiência enquanto dissidência, meus trabalhos buscam retratar a experiência de não se encaixar nos padrões; o processo de leitura social do gênero, processo de categorização que passa pelo imaginário do gênero e pelas relações de poder; a experiência material das modificações corporais e da estilização do corpo; o processo e o tempo dessas mudanças; a diferença da temporalidade da vida de pessoas dissidentes. Tenho bastante interesse pelo funcionamento do processo de leitura social do gênero, processo que tem grandes impactos na experiência social do gênero.

Como tentativas de representar a dissidência de forma positiva e subverter as representações e possibilidades normativas, proponho: criar imagens do andrógino; imaginar outras possibilidades corporais e de modificação corporal; retratar pessoas trans livres e satisfeitas com seus corpos; subverter os modelos colonialistas e eurocêntricos de homem e de um corpo padrão; retratar a potência da junção de pessoas dissidentes em comunidades; criar imagens de subversão e superação das normas, padrões e até mesmo da ideia de gênero;

A pesquisa mostra um pequeno recorte de toda a extensão de retratos do andrógino/dissidente de gênero, em suas diferentes formas, abordagens e intenções. Minha produção dá continuidade, dentro do seu alcance extremamente limitado, a essa história de explorações com o tema. Dá continuidade especificamente aos retratos do andrógino/dissidente de gênero como subversão das normas e padrões de gênero. Busca imaginar utopias e possibilidades que ainda

não existem, como fazem artistas como Ros4 Luz, Ventura Profana, Jota Mombaça, Lino Arruda e Nídia Aranha. Busca subverter a norma pela sua própria linguagem, o que também aparece no trabalho de Puppies Puppies. Outro paralelo são as formulações sobre a leitura social do gênero, que aparecem no trabalho de Alice Yura. Através desses paralelos é possível refletir sobre o que se aproxima e o que se distancia em diferentes experiências da dissidência de gênero e nas diferentes formas de abordá-las através da arte. Pesquisar e ampliar essas referências possibilita que eu tenha novos olhares sobre meu próprio trabalho e que eu amplie o leque de possibilidades temáticas, filosóficas e de soluções visuais para a minha produção.

REFERÊNCIAS

AMANAJÁS, Igor. DRAG QUEEN: UM PERCURSO HISTÓRICO PELA ARTE DOS ATORES TRANSFORMISTAS. **Revista Belas Artes**, [S. l.], v. 16, n. 3, 2023.

Disponível em: <https://revistas.belasartes.br/revistabelasartes/article/view/306>.

Acesso em: 12 dez. 2025.

ANJOS, Ana Raylander Mártis. **O Batismo do Beco: Cintura Fina**. 2022.

Instalação. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/raylander-martis-dos-anjos/>

Acesso em: 7 nov. 2025.

ARANHA, Nídia. **Cápsula de Leite**. 2020. Escultura, leite de Travesti, vidro, aço

Inox, 20 cm. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/nidia-aranha/>

Acesso em: 7 nov. 2025.

ARANHA, Nídia. **Corpo_soma aplicações**. 2020. Vídeo. Disponível em:

<https://www.premiopipa.com/nidia-aranha/>

Acesso em: 7 nov. 2025.

ARANHA, Nídia. **Ordenha**. 2020. Vídeo performance. Disponível em:

<https://www.premiopipa.com/nidia-aranha/>

Acesso em: 7 nov. 2025.

ARANHA, Nídia. **Póstumo | Primogênito**. 2025. Pesquisa, modelagem. Disponível em:

https://www.instagram.com/p/DFoK8SoJwyG/?img_index=5&igsh=OGhjZnpiMnZscnFI.

Acesso em: 7 nov. 2025.

ARANHA, Nídia. **Pré-Natal**. 2021. Pintura, acrílica sobre tela, 60 x 70 cm. Disponível em:

https://www.instagram.com/p/CSJ_PsCLcNt/?igsh=MTY5dmpxOTZzY2c2bQ==.

Acesso em: 7 nov. 2025.

ARBUS, Diane. **Naked man being a woman**, N.Y.C. 1968. Fotografia impressa, 38,2

x 36,2 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/288914>

Acesso em: 7 nov. 2025.

ARRUDA, Lino; CASTANHO, Lui. **Cisforia**. 2023. Livro em quadrinhos, 29,7 x 21 x

1,51 cm. Disponível em: <https://linoarruda.art/>

Acesso em: 7 nov. 2025.

