

MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA OU TRANS-GREDINDO A ARTE DO GÊNERO: PARADIGMA INDICIÁRIO E OS REGIMES DE VISIBILIDADE NAS REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DE GÊNERO

*Evandro Piza Duarte*¹

*Maria Leo Araruna*²

*Victor de Oliveira Martins*³

RESUMO: No presente texto, analisamos os diversos sentidos, a partir de distintas obras e gêneros artísticos do século XVII aos dias atuais, que o quadro *Moça com Brinco de Pérola* do artista holandês Johannes Vermeer foi tomando ao longo da história. Dialogando com categorias e autorias interdisciplinares, propomos uma discussão que leve em conta os efeitos do paradigma indiciário, termo cunhado pelo historiador Carlo Ginzburg, e dos regimes de visibilidade que operam nas representações, sacralizadas ou não, de gênero da obra supracitada. Com isso, propomos outros olhares de *Moça com Brinco de Pérola*, a partir das perspectivas das artes trans, mas também as possibilidades de racialização do debate.

Palavras-chave: Sacralização do gênero; Arte trans; Paradigma indiciário; Regime de visibilidade; Gênero.

GIRL WITH A PEARL EARRING OR TRANS-GRESSING THE ART OF GENDER: EVIDENTIAL PARADIGM AND REGIMES OF VISIBILITY IN PICTORIAL REPRESENTATIONS OF GENDER

ABSTRACT: In this text, we analyze the various meanings that the painting Girl with a Pearl Earring by Dutch artist Johannes Vermeer has taken on throughout history, based on distinct works and artistic genres from the 17th century to the present day. Engaging in interdisciplinary categories and authors, we propose a discussion that takes into account the effects of the evidentiary paradigm, a term coined by historian Carlo Ginzburg, and the regimes of visibility that operate in the representations, whether sacralized or not, of gender in the aforementioned work. With this, we propose other perspectives on Girl with a Pearl Earring, from the perspectives of trans arts, but also from the possibilities of racializing the debate.

Key-words: Sacralization of gender; Trans art; Evidentiary paradigm; Visibility regime; Gender.

¹ Doutor em Direito pela Universidade de Brasília (UnB) e Professor de Direito Penal, Processo Penal e Criminologia pela mesma instituição. Vinculado à linha 5 “Criminologia Estudos Étnico-Raciais e de Gênero” do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade de Brasília (PPGD/UnB). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5003630503816604>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0077-0297>. *labdiversidade@gmail.com*

² Atriz, performer e escritora travesti. Mestranda em Direito pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília (PPGD/UnB). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9595271344246003>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4497-1162>. *leoararuna27@gmail.com*

³ Mestrando em Direito pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília (PPGD/UnB). Pesquisador do LabDiv - Laboratório de Informação, Tecnologia, Direito e Diversidade da Universidade de Brasília (CNPq/UnB). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4272325507471362>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7477-0794>. *vicdeoliveiramartins@gmail.com*

LA NIÑA DEL PENDIENTE DE PERLA O EL ARTE TRANS-GRESOR DE GÉNERO: PARADIGMA INDICATIVO Y REGÍMENES DE VISIBILIDAD EN LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS DE GÉNERO

RESUMEN: En este texto analizamos los diferentes significados, a partir de distintas obras y géneros artísticos desde el siglo XVII hasta la actualidad, que ha adquirido a lo largo de la historia el cuadro La joven de la perla del artista holandés Johannes Vermeer. Al dialogar con categorías y autorías interdisciplinarias, proponemos una discusión que dé cuenta de los efectos del paradigma evidencial, término acuñado por el historiador Carlo Ginzburg, y los regímenes de visibilidad que operan en las representaciones, sagradas o no, de género en la obra mencionada. Con ello, proponemos otras perspectivas sobre La joven de la perla, desde las perspectivas de las artes trans, pero también desde las posibilidades de racializar el debate.

Palabras clave: Sacralización del género; Arte trans; Paradigma probatório; Régimen de visibilidad; Género.

Introdução

Neste texto, retomamos propostas de arte trans⁴ e consideramos sua importância para compreender os sentidos da construção da política das representações do gênero e do corpo na sociedade brasileira atual e nas mudanças tecnológicas em curso, especialmente no uso das mídias digitais.

No contexto da onda conservadora dos últimos anos, artistas trans foram publicamente atacadas por produzirem sua arte a partir de representações do imaginário religioso, tendo sido acusadas de ofensa ao sentimento religioso e à moralidade pública, bem como de produzirem uma arte com “baixo valor estético”. Em sua defesa, erguem-se argumentos sobre o direito à liberdade de expressão e à necessidade de garantir um ambiente plural, o que inclui a produção artística como denúncia política (Feifel, 2023).

Muito embora não discordemos do argumento sobre o direito à liberdade, destacamos a necessidade de considerar a importância do empreendimento estético e político para além do enquadramento de uma arte de denúncia ou arte manifesto. Propomos reconhecer a importância do fazer artístico trans por tocar a dimensão sobre o que a arte pode representar quanto ao gênero, no mesmo processo em que demonstra que o gênero pode ser uma arte, técnica e poesia, contida na relação intérprete, artista e historicidade. Logo, a arte trans questionaria tanto o juízo estético sobre os corpos generificados quanto o próprio regime visual do gênero (Araruna, 2021a).

Sugerimos que essa perspectiva possa ajudar a entender uma contradição nesse cenário de ataque: Por que pessoas que pouco frequentam museus e que muitas vezes se opõe ao uso de figuras humanas para representar as divindades se insurgem contra a arte trans quando pessoas trans são representadas como figuras religiosas?

Do ponto de vista do espectador cisgênero, a arte trans é um espelho que captura esse espectador e, ao fazer com que ele veja a si como um fazer artístico, despedaça o espelho de seu olho. Ao descobrir (ou quando se sente prestes a descobrir) que seu lugar no mundo desde o gênero não existe como natureza, mas como criação humana, muito dos espectadores são levados a produzir uma resposta paradoxal e a dizer “isso não existe”, arremessando contra o outro (artistas trans) esse

⁴ O conceito de Arte Trans pode ser pensado a partir dos sujeitos trans que produzem arte e a partir do conteúdo que versa sobre a experiência de pessoas trans. Nesse texto, utilizamos o conceito de arte trans como aquela realizada por pessoas e cujo conteúdo ou processo de elaboração tem referência na pluralidade de pessoas trans, inclusive com a participação ou coautoria de pessoas cis. Consideramos que a arte trans é um fazer experimental, em que as próprias noções de autoria, beleza, valor de singularidade etc. estão postas em questão. Logo, a arte trans é uma arte em transição que retoma a própria precariedade e insurgência da arte na contemporaneidade.

lugar de negação. Ao se sentir capturado, o espectador pretende quebrar o espelho para não ter que se ver dentro dele. Diante da realidade, o espectador pretende restaurar o código de sua autorrepresentação.⁵ E diante da fragilidade dessa autorrepresentação, evoca a sacralização da representação de gênero como resultante da biologia e, especialmente, como um modelo pictórico de representação do “verdadeiro” masculino e feminino, como fundamento implícito de sua revolta. Logo, nossa hipótese é que o sacralizado são as representações cisnormativas, não a imagem religiosa em si. Nesse sentido, a fé perceptiva sobre o gênero é primária em relação aos argumentos religiosos, secundários.

Por isso, subsidiariamente, argumentamos que a apropriação de representações religiosas não pode ser interpretada como um ataque à religião, mas, quando muito, ao regime de verdade sobre gênero e sexualidade que são veiculadas (e construídas) desde determinadas representações do feminino. Logo, a dimensão política da arte trans, apesar de parecer contingente, é estruturante, pois atinge o regime de visibilidade que é reproduzido mediante diversas formas de representações históricas, integrantes da iconografia religiosa, e paulatinamente incorporadas à arte laica. Nos aproximamos das considerações feitas por Gomes (2013, p. 51-52) sobre o que seria este denominado “regime de visibilidade”:

A ideia principal nessa expressão é a de que existe uma espécie de protocolo, de cartilha de procedimentos regulares, que estabelecem socialmente aquilo que deve ser visto, as condições. A proposta de regimes de visibilidade é uma analogia com a expressão dos “regimes de verdade”, cunhada por Michel Foucault. Dizia ele que esses regimes nos informam sobre quem está autorizado a falar, o tipo de discurso que é aceito como verdadeiro e os mecanismos que permitem distinguir o falso do verdadeiro.

A arte trans vive a “corpolítica” e tensiona a “corpolícia”, ou seja, demonstra que uma parte relevante da política está radicada na autonomia (não consentida) dos corpos por diversos processos de socialização (Duarte, 2019; Duarte et al, 2020). Tais processos de socialização são acompanhados de uma corpolícia dos corpos que se desenvolve por meio de vigilância e uma complexa ativação e produção do desejo (Duarte, 2019; Duarte et al, 2020). Para Lucena (2022), que investiga a realização de práticas performativas a partir do “corpolítico” durante o período de isolamento da pandemia de covid-19, atravessadas por um fazer criativo em artes da cena em plataformas digitais, “a percepção indissociável do corpo na política e da política nos corpos, foi lastreando a ideia de um corpolítico, onde ações e palavras são gestadas e transmutadas em direção à vida” (p. 125).

A fúria iconoclasta pseudorreligiosa⁶ contra a arte trans não é provocada como uma resposta ao desrespeito religioso. A arte trans traz uma dimensão estética importante que extrapola qualquer ideia imediata de ataque a representações religiosas. De fato, ela provoca a transgressão do código de visibilidade sobre o gênero que a arte religiosa empreende, o que é algo distinto em termos de

⁵ Para Lourival Neto (2017), a implicação da dimensão do auto (eu), seja em uma biografia, seja em uma etnografia, busca situar os diversos atravessamentos entre identidade, coletividade, política e subjetividade. O autor questiona: “qual a relevância acadêmica das autobiografias escritas a partir da memória do corpo-autor para a caracterização do tratamento da diferença?” (p. 21).

