

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE  
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

GLEICY KELLY ALMEIDA BRANDÃO ARONU

**ODE À DESOBEDIÊNCIA:**  
análises do queer na arte contemporânea brasileira

RIO DE JANEIRO  
2024

GLEICY KELLY ALMEIDA BRANDÃO ARONU

**ODE À DESOBEDIÊNCIA:**  
análises do queer na arte contemporânea brasileira

Trabalho Final de Graduação apresentado à  
Escola de Belas Artes da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro, como parte dos  
requisitos necessários à obtenção do grau de  
Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa.

RIO DE JANEIRO  
2024

GLEICY KELLY ALMEIDA BRANDÃO ARONU

**ODE À DESOBEDIÊNCIA:**  
análises do queer na arte contemporânea brasileira

Trabalho Final de Graduação apresentado à  
Escola de Belas Artes da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro, como parte dos  
requisitos necessários à obtenção do grau de  
Bacharel em História da Arte.

Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA



---

Profª Dra. Patricia Leal Azevedo Corrêa  
EBA - UFRJ



---

Profª Dra. Tatiana da Costa Martins  
EBA - UFRJ



---

Profª Dra. Liliane Benetti  
ECA - USP

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe Kátia, por sempre estar ao meu lado, prestando todo o carinho e apoio ao longo dos anos.

Ao meu pai Philip, imigrante nigeriano que constantemente me ensina sobre persistência e coragem.

À Patrícia Corrêa, pela orientação cuidadosa e incentivo que me ofereceu na realização deste trabalho e também no decorrer da minha formação.

À Liliane Benetti, pela abordagem decolonial nos estudos em arte contemporânea, que me proporcionou ampliação de repertório.

À Tatiana da Costa Martins, pela assistência na disciplina de seminário de pesquisa em história da arte.

A todos os meus amigos que participaram direta ou indiretamente nesta jornada.

E, por fim, à Universidade Federal do Rio de Janeiro, em especial a Escola de Belas Artes, por me proporcionar aprendizado e amadurecimento profissional e pessoal.

## RESUMO

ARONU, G. K. A. B. Ode à desobediência: análises do queer na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro, 2024. Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O presente trabalho investiga as manifestações artísticas que elencam o queer na arte contemporânea brasileira, analisando de que modo suas produções anexam questões que dialogam com a dimensão sociocultural, levando-se em consideração atravessamentos históricos de dominação colonial do país. A pesquisa buscou realizar um desdobramento a partir da exposição *Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira*, e assim analisar um conjunto de trabalhos que compõem sua curadoria, sendo eles *Born to Ahazar* (2013) de Bento Ben Leite, *Cena de interior II* (1994) de Adriana Varejão e *Cruzando Jesus Cristo com a deusa Schiva* (1996) de Fernando Baril.

**Palavras-chave:** teoria queer; arte queer; Queermuseu; arte contemporânea brasileira.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>06</b>
<b>2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O QUEER E SEUS DESLOCAMENTOS.....</b>	<b>09</b>
<b>3. MANIFESTAÇÕES DO QUEER NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA.....</b>	<b>14</b>
<b>4. ANÁLISES DO QUEER NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA.....</b>	<b>19</b>
4.1 A INVENTIVIDADE DAS INFÂNCIAS INCONFORMES: ANÁLISE DE <i>BORN TO HAZAR</i> DE BENTO BEN LEITE.....	20
4.2 O SEXO COMO METÁFORA: ANÁLISE DE <i>CENA DE INTERIOR II</i> DE ADRIANA VAREJÃO.....	28
4.3 OBLITERAR O MUNDO: ANÁLISE DE <i>CRUZANDO JESUS CRISTO COM A DEUSA SCHIVA</i> DE FERNANDO BARIL.....	32
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>38</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>39</b>

## 1. INTRODUÇÃO

No Brasil, o queer surge através da academia, diferentemente de seu lugar de origem, onde ele se formulou a partir de movimentos sociais em solo estadunidense, o que nos possibilita compreender os modos díspares com que um mesmo fenômeno pode se apresentar, a depender do seu contexto. No entanto, atualmente, no território brasileiro, podemos observar que o queer já não mais se mantém restrito ao circuito acadêmico, e assim nota-se uma ampliação para as demais esferas, sendo uma delas a do campo das artes (Potrich, 2023, p. 71).

Através da aproximação do queer com as práticas artísticas, vê-se a possibilidade de se expandir o debate que antes era somente reservado ao espaço da teoria, e assim se torna viável formular novos caminhos que contribuam para as reflexões do queer em contexto local. Diante desse cenário, se faz notável a presença da exposição *Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira*, curada por Gaudêncio Fidelis em 2017, a qual marcou o cenário brasileiro de modo memorável por sua investida ousada em meio à turbulência em nível político e social que forrava o país. Essa investida disposta a explorar as subjetividades locais mostrou-se um movimento de insubordinação frente à crescente onda da direita extrema em solo brasileiro, o que manifesta uma desobediência latente que direcionou o interesse desta pesquisa.

Assim, a partir da exposição *Queermuseu*, objetivou-se investigar de que modo as manifestações artísticas brasileiras que elencam o queer expressam um potencial discursivo acerca das especificidades locais, visto que, assim como o queer se apresentou de modo singular em contexto brasileiro, suas manifestações artísticas também seguem o mesmo percurso que diverge de seu ambiente de origem. Para isso, foram destacados três trabalhos que compunham o quadro curatorial da *Queermuseu* para a elaboração de análises que buscassem refletir acerca dessa questão, sendo eles: *Born to ahazar* (2013) de autoria de Bento Ben Leite, *Cena de interior II* (1994) de Adriana Varejão e *Cruzando Jesus Cristo com a deusa Schiva* (1996) de Fernando Brasil.

O tema escolhido apresenta relevância por ressaltar os atos de resistência em meio a um país marcado por latentes desigualdades relativas à diversidade de gênero e sexualidade, que se manifestam de modo específicos no Brasil. A complexa rede

de intersecções vinculadas à grupos marginalizados no Sul Global culminam em experiências criativas de características específicas que dialogam diretamente com questões emergentes no território, que não somente se restringem às zonas das dissidências sexuais e de gênero, mas também se ramificam para reflexões relativas às raízes históricas marcadas pela dominação e sua matriz colonial.

O percurso que desenhou o recorte referencial desta pesquisa se estabeleceu a partir do interesse em dialogar com autores de perspectivas descoloniais, tanto em nível local quanto global, de modo a se atualizar o debate acerca dos trabalhos artísticos e se compreender de que modo estes ainda se mantêm em fluxo com discussões vigentes no campo teórico. A pesquisa se guiou de modo intuitivo, em que, primeiramente, buscou-se imergir no tema e, a partir daí, ouvir os chamados a que ele se propunha a adentrar.

De modo a alcançar o objetivo que orienta esta pesquisa, a organização do texto se estabeleceu a partir da divisão em 3 capítulos, sendo o último sequenciado em uma extensão de 3 subcapítulos. Optou-se por realizar essas divisões para melhor organização das etapas do trabalho, em que o desenvolvimento se mostra em percurso gradativo, do ponto inicial ao objetivo final, a começar por esta introdução.

Ao partirmos para o desenvolvimento, vamos de encontro ao primeiro capítulo, que busca trazer uma abordagem prévia sobre o termo queer, visto que se faz necessário contextualizar o leitor acerca desse conceito, suas origens e desdobramentos. Para isso, foi selecionado um recorte de figuras da teoria queer do Norte e do Sul Globais, para assim aproximar as discussões que emergem dessas duas perspectivas díspares, dentre as quais estão Judith Butler, Teresa Lauretis, Paul Preciado, Gloria Anzaldúa e Larissa Pelúcio.

No segundo capítulo, adentramos na presença do queer na arte contemporânea brasileira, em que buscou-se compreender quais as perspectivas dos autores que pesquisam a chamada ‘arte queer’, como Glauco B. Ferreira e Matheus Araujo dos Santos. Em seguida, ainda neste capítulo, também adentramos na discussão sobre a exposição *Queermuseu* e sua reverberação em nível nacional, que se estabeleceu através dos ataques de que esta foi alvo.

No terceiro capítulo, trouxemos a proposta de análises de três trabalhos que fizeram parte da exposição e acarretaram em ampla repercussão, onde buscou-se investir nas potências discursivas dessas produções que contradizem as imagens dominantes; no primeiro subcapítulo, analisamos a série de pinturas de Bento Ben



Leite intitulada *Born to Ahazar* (2013), que se destinou a observar as infâncias inconformes enquanto terreno de pulsão criativa; em seguida, no segundo subcapítulo, analisou-se a pintura *Cena de interior II* (1994) de Adriana Varejão, que focou na representação do sexo enquanto metáfora que anexa as violências manifestas no Brasil; no terceiro subcapítulo, analisamos a pintura *Cruzando Jesus Cristo com a deusa Schiva* (1996) de Fernando Baril, em que nos debruçamos sobre a obliteração do mundo marcado por dominação. E, por fim, nos direcionamos para as considerações finais.

