

ICONOGRAFIAS DE CONFLITO: ESTÉTICA QUEER PERIFÉRICA E DISPUTAS SIMBÓLICAS CONTRA A MORAL DA EXTREMA-DIREITA

ICONOGRAPHIES OF CONFLICT: PERIPHERAL QUEER AESTHETICS AND SYMBOLIC DISPUTES AGAINST THE MORALITY OF THE FAR RIGHT

Leonardo Gonçalves Freitas¹

Resumo: este artigo analisa as iconografias dissidentes produzidas por coletivos e artistas LGBTQIAPN+ em territórios periféricos brasileiros, contrapondo-as às iconografias conservadoras da extrema-direita, exemplificadas nos cartazes eleitorais de Jair Bolsonaro com o slogan “Deus, pátria, família”. O objetivo é compreender como esses dois polos visuais instauram regimes de visibilidade antagônicos, disputando o espaço urbano, a memória coletiva e os sentidos de pertencimento social. A metodologia utilizada articula a análise iconográfica (Panofsky, 1979) e semiótica (Barthes, 1984), combinadas a referenciais queer (Butler, 2018; Hooks, 2019; Preciado, 2014) e decoloniais (Cusicanqui, 2021; Mbembe, 2018). O corpus, composto por sete imagens selecionadas entre 2017 e 2022, inclui murais, lambe-lambes, grafites e cartazes políticos. Os resultados demonstram que, enquanto as iconografias dissidentes funcionam como práticas de resistência, memória e invenção de subjetividades no espaço público, as imagens conservadoras buscam impor uma estética da pureza e da exclusão. Conclui-se que a guerra cultural brasileira contemporânea é também uma guerra de imagens, em que a iconografia queer periférica atua como infraestrutura simbólica de democracia, contrapondo-se aos dispositivos visuais da extrema-direita.

Palavras-chave: iconografia queer; periferias urbanas; extrema-direita; visualidade LGBTQIAPN+; disputa simbólica.

Abstract: this article analyzes the dissident iconographies produced by LGBTQIAPN+ collectives and artists in peripheral Brazilian territories, contrasting them with the conservative iconographies of the far-right, exemplified in Jair Bolsonaro's election posters with the slogan "God, country, family." The objective is to understand how these two visual poles establish antagonistic regimes of visibility, competing for urban space, collective memory, and senses of social belonging. The methodology used articulates iconographic (Panofsky, 1979) and semiotic (Barthes, 1984) analysis, combined with queer (Butler, 2018; Hooks, 2019; Preciado, 2014) and decolonial (Cusicanqui, 2021; Mbembe, 2018) frameworks. The corpus, composed of seven images selected between 2017 and 2022, includes murals, posters, graffiti, and political posters. The results demonstrate that, while dissident iconographies function as practices of resistance, memory, and the invention of subjectivities in public space, conservative images seek to impose an aesthetic of purity and exclusion. The conclusion is that the contemporary Brazilian cultural war is also a war of images, in which peripheral queer iconography acts as a symbolic infrastructure of democracy, countering the visual devices of the far right.

Keywords: queer iconography; urban peripheries; far right; LGBTQIAPN+ visibility; symbolic dispute.

1 INTRODUÇÃO

O Brasil contemporâneo tornou-se um laboratório privilegiado para observar como imagens funcionam como dispositivos de poder. A ascensão da extrema-direita no ciclo eleitoral de 2018, intensificada em 2022, consolidou uma guerra cultural na qual cruzadas morais contra a chamada “ideologia de gênero” assumiram centralidade na agenda política e midiática. O lema “Deus, pátria, família”, resgatado dos integralistas dos anos 1930, não

¹ Pesquisador de mestrado em Administração e Controladoria (UFC), especialista em docência do ensino superior e gestor cultural. Fundador do Observatório da Comunicação Popular e Comunitária do Brasil (OCOPU), desenvolve pesquisas sobre as relações entre estética, poder e controle social nas periferias urbanas. Seu trabalho analisa como gênero, sexualidade e comunicação são atravessados por disputas simbólicas e mecanismos de exclusão.

foi apenas enunciado retórico, mas estruturou a iconografia eleitoral de Jair Bolsonaro e seus aliados, com cartazes e outdoors que mobilizaram símbolos religiosos e nacionais para instituir uma estética da pureza, da obediência e da exclusão. Como lembra Foucault (1999), imagens, discursos e instituições não se separam: eles compõem tecnologias de governo que regulam corpos e subjetividades.

Ao mesmo tempo, a circulação dessas visualidades conservadoras não pode ser dissociada do contexto global, em que cruzadas transnacionais religiosas e políticas articulam símbolos semelhantes na Europa, na América Latina e nos Estados Unidos, mostrando que a disputa não é local, mas parte de uma gramática mais ampla da extrema-direita. Assim, compreender a iconografia brasileira recente implica lê-la como campo estratégico onde se decide quem pode aparecer no espaço público e sob quais formas.

As imagens sempre desempenharam papel fundamental na constituição da vida social, religiosa e política, desde a tradição medieval até os regimes modernos de propaganda. Walter Benjamin (2012) já havia assinalado que a reprodutibilidade técnica das imagens desloca sentidos e institui novos modos de fruição coletiva. No campo dos estudos visuais, Didi-Huberman (2017) sustenta que as imagens “tomam posição”, operando no presente como atos que instauram memória e disputa.

A iconografia, entendida como campo de análise das representações visuais em seus contextos históricos e sociais, constitui-se, portanto, como espaço privilegiado para observar as batalhas contemporâneas de poder. Em um país polarizado como o Brasil, imagens não se limitam à estética: tornam-se práticas pedagógicas e dispositivos de governança simbólica. Barthes (1984) reforça essa perspectiva ao indicar que todo signo visual carrega um *studium* de reconhecimento cultural e um *punctum* capaz de ferir e interromper normas. Nesse sentido, a análise iconográfica e semiótica de produções visuais recentes revela como o espaço urbano é atravessado por regimes visuais antagônicos: de um lado, a estética da pureza, da ordem e da heteronorma; de outro, a estética da mistura, da insurgência e da assembleia.