ARRUDA, Lino; CASTANHO, Lui. **Cisforia**. 2023. Livro em quadrinhos, 29,7 x 21 x

1,51 cm. Fotografias do livro pelo autor, 2025.

ARRUDA, Lino. **Monstrans: Experimentando Horrormônios**. 2021. Livro em

quadrinhos, 29,7 x 21 x 1,51 cm. Disponível em: <https://linoarruda.art/#books>.

Acesso em: 7 nov. 2025.

ARRUDA, Lino. **Monstrans: Experimentando Horrormônios**. 2021. Livro em quadrinhos, 29,7 x 21 x 1,51 cm. Fotografias do livro pelo autor, 2025.

AVENDAÑO, Lukas. **Requiem por un alcaraván**. 2022. Dança performativa. Disponível em: <https://fundarte.us/fundarte-event/requiem-por-un-alcaravan-by-lukas-avendano/>
Acesso em: 7 nov. 2025.

BALLEN, Amanda. **On Rearing an Ugly Head**: Joel-Peter Witkin and the Mysticism of the “Ugly Aesthetic”. Orientador: John Higgins. 2020. 181 p. Tese (Mestrado em Artes) - Faculdade de Humanidades, University of Cape Town, [S. l.], 2020.

BERNARDINI, Élle. **Just let it be**. 2019. Escultura, nylon, areia, feltro, silicone, e sapato de verniz, 140 x 105 x 20 cm. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Jipd34OnZJq2skZDbLR5iHU_VRB7MUCo/view
Acesso em: 7 nov. 2025.

BERNARDINI, Élle. **Operação Tarântula**. 2021-2022. Escultura, lâminas de Gillette e alumínio, 66 x 96 cm. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Jipd34OnZJq2skZDbLR5iHU_VRB7MUCo/view.
Acesso em: 7 nov. 2025.

BQUEER, Rafa. **Transcestrais: Xica Manicongo**. 2024. Escultura, base de ferro com perucas, armares, búzios, 155 x 40 cm. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DBOveiWM1zo/?igsh=NWZ3c3BuenJkdGhv>.
Acesso em: 7 nov. 2025.

BQUEER, Rafa. **Uhura Bqueer**. 2023. Fotoperformance. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/rafa-bqueer/>.
Acesso em: 7 nov. 2025.

BQUEER, Rafa. **Uhura Bqueer: Realeza do carimbó realness**. 2024. Fotoperformance. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/rafa-bqueer/>.
Acesso em: 7 nov. 2025.

BQUEER, Rafa. **UóHol**. 2019. Série de fotografias. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/rafa-bqueer/>
Acesso em: 7 nov. 2025.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Corpoflor**. 2016 - presente (2025). Série de fotografias. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor.
Acesso em: 7 nov. 2025.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Sagrado feminino de merda**. 2019. Fotoperformance impressa, 59,4 x 84,1 cm. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/>.
Acesso em: 7 nov. 2025.

BRODELL, Ria. **Butch Heroes**. 2010 - 2023. Série de pinturas, guache sobre papel, 27,9 x 17,8 cm cada. Disponível em: <https://www.riabrodell.com/the-paintings>.

Acesso em: 7 nov. 2025.

BRODELL, Ria. Joe Monahan: c.1850-1904 United States. *In*: BRODELL, Ria. **Butch Heroes** : The paintings. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.riabrodell.com/joe-monahan-c1850-1904-united-states>. Acesso em: 21 out. 2025.

BROOKS, Romaine. **Peter: A Young English Girl**. 1924. Pintura, óleo sobre tela, 91.9 x 62.3 cm. Disponível em: <https://americanart.si.edu/artwork/peter-young-english-girl-2909>
Acesso em: 7 nov. 2025.

BUDANOVA, Natalia. Utopian sex: the metamorphosis of androgynous imagery in russian art of the pre- and post-revolutionary period. *In*: LODDER, Christina; KOKKORI, Maria; MILEEVA, Maria (ed.). **Utopian Reality**: Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and Beyond. [S. l.]: Brill, 2013. cap. 2, p. 25–41. ISBN 9789004263222.

BUTLER, Judith. **Desfazendo gênero**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2022. 451 p. v. 1. ISBN 978-65-5711-129-1.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. 206 p. v. 1. ISBN 978-85-7460-337-7.