⁶ Usamos o termo pseudo porque o foco dos “empresários morais” que articulam reações concretas contra a arte trans não é a dimensão religiosa. Concordamos com Mircea Eliade (2002) que podemos viver em mais de uma temporalidade além da histórica, o que significa que a temporalidade transcendente é uma possibilidade nas sociedades humanas. Todavia, discordamos que os empresários religiosos, pequenos e grandes empreendedores, articulem suas ações desde esse plano. Na prática, por meio de estratégias de marketing e gestão dos mercados da fé, eles mobilizam capitais históricos bem concretos, como poder político e recursos econômicos. A nova empresa religiosa utiliza o nome religião de modo estratégico, o seu tempo é o da hegemonia no andar de baixo da sociedade capitalista, seu produto é a gestão da violência numa sociedade sem Estado de Bem Estar Social. Ela demonstra como as estratégias de exclusão no neoliberalismo também estão no espaço micro e são transversalizadas na administração de problemas locais e do Estado Neoliberal.

intencionalidade e de efeito. Um indício importante está no fato de uma parte considerável dos ataques à arte trans vem de grupos essencialmente contrários à iconografia cristã do catolicismo. Grupos contrários às imagens representadas passam a defender o modelo que ela contém, mas apenas contra a arte trans, daí porque podemos falar de uma retórica (dos fariseus) para a sacralização do gênero.

Todavia, a retórica da sacralização do gênero é apenas a dimensão mais visível da questão. Valeria escavar um pouco mais a relação entre história e regimes de visibilidade de gênero. Nossa pergunta mais direta é sobre o uso do paradigma indiciário na compreensão do gênero nas imagens. O paradigma indiciário, enquanto categoria, foi desenvolvido pelo historiador italiano Carlo Ginzburg a partir da obra “Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história” (Ginzburg, 1989), mais especificamente no capítulo denominado “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”. Analisando o termo de Ginzburg e concluindo que o seu uso ocorre de maneira bastante restrita nas pesquisas situadas no Brasil, Leandro e Passos (2021) explicam que o paradigma indiciário “atenta em indícios, às vezes imperceptíveis, em sintomas, em signos pictóricos, em pormenores, em dados marginais e em pistas” (p. 4).

No texto de Ginzburg (1989), vale notar que os usos do paradigma indiciário são utilizados por figuras masculinas, a exemplo do caçador, que “teria sido o primeiro a ‘narrar uma história’ porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos” (p. 152), e do detetive (Sherlock Holmes), ao concluir que “descobrir o autor de um crime, para Holmes, torna-se um processo de interpretação dos indícios deixados e de atenção aos detalhes imperceptíveis para muitos” (p. 150).

Por sua vez, Meneses (2003), propondo vantagens para o deslocamento da atenção dos historiadores do campo das fontes visuais para o da visualidade como objeto detentor, beneficiando o conhecimento histórico, complexificando a historicidade dessas fontes e enquanto plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo, infere que:

Com efeito, a História continua a privilegiar ainda hoje, a despeito da ocorrência de casos em contrário, a função da imagem com a qual ela penetrou suas fronteiras no final do século atrasado. É o uso como ilustração. Certamente, de início, a ilustração agia com direção fortemente ideológica, mas não é menos considerável seu peso negativo, quando o papel que ela desempenha é o de mera confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes ou, o que é pior, de simples indução estética em reforço ao texto, ambientando afetivamente aquilo que de fato contaria. Caso “criar clima” tiver que ser a função única ou primordial da imagem, para o historiador, é melhor alocá-la de vez numa História meteorológica (20-21).



Figura 1 - Representação da pintura *Moça com Brinco de Pérola* de Johannes Vermeer. Fonte: Revista Galileu. 2025.

Nas redes sociais a obra da artista trans, Maria Leo Araruna, reinterpretou esse mesmo quadro, com a finalidade de pensar o lugar do corpo trans nos museus (Araruna, 2021b). A arte de Maria Leo nos levou a duas outras. Ao *Translendário*, um calendário produzido pelo ator, diretor e artista plástico Silvero Pereira (Felix e Lemos, 2013), onde uma trans interpretava a mesma personagem na imagem intitulada “Trava com brinco de vidrilho”, tendo sido alvo de ataques transfóbicos. E, em seguida, a imagem de Haliman Aden, uma mulher negra, que interpretou o sentido de beleza feminina no ensaio de releitura da obra para a revista *Harper's Bazaar* (Sauers, 2017). Esta última imagem foi decisiva para pensar as relações entre a rasura dos modelos de gênero quando pensados desde as representações da humanidade no código de representação e redimensionou a importância da pergunta proposta por Sojourner Truth (2014): “E eu não sou uma mulher?”.

A escolha de imagens não sacras faz parte do modo como construímos o argumento. Produzir e presenciar uma imagem fazem parte de um contínuo social que está muito além do enlace de dois sujeitos. Ao invés de tentar demonstrar como a sacralização do gênero é mais importante na defesa da arte sacra diante da criatividade de pessoas trans e travestis, buscamos exemplos em que a sacralização do gênero fosse o elemento a partir do qual essa arte foi produzida. Sem pretender um jogo sobre as origens dos fenômenos nas relações que atravessam público e arte, a sacralização do gênero é um elemento decisivo do que se busca na produção e circulação de representações femininas. Esta sacralização do gênero é um elemento central de nossa cultura icônica e seus códigos são desvelados pelo confronto produzido atualmente pela arte trans/travesti. Como sugerimos, o “CisTema” impõe uma forma de controlar a corporalidade trans por meio da corporalidade, emprestando ao corpo trans-significados, inclusive pela proibição de sua representação.

Quadro, Livro e Cinema: Apropriação e *Ekphrasis*

Ekphrasis diz respeito à “evocação de um objeto que muitas vezes sequer existe, uma vez que não está subordinada a comparações baseadas em padrões de fidelidade, mas é parte de um conjunto de

recursos retóricos compartilhados pelo escritor e pelo público” (Costa e Barbosa, 2022, p. 1). Articulando esta categoria retórica com a poesia, os autores analisam o uso da *ekphrasis* na modernidade a partir da presentificação de objetos (e sentidos) que independe de suas existências reais ou empíricas, como forma de tradicionalização daquela arte ou de convencimento do leitor (público-alvo). Trata-se de um processo de continuidade atravessado pela história, pela cultura, pelas formas de linguagem, que apropria, reafirma e embaralha as conotações de uma arte perante o tempo.

Moça com Brinco de Pérola foi o nome dado pelo mercado de artes à pintura do pintor holandês Johannes Vermeer, datada de 1665 e representada na figura 1 do presente artigo. Atualmente, a obra está exposta no museu Museu Mauritshuis, em Haia, sendo considerada como a Monalisa holandesa, dada a sua importância artística. Não à toa, *Moça com Brinco de Pérola* foi apropriado e referenciado em produções contemporâneas, em especial literárias e cinematográficas, como o romance da autora britânica Tracy Chevalier, publicado em 1999, e o filme do cineasta também britânico Peter Webber, lançado em 2003.

Cada uma dessas obras remete à produção original de Vermeer, dando maior ou menor ênfase no que poderia ser considerado como a intenção do autor, mas seguindo a interpretação da escritora, no caso do livro, e do diretor, no caso do filme. Como destacaram Silva (et al, 2019), cada produção artística necessita ser analisada a partir do seu contexto histórico, de modo que:

Enquanto filme, *Moça com brinco de pérola* apresenta uma riqueza nos detalhes. Há um esforço técnico e artístico em mostrar ao espectador, pelo cinema, o processo criativo e a fonte de inspiração de um dos mais belos e impressionantes trabalhos de Johannes Vermeer. O filme apresenta um rico e sensível diálogo entre as variáveis de luz e sombra, com tonalidades próprias aos trabalhos do pintor holandês, também retratados na relação de patrão/empregado entre Vermeer e Griet. (p. 177).

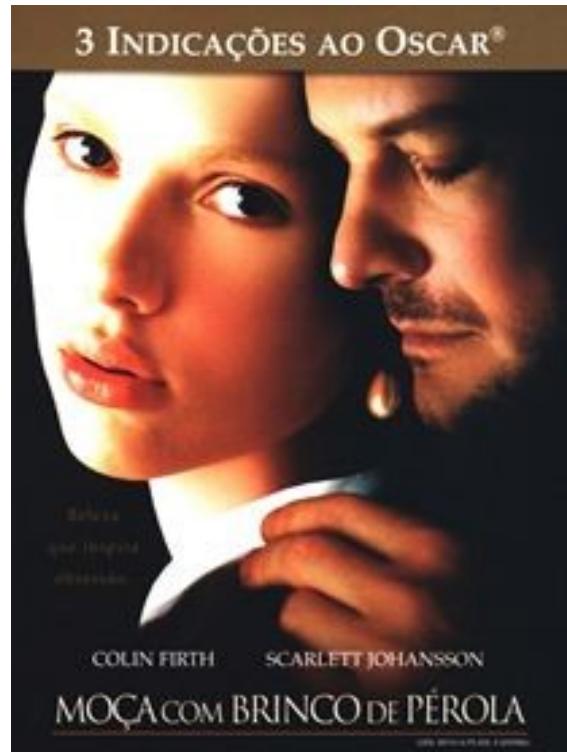


Figura 2 - Capa do filme *Moça com Brinco de Pérola*, de Peter Webber. Fonte: Adoro Cinema. 2025.

De fato, o claro e o escuro, o visível e o invisível, são os elementos que guiam a construção da fotografia do filme e da narrativa do romance. No quadro original, a pérola é apenas um efeito de luz, não se desenha ali um brinco. De fato, o nome original do quadro não era esse. Somos

conduzidos pela descrição do quadro a “olhar” o brinco. Na representação do filme, pela fotografia dos atores, o brinco se materializa, mas o faz acompanhado do desejo masculino de posse daquele corpo. O brinco, assim como o gênero, é acionado como real, na medida em que é nomeado e capturado por um sistema de poder.

Mesmo com as interpretações diversas dadas por Tracy Chevalier ou por Peter Webber, determinados elementos ainda continuam se arrastando durante os séculos, a exemplo da brancura, da feminilidade e da suposta cisgeneridade da moça, acompanhadas de uma construção moral de mistério, beleza e simplicidade, nos termos de Silva (et al, 2018). Scarlett Johansson foi a atriz americana escolhida para representar tais aspectos no filme de 2003, por incorporar os mesmos ideais, físicos e simbólicos, presentes no olhar contemporâneo sobre pintura de Vermeer.

Analisando o impacto da *ekphrasis* a partir das interpretações de *Moça com Brinco de Pérola* no quadro de Vermeer, no livro de Chevalier e no filme de Webber, Vieira (2011, p. 25) conclui que, sem isso, “a obra de arte do mestre provavelmente não seria tão relevante. Por meio de suas referências intermediárias e discussões com seu mestre, ela é quem verbaliza a obra de arte silenciosa de Vermeer, permitindo que os leitores visualizem suas pinturas com suas palavras” (tradução nossa).