Nas periferias urbanas brasileiras, coletivos e artistas LGBTQIAPN+ produziram, entre 2017 e 2022, uma vasta iconografia dissidente, composta por murais, lambe-lambes, cartazes críticos e intervenções performáticas. Essas imagens não se limitam a representar identidades; elas produzem atos de insurgência e pedagogias públicas do olhar. Butler (2018) argumenta que a aparição dos corpos em assembleia é, por si só, reivindicação política, e essa presença se inscreve nas ruas quando muros e praças são convertidos em suportes de dissidência. Hooks (2019), ao propor o “olhar opositor”, nos lembra que ver é sempre ato político, e que imagens queer periféricas ensinam a cidade a olhar para quem historicamente foi invisibilizado. Preciado (2014) acrescenta que tais produções funcionam como práticas contrassexuais, pois desarticulam contratos simbólicos de gênero e sexualidade, instaurando novas formas de subjetivação. Ao mesmo tempo, a condição ch’ixi

descrita por Cusicanqui (2021) ajuda a compreender como essas visualidades combinam códigos populares, sacros e acadêmicos sem síntese, encenando tensões criativas que recusam purismos identitários. Nessas práticas, o espaço da precariedade se converte em espaço de criação, e o cotidiano periférico se transforma em palco de reinvenção política.

Em contraste, a iconografia conservadora mobilizada pela extrema-direita, exemplificada pelos cartazes eleitorais de Bolsonaro, estrutura-se a partir da exclusão e da negação. O slogan “Deus, pátria, família” constitui-se como enunciado condensado de um projeto de poder que atrela religião, Estado e parentesco nuclear em um único horizonte de cidadania legítima. Esse repertório visual não é novo: ele resgata o integralismo, a estética clerical fascista e, mais recentemente, inspira-se em campanhas internacionais de desinformação sobre gênero e sexualidade (Trindade, 2016).

Mbembe (2018) fornece a chave para compreender a dimensão necropolítica dessa iconografia, que, ao definir os “corpos legítimos” da nação, autoriza a morte simbólica e material de todos os outros. Mais do que uma estética eleitoral, esses cartazes são tecnologias de governo que ensinam a ver e a não ver, convertendo a diversidade em ameaça. Ao lado das iconografias dissidentes, eles revelam não apenas diferenças formais, mas projetos de sociedade incompatíveis: a pureza contra a mistura, a homogeneidade contra a pluralidade, a exclusão contra a assembleia. A guerra cultural brasileira recente, portanto, deve ser lida como guerra de imagens, e a análise de seus polos visuais permite entender a profundidade desse conflito.

Partindo desse contexto, este artigo tem como objetivo analisar comparativamente dois polos iconográficos: as produções dissidentes de coletivos LGBTQIAPN+ em territórios periféricos e as iconografias conservadoras da extrema-direita, representadas por cartazes eleitorais. Busca-se demonstrar como tais imagens instauram regimes visuais antagônicos, disputando espaço urbano, memória coletiva e subjetividades sociais. A metodologia empregada articula a análise iconográfica (Panofsky, 1979) e semiótica (Barthes, 1984), associando-as a referenciais queer e decoloniais (Butler, 2018; Hooks, 2019; Preciado, 2014; Cusicanqui, 2021; Mbembe, 2018).

O corpus é composto por sete imagens produzidas e/ou circuladas entre 2017 e 2022, selecionadas segundo três critérios: (1) relevância de circulação em territórios periféricos e digitais; (2) presença no debate público sobre gênero, sexualidade e política; (3) repercussão em coletivos comunitários e mídias independentes. Cada imagem foi analisada em seu contexto histórico, materialidade estética e efeitos políticos, buscando compreender como, ao lado dos cartazes conservadores, elas configuram a disputa contemporânea pela partilha do sensível no Brasil. Dessa forma, pretende-se contribuir para os estudos visuais, queer e decoloniais, evidenciando que a democracia e a cidadania no país hoje também se decidem no plano da imagem.

2 METODOLOGIA

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, fundamentada na compreensão das imagens como dispositivos culturais, políticos e estéticos. A escolha pela análise iconográfica e semiótica não foi arbitrária, mas responde ao desafio de interpretar como produções visuais elaboradas por sujeitos periféricos LGBTQIAPN+ não apenas representam identidades, mas instauram disputas simbólicas no espaço público. O método iconográfico de Panofsky (1979) fornece a estrutura para distinguir níveis de leitura, descrição formal, identificação de motivos e interpretação de significados culturais, enquanto a semiótica de Barthes (1984) e Eco (1993) permite problematizar os signos em seus planos denotativos e conotativos, ressaltando como visualidades se inserem em repertórios sociais compartilhados.

Essa dupla entrada metodológica foi complementada por referenciais dos estudos queer e decoloniais, como Butler (2018), Hooks (2019), Cusicanqui (2021), Preciado (2014) e Mbembe (2018), que oferecem ferramentas críticas para ler as imagens não apenas como objetos artísticos, mas como enunciações políticas enraizadas em disputas históricas e territoriais. A metodologia integra tradição e inovação: parte de instrumentos clássicos da análise da arte, mas os articula às urgências decoloniais e queer que permitem compreender o Brasil contemporâneo.

O corpus empírico foi constituído por sete imagens produzidas e/ou amplamente circuladas entre 2017 e 2022, período em que o Brasil viveu o recrudescimento de cruzadas morais contra gênero e sexualidade, articuladas à ascensão da extrema-direita. A delimitação temporal justifica-se pelo fato de que esses anos marcam a intensificação da guerra cultural que opôs iconografias conservadoras a práticas dissidentes, especialmente nos ciclos eleitorais de 2018 e 2022.

As imagens foram escolhidas a partir de três critérios fundamentais: (1) circulação em territórios periféricos ou em espaços digitais de forte impacto público, como muros comunitários, praças, avenidas e redes sociais; (2) relevância política e cultural no debate sobre diversidade sexual e de gênero, tendo sido mobilizadas em ações artísticas, campanhas comunitárias ou disputas eleitorais; e (3) repercussão documentada em coletivos de comunicação popular, jornais independentes, blogs culturais e registros audiovisuais, garantindo que não se tratam de casos isolados, mas de produções com alcance social. Essa escolha resultou em um corpus híbrido que contempla tanto produções insurgentes, como murais, lambes e cartazes transfeministas, quanto representações conservadoras, como os cartazes eleitorais de Bolsonaro com o lema “Deus, pátria, família”, permitindo a comparação entre polos visuais antagônicos no mesmo campo histórico.

O procedimento analítico seguiu três etapas complementares. A primeira foi a descrição iconográfica, na qual cada imagem foi examinada em seus elementos formais: suporte, cores, técnicas, tipografia, símbolos, personagens e escala. Essa etapa garantiu uma

leitura minuciosa das materialidades que estruturam as obras. A segunda etapa foi a análise semiótica, que buscou compreender como os signos visuais produzem significados sociais, distinguindo entre o *studium*, os repertórios reconhecíveis, como referências religiosas ou patrióticas, e o *punctum*, entendido como a ruptura que fere e interrompe a norma, por exemplo, quando uma imagem transfeminista reinscreve símbolos sacros em chaves dissidentes (Barthes, 1984). A terceira etapa consistiu na leitura crítica à luz dos estudos queer e decoloniais, situando as imagens em seus contextos de produção, circulação e recepção.