## 2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O QUEER E SEUS DESLOCAMENTOS

As normas heterossexuais são produtoras de modelos idealizados e irreais que são impossíveis de se alcançar, afirma Judith Butler (2019, s/p.), que ainda complementa ao pontuar que, partindo dessa afirmativa, é legítimo dizer que o sistema heterossexual se molda por meio de uma produção regulada que formula versões caricatas do que é ser "homem" ou "mulher". Para a autora, essas caricaturas ideais são perturbadas de modo insistente no cotidiano da existência, o que comprova sua ineficiência. Porém, ao passo em que há esse abalo da ordem, há também uma incessante reiteração desses modelos ideais, pois mesmo que sejam inatingíveis, sua repetição faz aumentar seu domínio para que o desvio à sua ordem não seja de modo algum legitimado. Nesta operação, todos, em alguma medida, acabam por ser conduzidos a dar passos em direção a essas performances impostas e a negociar com elas constantemente.

Os contornos que demarcam com rigidez os limites das categorias binárias de gênero se atualizam de forma contínua, mas essa paisagem de extremos opostos é, por vezes, esfumada e desarranjada em suas brechas e é neste lugar que temos notícias de vidas que se recusam a dar continuidade às engrenagens dos binarismos, pessoas que, como menciona Guacira Lopes Louro (2018), "ficam à deriva – no entanto, torna-se impossível ignorá-las" (p. 17). Ao reivindicarem para si modos de ser que se desviam das zonas homogêneas, essas pessoas movimentam suas existências de maneiras incontornáveis e esboçam paisagens da experiência queer.

Ao nos convidar a imergir nos significados deste termo da língua inglesa que ecoa pela história, Teresa Lauretis (2019, s/p) relata que neste percurso que atravessa quatro séculos, a palavra queer transitou por polos de significações distintas e, de um modo geral, sempre esteve marcada por conotações negativas, sendo associada a todo um conjunto de elementos que caminham em direção contrária à normatividade, remetida ao "estranho, esquisito, excêntrico, de caráter dúbio ou questionável, vulgar". Segundo ela, é somente no século XX que o termo passa a ser associado às sexualidades desviantes, porém ainda mantendo sua carga negativa, quando finalmente foi anexado de modo positivo em meio aos anos 1970, durante a movimentação em torno da libertação gay, o que o legitimou enquanto "uma marca de resistência política".

É a partir desse lugar de modificação de significados que Butler (2019, s/p) traz uma provocação ao realizar uma crítica atenta aos significados e usos do termo. Ela observa que no passado, enquanto o termo era utilizado como marcador de diferença intolerável, esse viés de insulto em que estava inserido servia como um mediador responsável por regular a normatividade, agindo de modo a perpetuar a continuidade dos padrões de gênero e sexualidade. Assim, para a autora se faz necessário indagar: de que modo este termo, que em sua origem apontava para um conjunto de significações degradantes, transformou-se de tal maneira a ponto de perder sua conotação negativa, sendo atualmente utilizado e autoproclamado de modo positivo? Essa inquietação apontada por Butler nos oferece um panorama da condição complexa que permeia as discussões em torno do termo queer, o que possibilita uma "autocrítica dentro do ativismo", nas palavras da autora. Porém, mesmo diante desses levantamentos problematizantes, o intuito de Butler não se localiza na repressão dos novos significados do termo, mas abre a possibilidade para repensá-lo como uma espécie de lembrete sobre seus usos, visto que

Nós não criamos os termos políticos que podem representar nossa "liberdade" a partir do nada e somos igualmente responsáveis pelos termos que carregam a dor da ofensa social. Entretanto, todos esses termos necessitam ser submetidos a um trabalho e a uma reelaboração dentro do discurso político. (s/p)

Desse modo, Butler nos orienta ao processo de atenção e revisão dos termos aos quais aderimos para representar grupos historicamente marginalizados, a fim de debruçarmos o olhar sobre perspectivas antes não vistas e que são importantes dentro do discurso político que detém a argumentação persuasiva do movimento, bem como a fim de sustentarmos suas origens enraizadas no sofrimento, assumindo responsabilidade sobre o mesmos.

Tendo em vista o panorama de vinte anos do percurso da teoria queer, Teresa Lauretis (2019, s/p) observa que o queer pode ser assimilado enquanto uma identidade de ampla radicalidade em comparação a outras identidades que se desviam da heteronormatividade, como gays e lésbicas. Isto porque o queer ainda não foi cooptado por conservadorismos normativos como a luta pelo direito ao casamento, lugar comumente disputado e reivindicado por estas identidades. No entanto, a autora pondera que apesar desse caráter radical, o queer pode ser

assimilado enquanto "apenas um gesto na direção de uma vaga antinormatividade ou identidade não convencional".

Também partindo da investigação acerca do queer, Butler (2019) argumenta que, desde seu surgimento, o termo circulou de modo extenso, o que resultou em um amontoado de contextos nos quais ele é encaixado. Desse modo, o queer não corresponde somente a uma unidade fixa, sendo anexado em diferentes cenários. Nesse sentido, a autora comenta que em algumas circunstâncias o queer invoca uma juventude que resiste às políticas institucionalizadas; em outras, que por vezes são extensões das anteriores, observa-se uma prevalecente presença branca que não conseguiu assimilar a participação de comunidades racializadas no seu engajamento; em outras ocasiões, condiz a um ativismo lésbico mas, em outros cenários, retrata um falso senso unitário entre homens e mulheres. Sendo expandido a múltiplos caminhos, a amplitude da condição do queer, a respeito da qual Butler nos informa, marca o caráter elástico que o permeia. Ela também observa que a crítica efetuada acerca do queer pode viabilizar movimentações que corroborem o retorno de mobilizações feministas e antirracistas dentro do círculo da política lésbica e gay, como também pode abrir rotas que alcancem outras abordagens, viabilizando a formação de alianças que nos permitam escapar da ideia de que esses grupos têm diferenças radicais entre si. A autora ainda complementa que, conforme o termo manifeste resistência às constantes demandas que surgem trazendo oposições e exclusões, ele será envolvido em um processo de revisão, dissipação e obsolescência.

Em meio a esse terreno, outras abordagens emergem a exemplo de Paul Preciado (2019, s/p), que percorre caminhos em descompasso com a abordagem de Judith Butler, ao dar ênfase à materialidade dos corpos em vez do discurso. Ao nos envolver em seu pensamento de viés horizontalizado, que se posiciona avesso à ideia de uma diferença sexual, ele nos diz que

A política das multidões queer emerge de uma posição crítica a respeito dos efeitos normalizantes e disciplinares de toda formação identitária, de uma desontologização do sujeito da política das identidades: não há uma base natural ("mulher", "gay" etc.) que possa legitimar a ação política. Não se pretende a liberação das mulheres da "dominação masculina", como queria o feminismo clássico, já que não se apoia sobre a "diferença sexual", sinônimo da principal clivagem da opressão (transcultural, trans-histórica), que revelaria uma diferença de natureza e que deveria estruturar a ação política. (Preciado, 2019, s/p)

No interior da teoria queer se manifestam interessantes debates que se complexificam à medida que acompanhamos seu movimento. Diante desse universo complexo, há ainda as problemáticas de seu deslocamento para zonas que destoam dos eixos dominantes de pensamento. Caterina Rea (2020, s/p) é uma das pesquisadoras que buscam investigar os trânsitos da teoria queer e suas implicações no Sul Global. Segundo a autora, faz-se necessário observar as questões de caráter político-epistemológico que o deslocamento do termo traz ao atravessar a linha do equador, uma vez que este se formula a partir dos interesses das comunidades de gênero e sexualidades desviantes do Norte Global, pois “a chegada da teoria queer à América Latina e, particularmente, ao Brasil, é lida, em muitos casos, como reprodução de um colonialismo epistemológico e discursivo”. Como alternativa a essa questão, Rea propõe nos aproximarmos da crítica *queer of color* para pensarmos as realidades no Sul Global, isso porque, mesmo desenvolvida nos arredores do ambiente estadunidense, esta vertente tem como propósito a interseccionalidade entre raça, dissidência sexual e descolonização, o que possibilita diálogos possíveis com a paisagem local.

Uma das vozes emblemáticas da crítica *queer of color* é Gloria Anzaldúa (2017, p. 409), que traz observações interessantes para compreendermos a perspectiva dessa vertente. Para ela, o termo queer é corriqueiramente empregado como um “falso guarda-chuva unificador” que homogeneiza as experiências atravessadas por questões de raça, etnia e classe, em que, por mais que seu emprego seja necessário para “solidificar nossas trincheiras contra intrusos”, ainda é responsável pelo apagamento das diferenças.

Para além da aproximação com a crítica *queer of color*, há também outras propostas que não se limitam a assimilar passivamente as teorias importadas, mas apropriá-las de modo a gerar tensionamentos. Uma figura integrante dessa movimentação é Larissa Pelúcio, que corrobora para a inserção das subjetividades do Sul Global na paisagem do campo teórico queer. De acordo com ela, no Brasil o termo não possui grande significância para o senso comum e mesmo diante do ambiente acadêmico também não soa transgressor, diferente do que acontece em seu local de origem, onde o termo carrega uma potência subversiva. Para ela, “o desconforto que o termo causa em países de língua inglesa se dissolve aqui na maciez das vogais que nós brasileiros insistimos em colocar por toda parte” (Pelúcio, 2014, p. 71). Ao elaborar essa questão, a autora traz uma investida ousada ao realizar

uma torção do 'queer' para 'cu', de modo a manter sua carga subversiva em solo brasileiro. Sua perspectiva se dá a partir do entendimento de que o Sul Global é assimilado como "o cu do mundo" em relação ao Norte, ao assumir que "falamos a partir das margens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos" (idem), e assim criamos o movimento de nos inscrevermos ativamente dentro da teoria queer.