CAHUN, Claude, **Autorretrato**. 1927. Fotografia. Disponível em: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-moderne/oeuvres/autoportrait-13>.
Acesso em: 7 nov. 2025.

CAHUN, Claude. **Selfportrait: I am in training, don't kiss me**. 1927. Fotografia impressa, 11,7 x 8,8 cm. Disponível em: https://catalogue.jerseyheritage.org/collection-search/?si_elastic_detail=collect_5317.
Acesso em: 7 nov. 2025.

CALFUQUEO, Seba. **Kowkülen**. 2020. Vídeo performance. Disponível em: <https://sebacalfuqueo.com/kowkulen-ser-liquido-2018/>.
Acesso em: 7 nov. 2025.

CALFUQUEO, Seba. **Nunca serás un Weye**. 2015. Vídeo performance. Disponível em: <https://sebacalfuqueo.com/291/>.
Acesso em: 7 nov. 2025.

CÀNAVES, Antoni Ferragut. **Consideracions historiogràfiques sobre la plasmació de la «puella pilosa» en l'edat moderna i la seva repercussió en l'actualitat**: Antonietta González, Brígida del Río i Magdalena Ventura. Orientador: Mercè Gambús Saiz. 2020. 52 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Faculdade de Filosofia e Letras, Universitat de les Illes Balears, [S. l.], 2020.

CANILLAS, Loreana. **Señales de la androginia en la cultura y el arte**. Orientador: Anahí Cáceres. 2008. 86 p. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Visuais) - Instituto Universitario Nacional del Arte, [S. l.], 2008.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa. **Metamorfoses em Tradução**. Orientador: João Angelo Oliva Neto. 2010. 158 p. Trabalho de conclusão de curso (Pós doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CASSILS. **Cuts: A Traditional Sculpture**. 2011-2013. Fotoperformance e fotografias. Disponível em: <http://new.cassils.net/portfolio/cuts/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

CASSILS. **Tiresias**. 2011, 2024. Vídeo performance. Disponível em: <https://www.cassils.net/cassils-artwork-tiresias>. Acesso em: 7 nov. 2025.

CASSILS. **Up to and including their limits**. 2020. Performance. Disponível em: <https://www.cassils.net/cassils-artwork-up-to-and-including-their-limits>. Acesso em: 7 nov. 2025.

CAVALCANTI, Céu; BARBOSA, Roberta Brasilino; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho. Os Tentáculos da Tarântula: Abjeção e Necropolítica em Operações Policiais a Travestis no Brasil Pós-redemocratização. **Psicologia: Ciência e Profissão**, [s. l.], v. 38, p. 175-191, 2018.

CHOLA POBLETE. **Purple Maria**. 2023. Pintura, aquarela, acrílica e tinta sobre papel. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C6J3WYToRH8/?igsh=MTM2NG82ZWtpajF3ZQ==>. Acesso em: 7 nov. 2025.

CLANDESTINA, Manauara. **Por enquanto 35**. 2019-2021. Série de fotografias instantâneas, 7,5 x 5 cm cada. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/composicoes-para-tempos-insurgentes-manauara-clan-destina/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

DANICA, Vicente. Fissuras no heterowingskapatriarcado: Uma abordagem a partir do diálogo com vídeo-performances de autores Mapuche. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 1-22, 2024.

ESCULTURA **pré-Dogon representando uma mulher-rei andrógina**. Séc XI. Escultura, madeira, 210 cm de altura. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/turismo/900369-exposicao-em-museu-de-paris-exibe-a-rte-africana-androgina.shtml>. Acesso em: 7 nov. 2025.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Androginia e Surrealismo a propósito de Frida e Ismael: velhos mitos: eterno feminino. **Estudos Feministas**, Florianópolis, p. 815-837, 2014.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Elogio do anacronismo: para os andrógynos de Ismael Nery. **Topoi**, Rio de Janeiro, n. 29, ed. 15, p. 414-443, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**: A vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. 152 p. v. 1.

FRANCESCHINI, Carla. **Memorias Olvidadas Joel Peter Witkin**: Una Obra Fotográfica Contemporánea acerca de lo Ominoso. Orientador: Luis Cecereu. 2007. 166 p. Tese (Mestrado em Teoria e História da Arte) - Faculdade de Artes, Universidad de Chile, [S. l.], 2007.