Nessa etapa, a metodologia incorporou a noção de *condição ch'ixi* (Cusicanqui, 2021), para interpretar a convivência tensa entre códigos visuais populares, sacros e insurgentes; a performatividade dos corpos em assembleia (Butler, 2018), para compreender como a aparição pública já constitui reivindicação política; e a necropolítica (Mbembe, 2018), para evidenciar como imagens conservadoras legitimam vidas a serem preservadas e vidas a serem descartadas.

Ao articular essas camadas, o método não se limita à descrição, mas inscreve as visualidades no campo ampliado das disputas contemporâneas, revelando tensões entre estética e política, entre memória e apagamento, entre resistência e dominação (Miskolci, 2023).

Esse percurso metodológico permitiu interpretar as imagens como parte de um “arquivo vivo” de dissidências e de conservadorismos em confronto. Mais do que objetos isolados, as visualidades foram tratadas como práticas sociais que configuram modos de subjetivação, disputam políticas de memória e produzem pedagogias do olhar. Ao privilegiar a análise situada temporal, geográfica e política, a pesquisa responde à crítica recorrente de leituras “sobrevoadas” que ignoram o contexto dos sujeitos e das obras (Sodré, 2014).

Assim, cada figura é entendida em sua densidade: o lambe transfeminista em São Paulo como gesto insurgente efêmero; o mural *Pride Month* em Belo Horizonte como monumentalização da presença queer; a intervenção *Transgrafitti* em Brasília como prática formativa e política; e os cartazes eleitorais conservadores como dispositivos de governo simbólico. A integração entre análise iconográfica, semiótica e crítica queer/decolonial constitui uma inovação metodológica, pois amplia os horizontes clássicos da história da arte e da semiótica ao situar as imagens no campo da guerra cultural brasileira. Dessa forma, a metodologia não apenas garante rigor acadêmico, mas também potencializa a relevância do estudo para os debates sobre democracia, cidadania e cultura visual no sul global.

3 ICONOGRAFIA QUEER E DISPUTAS SIMBÓLICAS

A iconografia, entendida não apenas como o estudo das imagens, mas como campo de forças capaz de instaurar sentidos coletivos, constitui-se como um dos principais dispositivos da disputa simbólica contemporânea. Walter Benjamin (2012) já advertia que a

reprodução técnica da arte rompe com a aura e desloca o olhar, produzindo novas formas de experiência política. Nas periferias urbanas, as iconografias queer emergem como gestos insurgentes que tensionam tanto a tradição estética hegemônica, marcada pela branquitude e pela cisheteronormatividade quanto as narrativas de ordem e moralidade mobilizadas pela extrema-direita.

Didi-Huberman (2017) nos lembra que “as imagens tomam posição”, o que significa que elas não são neutras, mas se inscrevem no conflito social. Um mural travesti pintado em um bairro periférico de São Paulo não é apenas arte: é uma convocatória pública contra o apagamento, uma inscrição que afirma “estamos aqui” em meio a um espaço urbano frequentemente regulado pela violência policial e pela hostilidade conservadora. Cada traço colorido é uma afronta à monotonia cinzenta da cidade e, ao mesmo tempo, à lógica moralista que insiste em relegar corpos dissidentes à invisibilidade (Panofsky, 1979).

A comparação entre as iconografias hegemônicas da branquitude e as imagens queer periféricas torna-se elucidativa. Enquanto outdoors religiosos e campanhas eleitorais conservadoras insistem em apresentar o modelo da “família tradicional” como norma universal, os lambe-lambes e grafites queer subvertem esse imaginário, multiplicando corpos, gêneros e afetos. Preciado (2014) enfatiza que o corpo dissidente é também um arquivo vivo, uma superfície política onde se inscrevem lutas e desejos; nas periferias, esse corpo se projeta para os muros, as praças e as redes digitais, expandindo-se como contra-espetáculo popular.

Essa disputa simbólica se faz também no tempo. Mbembe (2018), ao conceituar a necropolítica, indica como o Estado e o poder regulam quem deve viver e quem pode morrer. As iconografias queer desafiam essa lógica ao instaurar temporalidades alternativas: murais que celebram a memória de travestis assassinadas transformam a ausência em presença, a morte em denúncia e a dor em legado comunitário. Nesse sentido, cada imagem é um dispositivo de memória, um recurso de resistência à amnésia social que sustenta a violência contra dissidências sexuais e de gênero (Miskolci, 2023).

A branquitude, historicamente associada ao privilégio e à universalização de seu próprio ponto de vista (Hooks, 2019; Kilomba, 2019), também é desestabilizada por essas práticas visuais. Quando coletivos periféricos pintam corpos negros, trans e gordos em tamanho monumental nas fachadas dos bairros, eles não apenas rompem com padrões de representação, mas instauram novos regimes de visibilidade. Como afirma Bell Hooks (2019), “o olhar é sempre político”: quem pode olhar, quem é visto, quem é autorizado a representar. Nas periferias, o olhar queer insurgente reeduca a cidade, ensinando a enxergar o que foi sistematicamente excluído.

Mais que resistência, trata-se de criação. Essas iconografias não se limitam a reagir à moral conservadora; elas criam novos imaginários, pedagogias visuais e formas de subjetividade coletiva. Ao transformar o espaço público em tela de disputa, a estética queer

periférica assume o papel de contra-hegemonia simbólica, reconfigurando o comum a partir da dissidência (Panofsky, 1979).

O lambe-lambe transfeminista colado em muros da periferia de São Paulo entre 2018 e 2022 inscreve, de maneira aparentemente frágil, um gesto de insurgência estética e política que dialoga diretamente com o cenário de avanço da extrema-direita no Brasil. Trata-se de uma forma de comunicação popular marcada pela precariedade material, papel fino, colagem rápida, risco de apagamento, que contrasta com a potência simbólica que convoca olhares e reorganiza o espaço urbano.

Como lembra Walter Benjamin (2012), a reprodutibilidade técnica desloca o sentido da obra de arte de sua aura para sua circulação, e é exatamente nessa circulação ampliada, feita em série, que o lambe transfeminista encontra sua força: espalhar-se em bairros periféricos, criar memória coletiva e resistir à necropolítica que, como aponta Mbembe (2018), busca invisibilizar e aniquilar corpos dissidentes. O lambe, nesse sentido, não apenas comunica, mas produz presença, constituindo-se como arquivo vivo da luta transfeminista no coração de territórios marcados pela precariedade social (Panofsky, 1979).