Da Pérola ao Vitrilho e a Trava no X da Questão

Ana Felix e Tércia Lemos (2013) analisaram quatro imagens do *Translendário*, incluindo a apropriação “*Trava com brinco de vitrílio*”. O calendário foi produzido em 2012 pelo grupo teatral “*As Travestidas*”, idealizado pelo ator, diretor e artista plástico Silvero Pereira. “Todas as fotografias compostas para o calendário faziam referência a quadros famosos, de pintores renomados, como Leonardo da Vinci e Michelangelo” (Felix e Lemos, p. 2). Ainda segundo as autoras:

Todas as imagens são encenadas exclusivamente por atores travestis, que revisitam pinturas e esculturas e as renomeiam. Assim, por exemplo, “A Criação de Adão”, de Michelangelo, passa a ser “Criador e Trans (Criatura)”, no “Translendário”. O famoso quadro “Monalisa”, de Leonardo da Vinci, passa a ser nomeado simplesmente “Mona”, e “A última ceia”, outra pintura deste artista, é chamada de “O último truque”. Temos ainda, do pintor holandês Johannes Vermeer, “Moça com brinco de pérola”, que se transforma em “A Trava com brinco de vidrilho”. “O Homem Vitruviano”, mais uma obra de Leonardo da Vinci, transforma-se em “Trava Vitruviana”. “Transvênu” surge como releitura da obra “O Nascimento de Vênus”, de Sandro Botticelli, e o quadro “American Gothic”, do pintor Grant Wood, passa a se chamar “Brasilian Modern”. (p. 2).

Além disso, temos representações inspiradas por outras fontes imagéticas, como fotografias de personalidades. É o caso de Carmen Miranda, interpretada em sua pose típica, sob o título de “*Disseram que voltei Trans-Operada*”. Há ainda uma remissão à histórica foto de Joe Rosenthal, “*Raising the flag on Iwo Jima*”, transformada em “*A queda do império monocromático*” (pois, em vez de soldados alcando a bandeira dos Estados Unidos, na versão do “Translendário” temos as artistas travestis levantando uma bandeira com as cores do arco-íris, símbolo do movimento LGBTQIAPN+⁷). Encontramos até mesmo uma retextualização da clássica capa do disco “*Abbey Road*”, do grupo The Beatles, que aqui se transforma em “*Crossdressroad*”. Na última foto do calendário, para o mês de dezembro, as atrizes transformistas posam nus, em pose convencional de misses, e usando gorros natalinos, o que justifica o título “*Marry Trans*”.

Na análise de quatro imagens (“*Monalisa*”, “*A última ceia*”, “*Pietà*” e “*Moça com Brinco de Pérola*”), as autoras destacam a existência de um processo “retextualizador” que “envolveria a

⁷ Optamos por utilizar esta sigla e não outras em razão dela aparecer ser a mais atualizada diante das agendas políticas adotadas pela diversidade sexual e de gênero no Brasil atualmente.

transformação de qualquer tipo de texto, seja ele escrito, falado ou até mesmo visual, em outro texto" (Felix e Lemos, 2013, p. 6). Ou seja, "estamos diante de um processo que consiste em passar um texto de uma ordem para outra ordem" (p. 6). Em sua análise, as autoras decidiram não considerar a dimensão do texto, presente na renomeação dessas obras e, embora considerem a importância do tema dos discursos de ódio que elas provocaram, insistem em considerar as dimensões estéticas separadamente.



Figura 3 - A trava com brinco de vitrilho. Fonte: O Globo. 2012.

Para Felix e Lemos (2013), a obra em questão, enquanto uma paródia que não apenas modifica, mas subverte os valores do texto original, provocaria "traços cômicos, críticos ou de cunho provocativo" (p. 7), de modo que a obra original de Johannes Vermeer, a partir do Translendário, estaria atravessado diretamente pelo universo trans/travesti, com suas demandas, performatividades e teatralizações. Como argumentamos acima, no caso da pintura de Vermeer, o título dado pelo mercado sugere e enfatiza uma forma de perceber o quadro, pois nomeia um sujeito "feminino" e uma coisa que ele está usando, o brinco.

Recentemente, a artista Maria Leo Araruna, propôs uma releitura também de obras célebres na coleção *"Quando o T-vírus invade o Louvre"*. A artista descreve, na postagem que realizou no seu Instagram (figura 4), a coleção da seguinte forma:

The European Sexual Dream: A Europa ainda é signo de glamour e amparo para muitas mulheres trans e travestis latinas que trabalham com o sexo. Ao enfrentarem diariamente violências sistêmicas e falta de recursos e acessos -- os quais acontecem devido a uma longa jornada histórica de colonização racista e cisnormativa por parte desse mesmo continente nos terrenos do Sul Global -- as garotas acabam encontrando no Norte uma possibilidade de refúgio para exercerem seus trabalhos. Entretanto, lá se deparam com uma agenda anti-tráfico, que funciona como um dispositivo de punição, criminalização e controle de migrantes que possuem determinada etnia/raça, sexualidade e identidade de gênero, pois a hegemônica política europeia tende a restringir, a partir de uma ótica autoritária-moralista-estigmatizante, as trabalhadoras sexuais migrantes ao lugar de vítimas de exploração sexual. Essa perspectiva, portanto, impede

uma eficaz proteção política e jurídica a essas trabalhadoras contra condições precárias de trabalho.

Portanto, o sonho sexual europeu é menos sobre transa e mais sobre um contínuo projeto colonial de manutenção da ordem sexo-gênero de controle dos corpos.

É necessário que lancemos mão de discursos voltados por maior autonomia e maior empoderamento de pessoas trans trabalhadoras sexuais no Brasil, para que melhores circunstâncias na realização desse trabalho seja possível aqui. Retirando, então, do Norte Global seu status de polo salvacionista (às avessas).

Eu aprendi tudo isso e MUITO mais no artigo "Trans without borders: The resistance of brazilian trans* and gender diverse migrant sex workers in europe" da travecona Lua Stabile @luatravesty. Você pode encontrá-lo no academia.edu da autora. Só jogar no google! Obs: "Museu du Louvre" é usado aqui como mera ilustração de reconhecimento e fama. O quadro em questão está em outro museu" (Araruna, 2021b, n.p).

Como se percebe do texto, as obras foram escolhidas por serem um “símbolo de glamour” (“reconhecimento e fama”), conectadas ao poder atrativo das representações da Europa para trabalhadoras sexuais, denunciando o caráter ideológico desses símbolos, diante da violência contra essas trabalhadoras, ao mesmo tempo em que questiona o lugar da representação de pessoas trans nos museus.

Em sua releitura da obra do pintor holandês Johannes Vermeer, *Moça com Brinco de Pérola*, Maria Leo inclui um “X” na imagem e, como se percebe, de fato, o brinco consta apenas no elemento textual que a integra:



Figura 4 - *Nude Moça com Brinco de Pérola*. Fonte: Araruna (2021b).⁸

⁸ Esta figura, assim como todas as outras citadas ao longo deste artigo, é pública. Entretanto, diferentemente das outras que estão contidas em grandes portais de comunicação, a figura 4 foi retirada de uma conta aberta no Instagram. Em razão disso, buscamos obter a autorização da autora (Maria Leo Araruna) para reprodução do material.

Uma das críticas levantadas pela apropriação da “Moça” de Vermeer é justamente: onde estariam as pessoas trans nos museus? Aliás, e mais primordial ainda: por que não há grandes nomes de artistas trans nas artes?

Esta última pergunta, inclusive, é trabalhada por uma travesti chamada Agrippina Manhattan (2017), a qual discorre sobre a relação entre corpos dissidentes e espaços institucionais de poder e conhecimento ser um dos grandes obstáculos a permanecer na “história da arte”. Para ela, a grandiosidade de uma obra, seu reconhecimento social, estético e histórico não diz respeito a certa capacidade técnica ou proposta vanguardista, mas sim a certa narrativa de qualidade construída pelos próprios espaços de estudo e exposição da arte. Vasculhar na história indícios de artistas trans e suas obras não anula a regra de que os talentos dessas pessoas não foram acolhidos como possíveis e necessários, mesmo em um contexto póstumo. Não basta uma artista trans ter excelência, ela precisa acessar, participar e se assimilar dentro de uma rede territorial educacional e artística a qual lhe assegura um palco discursivo (e, por conseguinte, existencial) de seu trabalho.

É ingenuidade acreditarmos no mito do “Grande Artista” cuja “genialidade” é considerada o único motor para o sucesso e credibilidade. Essa concepção meritocrática esconde condições materiais, espaciais e econômicas que sustentam o desenvolvimento de habilidades (Manhattan, 2017). Se habitamos sociedades calcadas em um padrão mundial de colonialidade com seu binarismo de gênero, sua divisão racial do trabalho e com os apelos de civilidade, modernidade e racionalidade atrelados ao norte global, então não é difícil concebermos o quanto o mercado e o sistema de arte se organizam dentro dessa equação de poder, até porque são dispositivos que articulam símbolos e semânticas os quais contribuem na construção de um imaginário social sobre a “história do conhecimento” e da própria “humanidade”, o que, por sua vez, conduz a uma “história das capacidades e das qualidades” (Quijano, 2005).

Há, portanto, um jogo regulatório — calcado em perspectivas históricas de poder — que condiciona o nível de exposição de certas imagens; o espaço, a paisagem, a localidade em que as imagens são distribuídas é uma ferramenta elementar na composição de sua visibilidade/invisibilidade e de seus significados. O olhar se situa dentro de um mapa geográfico, tudo que se vê e como se vê é modulado pelo lugar em que as coisas e os fenômenos estão. A espacialidade conduz regimes de visibilidade, pois é pela disposição dos elementos imagéticos que absorvemos não só o que merece ser visto e lembrado, ou seja, o que é digno de importância, mas também a construção de toda uma narrativa pelos sentidos construídos dependendo da localização dos objetos, pessoas ou fenômenos. E essa atitude geográfica do olhar é tão facilmente apreendida, dentro do cotidiano, que passamos a entendê-la como algo “natural” e “absoluta”, como se a composição da realidade fosse algo indiscutível e intrínseco à natureza das coisas (Gomes, 2013). Dessa forma, conseguimos entender como as operações coloniais do poder utilizam-se do espaço como técnica de estruturação de visibilidade, valor e legitimidade ao que é percebido pela captura do olhar. Então há um propósito político em naturalizar nosso olhar e, consequentemente, em traduzir nosso conhecimento sobre o mundo, a partir da escolha em tornar visíveis certas imagens (e corpos) dentro de espaços de galeria ou até mesmo de estudo da arte.