Em vista da paisagem delineada pelos autores, podemos considerar o queer enquanto um termo carregado em complexidade e envolvido em constante movimentação, que anseia esticar os seus limites, de modo a formar rasgos em suas delimitações, uma vez que desde sua origem, enquadrada em significações pejorativas, ele sofreu processos de profundas transformações que culminaram em outras possibilidades não pautadas na violência, tendo seu cerne transmutado à reivindicação de uma zona plural e não-compartimentada onde há maior flexibilidade em comparação às demais categorias de gênero que acabam por ser cerceadas. Mesmo envolvido em uma atmosfera que por vezes alude a uma fantasia de plena coerência, o queer é perpassado por falhas e enganos que são submetidos a críticas que acrescentam pequenos incêndios às suas margens, de modo a refutar sua paisagem compartimentada. Em suas definições de caráter aberto, o termo é marcado pelo desvio, pela radicalidade e amplitude, que designam a premissa de um horizonte antinormativo. No entanto, o mesmo entrega um paradoxo: à medida em que é assimilado, é por vezes anexado a um enquadramento estereotipado e pouco heterogêneo. São nestas circunstâncias, forradas de contradições, tropeços e enganos, que o termo pode desmanchar-se e assim deslocar suas definições em direção a outras ambientações que sustentem seu princípio de contrariar imagens dominantes, onde vemos emergir propostas que abrem possibilidades para pensarmos o queer em relação ao ambiente em que ele se encontra, de modo a não se manter congelado em narrativas universais.

### 3. MANIFESTAÇÕES DO QUEER NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Ao refletir sobre o queer na arte brasileira, o antropólogo Glauco B. Ferreira (2016, p. 217), realiza o seguinte questionamento: “existiria a possibilidade de pensar e analisar algo que pudesse ser definido como uma arte queer em nosso país?” Sua indagação diz respeito a todo o debate que este termo levanta, que engloba desde o deslocamento de seu uso em regiões periféricas que não refletem as experiências do norte global que lhe deram origem, até seus usos enquanto adjetivo associado à produção artística em geral.

Frente a esta complexa questão, temos a constatação de Mateus Araújo dos Santos que, em seu ensaio *Impotências de uma arte queer*, é incisivo ao afirmar a completa inexistência de uma arte queer, tanto no Brasil quanto nas demais regiões do mundo. Para ele, o queer é, por essência, um modo de relação que não deve ser enquadrado em um núcleo de trabalhos ou artistas, pois este movimento reduziria sua potência, ao passo que também poderia trabalhar à serviço do capital, tornando-se um produto a ser consumido. Ele alerta que se anexarmos o queer como adjetivo no campo da arte, na ausência de um posicionamento crítico, estaremos não só contribuindo para as forças capitalistas, mas também a favor do genocídio epistêmico que nos assola desde o período colonial (Santos, 2016, s/p).

O posicionamento de Santos nos possibilita assimilar a complexidade que rodeia essa questão; mas diante disso, de que modo podemos encarar as práticas artísticas que trazem questões do universo queer? Isso é o que Ferreira (2016, p. 217) vem a questionar. Quando nos deparamos com a esfera dessas práticas artísticas somos levados a uma ramificação de indagações, no entanto há caminhos para serem traçados que podem nos orientar. Uma possibilidade que se apresenta é elaborada por Santos ao considerar lidar com o termo em perspectiva, descartando seu uso enquanto adjetivo. Sobre isso ele diz:

Partir de uma perspectiva *queer* significa dar atenção aos momentos nos quais essas práticas perturbam os discursos hegemônicos sobre gênero e sexualidade. Mas não só. Os gestos *queer* tendem também a uma quebra na estabilidade da própria forma, dirigindo-se não apenas a questionamentos temáticos, mas problematizando o próprio fazer artístico. (Santos, 2016, s/p)

Em vista de todas as questões que circundam o queer na arte brasileira, Ferreira considera a necessidade de relacionar o modo como esses trabalhos refletem as especificidades locais, pois à medida em que eles expõem desvios de gênero e sexualidade, também questionam os processos históricos de dominação colonial desses locais (Ferreira, 2016, p. 224). Fato que também é assinalado por Santos (2016), que para além disso, nos conduz a localizarmos essas práticas do Sul Global, especialmente no Brasil, enquanto marginais por sempre serem recebidas como subversões passíveis de criminalização ou repúdio.

Ser assimilado enquanto marginal é uma condição que se aproxima das propostas de Jack Halberstam em *Arte queer do fracasso*, onde ele elabora a condição do fracasso como algo quase inerente ao queer, visto que a premissa de sucesso em sociedades capitalistas e, portanto, cisheteronormativas, elitistas, racistas e capacitistas, anexa perspectivas hegemônicas ao ser e ao estar no mundo.

A arte queer do fracasso desmantela a lógica do sucesso e do fracasso com as quais atualmente vivemos. Em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, “inadequar-se”, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo. [...] A arte queer do fracasso aciona o impossível, o inverossímil, o improvável e o comum. Ela silenciosamente perde, e ao perder imagina outros objetivos para a vida, para o amor, para a arte e para o ser (Halberstam, 2020, s/p)

Pensar a rebeldia enquanto uma ação de embate frente aos regimes de dominação é o que propõe Saidiya Hartman, que observa essa postura como a “infatigável prática de tentar viver quando você nunca foi destinada a sobreviver” (2022, p. 242). Desse modo, essa conduta rebelde altera a paisagem do cotidiano, oferecendo possibilidades outras que se encaminham para além dos limites da realidade como a conhecemos, o que em muito se relaciona com a ideia de acionamento do impossível a que Halberstam se refere.

De acordo com a artista visual Aline Motta, o sistema sempre buscou afastar aqueles mais vulneráveis para as periferias de suas próprias existências, situando-os à margem de si mesmos (2022, p. 17). Esse processo violento pode ser visto enquanto uma ferramenta que desintegra as subjetividades, a fim de moldá-las em compasso à conformidade. As propostas artísticas que elencam o queer propõem um salto que desafia este arranjo, uma vez que, por meio do fazer artístico, proporcionam



autonomia para um movimento de retomada dessas subjetividades que sistematicamente foram deslegitimadas de existirem a seu próprio modo.

O efeito dessas práticas fracassadas e rebeldes nunca passa despercebido. São como vulcões que, ao arriscar encarar o percurso desafiador de ir contra todo um projeto que ordena a existência, geram profundas erupções. Ao espalhar sua lava que queima os contornos da normatividade, causam ameaças àqueles que se conformam a percorrer uma vida delimitada por vias redutoras. Essas expressões vulcânicas desobedientes são constantemente impedidas de dar continuidade às suas atividades, mas os abalos que causam deixam suas marcas impossíveis de serem apagadas.

Um caso notório que pode nos auxiliar a integrar o ritmo que embala essa questão é a exposição intitulada *Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira* (2017), que com sua rebeldia iminente vislumbrou um voo sobre a paisagem ruidosa e fragmentada do cenário brasileiro, obtendo projeção em escala nacional que proporcionou interessantes debates para o campo da arte.

No ano de 2017, em meio às turbulentas agitações na esfera social e política marcadas pela crescente onda direitista no Brasil, foi realizada a exposição que propôs uma inédita experiência: aproximar o país de produções artísticas dissidentes. Curada pelo historiador da arte Gaudêncio Fidelis e tendo como palco o Santander Cultural da cidade de Porto Alegre, a exposição reuniu um leque de trabalhos artísticos de diferentes localidades do país, que contribuíam para o entendimento de questões relativas à diversidade de gênero e sexualidade.

Embora tenha oferecido uma proposta excepcional ao trazer trabalhos que discutem questões de caráter urgente para o âmbito social, a exposição foi alvo de intensa repressão que culminou em perseguições e censura. A narrativa que sustentou o boicote se fundamentou no olhar deturpado da extrema-direita, que acusou os trabalhos de incitação à pedofilia, zoofilia e difamação religiosa. Grupos como Movimento Brasil Livre (MBL), o qual foi responsável por mover as acusações ao nível judicial, refletem a intolerância frente às práticas artísticas queer.

Entre os trabalhos que tiveram ampla repercussão ao serem alvos das acusações e da fúria dos conservadores estão *Born to Ahazar* (2013) de Bento Ben Leite, *Cena de interior II* (1994) de Adriana Varejão e *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996) de Fernando Baril. Tais trabalhos abordam temas referentes às inconformidades de gênero na infância, a diversidade de práticas sexuais existentes

bem como a alienação de narrativas dominantes. Para além da violação simbólica dessas produções, os artistas, junto ao curador, sofreram intensa perseguição que objetivavam a violência contra a integridade de seus corpos.

Esse cenário evidencia o que a artista Jota Mombaça (2021, p. 16) menciona ao refletir sobre a ilusória “liberdade carnavalesca” que predomina no Brasil, em que o intuito de ruptura com a norma não é manifestado, sendo uma “ficção colonizada e recolonial, submissa ao imperialismo e imperialista, dominada e dominante” que nunca se submeteu ao enfrentamento de suas raízes marcadas pela dominação.