FIGURA 1 - Lambe-lambe transfeminista em São Paulo



Fonte: Projeto artístico nas ruas expõe discurso de ódio contra população LGBT (PONTE Jornalismo, 2021).

Ao aplicar a metodologia panofskiana, é possível distinguir níveis de análise que revelam como a forma já é política. No nível pré-iconográfico, a materialidade simples do papel colado, a tipografia improvisada e a estética do spray em fundo áspero inserem o lambe num regime de visibilidade distinto da publicidade comercial ou da propaganda partidária (Steyerl, 2009).

No nível iconográfico, as frases imperativas, os signos de assembleia e a presença de ícones andróginos atuam como convocação coletiva, reconfigurando a circulação cotidiana. Já no nível iconológico, a imagem se estabelece como monumento efêmero de luto, desejo e futuro, reivindicando lugar para corpos historicamente apagados da narrativa nacional. Essa leitura conecta-se ao pensamento de Didi-Huberman (2017), para quem as imagens “tomam posição”: neste caso, posicionam-se ao lado dos indesejáveis, colando-se onde políticas urbanas e policiamento normalmente produzem apagamento. A análise iconográfica mostra, assim, que a política está inscrita tanto na forma quanto no conteúdo, sendo inseparável da prática estética queer periférica.

Sob a perspectiva semiótica, conforme Barthes (2009), pode-se diferenciar o *studium*, que se refere aos repertórios reconhecíveis da linguagem popular, slogans religiosos e ícones políticos, do *punctum*, caracterizado por elementos que rompem a norma estabelecida, como, por exemplo, a reinscrição de símbolos sacros por corpos trans e travestis negros.

Esse desvio produz o que Preciado (2014) denomina prática contrassexual: uma recusa aos contratos normativos de gênero e desejo, que redistribui sentidos no espaço público. A circulação do lambe em terminais de ônibus, vielas e passarelas da periferia paulistana cria choques visuais que reorganizam a partilha do sensível no sentido de Rancière (2012), deslocando quem pode aparecer e com quais corpos. Nessa chave, o lambe transfeminista não é apenas arte de rua, mas tecnologia política de subjetivação, um dispositivo que reeduca olhares e reconfigura sociabilidades, funcionando como contracampanha visual contra a hegemonia cisheteronormativa consolidada em slogans eleitorais da extrema-direita.

A leitura crítica ganha densidade ao ser atravessada pela pedagogia do “olhar opositor” proposta por bell hooks (2019), que desloca o espectador da posição passiva para uma postura de contraleitura, na qual a obra devolve agência a sujeitos historicamente reduzidos a objetos de representação. No lambe transfeminista, o olhar não é neutro: é convocado a reposicionar-se frente à presença de travestis e pessoas trans nos muros, reconhecendo nelas sujeitos políticos e estéticos. Ao mesmo tempo, a convivência entre códigos considerados “altos” (iconografias religiosas e nacionais) e “baixos” (linguagens populares de rua) encena a condição *ch’ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui (2021), que recusa sínteses harmônicas e afirma o conflito como potência criadora. Esse tensionamento revela que as estéticas transfeministas periféricas não apenas produzem visibilidade, mas também

instauram mundos ch'ixi, que convivem sem se diluir, rompendo o universalismo imposto pela branquitude e pela heteronorma.

A densidade da análise exige situar o lambe no tempo histórico em que circula: entre 2017 e 2024, período em que o Brasil se manteve como o país com maior número de assassinatos de pessoas trans no mundo. Relatórios da ANTRA e da Trans Murder Monitoring confirmam a continuidade dessa violência, agravada pelo discurso de ódio legitimado por líderes políticos e religiosos. Ler o lambe transfeminista nesse contexto é compreender sua dimensão ética: não se trata de ornamentação urbana, mas de estratégia de vida frente à necropolítica (Mbembe, 2018).

Butler (2018) lembra que a aparição pública de corpos precários já é reivindicação de direitos; neste caso, o lambe é a inscrição visual dessa aparição. Sua fragilidade material contrasta com a força política que encarna, funcionando como memória coletiva, contracultura e arquivo de resistência. O gesto de colar papel na parede transforma-se, assim, em gesto de fundar comunidade política contra o esquecimento e contra o projeto autoritário de exclusão (Rancière, 2012).

A intervenção Transgraffiti realizada em Brasília, em 2020, surge no contexto de recrudescimento da extrema-direita brasileira, especialmente após as eleições de 2018, quando pautas anti-gênero ganharam visibilidade institucional e midiática. O espaço da capital federal é fundamental para compreender o alcance simbólico dessa intervenção: como lembra James Holston (2013), Brasília foi projetada para representar uma modernidade homogênea e centralizada, excluindo formas populares de ocupação e expressão. Inserir corpos trans em murais de grande escala nesse cenário é tensionar o próprio projeto urbano de modernidade excludente, reinscrevendo dissidência em um espaço marcado pela monumentalidade estatal.

Butler (2018) ressalta que a aparição pública de corpos precários constitui uma reivindicação política em si; nesse sentido, o Transgraffiti coloca a presença trans como insurgência diante do conservadorismo hegemônico. A escolha do período de 2020, marcado por embates legislativos sobre a “ideologia de gênero” e pela pandemia de COVID-19, acrescenta outra camada de leitura: a obra não só disputa visibilidade, mas também denuncia a vulnerabilidade material da população trans, uma das mais afetadas pela exclusão laboral e sanitária no Brasil.

FIGURA 2 - Intervenção Transgraffiti em Brasília



Fonte: ACHA Brasília. Trans Ozi – intervenção urbana com pessoas trans, 2020.

Aplicando a metodologia de Panofsky (1979), é possível distinguir níveis de leitura que revelam a densidade política do Transgraffiti. No nível pré-iconográfico, observam-se cores intensas, formas ampliadas e slogans que ressaltam orgulho e resistência, inseridos em muros de circulação popular. No nível iconográfico, emergem representações de corpos trans em escala monumental, recusando a invisibilidade e forçando uma redistribuição do olhar urbano. No nível iconológico, o mural opera como arquivo vivo contra a necropolítica, ao reinscrever no espaço público a memória de trajetórias frequentemente apagadas pela violência e pelo preconceito (Mbembe, 2018).