O status de “verdade” que oferecemos às coisas é modificado a partir de certa percepção do mundo. A verdade sobre os corpos e sobre o gênero, então, é consequência de uma teia de agenciamentos, uma série de conexões entre signos e relações e acoplamentos institucionais que funcionam tanto em nível individual, quanto coletivo, ao mesmo tempo; sendo a espacialidade e seus territórios, como vimos, fator fundamental dentro dessa trama (Deleuze; Guattari, 2017).

Gomes (2013) traz Merleau-Ponty para discorrer sobre uma característica específica dos regimes de visibilidade que seria uma espécie de via de mão dupla. Para o último, o sistema de compreensão binarista proveniente dos insumos coloniais não pode ser entendido como algo fixo, rígido e estático, isto é, um elemento pode ser, ao mesmo tempo, sujeito e objeto; há uma constante

dialógica: quando se vê ou toca em algo, também se é visto e tocado por ele, por exemplo. Acreditamos que é por isso que escondem as pessoas trans, ou ao menos tentam. As transgêneridades são restrinidas à invisibilidade, pois a cisgêneridade não quer ser vista por elas, não quer ter sua posição corporal e espacial invadida, violentada. As pessoas trans, ao ganharem algum tipo de exposição, passam a olhar a cisgêneridade nos olhos e a contrapor seus termos mais primordiais, questionam sua naturalidade e visibilizam a condição artificial e mitológica do gênero; objetivar, apontar, reconhecer a cismatizidade é uma ação perigosa, pois dessacraliza a integridade de determinados sujeitos e desorienta uma “história do corpo”, que é cheia de falhas e sombras, mas que ainda se preserva muito bem pelas narrativas de “intelectualidade”, “qualidade” e “verdade” desenhadas nas paredes de museus de arte.

Assim sendo, é assertiva a proposta de Manhattan (2017) que consiste em disputar o espaço de estudo da história da arte. Para ela, não adianta estudarmos artistas trans e suas obras sem a presença desses corpos nos espaços de conflito pelo saber/poder; só existirão grandes nomes trans nas artes se a história da arte também puder ser contada por nós, pela nossa perspectiva territorial de gênero desviada. Toda essa discussão sobre a força que os espaços têm na constituição do significado e da representação dos corpos no mundo da arte possibilita aprofundarmos na análise da desigualdade de gênero em termos de posicionalidade dentro das redes institucionais. Se, por um lado, não há pessoas trans (ou há muito poucas) nas galerias ou nas faculdades de arte descrevendo e reinterpretando criativamente a sociedade, há pessoas trans, aos montes, sendo documentadas e registradas nos estabelecimentos psiquiátricos e nas esquinas urbanas da economia da prostituição; isso explica bem o arranjo cultural e histórico do poder ao deferir à realidade uma obviedade em relação aos lugares pertencentes aos corpos dissidentes e seus limites de ação e de significância dentro da totalidade social.

Diante de tudo isso, percebe-se como as representações dissidentes das matrizes de dominação da raça, religiosidade, território e gênero atuam por uma interpelação constante às normas de contenção das possibilidades do real, justamente por estarem posicionadas em espaços de dominância histórica: o mundo das artes, da simbologia, da estética e da moda. As imagens em questão trazem questionamentos e potências transformadoras, em nível pessoal e coletivo, ao denunciarem como o controle das narrativas é regulado por condomínios de elite, tanto da esfera acadêmica, quanto midiática. A arte é um território a ser desestruturado.

A *Moça com Brinco de Pérola* pode ser negra e muçulmana?

Outra releitura de *Moça com Brinco de Pérola* foi feita com a modelo somali-americana, Halima Aden, selecionada para o ensaio da edição de novembro da Revista americana *Harpers Bazaar* (Sauers, 2017). Nascida em Kakuma (Quênia), Halima tornou-se, em 2016, semifinalista do Miss Minnesota EUA, tendo sido a primeira concorrente de concurso de beleza nos EUA a usar um hijab.



Figura 5 - Halima Aden competindo no Miss Minnesota EUA. Fonte: Sauers (2017).

“Por muito tempo, mulheres como eu foram mantidas fora da conversa. Falavam sobre nós, mas não nos davam oportunidades de falar por nós mesmas”, afirmou a modelo (Sauers, 2017, n.p). Na respectiva entrevista, ela conta como a sua carreira foi indissociável de sua trajetória pessoal e política, de modo que, ao desfilar, ela trazia consigo valores que ultrapassavam a sua individualidade, ao refletir sua comunidade e outras meninas e mulheres muçulmanas. Halima Aden conta que as representações de pessoas parecidas com ela, em filmes ou jornais, eram na maior parte das vezes narradas por violência e opressão, entretanto, estando na passarela e conquistando o destaque que teve, “agora, posso representar minha comunidade para a maioria”.

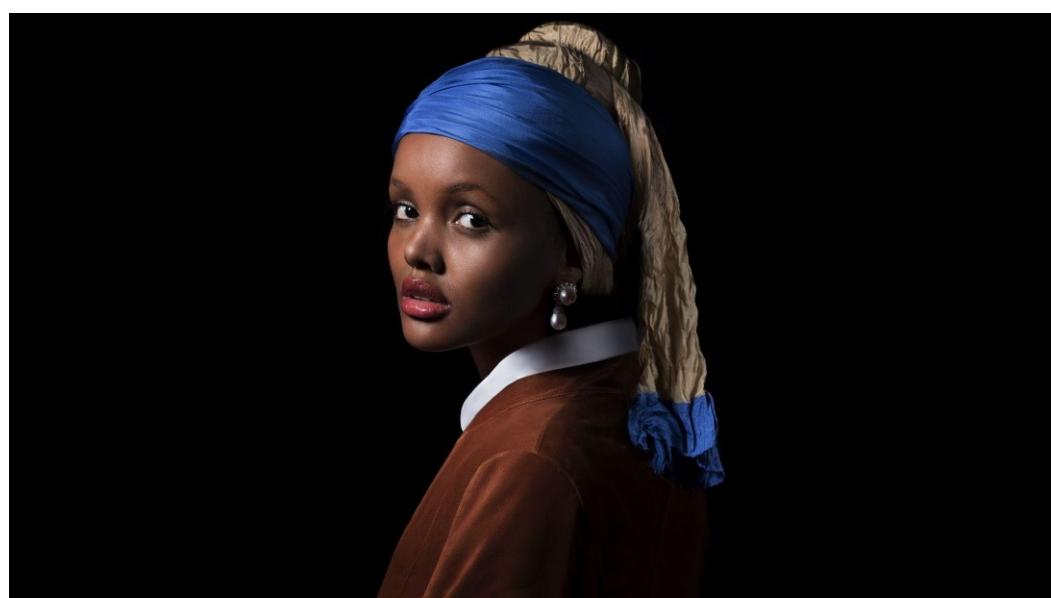


Figura 5 - Halima Aden interpretando *Moça com Brinco de Pérola*. Fonte: Sauers (2017).

Como argumentou Anne Lafont (2021), a cor da pele foi (e continua sendo) um fator determinante na hierarquização da beleza representada pelas belas artes ao longo da história, de modo que a beleza branca foi, através do imaginário, mas também da ciência, colocada enquanto um parâmetro universal de referência.

Estamos diante de diversas questões sobre a presença de pessoas negras na arte, inclusive no momento em que *Moça com Brinco de Pérola* foi criada, sobre a importância negra na estética, nas técnicas, nos produtos envolvidos na arte moderna ocidental e branca, e mais profundamente do impacto da desprovincialização da Europa na Modernidade como experiência ética, estética, e filosófica para além das fronteiras internas que ela imaginou para criar sua identidade conquistadora. O adereço turbante, comum nas representações da época, demonstra, no mínimo, as tentativas de lidar com o “outro”.

Retomando as contribuições de Lafont (2021), percebe-se que as pessoas negras não eram retratadas diretamente no primeiro plano do retrato, estando geralmente fora de centralidade para dar espaço à visibilidade do personagem branco, este ocupando maior destaque. Não apenas a posição dos personagens no universo artístico retratado influenciava na hierarquia de visibilidade, mas também os jogos de luzes (claro e escuro) que traziam maiores elementos de visualização e, até mesmo, de interpretação sobre quem detinha pureza ou não.

Criticando a frase de Montesquieu ([1748] 2000, p. 257), de que “é tão natural pensar que a cor constitui a essência da humanidade”, Lafont (2021) nota sobre como a noção de humanidade é associada à estética branca, enquanto que a estética negra é animalizada e objetificada. E isso não ocorreu apenas na arte, mas também nos modelos políticos e econômicos de nações que foram construídas através do regime escravocrata, de modo que as mulheres negras, tanto nos EUA quanto no Brasil, como analisaram Angela Davis (2016) e Lélia Gonzalez (2020), foram usadas e abusadas a serviço desse que alinhava racismo e sexism para operar em favor de uma elite colonial.

A foto de Haliman não é apenas sobre o lugar do gênero, mas sobre sua imbricação ontológica com a raça. Sua presença desafia o reconhecimento da composição diante do regime de visibilidade colonial. Ao tratar sobre a sua infância, a modelo explicita as fragilidades das categorias étnico-raciais que reproduzem os referidos regimes. “Posso me chamar de afro-americana? (...) Por que tenho pele negra? O que significa que sou somali?” (Sauers, 2017, n.p). Tais questões, como ela aponta, fizeram-a questionar muito sobre si e sobre sua identidade, mas também escancararam o racismo presente na cultura de onde nasceu.

É interessante perceber como uma simples imagem — a modelo em questão no lugar da mulher branca ocidental de Vermeer — gera em nós todo um aparato de análise capaz de traduzir os elementos visíveis em uma retórica complexa a respeito das desigualdades e paradoxos de nossa organização geopolítica. Vamos explicar melhor: existe uma interação íntima entre significado e poder dentro de determinadas circunstâncias particulares, pois os fenômenos simbólicos são articulados em uma rede diversa de relações de poder; em alguns contextos podem ser vistos como perpetuadores e reprodutores das dinâmicas de dominação, mas em outros podem ser entendidos como subversivos e até capazes de propor resistências (Thompson, 1998). A imagem de Aden, portanto, se localiza dentro de um campo ambíguo do poder, pois nos apresenta a importância da representatividade de corpos como os dela veiculados em hegemônicos meios de comunicação pertencentes ao norte global, mas, ao mesmo tempo, assegura e confirma o poderio das decisões estéticas que serão comunicadas desses mesmos meios; é uma imagem que concentra em si um ruído a esse jogo de governabilidade dos sentidos (sensoriais e semânticos), já que é em meio a um terreno instável, com solavancos e contradições, que as representações, suas visibilidades e seus efeitos são moldados.