GUTIERREZ, Martine. **Demon of Lust**. 2019. Fotografia impressa, 90,8 x 60,3 cm. Disponível em: <https://www.sanildefonso.org.mx/expos/kixpatla/modernidades-07-martine-gutierrez.html>. Acesso em: 7 nov. 2025.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue**: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. [S. l.: s. n.], 1985. 118 p.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason (ed.). Establishing the Place of Art. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason (ed.). **Art in Theory 1648 - 1815**: An anthology of changing ideas. 5. ed. [S. l.]: Blackwell Publishing Ltd, 2008. cap. 1, p. 18-297. ISBN 978-0-631-20063-5.

HERMAFRODITA **sentado**. Séc XVIII. Escultura, madeira, 77,2 x 22,9 x 33 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/736448>. Acesso em: 7 nov. 2025.

HERMAPHRODITE **endormi**. Séc II d.C. Escultura, mármore, 46,5 x 173,5 x 90,5cm. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010250571>. Acesso em: 7 nov. 2025.

HOSODA, Eisui. **Wakashu com um tambor de ombro**. c. fim do séc XVIII ou início do séc XIX. Xilogravura em cores, 61 x 76,2 cm. Disponível em: <https://www.rom.on.ca/news-release/third-gender-opens-may-7-rom>. Acesso em: 7 nov. 2025.

JAWLENSKY, Alexej. **Retrato do dançarino Alexander Sacharoff**. 1909. Pintura, óleo sobre papelão, 66,5 x 69,5 cm. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-the-dancer-aleksandr-sakharov-jawlensky-alexey/ogGvLdZg_9FIIQ?hl=en. Acesso em: 7 nov. 2025.

JESUS, Jaqueline Gomes de. XICA MANICONGO: A TRANSGENERIDADE TOMA A PALAVRA. **Revista Docência e Cibercultura**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 250-260, 2019. DOI: 10.12957/redoc.2019.41817. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/re-doc/article/view/41817>. Acesso em: 30 out. 2025.

JONES, Amelia. Clothes Make the Man: The Male Artist as a Performative Function. **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 18, n. 2, p. 18-32, 1995.

JONES, Amelia. 'Individual Mythologist': Vulnerability, Generosity, and Relationality in Ulay's Self-Imaging. **Stedelijk Studies Journal**, [s. l.], 2015.

KAHLO, Frida. **Cortándome el pelo com unas tijeritas ou Autorretrato de pelona**. 1940. Pintura, óleo sobre tela, 40 x 27,9 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78333>. Acesso em: 7 nov. 2025.

KIHARA, Yuki. **Two Fa'afafine: after Gauguin**. 2020. Fotografia impressa, 94,5 x 71,1 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/456281>. Acesso em: 7 nov. 2025.

LANCASTER, Roger; MARKS, Jonathan; FAUSTO-STERLING, Anne; FUENTES, Agustín. Complexities of gender and sex. **Anthropology today**, [s. l.], v. 39, n. 6, p. 1-2, 2023.

LINS, Fefa. **Broderagem**. 2021. Pintura, óleo sobre tela, 108 x 115 cm. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/fefa-lins/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

LINS, Fefa. **Fazer a barba**. 2020. Fotoperformance. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/fefa-lins/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

LINS, Fefa. **Seios Fartos**. 2021. Pintura, óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/fefa-lins/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

LINS, Fefa. **Sobre a ferida aberta mais um corte: eu não quero morrer um homem sem cicatrizes**. 2023. Pintura, óleo sobre tela, 230 x 150 cm. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CqYT20WL7_B/?igsh=dWpsbGR0Z2hndnFh. Acesso em: 7 nov. 2025.

LINS, Fefa. **Toque minha pele ouça o coro estrelado**. 2024. Pintura, óleo sobre tela, 90 x 70 cm. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DAoIVjmvuvj/?igsh=dWsybGcwNHpxYWRt>. Acesso em: 7 nov. 2025.

LISSITZKY, El. **Cartaz da Exposição Russa em Zurique**. 1929. Gravura, 126.7 x 90.5 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/slideshows/5/100>. Acesso em: 7 nov. 2025.