Barthes (2009) ajuda a compreender como os signos articulam um *studium*, repertórios reconhecíveis de linguagem popular e grafite, e um *punctum* que fere a norma, como a inscrição explícita de um corpo travesti em posição heroica. Essa iconografia dialoga com o conceito de “imagem pobre” de Steyerl (2009), pois sua potência não está na permanência ou na aura, mas na circulação digital e comunitária, que garante alcance e ressonância social. Assim, a estética do Transgraffiti não é mera decoração urbana, mas tecnologia de disputa política, inserindo-se no que Rancière (2012) denomina reconfiguração da partilha do sensível: desloca os regimes de visibilidade e desafia as hierarquias da cidade planejada.

A força do Transgraffiti também se compreende em chave decolonial. Ao reunir referências afro-brasileiras, indígenas e queer, o coletivo inscreve no muro uma estética que se aproxima da condição *ch'ixi* descrita por Cusicanqui (2021): convivência tensa de códigos distintos, sem fusão ou síntese, mas em permanente conflito criador. Essa estética, longe de ser homogênea, encena o choque entre tradição e modernidade, entre política oficial e vozes dissidentes.

Preciado (2014) oferece outro aporte ao ler a prática como contrassexual, pois desorganiza contratos normativos de gênero e inscreve novos regimes de desejo e de cidadania. bell hooks (2019) reforça essa dimensão pedagógica ao propor o “olhar opositor”, que aqui se concretiza no muro: espectadores não podem mais olhar para Brasília apenas como símbolo de Estado-nação, mas são convocados a ver nela sujeitos trans como parte constitutiva da polis.

Essa dimensão pedagógica também aparece nas oficinas formativas ligadas ao Transgraffiti, que aproximam estética e cidadania, transformando arte em prática educativa de resistência. Em um país que, por quinze anos consecutivos, liderou os índices globais de assassinatos de pessoas trans, segundo a ANTRA (2023), esse mural torna-se mais que obra: é documento crítico e ético, um contra-arquivo que denuncia o presente e funda novas possibilidades de futuro.

O Mural Pride Month, realizado em Belo Horizonte em 2021, insere-se em um momento crucial do debate público sobre diversidade no Brasil, marcado por embates entre políticas inclusivas municipais e a pressão de grupos conservadores organizados. Belo Horizonte, cidade com histórico de forte efervescência cultural e política, torna-se palco de uma iconografia queer monumental que tensiona os limites do espaço urbano e da representação pública. Como observa Lefebvre (2001), a cidade é espaço de produção social, onde diferentes forças disputam sentidos; nesse mural, a celebração do mês do orgulho LGBTQIAPN+ assume a forma de uma afirmação coletiva, contrastando com a ofensiva da extrema-direita que, naquele mesmo ano, intensificava cruzadas morais contra a chamada “ideologia de gênero”.

O período de 2021 é também atravessado pela pandemia de COVID-19, que aprofundou desigualdades sociais e expôs vulnerabilidades da população LGBTQIAPN+, especialmente em termos de trabalho e saúde. O mural, portanto, não deve ser lido apenas como peça estética comemorativa, mas como inscrição política de corpos dissidentes em uma paisagem marcada pela precariedade e pela disputa cultural.

FIGURA 3 - Mural Pride Month, Belo Horizonte



Fonte: Behance. Mural celebrating Pride Month, 2022

Aplicando o método iconográfico de Panofsky (1979), é possível identificar diferentes níveis de leitura do Mural Pride Month. No nível pré-iconográfico, destacam-se as cores intensas da bandeira LGBTQIA+ e os corpos representados em escala ampliada, elementos que remetem à estética pop e ao grafite urbano. No nível iconográfico, a celebração da diversidade aparece de modo explícito, com corpos queer figurados em posições de alegria e empoderamento, contrapondo-se a representações hegemônicas da família nuclear e da moralidade religiosa.

No nível iconológico, a obra inscreve-se como arquivo político de um tempo em que o conservadorismo tentou silenciar políticas de diversidade e excluir corpos dissidentes do espaço público (Mbembe, 2018). Barthes (1984) permite compreender a obra como um signo que mobiliza um *studium* reconhecível, cores do arco-íris, sorrisos, gestos de união, e um *punctum* que fere a norma: a presença trans e travesti monumentalizada, ocupando uma empena que normalmente exhibe publicidade corporativa. Esse deslocamento dialoga com a ideia de “imagem pobre” de Steyerl (2009), já que sua potência não reside na permanência institucional, mas na circulação digital e comunitária, amplificada nas redes sociais e em coletivos locais de comunicação popular.

O Mural Pride Month pode ser lido como prática contrassexual no sentido de Preciado (2014), pois rompe contratos simbólicos de gênero e institui novas formas de pertencimento político. hooks (2019) ajuda a compreender o mural como pedagogia visual: ao monumentalizar corpos dissidentes, a obra ensina a cidade a ver sujeitos historicamente invisibilizados, desafiando o olhar normativo e produzindo o que ela chama de “olhar opositor”.

Em chave decolonial, a presença de símbolos afro-brasileiros e indígenas misturados à estética queer encena a condição *ch'ixi* (Cusicanqui, 2021), afirmando a convivência de códigos distintos sem fusão, em tensão criativa permanente. Essa leitura permite compreender o mural não apenas como celebração festiva, mas como contra-arquivo da necropolítica brasileira, num país que, segundo dados da ANTRA (2022), manteve-se como líder mundial em assassinatos de pessoas trans.

Didi-Huberman (2017) lembra que imagens “tomam posição”, e aqui o mural toma explicitamente o lado dos indesejáveis, colando sua presença em uma paisagem urbana que costuma invisibilizá-los. Ao situar-se no escopo do mês do orgulho, mas ultrapassar sua dimensão comemorativa, a obra inscreve-se como documento político, pedagógico e estético da resistência queer frente à moral da extrema-direita.

O mural produzido pela artista Sodomita na Zona Leste de São Paulo, em 2019, inscreve-se em um território historicamente marginalizado, onde as desigualdades urbanas convivem com intensa produção cultural de resistência. A Zona Leste, marcada pela precariedade de infraestrutura e pela potência criativa de coletivos populares, torna-se cenário estratégico para a emergência de uma iconografia queer dissidente. Como aponta Certeau (1998), as práticas cotidianas “reapropriam o espaço”, transformando ruas e muros em arenas de disputa.

Nesse caso, a intervenção de Sodomita não é apenas gesto artístico, mas também gesto político de reconfiguração do visível. Butler (2018) afirma que a aparição de corpos precários em espaço público é em si uma reivindicação política; o mural, ao monumentalizar travestis e pessoas não conformes ao gênero, expõe essa presença em um lugar que usualmente invisibiliza tais corpos. Além disso, o momento de sua realização, um ano após a eleição de um governo fortemente apoiado por pautas anti-gênero, acentua a dimensão insurgente da obra. A Zona Leste se torna, assim, palco de um enfrentamento direto entre a estética popular e a moral conservadora, marcando o espaço periférico como centro de inovação política e simbólica.