A representatividade é mais que a mera presença de uma corporeidade dissidente em um espaço “onde, normalmente, não deveria estar”, é, também, uma intervenção nos principais agentes de organização dos mecanismos de percepção da sociedade, o que acarreta na construção de novas camadas na disputa sobre o que pode ser a realidade (Silva e Monteiro, 2018). O racismo, enquanto um fenômeno cultural, que é atualizado e transmitido por diversas instâncias discursivas ao longo da história, só pode ser apontado e condenado, quando se desorienta os tecidos interpretativos da

sociedade, ou seja, quando se rompe com os modelos gerais de “desvio”, ligados à comunidade negra, os quais se contrapõem ao que é “verdadeiramente” “bom”, “bonito”, “humano”, “cívico” e “higiênico”, ligados, comumente, à branquitude (Bueno, 2020).

O principal resultado da representatividade de corpos de mulheres negras nos grandes canais de comunicação é de ordem coletiva. Ver características, formas e narrativas de grupos vulneráveis compartilhadas nesses *outdoors* simbólicos aquece um âmbito afetivo de autonomia, empoderamento, e, por conseguinte, de criatividade das pessoas pertencentes a esse grupo. É por essa urgência na retomada do “domínio de si” que Halima Aden, sua indumentária, sua história e sua imagem como modelo se inscrevem (Oliveira, 2018).

Por fim, retomamos, ao conjunto dessa análise, a abolicionista afro-americana e ativista dos direitos da mulher, Sojourner Truth, cujo discurso intitulado “E eu não sou uma mulher?” proferido, em 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher, em Ohio, nos EUA, traz à baila movimentações críticas que dialogam com a imagem da *Moça com Brinco de Pérola* reencenada por Halima Aden. Truth (2014) questiona o lugar das mulheres negras nas demandas de libertação do movimento feminista da época, o qual era voltado majoritariamente para as questões das mulheres brancas. Ela localiza a mulheridade fora de categorias universais, porque entende que a vivência na racialização também possui o condão em gerir o conceito de mulher.

O feminismo hegemônico precisa abdicar de uma autoridade discursiva sobre o que é a mulher e precisa dar ouvidos a realidades transversais das mulheres às quais se compõem por suas diferenças de raça, classe e religião, por exemplo (Ribeiro, 2017). É possível, diante disso, com alguma sinestesia, ouvir — ao olhar a imagem — a modelo dizer: “E eu não sou uma norte-americana?”, “E eu não sou uma possibilidade de beleza?” ou “E eu não sou uma mulher?”. Restaurar um cânone artístico ao corpo de uma refugiada negra muçulmana é também rearticular a potência do ser mulher, enquanto promove, como foi dito, uma desprovincialização da Europa — na modernidade — como experiência ética, estética e filosófica. Mesmo que seu mecanismo de enfrentamento seja a moda norte-americana, localizada em um território imperialista/neocolonial que sustenta os conflitos globais religiosos e raciais dos quais é vítima, seria ingênuo da nossa parte não considerar camadas profundas no desenvolvimento do bem-estar de comunidades que, ao se reconhecerem, ganham prospecção política na engenharia da construção da realidade, pois adquirem novo grau na disputa social articulando linguagens-outras/imaginários.

Arte Trans é sobre a cena representada, sobre a mensagem mais direta da mensagem?

Ao observar a imagem de Maria Leo nas redes sociais, um turbilhão de ideias veio à tona, induzidas pelo resultado da proposta da artista. Onde estariam as pessoas trans nos museus? O que permitiria a sua visibilidade ao longo da história? A relação entre performance pessoal e performance de gênero pareceria o primeiro obstáculo a permanecer na “história”. Ser reconhecida na história numa época de repressão aos corpos dissidentes, seria ter “falhado” na representação, ao mesmo tempo, posar livremente, sem preocupação com o “encaixe” perfeito, poderia permitir, num universo de poucas evidências, a sustentação do argumento de que não haveria uma repressão aquela performance de gênero. O “paradigma indiciário” na história estaria preparado para lidar com a ambiguidade da performance trans? Como lidar com o indício da presença de pessoas que tiveram sua presença censurada, ao mesmo tempo que podem ter usado a produção de uma “invisibilidade” como estratégia de sobrevivência?

No meio disso, pensávamos nos usos restritos e eróticos que fazemos das imagens corporais e como muitos desses usos foram sendo transformados na rede social, passando de uma circulação privada para uma circulação pública (anônima). Como identificar imagens de pessoas trans na história? Fotos de processos criminais e fotos privadas associadas ao universo erótico são, direta ou

indiretamente, formas de nomeação. A visibilidade de pessoas trans, porém, assim como de outros grupos subalternos (negros, indígenas e homossexuais cisgêneros) tem emergido especialmente em documentos e arquivos que atestam a sua perseguição (ou seja, em atos de demarcação pelo poder) (Souza, 2018; Lopes e Silva, 2023).

Esse é o caso de um indígena da tribo tupinambá que tem sido defendido como um mártir trans na história do Brasil, sendo conhecido como Tibira do Maranhão. A execução de Tibira é o primeiro registro de homofobia no Brasil, sendo realizada em 1614 com anuência de religiosos da igreja Católica (Veiga, 2020). O antropólogo Luiz Mott divulgou essa história no livro “*São Tibira do Maranhão – índio Gay Mártir*” e tem atuado para o reconhecimento de Tibira como “o primeiro mártir da homofobia no Brasil” (Mott apud Veiga, 2020). Nos termos dele:

Em abril, ele solicitou ao artista plástico Miguel Galindo que produzisse uma imagem sacra de Tibira. Segundo Muricy, trata-se de um artista com experiência em produzir quadros que retratam santos. ‘Conversei com ele sobre as características de São Tibira e não foi surpresa para mim o resultado, pois já sabia da capacidade artística dele. Ficou bom e expressivo’, comenta.

‘Ele me mandou a história do santo e eu fiz minha criação em óleo sobre tela’, conta à reportagem Galindo. Muricy adquiriu a tela original. Mott encomendou também uma reprodução. ‘Trata-se da primeira tela devocional de São Tibira do Maranhão’, define Muricy. (Mott apud Veiga, 2020, n.p.).

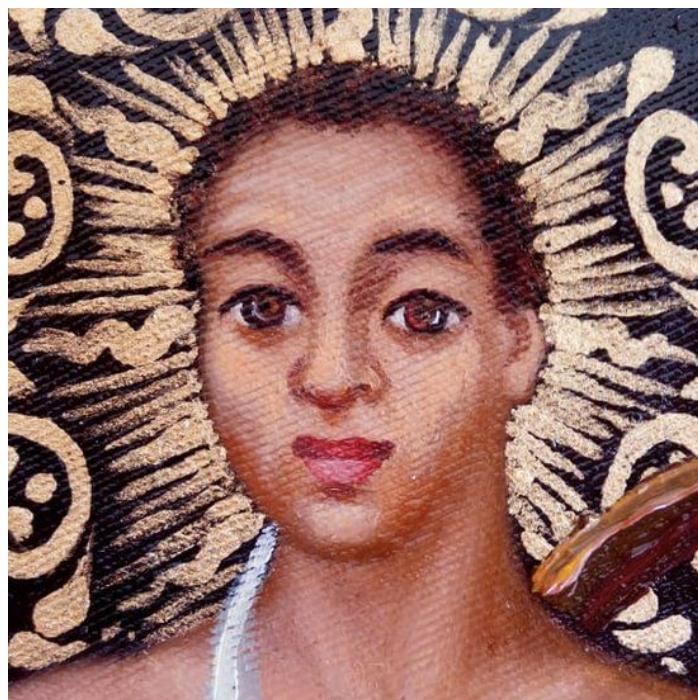


Figura 6 - Miguel Galindo. Fonte: Veiga (2020).

A inclusão da referência a uma pessoa trans na arte ocidental, porém, dependeria de condições sociais bem específicas pensando em contextos como a inquisição e os discursos jurídicos e médicos sobre os corpos trans. De qualquer modo, um museu trans traz dimensões sobre os rastros da história que outras cenas não trariam? A pergunta não deveria ser invertida? Por que supomos que pessoas que se encaixam em determinadas representações nas pinturas devem ser lidas conforme o regime cis-heteronormativo?

Esse tema é explorado no comentário sobre a obra *Translendário “Mona”*, onde a autora retoma as suspeitas de que o modelo ou a modelo seria assistente com quem da Vinci manteria relações. A obra seria o “armário” de Da Vinci, lembrando o debate sobre o “armário gay” (Lages e Duarte, 2021). O fazer arte para representar identidades de gênero que não fossem pensadas a partir da biologia poderia ser “fácil” em sistemas de representação em que a indumentária assumisse o papel na composição do gênero. Porém, fazer arte não é apenas o quadro, mas um conjunto de relações, de memórias sociais sobre quem pagou, com quem o artista conversou, quem eram os modelos, quem encomendou a obra, como ela foi recebida etc. Não obstante, nesse particular, *Moça com Brinco de Pérola*, é um campo aberto de perguntas, ou era.

Retomando sobre as possibilidades interpretativas de uma arte em apropriação, o filme *Moça com Brinco de Pérola*, dirigido por Peter Webber, foi construído a partir dos ministérios em torno da pintura de mesmo nome de Johannes Vermeer. A ficção aborda um relacionamento entre o artista e a jovem camponesa holandesa que se torna a musa inspiradora para o famoso quadro *Moça com brinco de pérola*⁹. A escolha por manter uma narrativa que se coaduna ou não com as normas que atravessam o imaginário artístico-cultural da obra é algo que pode ser percebido também no já citado romance de Tracy Chevalier, mas, em especial, na produção cinematográfica:

A forma de construção da relação de amor platônico, sensual e cúmplice entre os dois personagens aguça nossa imaginação, sugerindo-nos uma reflexão sobre a origem da inspiração do artista, como ela se desenvolve e quais seriam os catalisadores/provocadores dessa explosão de ideias e da construção de um produto capaz de perdurar por séculos, ainda que imerso em mistério, beleza e simplicidade, como o quadro Moça com brinco de pérola. (Silva et al, 2019, p. 178).