LUZ, Ros4. **Autorretratos**. 2015. Série de fotografias. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/rosa-luz/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

LUZ, Ros4. **Mulher trans eliminada ou O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo!** 2015. Fotografia. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/rosa-luz/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

MAKOS, Christopher. **Andy Altered Ego, New York**. 1982. Fotografia impressa, 28 x 37 cm. Disponível em: <https://flopetersgalleryshop.com/products/christopher-makos-altered-image>. Acesso em: 7 nov. 2025.

MANCINOTTI, Luca. **Ermafroditi dormienti: tipo borghese**. Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2017. 96 p. ISBN 978-88-913-1613-4.

MANHATTAN, Agrippina R. **A perigosa**. 2018. Vídeo performance. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/agrippina-r-manhattan/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

MARCELINO, Vitor. El Lissitzky e o uso da Fotografia como Linguagem Universal. **Arte & Ensaios** : revista do ppgav/eba/ufrrj, [s. l.], n. 35, p. 115-125, 2018.

MARGOLLES, Teresa. **Pistas de Baile**. 2016. Série de fotografia impressa, 120 x 180 cm cada. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/291691>. Acesso em: 7 nov. 2025.

MARQUES, Luiz (coord.). **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. Texto de Anna Carboncini et al. LFotografia de uiz Ossaka., Roberto Neves. São Paulo: MASP, 1998. 4 vols., il. color. Bibliografia: v.1 p.211-228, v.2 p.279-291, v.3 p.223-230, v.4 p.221-225.

MARTINHA | LGBT+60: Corpos que Resistem #Ep2. Produção: Yuri Fernandes. Roteiro: Yuri Fernandes. Gravação de Karol Azevedo e Yuri Fernandes. [S. l.]: Colabora - Jornalismo Sustentável, 2018. Disponível em: https://youtu.be/zM9ATZUsOZg?si=jJ_lQ4M4OKvsaVV. Acesso em: 21 out. 2025.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2007. 614 p. v. 1. ISBN 978-85-7559-073-7.

MASON, Peter. Una hornacina clásica para Magdalena Ventura: Sobre la 'mujer barbuda' de Ribera. **Revista Goya**, [s. l.], n. 358, p. 46-55, 2017.

MOMBAÇA, Jota. **The Birth of Urana Remix**. 2020. Vídeo. Disponível em: <https://www.jotamombaca.com/work/the-birth-of-urana-remix-2020>. Acesso em: 7 nov. 2025.

MOORE, Henrietta. Compreendendo sexo e gênero. In: INGOLD, Tim. **Companion Encyclopedia of Anthropology**. [S. l.]: Routledge, 1997. cap. 29, p. 813-830. ISBN 978-0-415-28604-6.

MOREIRA, Rafa Matheus. **Trava na beleza: Safira**. 2021. Pintura, óleo sobre tela, 120 x 100 cm. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/trava-na-beleza-safira>.

Acesso em: 7 nov. 2025.

MUHOLI, Zanele. **Bester I, Mayotte**. 2015. Fotografia impressa, 70 x 50,5cm.

Disponível em:

https://archive.stevenson.info/exhibitions/muholi/somnyama/bester1_mayotte_2015.html.

Acesso em: 7 nov. 2025.

MUHOLI, Zanele. **Identity Crises**. 2003. Fotografia impressa, 35,3 x 48 cm.

Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/zanele-muholi-beleza-valente/>

Acesso em: 7 nov. 2025.

MUHOLI, Zanele. **Mellisa Mbambo, Durban South Beach, Durban, África do Sul**.

2017. Fotografia. Disponível em:

<https://ims.com.br/exposicao/zanele-muholi-beleza-valente/>

Acesso em: 7 nov. 2025.

NASCIMENTO, Gabriela Dionisio. **Androginia**: Imagens do corpo na arte.

Orientador: Rodrigo Freitas Rodrigues. 2019. 87 p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON. **The inquiring eye**: Classical mythology in european art. Washington DC: [s. n.], 1996. 65 p.

NERY, Ismael. **Andrógino**. S.d. Pintura, aquarela sobre papel, 27 x 18,5 cm.

Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82069-androgino>.

Acesso em: 7 nov. 2025.

NUGARA, Silvia. «Neutre est le seul genre qui me convienne»: retorique dell'androginianell'opera di Claude Cahun. **Between**, [s. l.], v. 4, n. 7, p. 1-20, 2014.

OKUMURA, Masanobu. **Ano Novo com wakashu e jovem mulher**. 1742.