FIGURA 4 - Mural da artista Sodomita (Zona Leste/SP)



Fonte: G1.com (2023)

Do ponto de vista iconográfico (Panofsky, 1979), o mural apresenta camadas de leitura que vão além da superfície estética. No nível pré-iconográfico, observam-se traços intensos, paleta cromática vibrante e corpos representados em escalas monumentais, em gestos de poder e afeto. No nível iconográfico, emergem figuras travestis e trans em narrativas visuais que evocam tanto mitologias urbanas quanto símbolos religiosos ressignificados, tensionando tradições culturais locais.

No nível iconológico, o mural funciona como denúncia contra o regime necropolítico que atinge de modo sistemático a população LGBTQIAPN+ no Brasil (Mbembe, 2018), transformando a parede em manifesto político. hooks (2019) nos ajuda a perceber como a obra convoca um “olhar opositor”: quem caminha pelas ruas da Zona Leste é forçado a ver o que a normatividade tentava ocultar. Essa convocação, ao mesmo tempo pedagógica e afetiva, desestabiliza hierarquias visuais e sociais. O mural circulou amplamente em redes digitais, sendo registrado em coletivos de comunicação periférica e em veículos independentes, o que reforça a leitura de Steyerl (2009) sobre a “imagem pobre”: sua potência não está na permanência material, mas na difusão e na apropriação social, que transformam o muro local em símbolo de resistência global.

A obra de Sodomita articula uma estética queer profundamente enraizada em experiências decoloniais. Ao reunir elementos do grafite, do lambe-lambe e de tradições populares afro-brasileiras, a artista encena o que Cusicanqui (2021) chama de condição

ch'ixi: a convivência de códigos estéticos distintos, sem síntese, em conflito criativo permanente. Esse gesto recusa o purismo identitário e afirma a mistura como força política.

Preciado (2014) oferece uma chave adicional, ao ler a intervenção como prática contrassexual: o mural desorganiza contratos normativos de gênero e institui novos regimes de desejo e de cidadania. Em paralelo, Didi-Huberman (2017) recorda que as imagens “tomam posição”, e aqui a posição é clara: o lado dos corpos expulsos da narrativa oficial da nação. Ao ocupar a Zona Leste com essa monumentalidade queer, Sodomita desafia não apenas a moral da extrema-direita, mas também os centros culturais tradicionais da cidade, deslocando a produção simbólica para a periferia.

O mural, portanto, não é apenas registro de um momento, mas arquivo vivo de resistência, pedagogia visual e insurgência estética. Ele confirma que a arte periférica queer é hoje uma das frentes mais potentes na disputa cultural brasileira, reorganizando a partilha do sensível e instaurando futuros outros.

Os retratos urbanos de drag queens e pessoas não-binárias realizados por Suriani em Montreal inserem-se em um circuito transnacional de produção estética queer, no qual a rua se torna palco de afirmação identitária e contestação política. Montreal, cidade reconhecida por sua diversidade cultural e pelo apoio a iniciativas artísticas independentes, constitui espaço estratégico para pensar a circulação global das iconografias LGBTQIAPN+. No entanto, como argumenta Butler (2018), a visibilidade queer nunca é apenas celebração, mas também forma de vulnerabilidade exposta, sobretudo quando tensiona estruturas sociais ainda marcadas por desigualdades raciais e de classe.

A produção de Suriani conecta o repertório brasileiro de grafite e lambe-lambe com as tradições de muralismo e street art canadenses, revelando a existência de um “internacionalismo queer” que articula periferias globais em rede. Esse deslocamento territorial evidencia o que Appadurai (2004) chama de “paisagens culturais transnacionais”, em que imagens migram, são ressignificadas e adquirem novos sentidos conforme o contexto. Assim, o trabalho em Montreal deve ser lido como inscrição estética que reafirma identidades dissidentes, mas também como gesto de tradução cultural, no qual visualidades latino-americanas encontram novos públicos e disputam sentidos em escala global.

A leitura iconográfica (Panofsky, 1979) dos retratos de Suriani revela diferentes camadas interpretativas. No nível pré-iconográfico, nota-se o uso de cores saturadas, enquadramentos frontais e gestos performáticos que remetem ao imaginário da fotografia de moda e da arte pop. No nível iconográfico, as figuras drag e não-binárias ocupam centralidade compositiva, em um registro que conjuga teatralidade e afirmação política. No nível iconológico, a obra pode ser compreendida como parte de uma pedagogia visual que reinscreve a legitimidade de corpos dissidentes em espaços urbanos de alta circulação.

FIGURA 5 - Retratos urbanos de drag queens e pessoas não-binárias (Suriani, Montreal)



HUGO GYRL

Fonte: Queer Street Art

hooks (2019) lembra que o olhar é sempre ato político; nesses retratos, o olhar do retratado e o olhar do espectador se confrontam, instaurando o que ela chama de “olhar opositor”. Essa dinâmica revela que, mesmo em cidades tidas como progressistas, a disputa pela visibilidade queer continua sendo luta pelo direito de ocupar o espaço público com dignidade. Steyerl (2009) ajuda a ler essas imagens como “imagens pobres” na medida em que sua potência não reside no valor mercadológico, mas na capacidade de circulação viral em redes sociais, cartazes e coletivos, deslocando fronteiras entre arte de galeria e arte de rua.

O trabalho de Suriani em Montreal também pode ser interpretado a partir da chave decolonial. Embora situado em uma metrópole do Norte Global, ele carrega em sua gramática visual elementos oriundos das periferias brasileiras, como a estética do improvisado, a colagem e a valorização de corpos racializados. Essa mistura encena a condição *ch'ixi* de Cusicanqui (2021), em que diferentes códigos culturais convivem sem síntese, afirmando tensões e complexidades. Preciado (2014) acrescenta que a drag performance pode ser entendida como prática contrassexual, que desarticula contratos simbólicos de gênero e cria novos horizontes de subjetivação.

Nesse sentido, os retratos urbanos de Suriani não são apenas imagens celebratórias, mas contra-arquivos de resistência que fixam a presença de sujeitos que a necropolítica global tenta apagar (Mbembe, 2018). A monumentalização de drag queens e pessoas não-binárias no espaço público de Montreal projeta o local em direção ao global, conectando lutas periféricas brasileiras às agendas internacionais de direitos humanos e diversidade cultural. Assim, a obra de Suriani confirma que a iconografia queer contemporânea é

atravessada por fluxos transnacionais de imagens, mas permanece enraizada em uma política do corpo, que insiste em existir e educar a cidade sobre sua pluralidade.