De acordo com Livia de Meira Lima Paiva, as narrativas que discutem a arte sob um aspecto moral são elaboradas de modo a atacar e descontextualizar determinadas produções artísticas em vista de sustentar o conjunto de valores tradicionais. Para ela, esses argumentos servem como estratégias para “a manutenção de uma determinada forma de vida, que exclui qualquer expressividade desviante” (Paiva, 2018, p. 203). Essa investida em barreiras que impedem a expressão da diversidade nos coloca diante da linha de raciocínio traçada pela oposição, que encara de modo violento toda manifestação que não condiz com sua organização da realidade.

Édouard Glissant, em seu texto *Para a opacidade*, elabora o direito à opacidade como postura em contramão à transparência. Segundo ele, operando de modo redutor, a transparência busca uma compreensão do outro, em que este somente terá sua existência legitimada à medida que se faça legível aos critérios dominantes. A opacidade, por sua vez, não exige essa austeridade para atribuir legitimidade ao outro, pois parte do pressuposto de que este não necessita ser assimilado para ter sua existência validada (Glissant, 2021, p. 220-221). Com isso, podemos observar que o repúdio às práticas artísticas queer revela o esforço da extrema-direita em rejeitar a diferença existente no país ao lançar um olhar que cobra transparência de práticas que reivindicam a opacidade.

Após o tumulto gerado em sua primeira realização, a exposição, que havia sido interrompida no Santander Cultural de Porto Alegre, buscou por continuidade no Museu de Arte do Rio (MAR), objetivo que foi duramente repreendido pelo prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, que, de acordo com Paiva (2018), fez um “terrível trocadilho” ao manifestar que somente permitiria a vinda da exposição se esta fosse direto para o fundo do mar. Posteriormente, por meio de campanhas para

arrecadamento de recursos, bem como do levante movimentado pela classe artística, a exposição conseguiu meios para sua reabertura no Parque Lage do Rio.

Esses desafios a que somos conduzidos quando nos debruçamos sobre o queer na arte brasileira nos mostram o modo como essas práticas são recebidas por um público avesso às suas propostas. Mas em meio a seus perigos, o que esses exercícios de rebeldia nos ensinam? Gloria Anzaldúa nos aconselha a não considerarmos os perigos da existência queer enquanto “obstáculos” pois, se assim fossem, seria possível saltá-los ou contorná-los, mas, em vez disso, temos que ter em mente que “não podemos transcender os perigos, não podemos ultrapassá-los. Nós devemos atravessá-los e não esperar a repetição da performance” (Anzaldúa, 2000, p. 229). Assim, podemos considerar as manifestações de rebeldia enquanto formas de travessia em meio aos perigos que se mostram em seu percurso, sem a crença de que estes venham a ocorrer novamente.

Desta maneira, compreende-se que as manifestações do queer na arte brasileira são rodeadas de complexidade que podem ser percebidas à medida que buscamos assimilar os modos de nos colocarmos diante delas, postura esta que deve sempre levar em consideração as especificidades locais, como também as problemáticas colocadas pela aplicação do termo queer no Brasil e em sua arte. Para além disso, vemos que esses trabalhos podem ser considerados como práticas de caráter marginal, uma vez que com suas manifestações rebeldes, que acabam por fracassar dentro da ordem dominante, eles não buscam pela assimilação ao sistema, mas por um recuo que possa oferecer meios para a opacidade.

#### 4. ANÁLISES DO QUEER NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Embora o cenário do queer na arte brasileira seja marcado por boicotes, a artista Vulcanica Pokaropa ressalta a importância de evocarmos as contribuições significativas que essas manifestações artísticas trazem à cena artística local (2022, p. 25). Assim, somos convidados a não nos estagnarmos nesta paisagem marcada por violações, mas abrir caminhos para reconhecer o impacto assertivo que estas produções nos trazem.

Para além da dimensão relacionada à violência, o que podemos acompanhar à medida em que nos propomos a escutar as falas contidas no interior desses trabalhos? Quais são os chamados que eles nos fazem? De que modo suas propostas continuam a reverberar? Como vimos anteriormente, há modos de realizarmos uma escuta cautelosa que leve em consideração suas complexas redes de significações, o que pode nos possibilitar caminhar para além das narrativas que os limitam à censura.

Em *Mover-se além da dor*, bell hooks finaliza seu ensaio afirmando que a realidade é baseada em um *continuum* de alternâncias entre dor e prazer e que a postura frente à mesma deve ser baseada não apenas na capacidade de suportar o sofrimento, mas na habilidade de movimento frente a ele. Em suas palavras, ela diz:

Para ser verdadeiramente livre, devemos escolher além de simplesmente sobreviver à adversidade, devemos ousar criar vidas sustentadas no bem-estar e em uma alegria ideal. Nesse mundo, o ato de fazer e beber limonada será refrescante e azedo, uma mistura da vida real do amargo e do doce, e não uma fala sobre nossa capacidade de suportar a dor, mas sim uma celebração da nossa capacidade de se mover. Além da dor. (hooks, 2016, s/p)

Desse modo, faz-se relevante debruçarmo-nos em análises sobre os trabalhos *Born to Ahazar* (2013) de Bento Ben Leite, *Cena de interior II* (1994) de Adriana Varejão e *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996) de Fernando Baril, os quais foram alvos do ódio dos extremistas, de modo a desmanchar suas imagens deturpadas pela oposição e investir nas potências discursivas destas obras que contradizem as imagens dominantes.

#### 4.1 A INVENTIVIDADE DAS INFÂNCIAS INCONFORMES: ANÁLISE DE *BORN TO AHAZAR* DE BENTO BEN LEITE

Bento Ben Leite (n. 1995) é artista plástico graduado pela Universidade de Brasília e também se dedica à moda e ao audiovisual. Situado no nordeste do país, na cidade de Fortaleza-CE, ele investe em práticas que se valem das dissidências de gênero, como é o caso da série de pinturas intitulada *Born to Ahazar* (2013), que busca trazer à superfície a tão submersa e reprimida imagem de crianças de gênero desviante.

Nesta série de seis pinturas, somos surpreendidos por treze figuras infantis que, com suas cores expressivas e rostos alegres, rasgam a quietude da paisagem. Estas crianças denotam trejeitos e vestimentas em desacordo com a expressividade de gênero que lhes foi atribuída, criando desequilíbrios binários. Em rosa pink, descrições são anexadas sugerindo modos de encará-las.

Essas variadas crianças que emanam autenticidade são verdadeiros retratos extraídos do projeto que circulava pelas redes sociais denominado *Criança Viada*, de autoria de Iran Giusti, que tinha como foco a preservação da memória de infâncias inconformes. Este projeto agrupava fotografias de crianças que de algum modo escapavam da performance de gênero, e logo gerou grande repercussão no meio virtual.

A insistência de Bento Ben Leite em reproduzir a imagem dessas crianças, por meio da linguagem da pintura, escancara a necessidade de continuamente evocá-las, de modo a recusar seu esquecimento em meio à dura passagem do tempo. Esse gesto nos encaminha a demorar em suas presenças e a aguçar os sentidos para alcançar o que elas têm a nos dizer.

A queda molhada em azul que despenca sobre o rosto da *deusa das águas* lhe encharca de satisfação e, com suas mãos apoiadas na cintura e pernas cruzadas de bailarina, ela espreme os olhos em expressão de meiguice. A pose sutil da *travesti da lambada* lhe atribui um aspecto de delicadeza. *Adriano, criança bafônica* evidencia sua descontração e ousadia, enquanto Luiz, em menção à personagem She-ra, ergue sua espada revelando sua altivez.



**Figura 1:** travesti da lambada e deusa das águas, 2013. acrílica, óleo e spray sobre tela 100cm x 100cm. Fonte: <<https://cargocollective.com/bentobenleite/born-to-ahazar>>. Acesso: 14 de dez. 2024.

As *crianças viadas sapatão* demonstram disposição e coragem para encarar aventuras. Enquanto uma se posiciona com a braveza exigida pelo personagem Jaspion, a outra dirige seu caminhão imaginário que circula por estradas desconhecidas. A *criança viada fancha* é uma outsider vid4 l0k4 que, com o rosto isento de expressão e uma mão inserida no bolso, nos espia com um rabo de olho. Em contrapartida, a *mini sapa linda de batman* nos encara cheia de expressão, que demonstra felicidade ao vestir a fantasia de seu personagem favorito.

As *crianças viadas bebê* Mauro e Gui não passam despercebidas com seus trejeitos excêntricos. Com a mão sutilmente inclinada, Mauro nos olha com surpresa, demonstrando sua curiosidade em *saber os bafo tudo*; ao lado vemos Gui, um bebê viado modesto, que apresenta simpatia e timidez com um olhar que revela carisma.

A *criança viada crossdresser heróica* mantém os punhos fechados na altura do peito como se estivesse pronta para um combate. Ao deslocarmos o olhar em seguida somos surpreendidos pela presença de Eduardo, criança viada carinhosa que sustenta o pedido da mãe que dizia *vai filho manda beijo, mostra a riqueza*. Por fim, vemos Chico Lacerda, *criança viada superhomem loca da capa*, a qual ela sustenta com orgulho.

Essa paisagem heterogênea de variadas crianças percorre pontos relevantes sobre a perspectiva do queer na arte brasileira, isso porque, assim como foi mencionado anteriormente, as manifestações artísticas locais que se vinculam ao queer são ramificadas e revelam processos históricos próprios do contexto do país, para além das questões de gênero e sexualidade. Com isso, faz-se necessário observarmos em que medida as crianças representadas por Leite expõem essas narrativas.