Xilogravura colorida, 30,3 x 14,6 cm. Disponível em:

<https://collections.rom.on.ca/objects/308790/new-year-print-with-wakashu-and-young-woman;jsessionid=9889CD1B2075B567A1BE804789C14113?ctx=f210a8a59355f3f66108d74e904789144a382a4e&idx=27>.

Acesso em: 7 nov. 2025.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes. Da celebração ao esquecimento: gêneros e sexualidades transgressor na arte tradicional africana e na arte egípcia. **Revista Práticas de Linguagem**, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, p. 157-172, 2021.

OPIE, Catherine. **Being and Having**. 1991. Série de fotografias impressas, cada uma de 39,4 x 50,8 cm. Disponível em:

<https://www.moma.org/audio/playlist/333/4384>

Acesso em: 7 nov. 2025.

PACOR, Mariana Franco. **Imagem-sapatão**: Práticas pensantes de racha/dura. Orientador: Omar Khouri. 2024. 199 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2024.

PARAYZO, Lyz. **Bixinha**. 2018. Escultura, alumínio, 45 x 45 x 45 cm. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/bixinha>
Acesso em: 7 nov. 2025.

PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). **Histórias brasileiras**. São Paulo: MASP, 2022. 404 p. ISBN 978-65-5777-023-8.

PEDROSA, Adriano; WILSON, Julia Bryan (curadoria). **Histórias LGBTQIA+**. São Paulo, 2024. Exposição no MASP.

PEPPE, Rebeca Cavalcanti. **(des)produção de gênero**. 2021. 57 p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2021.

POUSSIN, Nicolas. **Himeneus travestido assistindo a uma dança em honra a Priapo**. 1638. Pintura, óleo sobre tela, 166,5 x 373 x 6,5 cm. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/himeneus-travestido-assistindo-a-uma-danca-em-honra-a-priapo>.
Acesso em: 7 nov. 2025.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual**: Práticas subversivas de identidade sexual. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022. 229 p. v. 1. ISBN 978-65-5979-075-3.

PRECIADO, Paul. **Testo junkie**: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: N - 1 edições, 2018. 447 p. v. 1. ISBN 978-85-66943-53-5.

PUPPIES PUPPIES. **A sculpture for Trans Women A sculpture for the Non-Binary Femmes A sculpture for Two-Spirit People • I am a woman. I don't care what you think • (Transphobia is everywhere and everyone is susceptible to enacting it at any moment) (Unlearn the transphobia brewing within) I am a Trans Women. I am a Two-Spirit Person. I am a Woman. This is for my sisters and siblings everywhere. History erased many of us but we are still here. I will fight for our rights until the day I die. Exile me and I'll keep fighting**. 2022. Escultura, bronze sobre base de latão, 190 x 60 x 60 cm. Disponível em: <https://trautweinherleth.de/exhibitions/art-basel-parcours-2022/>.
Acesso em: 7 nov. 2025.

PUPPIES PUPPIES. **Brain on Estrogen, progesterone, spironolactone, Truvada, Advil and Marijuana**. 2018. Escultura, cérebro de vaca, folha de maconha, progesterona, estrogênio, espironolactona, prep e analgésicos. Disponível em: <https://trautweinherleth.de/exhibitions/im-jade/>.
Acesso em: 7 nov. 2025.

PUPPIES PUPPIES. **Instalação na exposição Maskulinitäten**. 2019. Instalação. Disponível em: <https://trautweinherleth.de/exhibitions/maskulinit%C3%A4ten/>

Acesso em: 7 nov. 2025.

RAY, Man. **Marcel Duchamp as Rrose Sélavy**. 1921. Fotografia impressa, 21,6 x 17,3 cm. Disponível em: <https://www.visitpham.org/objects/56973>.

Acesso em: 7 nov. 2025.

REBELATTO, Tatiane. Criatividade Não-Objetiva e Construtivismo russo por Varvara Stepanova. **Encontro De História Da Arte 15**, Campinas, n. 15, p. 518-530, 2021.

RIBERA, José. **Magdalena Ventura com seu marido e filho ou A mulher barbada de Abruzzo**. 1631. Pintura, óleo sobre tela, 193,8 x 125,8 x 9,5 cm. Disponível em: https://fundacionmedinaceli.org/en/fa_collection/the-bearded-lady/.

Acesso em: 7 nov. 2025.