FIGURA 6 - Cartazes eleitorais de Bolsonaro com slogan “Deus, pátria, família”



Fonte: Revista oeste (2022)

Os cartazes eleitorais que difundiram o slogan “Deus, pátria, família” durante as campanhas de Jair Bolsonaro, especialmente em 2018, não podem ser lidos apenas como peças publicitárias, mas como dispositivos de governo que atualizam um imaginário fascista de longa duração. O lema remonta ao integralismo brasileiro dos anos 1930 e ao fascismo clerical europeu, em que símbolos nacionais e religiosos se fundiam para criar uma estética de pureza, unidade e submissão à ordem patriarcal (Trindade, 2016).

Quando reaparece em 2018, ele não é apenas repetição histórica, mas estratégia de guerra cultural, em que imagens e palavras são mobilizadas para naturalizar a heteronormia e a branquitude como fundamentos da nação. Foucault (1999) ajuda a compreender esse mecanismo como “tecnologia de governo”: ao atrelar Estado, religião e família, esses cartazes disciplinam corpos e subjetividades. Ao mesmo tempo, o contexto digital amplia a circulação dessas peças, fazendo delas não apenas propaganda impressa, mas memes e posts viralizados, num circuito transnacional de cruzadas morais. Essa iconografia, portanto, é inseparável da ascensão da extrema-direita e deve ser lida como parte da necropolítica (Mbembe, 2018) que define quem pode viver e quem deve morrer, determinando quais corpos serão defendidos e quais permanecerão descartáveis.

A gramática visual desses cartazes obedece à lógica do que Panofsky (1979) chamaria de iconologia da pureza. No nível pré-iconográfico, observa-se o uso de cores nacionais, tipografia rígida e imagens de famílias heteronormativas, evocando valores de ordem e tradição. No nível iconográfico, a tríade “Deus, pátria, família” associa fé cristã, patriotismo militarizado e parentesco nuclear como sinônimos de cidadania plena. No nível iconológico, esse imaginário funciona como arma simbólica contra a pluralidade social, convertendo diversidade em ameaça. Butler (2018) lembra que a política se funda na aparição dos corpos; nesse caso, a estratégia é inversa: invisibilizar corpos dissidentes, negando-lhes direito à assembleia e à visibilidade pública. hooks (2019) descreve o “olhar opositor” como forma de resistir às representações hegemônicas; aqui, o olhar é capturado para legitimar apenas um modo de vida.

O slogan é simples, mas sua força pedagógica é devastadora, porque ensina cotidianamente a naturalizar a exclusão. Em termos de disputa estética, esses cartazes se opõem frontalmente às imagens queer periféricas: enquanto estas afirmam mistura, desejo e coletividade, os cartazes reafirmam pureza, disciplina e hierarquia. Essa tensão não é apenas simbólica, mas se materializa em políticas públicas, cortes de verbas culturais e projetos legislativos anti-gênero que se expandiram entre 2019 e 2022.

Comparar os cartazes de Bolsonaro às intervenções queer periféricas analisadas ao longo deste artigo revela a dimensão da disputa pela partilha do sensível (Rancière, 2012). Se as imagens dissidentes coladas em vielas e murais de periferias afirmam a presença de corpos travestis, não-binários e drag queens como sujeitos políticos, os cartazes eleitorais da extrema-direita tentam restaurar uma comunidade imaginada excludente, em que a nação só se reconhece na família nuclear branca e cristã.

Didi-Huberman (2017) lembra que imagens “tomam posição”: os cartazes tomam o lado da disciplina, da obediência e da exclusão; as imagens queer tomam o lado da invenção, da pluralidade e da insurgência. Preciado (2014) interpretaria os cartazes como reforço de contratos sexopolíticos tradicionais, que organizam gênero e sexualidade em função da reprodução heterossexual e da hierarquia patriarcal. Já a obra de Cusicanqui (2021) ajuda a perceber que as imagens periféricas recuam à condição ch’ixi, convivência de diferenças sem síntese, enquanto os cartazes conservadores impõem a uniformidade.

Assim, a Figura 6 é essencial para compreender o conflito: ela mostra como o conservadorismo não apenas enuncia valores, mas institui regimes visuais de poder. A guerra cultural que atravessa o Brasil contemporâneo é, antes de tudo, guerra de imagens. Ler os cartazes de Bolsonaro em diálogo com os murais, lambes e grafites queer é reconhecer que a estética é hoje uma infraestrutura central da política, e que a resistência LGBTQIAPN+ só pode ser compreendida plenamente se encararmos as imagens da extrema-direita como parte do mesmo campo de batalha simbólica.

A potência das iconografias dissidentes também reside em seu caráter pedagógico e performativo. Butler (2018) argumenta que corpos em aliança constituem assembleias que reconfiguram o espaço público; as imagens queer periféricas são uma extensão dessa performatividade, pois transformam a cidade em palco de uma assembleia visual permanente. Ao mesmo tempo, como enfatiza Mbembe (2018), essas iconografias confrontam a necropolítica, já que funcionam como dispositivos de memória contra o esquecimento e o extermínio: ao retratar travestis assassinadas ou ao monumentalizar figuras dissidentes, elas afirmam vidas que o Estado e a extrema-direita tentam negar. Kilomba (2019) e Cusicanqui (2020) ampliam esse entendimento ao indicar que práticas visuais decoloniais não apenas resistem, mas criam epistemologias outras, modos de pensar, sentir e organizar o comum a partir das margens. Nesse horizonte, as iconografias dissidentes não são apenas arte, mas estratégias de sobrevivência e reinvenção, que colocam a estética a serviço da vida e da luta política.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo demonstrou que as iconografias dissidentes produzidas em territórios periféricos operam não apenas como registros estéticos, mas como práticas políticas que tensionam a ordem visual e simbólica instituída. Ao analisar o lambe-lambe transfeminista, o mural *Pride Month* em Belo Horizonte, a intervenção *Transgrafitti* em Brasília, o mural de Sodomita na Zona Leste de São Paulo, os retratos urbanos de drag queens em Montreal e, por contraste, os cartazes eleitorais com o lema “Deus, pátria, família”, foi possível compreender que a disputa iconográfica não se reduz a representações isoladas, mas estrutura uma verdadeira gramática do conflito no Brasil contemporâneo. Essa gramática articula precariedade material e potência simbólica, pedagogias visuais e disputas de memória, assembleias efêmeras e monumentalizações urbanas. As imagens, nesse sentido, revelaram-se instrumentos de subjetivação coletiva, de resistência e de produção de novos mundos possíveis, reafirmando a centralidade da estética nas lutas políticas contemporâneas.