De qualquer forma, as obras realizadas por Maria Leo traziam também um apelo sobre o lugar da arte feita por pessoas trans, num movimento atual de contar histórias desde pessoas que experimentam essas histórias. Logo, a obra seria uma denúncia sobre o lugar de visibilidade de artistas trans e suas obras, bem como de imagens trans. Infelizmente, uma boa parte do debate negativo recai sobre se a arte trans é arte ou se é “uma violência contra a família, a religião, a moral, os bons costumes etc.”. Neste contexto, há pouco espaço para pensar sobre o que difere a arte trans da arte não trans. Ou seja, e concordando com a posição da escritora, dramaturga e atriz, Helena Vieira, “‘arte trans’ é, portanto, arte” (França, 2024, n.p.). E, se a arte trans é arte, o que a arte trans propõe de específico para o debate sobre a arte e, mais, de que modo ela poderia desenvolver argumentos sobre o conceito de arte que já são conhecidos? Quando artista trans e imagem trans são explicitadas há quase uma evidencia desse lugar “arte trans”, mas isso não fica muito evidente quando são imagens de pessoas trans produzidas por pessoas cisgeneras e ainda mais complexa quando a obra é concebida ou disputada em sua construção por pessoas trans, apesar de “levar a autoria” cisgênero.

Para saber se estamos diante de um quadro representando uma pessoa trans, deveríamos usar um mecanismo comum de controle sobre os corpos trans e questionar a sua performance de gênero como falha? Padrões de feminilidade e beleza, quase sempre “fraudados”, nas representações feitas pela pintura, escultura, fotografia etc. deveriam ser o “índicio” que procuramos sobre a “certeza” do gênero na história? Teríamos a possibilidade de, após suspeitar da performance de gênero, revelar o segredo do armário da pintura, tentando resgatar outros elementos históricos. O fato é que vivemos sob um regime de visibilidade cuja marca é retirar a pergunta sobre o gênero quando ele é “adequadamente” representado (apresentado de forma cisheteronormativa), ainda que aquela imagem não tenha nenhum outro indício certificando o gênero. Obviamente que se pode dizer que tomar o gênero pela representação de gênero seja a melhor opção, pois respeitaria a performance social do gênero. Porém, esse modo de pensar não descontrói o argumento de que essas performances nem sempre são validadas por uma evidência “biológica”.

⁹ Sinopse do filme *Moça com Brinco Pérola* (2004), dirigido por Peter Webber.

A falha, na verdade, deve ser pensada conforme as experiências de Jota Mombaça e de Linn da Quebrada, duas artistas travestis brasileiras que materializam a disruptão normativa de gênero, de corpo e de arte. No capítulo 1 de “Não Vão Nos Matar Agora”, Mombaça (2021) conta sobre a sua experiência no *Projeto Transborda* a partir da Residência Politizar a Ferida, em Curitiba, Brasil, em que pode refletir sobre o que significa ser uma pessoa quebrada, estilhaçada pelas investiduras dominantes e exploratórias que partem da hegemonia de poder. São os pedaços que caem de si que, reunidos, dão sentido à experiência de um fracasso da norma, “de tudo que queriam que eu fosse”, nos termos de Linn da Quebrada em seu discurso de estreia no *Big Brother Brasil* (BBB) 2022¹⁰.

De modo mais direto, de onde vem essa certeza sobre o gênero da *Moça com Brinco de Pérola* que permite escrever o sonho de uma vida e depois trazê-la às telas de cinema reeditando e reconstruindo padrões de feminilidade? Não deixa de ser interessante que no filme o contato com o corpo seja interrompido pela proibição moral. De fato, sequer no filme se pode ter a certeza sobre a identidade de gênero.

A última proposta de releitura da obra traz um elemento importante sobre o problema. Recentemente Susan Buck-Morss, ao questionar o silêncio dos iluministas sobre a escravidão de pessoas negras, muito embora seus livros estejam carregados de metáforas sobre a escravidão, usou como metodologia para demonstrar que esse silêncio não era decorrente do desconhecimento da escravidão real, usou pinturas onde são retratadas pessoas negras (Buck-Morss, 2017). Vale dizer, muito embora haja poucas representações, o “código da cor” permite evidenciar a presença de pessoas negras. Isso não significa que esse código seja objetivo, mas que pessoas negras escravizadas tornaram-se “evidências” de sua presença na Holanda, por meio de sua representação.

De onde vem a “certeza” sobre o gênero de uma imagem histórica? Seguramente essa certeza é antes de tudo um código sobre a visibilidade da matriz cisheteronormativa. Um olhar indiciário sobre a história deveria ser capaz de confrontar o narrador com suas certezas sobre identificação entre representação e gênero. Todavia, o indício é buscado dentro de uma matriz de representações consolidadas sobre o gênero (e a raça).

Olhar para o tema do indício na representação sugere algumas ideias sobre como as obras trans foram utilizadas como forma de retextualização. Primeiro sua escolha não é aleatória, são imagens que circulam na sociedade de consumo brasileira. Apesar de não haver um hábito de frequentar museus de forma difundida e sequer incentivada pelas instituições estatais, e o consumo do “prazer” de ir ao museu ser algo bem elitizado no país, há uma circulação muito presente nas culturas de massa e popular de imagens, em muito vinculadas a nossa história colonial. Em nossa sociedade, as imagens mais conhecidas são imagens sacras e uma parte importante delas são representações do “gênero” feminino.

Logo, a escolha de algumas obras pode ser lida como uma profanação de imagens religiosas, ou ao revés, pode ser pensada como reflexão sobre como a imagem do feminino está associada ao religioso numa narrativa. Essa nos parece ser a leitura mais imediata que a arte trans provoca e o debate político conservador reforça, a imagem do feminino a ser preservada é uma imagem conservadora muito enraizada na nossa tradição de representações. Em seu conjunto, as imagens contêm um gesto “de beleza” e de “devoção” que nós reconhecemos em outras imagens, mesmo quando não haja uma indicação mais direta como nos quadros apresentados acima.

Nas obras anteriores, há uma informação na imagem de que aqueles corpos não são de mulheres cisgêneros, o quadro original vem informado “*Moça com Brinco de Pérola*”, sua releitura fica “*A*

¹⁰ Na íntegra, Linn da Quebrada, cantora, compositora, atriz e ativista social brasileira, discursa: “Sou determinada, sou corajosa, mas sou muito medrosa. Sou complexa, sou contraditória. Trabalho com o erro, com a falha, com o fracasso. Eu sou o fracasso. Eu fracassei. Sou o fracasso de tudo aquilo que esperavam que eu fosse. Não sou homem, nem sou mulher, sou travesti” (Quebrada, 2022, n.p.).

Trava com brinco de vidrilho”, dentro do translendário e, no último caso, embora a nomeação siga a arte original há uma indicação da “exposição” como “museu trans”.

A informação poderia “confirmar” uma impressão proposta pela cópia deliberada dos quadros de que “algo” não é “verdadeiro”, lido dentro de uma matriz cisgenderonormativa que supõe uma identidade de gênero e uma biologia (lida absurdamente como fora da cultura). Este olhar de suspeita é algo que recai, sobretudo, aos corpos trans e travestis, a exemplo de como mulheres trans e travestis são consideradas como “as armadilhas do carnaval”, por poderem confundir os sentidos de homens héteros e cis ao ponto deles se relacionarem com elas. Várias dessas obras insistem em mostrar o feminino que, de fato, não pode ser diferenciado na representação entre “falso e verdadeiro de gênero”, é o caso de “*A Trava com brinco de vidrilho*”. Logo, acreditamos ser impossível considerar a imagem separada do nome que lhe é dado e do contexto que identifica uma artista ou uma modelo trans.

Se muitas das obras escolhidas foram criadas sob uma tradição da representação como forma de se aproximar o real, a arte trans, ao propor atingir o regime de representação do real que está contida na narrativa oculta da imagem, força o desvelamento do código da representação. O ponto de vista trans não é mais um ponto de vista de qualquer artista que contesta a estrutura da cena representada, ele está construído como para revelar o regime de verdade sobre gênero e sexualidade. A arte trans impõe uma pergunta que antes poderia ser absurda, mas que é uma pergunta absolutamente razoável quando se tem apenas uma informação diante de si, a imagem representada. Qual o gênero da “Moça” representada? Seria uma personagem histórica transgênero ou cisgênero? Por que diante de representações do feminino, sem qualquer informação histórica, supomos existir uma personagem cisgênero? De modo direto, a arte trans não provoca apenas a visibilidade de pessoas trans, ela impõe a visibilidade do não dito da interpretação cisgenderonormativa da representação. O indício da imagem não prova o sexo, é uma representação do gênero que é constitutiva da história desse gênero.

Seguramente se pode dizer que não há nada de novo nas ideias precedentes, pois a literatura já produziu a compreensão da matriz cisgenderonormativa. A propósito, um conceito central, nascido, sobretudo, da experiência revelada pelas práticas trans, é o de performance trazido pelos estudos *queers*, destacando-se as contribuições de Butler (2013) sobre como a matriz normativa de gênero e sexualidade, ao passo em que é violenta, possibilita suas próprias desestabilizações entre o que é artificial e natural. As considerações históricas sobre como homens e mulheres aparecem em público, demonstra a existência de inúmeras formas de intervenção e de sinais, marcadores de gênero, que impõe uma leitura sobre a adequação entre gênero e sua representação. Os códigos da representação de gênero, portanto, são também “pintados” sobre o corpo e, no caso de pessoas trans, há a exploração desses aspectos no próprio corpo. O corpo trans, nesse sentido, pode ser pensado como uma construção intencional para a produção de efeitos, cuja consciência resulta da tensão entre norma e a história, a pulsão, o desejo e a possibilidade. O corpo trans em si mesmo é um corpo arte porque foi obrigado a reconstruir os códigos de representação, ou seja, ensaiar possibilidades, performa distopias, cria utopias, profetiza um mundo em que sua existência não está atrelada ao controle e ao extermínio.