Ao debruçar-se sobre a infância, Ailton Krenak (2022, p. 95) nos invoca a perceber as crianças como seres que não necessitam de uma moldagem prévia, pois como já estão em existência no mundo, sabem como guiar seus rumos, o que sugere deixá-los livres para que eles nos mostrem quem são. Em seguida ele nos diz que

As crianças em qualquer cultura são portadoras de boas novas. Em vez de serem pensadas como embalagens vazias que precisam ser preenchidas, entupidas de informação, deveríamos considerar que dali emerge uma criatividade e uma subjetividade capazes de inventar outros mundos (KRENAK, 2022, p. 100).



**Figura 2:** mauro e gui, 2013 acrílica, óleo e spray sobre tela 70cm x 70cm. Fonte: <<https://cargocollective.com/bentobenleite/born-to-ahazar>>. Acesso: 14 de dez. 2024.



Para bell hooks (2020, p. 31-32), a infância é considerada um ambiente de produção orgânica do pensamento crítico, fato que perpassa todas as condições sociais, seja de classe, raça ou gênero. Para a autora, a intenção de saber é um desejo vivo em toda criança, que insistentemente busca movimentar-se em direção ao entendimento do mundo.

Vemos que para ambos os autores, o universo pluridimensional que rodeia a infância é forrado de uma sabedoria que lhe é própria. À medida que essas crianças encontram espaço para proliferar sua curiosidade, a qual estrutura seu pensamento crítico, elas encontram meios de não somente anunciar sua posição de ser, estar e transitar pelo mundo, mas também de elaborar a invenção de outros.

Krenak observa de modo crítico os aparatos pedagógicos que têm por finalidade moldar as crianças desde sua condição primária (2022, p. 93). Essa imposição violenta, que castra estes seres tão nutridos de criatividade, também chama atenção de hooks, que complementa ao afirmar que esses moldes disciplinares impostos às crianças as direcionam a uma perspectiva de conformidade e obediência perante o mundo (2020, p. 32).



**Figura 3:** adriano bafônica e luiz frança she-ha, 2013. acrílica, óleo e spray sobre tela 100cm x 100cm. Fonte: <<https://cargocollective.com/bentobeneite/born-to-ahazar>>. Acesso: 14 de dez. 2024.



Na visão de Paul Preciado (2013), as crianças são reguladas por um dispositivo pedagógico que as inibe de quaisquer expressões de autodeterminação, que as converte no “artefato biopolítico que garante a normalização do adulto” (p. 98). Baseando-se no conceito foucaultiano de biopoder, que circula em torno de uma organização metódica dos modos de existência visando exercer controle sobre a vida coletiva, ele observa a rede estratégica que se vale da infância para o condicionamento e perpetuação da norma de gênero e sexualidade.

Eve Sedgwick (2007) percorre uma via semelhante ao discorrer a respeito da epistemologia do armário. O uso da imagem simbólica deste móvel dimensiona o lugar de clausura de sujeitos cuja sexualidade desvia à norma, em que seus corpos, de modo metafórico, são confinados. Visando o controle da vida desses sujeitos, o dispositivo do armário realiza a manutenção da ordem, visto que os empurra ao opressivo ambiente de reclusão de si frente ao outro.

Sedgwick é decisiva em nos situar que “assumir-se não acaba com a relação de ninguém com o armário” (p. 40), o que o torna uma constante na vida social de pessoas de sexualidade desviante, pois cada encontro com o outro, nas diversas esferas da vida, são formadores de novos armários que exigem “novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição” (p. 22).

Tanto o terrível dispositivo pedagógico mencionado por Preciado, quanto o dispositivo do armário ressaltado por Sedgwick, atuam de modo a vetar a experiência inventiva expressa no interior das infâncias, pois ambos se mostram como sistemas de restrições, que não operam de modo a abrir espaços à criatividade, mas para reprimi-las. Desse modo, enquanto a pedagogia corretiva formata sua existência, a clausura do armário impossibilita sua expansão rumo à construção de outros mundos.



**Figura 4:** eduardo ahazani, 2013. acrílica, óleo e spray sobre tela, triptico 100cm x 150cm. Fonte: <<https://cargocollective.com/bentobenleite/born-to-ahazar>>. Acesso: 14 de dez. 2024.

Em meio a esse campo minado que se estabelece, faz-se necessário ressaltar o pensamento de hooks sobre a sabedoria prática. Para ela, à medida que nos guiamos pelo caminho do comprometimento em exercer a capacidade crítica, realizamos “uma escolha que nos posiciona contra qualquer sistema de educação ou cultura que nos forçaria a ser recipientes passivos de formas de saber” (2021, p. 277).

A recusa à passividade, formulada a partir do pensamento crítico, é algo presente em Preciado que reivindica o direito das crianças queer a não continuarem a ser educadas por vias redutoras, as quais buscam moldá-las como meras reprodutoras. Para ele, essas crianças devem ter o direito de exercer suas subjetividades políticas, isto é, a plena autonomia de si, sem serem reprimidas de serem quem são (Preciado, 2013, p. 99).

As crianças desinibidas de Bento Ben Leite em *Born to Ahazar* (2013) nos anunciam que diante desse sistema dominante envolto em dispositivos repressivos, há, em meio às brechas, o caráter inventivo das infâncias inconformes que se movimenta em ritmos infundáveis e nos leva a imergir na ambientação de um outro mundo. Nesta paisagem contra hegemônica vemos o modo como essas crianças se posicionam ativamente contra as mazelas da passividade e a sujeição de suas subjetividades políticas.

O sistema dominante, segundo hooks (2020, p. 291), buscou de todas as formas instalar o medo dentro de nós, para que assim buscássemos nos proteger em vez de nos arriscar. A ação de romper com este medo nos conduz a descobertas de um

mundo que valoriza nossas diferenças em vez de repudiá-las, um mundo em que podemos criar redes comunitárias significativas.

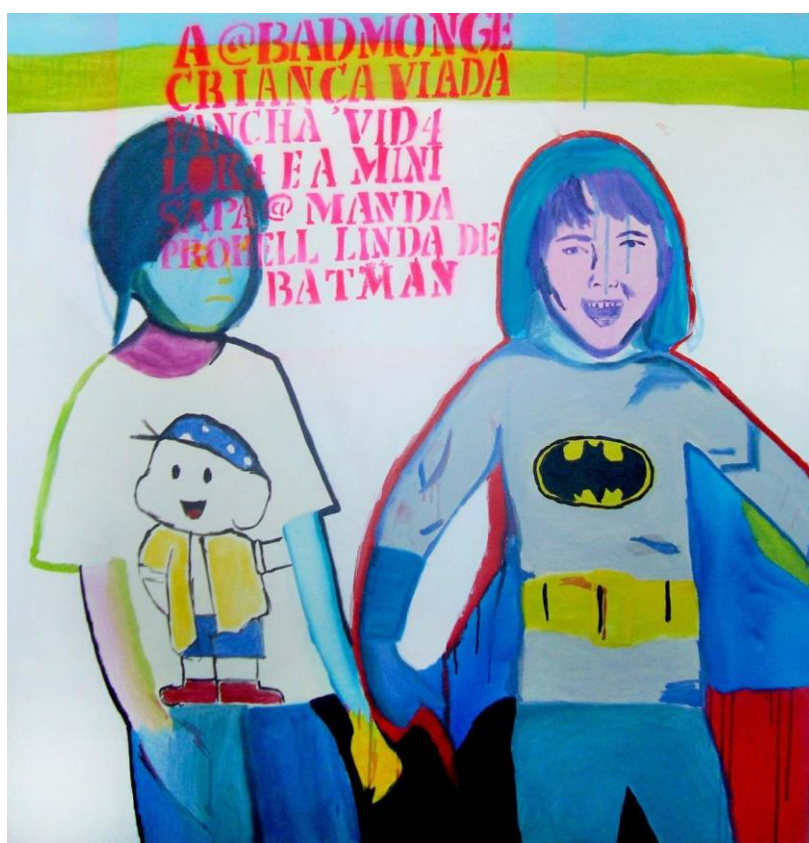


**Figura 5:** jaspion e a caminhoneira, 2013. acrílica, óleo e spray sobre tela 100cm x 100cm. Fonte: <<https://cargocollective.com/bentobeneleite/born-to-ahazar>>. Acesso: 14 de dez. 2024.

Ao aproximarmos essa perspectiva de valorização das diferenças às crianças retratadas por Leite, observamos que as figuras da *criança viada deusa das águas* e da *criança viada travesti da lambada*, nos direcionam a um campo que se expande para além das discussões de gênero e sexualidade, onde questões referentes à valorização cultural de povos marginalizados no Brasil também são localizadas.

A *criança viada deusa das águas* pode, em um primeiro momento, ser lida apenas como uma diversão do verão tropical, no entanto, ao nos atentarmos à imagem, podemos notar que sua persona faz alusão à Oxum, orixá de matriz africana ligada às águas. Essa analogia se faz mais precisa à medida que compreendemos o vínculo entre a comunidade LGBTQIAP+ e as manifestações culturais de origem africana, algo que pode ser notado por meio do dialeto pajubá ou bajubá, que é um sistema de comunicação formulado pela comunidade LGBTQIAP+ no Brasil, em que há uma junção do idioma português com o iorubá africano. A *criança viada travesti da lambada* também manifesta saberes subalternos ao evocar a lambada, gênero musical amazônico que reflete especificidades do norte do país, onde a expressiva população indígena e negra imprime seus saberes.