RODRIGUES, Maria Luiza Belfort; SEREJO, Jorge Alberto Mendes. "THE CATEGORY IS: FAMILY": HOUSES DA CULTURA BALLROOM COMO NOVO ARRANJO FAMILIAR. **Cadernos UNDB – Estudos Jurídicos Interdisciplinares**, [S. l.], v. 8, n. 1, 2025. Disponível em: <https://periodicos.undb.edu.br/index.php/cadernosundb/article/view/305>. Acesso em: 12 dez. 2025.

SALIH, Sara. **Judith Butler: e a Teoria Queer**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. 235 p. v. 1. ISBN 978-85-65381-38-3.

SÁNCHEZ, Valeria Gómez. **La androginia en la historia del arte: El arte de ser y parecer**. 2019. 62 p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Publicidade) - Facultad de Artes y Diseño, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2019.

STEPANOVA, Varvara. **Figura**. 1921. Pintura, óleo sobre tela, 141.6 x 88.3 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79700>. Acesso em: 7 nov. 2025.

THIX. **Retificação**. 2025. Exposição. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2025/05/retificacao-thix-apresenta-sua-1a-individual-em-sao-paulo-como-parte-da-temporada-de-projetos-do-paco-das-artes/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

TRANSÄLIEN. **DivinA**. 2019. Foto-Performance. Disponível em: <https://www.atransalien.art/divina>. Acesso em: 7 nov. 2025.

ULAY. **S'He**. 1973. Fotografia impressa, 59,5 x 59 cm. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ulay-she-p14295>. Acesso em: 7 nov. 2025.

UYRA. **Lama**. 2017. Fotografia. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/uyra/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

UYRA. **Mil (quase) Mortos**. 2018. Fotografia. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/uyra/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

VARGAS, Chris E. **Extraordinary Pregnancies**. 2010. Vídeo. Disponível em: <https://www.chrisevargas.com/video>. Acesso em: 7 nov. 2025.

VARGAS, Chris E. **Have You Ever Seen A Transsexual Before?** 2010. Vídeo. Disponível em: <https://www.chrisevargas.com/video>. Acesso em: 7 nov. 2025.

VENTURA PROFANA. **Bálsamo de Gileade**. 2020. Colagem digital. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/ventura-profana/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

VENTURA PROFANA. Sonda. Revista Zum, [s. l.], n. 18, p. 1-17, 2020.

WANNER, Maria Celeste Almeida. Representação. In: WANNER, Maria Celeste Almeida. **Paisagens Sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010. cap. 3, p. 53-93. ISBN 978-85-232-0672-7.

WARHOL, Andy. **Ladies and Gentlemen**. 1975. Série de serigrafias, 111,2 x 73,4 cm cada. Disponível em: <https://triumgallery.com/andy-warhol-ladies-and-gentlemen/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

WEREFKIN, Marianne. **O dançarino, Alexander Sacharoff**. 1909. Pintura, têmpera sobre papel colado em cartão, 73,5 x 55 cm. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/expressionists>. Acesso em: 7 nov. 2025.

WITKIN, Joel Peter. **Androgeny breast feeding a fetus**. 1981. Fotografia impressa, 73,7 x 73,7 cm. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/121251/androgeny-breast-feeding-a-fetus>. Acesso em: 7 nov. 2025.

WITKIN, Joel Peter. **Gods of Earth and Heaven**, Los Angeles. 1988. Fotografia impressa, 37,3 x 38 cm. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/126056/gods-of-earth-and-heaven-los-angeles>. Acesso em: 7 nov. 2025.

WITKIN, Joel Peter. **Hermaphrodite with Christ**. 1985. Fotografia impressa, 37 x 37,5 cm. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/126057/hermaphrodite-with-christ>. Acesso em: 7 nov. 2025.

WITKIN, Joel Peter. **Lisa Lyon as Hercules, N.Y.C.** 1982. Fotografia impressa, 38 x 37 cm. Disponível em: <https://www.wright20.com/auctions/2023/01/2021-art-the-chicago-edition/170>.

Acesso em: 7 nov. 2025.

YURA, Alice. **Anatomia feminina**. 2019. Performance. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/alice-yura/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

YURA, Alice. **CARAVAGGIO**. 2019. Foto performance impressa, 75 x 50 cm. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/alice-yura/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

YURA, Alice. **Nem Eva, nem Maria: Alice**. 2018. Performance. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/alice-yura/>. Acesso em: 7 nov. 2025.