A principal contribuição deste trabalho foi demonstrar que a análise iconográfica e semiótica, quando articulada a referenciais queer e decoloniais, constitui uma ferramenta metodológica potente para compreender as imagens como dispositivos de governo ou de resistência. Panofsky, Barthes e Eco forneceram a estrutura descritiva e interpretativa; Butler, hooks, Preciado e Cusicanqui ofereceram lentes críticas para situar as imagens como atos políticos; e Benjamin, Didi-Huberman, Mbembe e Kilomba possibilitaram a leitura das visualidades como arquivos vivos de memória, trauma e insurgência.

A combinação desses referenciais permitiu evidenciar que o campo estético é um campo de disputa tão relevante quanto o jurídico ou o institucional, pois nele se decide quem pode aparecer, com qual corpo e sob quais condições de reconhecimento. Com isso, o artigo

contribui para os estudos visuais e para a teoria política ao posicionar a iconografia queer periférica como uma infraestrutura simbólica da guerra cultural em curso no Brasil.

É necessário, contudo, reconhecer limites importantes. A análise concentrou-se em sete imagens selecionadas segundo critérios de circulação, relevância e repercussão, o que não esgota a diversidade de práticas visuais queer no Brasil e no sul global. Além disso, a pesquisa trabalhou predominantemente com fontes secundárias, registros jornalísticos, mídias comunitárias e documentação digital, o que restringe a possibilidade de incluir a voz direta dos sujeitos produtores das imagens. Essa limitação abre espaço para futuras investigações de caráter etnográfico, capazes de acompanhar processos de criação, recepção e circulação em tempo real. Outro limite refere-se à necessidade de ampliar a comparação com contextos internacionais, já que práticas semelhantes emergem em outros países marcados por tensões entre conservadorismo e dissidência, como Hungria, Polônia, México e Colômbia. Reconhecer esses limites não fragiliza o estudo, mas indica que a pesquisa deve ser lida como parte de um esforço coletivo e contínuo de construção de conhecimento crítico.

As análises realizadas permitem apontar perspectivas para o futuro dos estudos sobre iconografias dissidentes. Em primeiro lugar, é fundamental ampliar a documentação e o arquivamento dessas práticas, considerando sua natureza efêmera e sua vulnerabilidade ao apagamento físico e digital. Em segundo lugar, torna-se urgente a articulação entre pesquisa acadêmica e políticas culturais, de modo que a produção visual LGBTQIAPN+ periférica não seja apenas objeto de estudo, mas também reconhecida como patrimônio vivo e prática pedagógica.

Em terceiro lugar, é necessário tensionar continuamente a circulação de imagens conservadoras que se legitimam como universais, desnaturalizando seus efeitos de governo e exclusão. Por fim, o artigo sugere que a iconografia queer periférica não deve ser vista apenas como resistência, mas como proposição: ela inventa linguagens, reorganiza sociabilidades e redesenha horizontes de mundo. Assim, compreender, registrar e apoiar essas práticas é contribuir para a construção de uma democracia plural, em que o direito de aparecer e de ser reconhecido não esteja condicionado pela norma cisheteronormativa, mas assegurado pela potência criadora da vida em comum.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2004. Disponível em: https://share.google/qd9kta0VoizcPXAr1Dimensoes_culturais_da_globalizacao.pdf. Acesso em: 01 out. 2025.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/sele%C3%A7%C3%A3o_2020.1/BENJAMIN_Walter_Obras_escolhidas_vol._I_Magia_e_t%C3%A9cnica_arte_e_pol%C3%ADtica.pdf. Acesso em: 01 out. 2025.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Disponível em: https://cursosextensao.usp.br/pluginfile.php/869762/mod_resource/content/0/Judith%20Butler-Problemas%20de-g%C3%AAnero.Feminismo%20e%20subvers%C3%A3o-da%20identidade-Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira-%202018.pdf. Acesso em: 01 out. 2025.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Disponível em: https://monoskop.org/images/d/d3/Barthes_Roland_A_camara_clara_Nota_sobre_a_fotografia.pdf. Acesso em: 01 out. 2025.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. Disponível em: <https://gambiarre.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/michel-de-certeau-a-invencao-do-cotidiano.pdf>. Acesso em: 01 out. 2025.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa**: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021. Disponível em: <https://n1edicoes.org/publicacoes/chixinakax-utxiwa-uma-reflexao-sobre-praticas-e-discursos-descolonizadores/>. Acesso em: 01 out. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. Disponível em: <https://www.editoraufmg.com.br/#/pages/obra/625>. Acesso em: 01 out. 2025.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2002. Disponível em: <https://share.google/TLKqPcOe10Q11Oyqp>. Acesso em: 01 out. 1993.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1999. Disponível em: <https://share.google/O6bpuXsjd6uzzXvAO>. Acesso em: 01 out. 2025.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019. Disponível em: <https://share.google/BVoeplwh4EdPDP6CP>. Acesso em: 01 out. 2025.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001. Disponível em: <https://share.google/nk2PTL57W9vifiWN1>. Acesso em: 01 out. 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Mem%C3%B3rias-plant%C3%A7%C3%A3o-Epis%C3%B3dios-racismo-cotidiano/dp/8555910803>. Acesso em: 01 out. 2025.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 Edições, 2018. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Necropolitica-Achille-Coordenador-Mbembe/dp/8566943503>. Acesso em: 01 out. 2025.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Historias-Loais-Projeto-Globais-Colonialidade/dp/8570413238>. Acesso em: 01 out. 2025.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2023. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Teoria-Queer-aprendizado-diferen%C3%A7as-Edi%C3%A7%C3%A3o/dp/8551301896>. Acesso em: 01 out. 2025.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979. Disponível em: <https://pergamum-biblioteca.pucpr.br/acervo/249182/>. Acesso em: 01 out. 2025.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 Edições, 2014. Disponível em: <https://share.google/Ni4SDI5zdDbLZ5IcG>. Acesso em: 01 out. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Disponível em: <https://share.google/zW6dATD8D5JYz5770>. Acesso em: 01 out. 2025.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum**: notas para o tempo do pós-fascismo. Petrópolis: Vozes, 2014. Disponível em: <https://share.google/le3Sghe11Mqf6GmCy>. Acesso em: 01 out. 2025.

STEYERL, Hito. In defense of the poor image. **e-flux Journal**, n. 10, 2009. Disponível em: <https://share.google/mLv19UmGJRG4b6Kf0>. Acesso em: 01 out. 2025.

Recebido em: 19/08/2025
Aceito em: 03/02/2026