Todavia, o que estamos considerando não é o corpo em si, mas a imagem de pessoas trans, transformada por uma segunda intencionalidade, da artista. A obra é confessada, manifesta como obra trans. A ideia de circulação e autonomia quanto ao sujeito é importante. A simples representação de uma pessoa trans pode ser vendida, comprada, exposta e perder o vínculo com a intencionalidade inicial. Ao circular, sem uma narrativa sobre sua origem, ela retoma o enigma que contém toda a representação de corpos femininos e masculinos (e outros corpos que fogem do binarismo de gênero) sem legenda, sem endereço e história declarada. Ao revés, a arte trans obriga a confissão do olhar cisgenderonormativo do paradigma indiciário, ela evoca essa confissão.

Por fim, a arte trans atinge o espectador como um boomerang. É conhecido o argumento de que no início do cinema as pessoas ficavam assustadas porque não conseguiam fazer uma dissociação entre a representação e o real, jogavam-se no chão pensando que o trem da tela iria vir em direção da platéia. A ideia de que a arte toca o espectador é algo comum, porém isso dependeu da construção de espaços, protocolos, discursos etc. para construir a subjetividade do apreciador da arte (Loponte, 2017). A arte trans desestabiliza não apenas um senso estético sobre as formas ou volume, ela desestabiliza a possibilidade de ler-se no processo de representação numa sociedade que se organiza desde o gênero. Ela desorganiza o sujeito do olhar, concreto e mergulhado no mundo da mesmicedade, por isso ela sempre é política.

Considerações Finais: Isso não existe, o X do armário: regimes de visibilidade e interdições

A metáfora do armário foi incorporada ou surgiu das disputas políticas cotidianas do público LGBTQIAPN+. Eve Sedgwick (2007), em “Epistemologia do Armário”, buscou pensar o tema dos direitos desde essa categoria, supostamente, interna ao grupo. A autora, ao se referir às decisões da Suprema Corte Americana, à tradição judaica e às suas experiências pessoais, refletiu sobre os limites da política de solidariedade e “revelação da sexualidade” empreendida pelo “movimento gay”, liderado essencialmente por gays brancos cisgêneros. O curioso dessa expressão é que ela é usada como uma política de “sair” e ser acolhido, e como uma acusação de “tirar” alguém do armário. Sedgwick (2007) demonstrou como ser “gay” (e recordamos que a autora faz referência a pessoas gays e lésbicas cismórficas em seu texto, mas não a pessoas trans) era o “mais público dos segredos”. Vale dizer que algo era guardado (ou não poderia ser dito?) e ao mesmo tempo circulava como uma informação cotidiana (um rumor de uma suspeita) (Lages e Duarte, 2021).

Gostaríamos de refletir um pouco sobre as possibilidades de se pensar o armário como metáfora. Em sua história, o armário passou por muitas transformações. Desde o seu surgimento no século IX, na Idade Média, como a função de guardar armas, incluiu a função de um serviço daquele que auxiliava na guarda das armas. Transformou-se em algo próprio da realeza onde a função era de vestir o Rei, o que inclui o modo como o ele irá aparecer publicamente, lembrando que não há distinção entre espaço público e privado. Na medida em que se converte em um móvel (mobiliário) passou a ter estilos vários estilos que marcaram suas funções estéticas de embelezamento. Até que a partir dos anos 1950, vai sendo capturado por uma perspectiva que realça muito mais sua funcionalidade. É dentro deste contexto em que o armário passa a ser um local ou uma mobília, vinculada às funções de guardar e vestir que ele é capturado como metáfora. No contexto dos EUA, o armário é comumente um local, junto aos quartos (o *closet*), onde se entra para se vestir. Algo semelhante à nossa antiga dispensa para guardar comida. De qualquer modo, ali se entrava e se podia esconder o corpo para, em seguida, surgir vestido, ou seja, paramentado para a circulação nos espaços privados e, especialmente, para os espaços públicos, para sair de casa.

O armário é um dispositivo externo ao corpo, capaz de esconder sua nudez e guardar as possibilidades de como esse corpo surge para outro que não convive na intimidade. O armário, de fato, circula externamente com a vestimenta. A vestimenta (a aparição do corpo “biológico”) torna-se uma continuidade das “escolhas” do armário, do que se decidiu publicizar e do que se resolveu guardar. O armário, portanto, não pode ser pensado apenas como uma metáfora sobre o guardar, pois também é uma metáfora sobre as escolhas do performar publicamente. Pensar o armário desse modo, em sua rede de funções vinculadas ao vestir-se amplia a sua compreensão para “novos” temas sobre a relação entre o vestir-se e a identidade de gênero, e sobre a ideia de moral e escolha que acompanha a ideia da vestimenta. Vestir o rei (e a nobreza), era um serviço, uma função na teatralização da Corte.

Ao se pensar na noção de guardar, se destaca a noção de segredo como algo oculto por um obstáculo, o espaço privado constituído pela propriedade privada, a casa, o quarto etc. Ao se pensar na noção de vestir se destaca a circulação, o que é representado para os outros e como isso pode ser

interpretado. Logo, o vestir envolve o risco da inadequação segundo padrões sociais, envolve julgamentos sobre o que se deve ou não mostrar do corpo, a adequação ao contexto, ao externo, ao outro etc. As mudanças na forma de pensar o vestir-se de uma perspectiva das etiquetas previamente estabelecidas, para as demandas do consumo da moda e para a modulação da construção de uma singularidade é relevante para se considerar também como essas demandas são traduzidas como demandas pela presença de uma subjetividade vinculada a novas identidades de gênero.

Essas duas formas de pensar e compreender a metáfora estão vinculadas a formas distintas de pensar-se em relação aos usos do espaço e especialmente quanto à noção de interioridade da experiência LGBTQIAPN+. No caso da guarda, a experiência termina naquele ato de silenciamento pelo obstáculo, pela fronteira do espaço. No caso do vestir-se, permanece viva uma interioridade que deve, a todo momento, lidar com o estresse de sua adequação aos padrões. De forma direta, sobre o armário a metáfora de Sedgwick (2007) capta apenas uma parte “funcional” sem tocar na experiência de pessoas LGBTQIAPN+ e, portanto, é uma visão externa dessa experiência.

A insurgência política das identidades e performances trans, travestis, não binárias, queers, bichas afeminadas, periféricas, bichas pretas, lésbicas “caminhoneiras” e lésbicas negras, entre outras, representa novos desafios para a compreensão do armário e da política de direitos. Nos debates com estudantes, alunas e amigas (bissexuais, homens trans, mulheres trans, não binárias, héteros e gays “afeminadas”) sobre a Epistemologia do Armário, proporcionados pelos espaços de ensino-aprendizagem que frequentamos, novas perspectivas surgiram e continuam a surgir. Não poderia haver apenas uma “epistemologia do armário”, pois há uma multiplicidade de vivências tão distintas que seria melhor colocar tudo no plural: “epistemologias dos armários”. Meninos afeminados, por exemplo, são, desde muito cedo, tirados do armário, pois publicamente já recebem estigma, piadas e estereótipos negativos. Travestis têm vivências cotidianas de demarcação pelo público espectador que lê em seus comportamentos performances “falhas” do gênero (Lages e Duarte, 2021).

Há uma angústia descrita entre a busca da passabilidade e o direito de viver-se como um espaço-corpo-subjetividade de liberdade. Esta angústia, mas também ansiedade, pela descrição de Araruna (2018), atravessa tratamentos hormonais ou outras intervenções físicas realizadas por corpos trans/travestis para terem direito, por exemplo, à cidade. O armário gay tem sido um argumento frequente no debate sobre o movimento gay, cismórfico e branco, e no limite é uma visão profundamente compartilhada por pessoas e pelo padrão social da cisheteronormatividade.

De qualquer modo, a compreensão das contradições da “política de sair do armário” e “novas” insurgências sobre as regras públicas sobre o “vestir” a identidade de gênero redimensionaram o lugar do termo “epistemologia do armário”, mostrando seus limites. A metáfora do armário em Sedgwick (2007) é uma metáfora “externa”. Primeiro, quando ela apresenta o armário ele não é pensado em sua historicidade. A constituição de comportamentos dentro e fora do armário não é algo dado, em termos de uma história social e em termos de histórias individuais. Pessoas LGBTQIAPN+ são jogadas, conduzidas, cerceadas, adestradas, coagidas etc. a entrarem no armário, ao invés de simplesmente escolherem entrar ou sair do armário.

Quantos daqueles personagens das disputas jurídicas da Corte Constitucional, citados por Sedgwick, de fato tinham histórias muito pessoais sobre por quê construíram um “segredo”? O armário como vestir-se é um código da identidade de gênero imposto desde a infância. Inclui muitos episódios cotidianos de violência e pouco espaço para ressignificação dessas experiências negativas. Segundo, o armário como padrão social foi profundamente alterado pelo individualismo, pela sociedade de massas, pela customização do comportamento etc, pelo modo como as informações pessoais podem ser acessadas por pessoas “estranhas” e como elas estão disponíveis. Como se pode pensar o armário na era dos aplicativos, das redes sociais, das curtidas em notícias etc? Por fim, as narrativas sobre as vivências LGBTQIAPN+ trouxeram para o centro do debate a

dimensão da violência contida no segredo e na performance imposta, ou seja, colocaram no primeiro plano o interdito contido na representação.

Esses interditos compõem um sistema de controle presente na matriz cisheteronormativa que constrói e se reproduz por meio da representação. O “julgamento público” do armário parece ser realizado por uma série de procedimentos presentes num regime de visibilidade. Há um procedimento de validação da identidade de gênero que costuma excluir de início pessoas trans, travestis, bichas afeminadas, não binárias, lésbicas “caminhoneiras” ... Há, em seguida, um procedimento de validação da sexualidade que pode ser driblado em algumas circunstâncias por pessoas gays cisnormativas (o armário de Sedgwick). Perpassando esse procedimento, há um processo de adequação à moralidade sexual, excluída em geral para as que são capturadas no primeiro procedimento e que são acionadas para justificar e “moralizar” as relações afetivo-sexuais.

Voltamos a considerar a proposta da artista Maria Leo. A ponta de seu seio é marcada com um X. O X pode indicar uma marca para onde se olha, logo destaca a existência de um peito “feminino”, ao usar e reconhecer um código de censura sobre o corpo feminino. A censura sobre os seios constrói a certeza de um seio. Não se pode afirmar que houve uma “violação” a um código moral, mas ao mesmo tempo o cumprimento do “código moral” da representação do feminino é suficiente para atacar o regime de visibilidade. Tenho seios femininos, por quais padrões este ou aquele corpo é construído como o de uma mulher? Ser mulher não é apenas ser, é essencialmente não ser, ou melhor, ter escolhas interditadas por códigos sociais. Ao jogar com isso, a imagem produz um efeito muito semelhante ao brinco de pérola.