Uma marca indiscutível na constituição do Brasil é a sistemática investida de silenciamento dos povos indígenas e africanos pelo sistema cultural dominante. Sobre este violento processo, o pesquisador Leonardo Patrício de Barros nos diz que “a dominação do colonizador teve como principal aspecto a recorrente tentativa de destruição das memórias, cultura e formas de organização das sociedades que conquistaram” (2022, p. 28-29). Desse modo, se evidencia o compromisso descolonial que opera na imagem da *criança viada deusa das águas* e *criança viada travesti da lambada*, onde há o processo de retomada dessas narrativas que foram soterradas pelo poder dominante.



**Figura 6:** @badmonge e @mandaprohell, 2013. acrílica, óleo e spray sobre tela 100cm x 100cm.  
Fonte: <<https://cargocollective.com/bentobenleite/born-to-ahazar>>. Acesso: 14 de dez. 2024.

Podemos notar que, para além da questão da subversão da sexualidade exposta pelas crianças, que não se comprometem a arcar com imposições externas sobre si mesmas, observa-se também o discurso descolonial que demarca questões históricas locais referentes ao apagamento indígena e africano. Assim, vemos que nestas figuras há uma desobediência que, mesmo diante do risco, não cede às ordens que se estabelecem através da imposição do medo. Nesta coreografia desordenada,

essas infâncias nos mostram sua inventividade e autodeterminação crítica na construção de uma rede de embate ao sistema cultural dominante.

#### 4.2 O SEXO COMO METÁFORA: ANÁLISE DE *CENA DE INTERIOR II* DE ADRIANA VAREJÃO

Adriana Varejão (n. 1964) é uma artista visual contemporânea de destaque no cenário local e internacional. Situada na cidade do Rio de Janeiro, suas produções em arte buscam ampliar a pintura para suportes não convencionais, explorando os próprios limites dessa linguagem, o que lhe atribui um caráter singular. Diante das pesquisas de Varejão, podemos localizar os temas da violência, da dominação colonial, bem como da sexualidade.

Ao nos depararmos com a pintura *Cena de interior II* (1994), vemos diversas práticas sexuais representadas simultaneamente na extensão da paisagem. Retratadas em quatro cenas individuais, essas variadas práticas de intimidade sexual emanam particularidades, isso porque, quando nos detemos em observá-las separadamente, vemos que todas expressam desvios do que é comumente estabelecido enquanto norma sexual.

Em primeiro plano nos deparamos com três figuras masculinas, sendo duas brancas e uma negra, que exercem práticas homossexuais. Em sequência, vemos outra cena que ocorre ao chão, sobre um tapete branco. Nesta ambientação duas pessoas, sendo uma delas um homem, exercem práticas sexuais com um animal de quatro patas e pelagem branca, que se assemelha a uma cabra.

Adiante, no campo superior da pintura, vemos em uma rede a presença de dois corpos entrelaçados que se unem como dois amantes, sendo um deles uma mulher asiática e o outro um animal de pelagem preta e rabo longo. Acima, vemos o espaço reservado de um quarto onde se encontram duas mulheres asiáticas que se divertem ao realizar práticas homossexuais com partes inusitadas do corpo.

Ao passo em que nos distanciamos das cenas íntimas que consomem a paisagem, observamos que há elementos que, por mais que sutis, podem contribuir na compreensão do trabalho, o que nos faz atentar ao uso do papel como suporte e suas características. Em aspecto envelhecido, este papel carrega manchas e marcações de dobraduras, que ocupam toda a extensão da imagem. Estas marcas nos permitem considerar que o material estava dobrado, o que indica que estas cenas



sexuais estiveram ocultas. Esses episódios de intimidade sexual que consomem a paisagem são disruptivos à medida em que eliminam as cortinas que existem para isolar as diversas práticas sexuais existentes do nosso olhar. O sexo, sendo muitas vezes restringido às zonas apagadas, aqui é iluminado e escancarado, tornando sua presença inescapável, o que nos induz a elaborarmos o que ele tem a nos dizer.



**Figura 7:** Cena de Interior II, 1994. óleo sobre tela 120 x 100 cm. Fonte: <http://www.adriनावारेjao.net/br/imagens/categoria/10/obras>. Acesso: 14 de dez. 2024.

Em *História da sexualidade I: a vontade de saber*, o filósofo francês Michel Foucault (1988) nos conduz a uma jornada a respeito do sexo no contexto social da modernidade ocidental e suas relações com o poder. Para ele, os parâmetros da hipótese de repressão sexual não se faziam contundentes para analisar a modernidade, pois este viés da repressão se baseava em condições da época vitoriana, em que as práticas sexuais eram confinadas às quatro paredes dos quartos de famílias normativas e somente exercidas para fins de reprodução. Assim, Foucault

prossegue sua investigação até o momento em que se depara com a constatação que lhe serve de base para pensar o sexo no contexto moderno:

Mas, por volta do século XVIII nasce uma incitação política, econômica, técnica, a falar do sexo. E não tanto sob a forma de uma teoria geral da sexualidade, mas sob a forma de análise, de contabilidade, de classificação e de especificação, através de pesquisas quantitativas ou causais. [...] cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se. Sobreleva-se ao poder público; exige procedimentos de gestão; deve ser assumido por discursos analíticos. (FOUCAULT, 1988, p. 26-27)

A partir dessa virada de percepção notória do século XVIII, as práticas sexuais já não mais ocupam a posição de segredo indizível, mas a posição de visibilidade. No entanto, esse status de visibilidade do sexo não se mantinha com fins de libertação sexual, mas de modo a formular meios de controle, afinal não há possibilidade de controle sobre aquilo que não é exposto, daí se inscreve a “vontade de saber” anexa ao subtítulo da obra. Desse modo, Foucault observa essa prática como uma “polícia do sexo: isto é, necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição” (p. 28), isso porque por meio dessa vigilância, que obtinha respaldo da medicina científica, foram categorizadas diversas práticas que enquadraram o que era considerado normal ou desviante, sendo as práticas deste último consideradas patologias viáveis de intervenção.

Diante desse cenário, podemos considerar que as práticas sexuais presentes em *Cena de interior II* formulam uma crítica a essa “vontade de saber” que data a relação da modernidade com o sexo nas sociedades ocidentais. Isso porque, ao passo em que as cenas são expostas, elas entregam indícios que demarcam que nem sempre estiveram ao alcance do olhar; é por meio das marcas de dobraduras que se evidencia a passagem da repressão à visibilidade do sexo. No entanto, assim como vimos, essa visibilidade teve como propósito o controle normativo, e é nesse ponto que o trabalho, ao nos colocar como espectadores, nos lança uma provocação: quais fins reservamos ao que nos é exposto?

Em meio às críticas que borbulharam em torno do trabalho *Cenas de interior II*, no contexto da exposição *Queermuseu*, a postura da oposição reservou a ele os fins de vedação, o enquadrando enquanto incitação à zoofilia. No entanto, assim como

pontuam os pesquisadores Sirtoli e Brandão (2018, s/p), a zoofilia é uma prática que ocorre com frequência no interior dos diversos estados brasileiros e é compreendida enquanto “um rito de passagem, uma espécie de iniciação sexual masculina”. Desse modo, o ato de ocultar essas imagens não implica no desaparecimento dessas práticas no campo concreto da realidade.

Como vimos através das críticas rasas da oposição, o olhar literal para essas imagens não proporciona um entendimento profundo sobre as camadas que a artista busca tratar em seus trabalhos, pois nos limita à condição rasa de encarar essas práticas sexuais enquanto somente práticas sexuais, onde se cria uma atmosfera de inércia acerca das possibilidades que o trabalho em si nos oferece. Desse modo, as imagens novamente nos chamam, mas dessa vez nos convocando a lançar sobre elas interpretações metafóricas. Ao nos direcionarmos às imagens de sexo enquanto metáfora para o domínio e sujeição de corpos, podemos ampliar a visão que traçamos até o momento, e assim adentrarmos na gramática dessas cenas sexuais diversas, de modo a aproximá-las dos paradigmas históricos que envolvem o Brasil.

Compreender o sexo enquanto uma metáfora nos requer mergulhar nas dimensões que o circundam quando falamos sobre ele, em que encontramos um campo de poder, sujeição, vulnerabilidade, atividade, passividade e afins. Essas dinâmicas que se vinculam o sexo nos possibilitam adentrar em seu universo simbólico e investigar quais camadas podem ser extraídas a partir de sua representação.

De volta ao início, somos confrontados com a cena homossexual em que a questão racial não passa despercebida. De imediato, o que nos chama atenção é a relação desequilibrada de poder que é manifesta na postura dessas três figuras, isso porque entre dois corpos masculinos brancos, que exercem atividade e domínio, localizamos um corpo de um homem negro sendo manuseado de modo passivo. Essa complexa tríade, que se coloca em primeira posição entre as quatro cenas, nos permite relacioná-la à dinâmica racial. Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg (1982, p. 89) observam que no Brasil “a raça como atributo social e historicamente elaborado, continua a funcionar como um dos critérios mais importantes na distribuição de pessoas na hierarquia social”. Desse modo, podemos considerar que aqui se localiza uma metáfora para as relações desiguais entre brancos e negros, o que desmonta a invenção de uma democracia racial no país.