Em conversa com a artista descobrimos que esse resultado não fazia parte da intencionalidade. Esse X era, na verdade, necessário para “enganar” os algoritmos do instagram que proíbem a nudez de um seio “feminino”, mas autorizam a nudez do seio “masculino”. O X, portanto, era a roupa social que o “Cistema” exigia para permitir a presença do corpo, cabendo à artista trans se autocensurar conforme olha para si e para a reação modulada por este “Cistema”. O comportamento que julga a distinção entre o pornográfico e o adequado moralmente compõe de modo transversal essa sacralização da identidade de gênero cisnormativa e da sexualidade heteronormativa. Demarca-se o “pudor” público como uma forma de vestir-se da identidade de gênero.

Na fábula cisheteronormativa e masculina contada no filme há uma cena em que o pintor se aproxima da Moça ainda sem brinco de pérola, para coloca-lhe o brinco. A tensão entre o desejo cisheteronormativo e as interdições cisheteronormativas compõe a cena destinada a servir de modelo da representação do “feminino”. O Brinco é o objeto que materializa esse instante. Nessa ocasião, o desejo surge e, em seguida, é reprimido, restando, porém, a “prova” daquele momento do quadro reescrito pela autora do romance e escolhido pelo “Cistema” como uma fábula digna de ser contada.

O Quadro que representaria esse momento é demarcado pelo nome que hoje lhe é dado. O nome “Moça” informa o sentido da leitura para que ali se encontre uma identidade de gênero “vestida” como tal. O mais curioso é que o elemento mais característico da indumentária da Moça, o brinco de pérola, foi peculiarmente representado. Não há um gancho nesse objeto que o prenda à orelha. O brinco apenas “flutua” no espaço. O “brinco de pérola” é uma pincelada de tinta branca no ar, brilhando em busca de significação pelo espectador que, na maior parte das vezes, guiado pelo conjunto, pelo olhar, a indumentária e a sugestão do título encontra o sentido.

Pelos mesmos motivos pelos quais não se duvida que ali haja um brinco, se poderia perguntar: Por que essa personagem histórica não seria uma mulher transgênero? O que segura a pérola no ar é o regime de visibilidade cisheteronormativo. O caçador do paradigma indiciário, ao definir uma imagem como pertencente “ao sexo verdadeiro de sua representação”, pode estar apenas projetando para a imagem o seu próprio desejo. A arte trans nos permite questionar não apenas o verdadeiro da

representação, na tensão entre real e realizado no quadro ou na fotografia, mas sobretudo a verdade dos códigos de representação nos quais o artista e o espectador estão mergulhados.

Referências Bibliográficas

- ARARUNA, M. L. *Em busca de uma transdemocracia: as pluralidades gênero-diversas enquanto potências disruptivas do direito e constituintes do mundo porvir*. Monografia (Graduação em Direito). Universidade de Brasília. Brasília, 2021.
- _____, M. L. O Direito à Cidade em uma Perspectiva Travesti: uma breve autoetnografia sobre socialização transfeminina em espaços urbanos. *Revista Periódicus*, 1(8), 133–153, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiódicus/article/view/23942/15522>. Acesso em: 11 mar. 2025.
- _____, M. L. Nude Moça do Brinco de pérola. Instagram: @marialeoararuna. 17 jan. 2021. Musée du Luvre. Disponível em: <https://www.instagram.com/marialeoararuna/>. Acesso em: 14 abr. 2021b.
- BUCK-MORSS, Susan. *Hegel e o Haiti*. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2017.
- BUENO, Winnie. *Imagens de Controle: Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Porto Alegre: Ed Zouk, 2020.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- COSTA, Alexandre Rodrigues da; BARBOSA, Rodrigo Garcia Barbosa. Poesia e ekphrasis. *Texto Poético*, [S. l.], v. 18, n. 35, p. 1–4, 2022. DOI: 10.25094/rtp.2022n35a859. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/859>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, vol. 1. São Paulo: editora 34, 2017.
- DUARTE, E. C. P. *Corpolítica: Contra-Normatividades Periféricas*. 1. ed. Brasília: Corpolítica, 2019. v. 1. 84p .
- DUARTE, E. C. P.; SANTOS-PEREIRA, G. ; COSTA, G. ; OLIVEIRA, J. C. ; ARARUNA, M. L. . *Corpolítica: Coletiva e Projeto de Extensão LGBT. Extensão Popular e Guerrilha Estético-Política de Vivências LGBT*. CS, v. 32, p. 163-189, 2020.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FEIFEL, Bianca. Projeto pretende usar a arte como meio de transformação para pessoas trans no Distrito Federal. *Brasil de Fato*, Brasília, 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/01/30/projeto-pretende-usar-a-arte-como-meio-de-transformacao-para-pessoas-trans-no-distrito-federal/>. Acesso em: 11 mar. 2025.
- FELIX, Ana Maria Landim; LEMOS, Tércia Montenegro. A retextualização em imagens do “Translendário”. *Letra Magna*, Ano 09 - n.16 – 2013. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/20156/1/2013_art_amlfelix.pdf. Acesso em: 11 mar. 2025.
- FRANÇA, C. “‘Arte trans’ é, portanto, arte”. *Lume*, 2024. Disponível em: <https://redelume.com.br/2024/10/05/arte-trans-e-portanto-arte/>. Acesso em: 17 mar. 2025.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. *O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, v. 2103, 2013.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afrolatinoamericano: Ensaios, intervenções e diálogos*. Organização: RIOS, F; LIMA, M. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2020.

LAFONT, Anne. Como a cor de pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte. *ARS* (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 42, p. 1289–1355, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/192433>. Acesso em: 29 dez. 2024.

LAGES, V. N.; DUARTE, E. C. P. Epistemologias dos Armários: Novas performances públicas e táticas evasivas na sociedade da informação. *Revista culturas jurídicas*, v. 8, p. 425-459, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/culturasjuridicas/article/view/52376>. Acesso em: 17 mar. 2025.

LEANDRO, E. G.; PASSOS, C. L. B. O paradigma indiciário para análise de narrativas. *Educar em Revista*, v. 37, p. e74611, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/hk9sxtYY6BCfcHxwYm3Q8zB/>. Acesso em: 17 mar. 2025.

LOPES, J; SILVA, T. T. A fantasia colonial no brasil contemporâneo: intersecções na obra de artistas negros, indígenas e LGBTQIA+. *Art&Sensorium*, Curitiba, v.10, n.1, p. 001 – 020 Jan. - Jun. 2023. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/sensorium/article/view/7275>. Acesso em: 17 mar. 2025.

LOPONTE, L. G.. Tudo isso que chamamos de formação estética: ressonâncias para a docência. *Revista Brasileira de Educação*, v. 22, n. 69, p. 429–452, abr. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/F6qJ3ZSjrQjgwPn5nzsQywj/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 11 mar. 2025.

LUCENA, Luciana Leandro de. *The corporítico (political-body): isolated performances*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

MANHATTAN, A. Por que não houve grandes artistas travestis? *Revista da Graduação da Escola de Belas Artes – UFRJ*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, p. 94-98, nov. 2017.

MENESES, U. T. B. De. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, p. 11–36, jul. 2003.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MONTESQUIEU. *O espírito das leis* [1748] / apresentação de Renato Janine Ribeiro, trad. Cristina Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

NETO, Lourival Ferreira de Carvalho. *A negociação da diferença na experiência de corpos e sexualidades plurais em comunidades rurais e na capital do Piauí*. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania). Universidade de Brasília. Brasília, 2017.

OLIVEIRA, G. Representatividade importa sim: moda como ferramenta de autoafirmação. In: *Congresso internacional sobre culturas, memória e sensibilidade: cenários da experiência cultural contemporânea*, Cachoeira – Bahia, 2018.

QUEBRADA, Linn da. BBB22: Em discurso emocionado, Linn da Quebrada afirma: ‘Não sou homem, nem sou mulher, sou travesti’. *Isto é*. 2022. Disponível em: <https://istoe.com.br/bbb22-em-discurso-emocionado-linn-da-quebrada-afirma-nao-sou-homem-nem-sou-mulher-sou-travesti/>. Acesso em: 15 maio 2025.

QUIJANO, A. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Biblioteca CLACSO, 2005.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; 2017.

SAUERS, J. Why Model Halima Aden Refuses to remove her hijab for fashion. *Harper's bazaar*. 6 nov. 2017. Disponível em: <https://www.harpersbazaar.com/culture/features/a13127587/halima-aden-hijab-model/>. Acesso em: 16 abr. 2021.

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 19–54, jan. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/hWcQckryVj3MMbWsTF5pnqn/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 11 mar. 2025.

SILVA, Amanda da Silva; BERWANGER, Perla Maria; DE ABREU, Poliana Marta Ribeiro; FERREIRA JÚNIOR, José. . *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, v. 4, n. Espec, p. 167–181, 5 Jan 2019 Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/10512>. Acesso em: 11 mar 2025.

SILVA, M. N. D.; MONTEIRO, J. C. D. S. Representatividade da mulher negra em cartazes publicitários do Ministério da Saúde. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, São Paulo, v. 52, n. e03399, p. 1-7, dez. 2018.

SOUZA, M. C. de. Gênero, sexualidade e as relações paradoxais da construção de arquivos no mundo da arte. *Art&Sensorium*, Curitiba, v.5, n.2, p. 036 – 048 Jul.- Dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/sensorium/article/view/2351>. Acesso em: 17 mar. 2025.

THOMPSON, J. *Ideologia e cultura moderna*. Universidade Autônoma Metropolitana, 1998.

TRUTH, S. E não sou uma mulher? Tradutor: Osmundo Pinho. *Portal Geledés*. 8 jan. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 16 abr. 2021.

VEIGA, E. O índio executado a tiro de canhão tido como ‘primeiro mártir da homofobia no Brasil’. *BBC News*. 28 dez. 2020. Disponível: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55462549>. Acesso em: 16 abr. 2021.

VIEIRA, M. P. Ekphasis in girl with a pearl earring. *Scripta Uniandrade*, v. 9, n. 2, p. 11-29, 2011. DOI 10.18305/1679-5520/scripta.uniandrade.v9n2p10-28. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/291209649_Ekphrasis_in_Girl_with_a_Pearl_Earring. Acesso em: 16 abr. 2021.