Em seguida, somos guiados ao encontro de mais um grupo de três corpos, no entanto, um deles é de um animal. Essa imagem que de modo literal se inscreve como algo chocante, no campo da metáfora pode ser assimilada enquanto uma relação de coisificação dos seres vivos para benefício próprio, algo semelhante às pedagogias da crueldade, conceito elaborado por Rita Segato (2018, p.11), que diz respeito às medidas violentas que transmutam os seres vivos em coisas, os limitando à condição de inércia e obsolescência.

No plano superior da imagem, vemos figuras femininas asiáticas que aludem às Shungas, gênero de arte erótica japonesa em que eram retratadas cenas sexuais explícitas. Na primeira, vemos que a mulher pousa no alto da rede com o corpo entrelaçado ao de um animal, e na outra vemos uma dupla de mulheres exercendo atividade homossexual, mas com um curioso detalhe: a cena dessas duas mulheres é a única que é retratada de modo invertido, o que nos obriga a deslocarmos os pescoços em busca de vê-las com precisão. Quando nos propomos a pensar nessas duas cenas, podemos considerar que ambas fazem parte de um imaginário fetichizado acerca das Shungas, pois suas localizações na imagem, bem como o distanciamento cultural que essas figuras evocam, são passíveis de serem compreendidas como à parte do segmento que percorremos até o momento.

Em vista da paisagem delineada, podemos considerar o trabalho *Cena de interior II* de Adriana Varejão enquanto um exercício crítico de ampla complexidade, visto que as imagens que se apresentam se propõem tanto a investigar as dinâmicas de violência no contexto brasileiro, se valendo das práticas sexuais enquanto metáforas, quanto à crítica ao olhar destinado a estas práticas de modo literal.

#### 4.3 OBLITERAR O MUNDO: ANÁLISE DE *CRUZANDO JESUS CRISTO COM A DEUSA SCHIVA* DE FERNANDO BARIL

Na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, o artista plástico Fernando Baril fez sua morada e carreira dentro das artes visuais. Com interesses voltados às questões políticas e sociais que permeavam os recantos do Brasil, o artista incorporava esses temas em suas obras, que frequentemente encontravam forma a partir da figuração, sendo a ironia um traço característico de seu trabalho.

A intersecção entre cristianismo e hinduísmo é a proposta que dá título ao trabalho *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996), que ganhou uma ampla repercussão a partir da exposição *Queermuseu*. Em caráter surrealista, o artista realiza uma interessante composição visual em que a imagem sacralizada de Cristo ganha outro contexto que lhe atribui novos significados para além do habitual. Esse deslocamento realizado por Baril se mostra como uma inteligente provocação de grande alcance social, mesmo após mais de duas décadas desde a realização da pintura, que se mantém em diálogo conosco.

Inserida ao centro da imagem, esta complexa figura híbrida de Jesus Cristo esbanja em seu entorno objetos associados à cultura do consumo. Nas mãos de seus dezesseis braços, adquiridos por meio do cruzamento com a deusa hindu Shiva, são segurados itens diversos que dialogam com a cultura de massa, enquanto seus pés calçam tênis. Abaixo de seu corpo despendido sobre a cruz, há uma mesa com toalha de renda que serve de terreno para um amontoado de objetos, entre eles uma cópia do retrato de Marilyn Monroe realizado por Andy Warhol, que nos encara com um cigarro nos lábios.

Ao realizar esse cruzamento com a santa indiana em meio a uma paisagem composta de objetos variados, o trabalho desloca o corpo de Cristo do lugar sagrado e o inscreve na lógica do capitalismo global. A partir do sistema de relação que a imagem evoca, podemos considerar que estas junções realizadas pelo artista não foram aleatórias, mas uma crítica eficaz em torno da alienação, presente tanto na sociedade do consumo quanto no âmbito das religiões cristãs.

A complexa relação entre cristianismo, consumismo e destruição exposta por Fernando Baril denota seu objetivo em expressar a violenta condição de obsolescência que enlaça o mundo contemporâneo, desde sua realização até os tempos atuais. Essa ousadia do artista remete aos dizeres de Fanon (2022, p. 207), ao afirmar que “cada geração deve descobrir sua missão, cumpri-la ou traí-la”, pois em meio ao fervor noventista, ritmado pelas transformações nos campos econômico, tecnológico e político, Baril acatou seu compromisso e jogou-se na criação de uma imagem subversiva.



**Figura 8:** Cruzando Jesus Cristo com a deusa Shiva, 1996. óleo sobre tela. Fonte: <<https://g.co/arts/RacozsxUtAmYtm9m6>>. Acesso: 14 de dez. 2024.

O acúmulo excessivo que consome o cenário em *Cruzando Jesus Cristo com a deusa Schiva*, de imediato, evoca a perspectiva de Jean Baudrillard (1995), teórico francês que se debruçou de modo extenso sobre os estudos das relações sociais do consumo. De acordo com ele, aqueles que possuem poder de aquisição financeira não mais estão em companhia de outros seres humanos, mas sim rodeados de objetos. Desse modo, as relações já não se estabelecem exclusivamente através dos vínculos com os outros, mas a partir da manipulação de bens e signos. Em sequência, o autor afirma que “vivemos o tempo dos objetos: quero dizer que existimos segundo o seu ritmo e em conformidade com a sua sucessão permanente” (Baudrillard, 1995, p. 15).

Coca-cola, computador, sopa enlatada *Campbell*, revólver, *hot-dog*, pinceis, arte pop, ratos, velas, cigarros, luvas de boxe, os tênis mais descolados do ano em uma

linda paisagem ao céu azul, onde tudo se preenche em um ininterrupto percurso de aquisições. Aqui há pouco movimento, nem menos as folhas das árvores se embalam com o vento. O único sinal e movimentação manifesta se dá por meio de seus diversos braços que, com suas mãos, consomem tudo o que aparece pelo caminho.

O consumo enquanto operação do fluxo de existência se mostra intrinsecamente vinculado ao desenvolvimento. Nas sociedades capitalistas, baseadas nas perspectivas de expansão e progresso, o desenvolvimento da produção e do consumo de mercadorias se inscreve como elemento essencial para sua engrenagem. Nego Bispo realiza uma vibrante análise sobre o desenvolvimento enquanto uma relação de profunda desconexão com o meio, de si e da terra, que ele identifica como uma vertente da cosmofofia, conduta que cobiça a desconexão e o afastamento das origens, sendo “a mesma coisa que o pecado original. E tudo o que é original assusta o eurocristão monoteísta” (Bispo, 2023, p. 3). O que nos leva a considerar que nesse estado de “des-envolvimento” nada frutifica, somente coisifica.

Em continuidade, acerca da cosmofofia e suas variações, Nego Bispo relata os distanciamentos entre bem viver e viver bem, sendo o primeiro uma sabedoria viva que dispõe do pulsar energético da ciclicidade, enquanto o segundo uma sabedoria inerte, reservada ao isolamento improdutivo dos modos de ser no mundo. Em suas palavras semeadas, ele diz

Bem viver é viver de forma orgânica e viver bem é viver de forma sintética. Compreendemos que há um saber orgânico e um saber sintético. Enquanto o saber orgânico é o saber que se desenvolve desenvolvendo o ser, o saber sintético é o que se desenvolve desenvolvendo o ter. Somos operadores do saber orgânico e os colonialistas são operadores do sintético. (Bispo, 2018, p. 49)

O deus unívoco, de presença incontornável e de potencial resoluto, certa vez anunciou aos seres a recusa em “desfrutar da natureza como ela se apresenta. Logo, eles precisariam sintetizar tudo. E assim eles saíram mundo afora sintetizando – inclusive a si próprios” (idem). Desse modo, após saborearem o fruto proibido, Adão e Eva elaboraram sua estadia obliterada no mundo, que culminou nesse horizonte colapsado de Fernando Baril.

Ao formular uma crítica à ideologia cristã juntamente ao capitalismo, Geni Núñez (2021, s/p) argumenta que a lógica da ordem e progresso tem em vista a projeção de uma pós-vida que culminará em promessa de felicidade. Nessa perspectiva, a vida

mundana é compreendida como “mera passagem, como objeto e mercadoria”. Esse modo de lidar com a existência remonta à cosmofofia ressaltada por Nego Bispo, em que há uma negação da vida a ser vivida, uma postura de abstenção ao círculo de envolvimento que somente uma vida de experiência fluida e integrada pode oferecer.

A promessa de vida futura é um traço que pode ser observado na pintura de Baril, pois nos braços superiores de Cristo, os quais foram pregados à cruz, brotam árvores que geram flora e fauna, que podem ser compreendidos enquanto signos de ascensão divina, pois à medida em que os pregos causam dor, sofrimento e, conseqüentemente, a morte, também proporcionam a aproximação com um mundo outro que não esteja irrompido pelo caos e pela ruína. Esse é justamente um dos pontos em que o artista evidencia sua intenção irônica, pois esse corpo, que simboliza a missão colonial que somente causou destruição da natureza e dos seres que nela vivem, é o que tem como discurso a possibilidade de uma vida *in natura* através do processo de ascensão celestial pós-morte.

De acordo com Bispo (2023, p. 17), o sistema de globalização tem uma premissa de diversidade e ampla convivência com as diferenças, porém o que realmente se faz visível é uma conduta unificadora do mundo, a qual é responsável por diversas violências. Para ele, o que está em vigência é a própria narrativa do eurocentrismo que centraliza e unifica tudo a seu redor, de modo a tornar a paisagem homogênea. Desse modo, o mundo gira em torno de apenas uma única moeda, uma única língua e por fim, apenas um modo de pensar.

Ao aproximar a visão de Bispo com *Cruzando Jesus Cristo com a deusa Shiva*, podemos observar que os diversos braços herdados por meio do cruzamento com a deusa da transformação hindu, não atribuem a Cristo o aspecto renovador de Shiva. Aqui novamente podemos notar a ironia do artista, pois esses diversos braços somente são úteis à coreografia frenética de consumo e a constante atualização do mundo globalizado, que a tudo homogeneiza, visto que a paisagem se mostra contaminada de produtos oriundos do Norte Global.

Diante desse horizonte que a pintura nos apresenta, surge uma questão: de que modo subjetividades queer podem se manifestar nesse mundo marcado pela homogeneidade e enlaçado pelo “des-envolvimento”? Sabemos que, mesmo nessa paisagem repressiva, há aqueles que embaraçam a ordem, no entanto esse movimento nunca se dá de modo apaziguado. Sobre essa questão, a artista Jota Mombaça (2022), nos guia até uma resposta: é preciso acabar com esse mundo; em

suas palavras, ela nos mostra o vínculo entre o compromisso com a destruição desse mundo e uma política queer:

Fim do mundo como o conhecemos. Como nos foi dado a conhecer – mundo devastado pela destruição criativa do capitalismo, ordenado pela supremacia branca, normalizado pela cisgeneridade, como ideal regulatório, reproduzido pela heteronormatividade, governado pelo ideal machista de silenciamento das mulheres e do feminino e atualizado pela colonialidade do poder; mundo da razão controladora, da distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans e outras tantas” (Mombaça, 2021, p. 82)

É interessante notar que Mombaça denuncia as mazelas desse mundo em ruínas ao passo em que também nos faz um convite a nos posicionarmos em desacordo com essa lógica predatória, de modo a não nos esgotarmos nela. Essa agitação que se alastra nos impulsiona a objetivar o fim dessa ordem que domina o mundo, que somente cessará a partir de uma quebra absoluta seguida de imaginações comprometidas em criar mundos outros, em que a subordinação será obsoleta.

Desse modo, podemos compreender a pintura *Cruzando Jesus Cristo com a deusa Schiva* de Fernando Baril enquanto um retrato da revolta frente a este mundo colapsado em seus próprios ideais de progresso. O caráter complexo que emana desse cruzamento revela a atenção do artista frente a um sistema de opressão interligado, que há mais de duas décadas já evidenciava sua ruína. Assim, a paisagem ironizada de Baril nos propõe um leque de reflexões críticas a respeito do mundo ao qual o ocidente nos condena.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho objetivou realizar uma investigação acerca das manifestações artísticas que elencam o queer no Brasil, de modo a compreender como elas expressam questões relativas ao contexto local, levando em consideração nossa história atravessada pela dominação de matriz colonial. Ao partir da exposição *Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira*, realizada em 2017, a pesquisa se desdobrou através de obras que compõem sua curadoria, sendo elas *Born to Ahazar* (2013) de Bento Ben Leite, *Cena de interior II* (1994) de Adriana Varejão e *Cruzando Jesus Cristo com a deusa Schiva* (1996) de Fernando Baril. O direcionamento se faz pertinente pois oferece uma contribuição para o reconhecimento do potencial contracolonial presente nessas manifestações, onde se agregam camadas discursivas que foram sistematicamente reprimidas e que, por meio da arte, encontram meios de emergir.

Nesta pesquisa, um aspecto que se apresenta como bem-sucedido é o entendimento de que, no Brasil, as manifestações artísticas que elencam o queer se apresentam enquanto uma complexa rede interseccional, que não somente se orienta sob o viés de gênero e sexualidade, mas se mantém em profundo diálogo com atravessamentos relativos às narrativas marginalizadas pelo poder dominante, como questões raciais, de classe e demais hierarquias sociais. Essa compreensão possibilita abordagens mais amplificadas sobre as manifestações artísticas que elencam o queer no contexto local, pois imprimem outras camadas interpretativas que fogem dos parâmetros universais.

A pesquisa culminou em uma maior sensibilidade às complexas movimentações sociais que se apresentam na paisagem do país, visto que o amplo repertório de teóricos abordados, bem como os trabalhos anexados, ofereceram contribuições para a formação de um olhar crítico, que não somente se mostra relevante para o campo teórico, mas também para a realidade concreta.

Para pesquisas futuras, há a possibilidade de um desdobramento em torno da análise das infâncias inconformes, visto que as crianças representadas por Bento Ben Leite, em compasso com as perspectivas de Ailton Krenak sobre a construção de outros mundos e de Jota Mombaça com a destruição do mundo como conhecemos, se mostra um horizonte de dimensões profundas para elaboração, que para além do campo da arte, podem reverberar em estudos pedagógicos de caráter decolonial.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, 2000, p. 229-235. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>>. Acesso em: 2 dez. 2024.

ANZALDÚA, Gloria. Queerizar a escritora: Loca, escritora y chicana. In: BRANDÃO, I. (org.) **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 408-425.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.

BARROS, L. P. Racismo religioso: uma outra face do racismo estrutural na formação social brasileira. 2021. 107 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Faculdade de Serviço Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

BUTLER, Judith. Criticamente queer. In: **Corpos que ainda importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N-1, 2019. Versão kindle, s/p.

FERREIRA, Glauco Batista. Arte ‘Queer’ no Brasil? Relações raciais e não-binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 27, 2016, p. 206–227. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8740>>. Acesso em: 27 nov. 2024.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRANTZ, Fanon. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

GLISSANT, Édouard. Para a opacidade. In: **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 219-225.

GONZALEZ, L.; HASENBALG, C. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: CEPE, 2020.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais**. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

hooks, bell. Mover-se além da dor. 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/mover-se-alem-da-dor-bell-hooks/>> Acesso em 27 nov. 2024.



hooks, bell. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**. São Paulo: Elefante, 2020.

hooks, bell. **Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança**. São Paulo: Elefante, 2021.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LAURETIS, Teresa. Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. In: HOLLANDA, H. B. (org.) **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. Versão kindle, s/p.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e a teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOTTA, Aline. Entrar no círculo, o centro de nós mesmas. In: **Hackeando o poder: táticas de guerrilha para artistas do Sul Global**. Org. Rede NAMI. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

NÚÑEZ, Geni. Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário. **ClimaCom – Diante dos Negacionismos**, Campinas, ano 8, n. 21, 2021. Disponível em: <<https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/monoculturas-do-pensamento/>> Acesso em 10 dez 2024.

PAIVA, Livia de Meira Lima. O espaço do (não) dizer e a criminalização da arte. **Lugar Comum - Estudos de mídia, cultura e democracia**, Rio de Janeiro, n. 58, 2018, p. 188-205. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/46771>>. Acesso em: 27 nov. 2024.

PELÚCIO, L. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus**, v. 1, n. 1, 2014, p. 68–91. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150>>. Acesso em: 11 dez. 2024.

PRECIADO, Paul. Multidões queer: notas para uma política dos anormais. In: HOLLANDA, H. B. (org.) **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. Versão kindle, s/p.

PRECIADO, B.; MARCONDES NOGUEIRA, F. F. Quem defende a criança queer? **Jangada: crítica | literatura | artes**, v. 1, n. 1, 2018, p. 96–99. Disponível em: <<https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/17>>. Acesso em: 3 dez. 2024.

POKAROPA, Vulcanica. Pessoas transexuais, travestis e não binários no mundo das artes. In: **Hackeando o poder: táticas de guerrilha para artistas do Sul Global**. Org. Rede NAMI. 1. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

POTRICH, M. E no cu do mundo? **Revista Espaço Acadêmico**, v. 23, n. 242, p. 2023, p. 69-78. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/68693>> Acesso em: 14 dez 2024.

REA, Caterina. Crítica queer racializada e deslocamentos para o sul global. In: HOLLANDA, H. B. (org.) **Pensamento Feminista hoje: sexualidades no Sul Global**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. Versão kindle, s/p.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Impotências de uma arte queer. 2016. Disponível em:<[https://www.academia.edu/26727095/Impot%C3%A2ncias\\_de\\_uma\\_Arte\\_Queer](https://www.academia.edu/26727095/Impot%C3%A2ncias_de_uma_Arte_Queer)> Acesso em: 27 nov. 2024.

SANTOS, Antonio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. **PISEAGRAMA**, n. 12, Belo Horizonte, 2018, p.44-51.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 28, 2016, p. 19–54.

SEGATO, Rita Laura. **Contra-pedagogías de la crueldad**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SIRTOLI, G. S; BRANDÃO, C. M. M. A censura e a abordagem do ‘queer’ nas artes visuais. **Revista Seminário de História da Arte**, Rio Grande do Sul, vol. 01, n. 07, 2018, sem paginação. Disponível em: <<https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13532>> acesso em: 8 dez. 2024.