



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

**LABORATÓRIOS CORPORAIS: ARTE, TECNOLOGIA E SUBVERSÃO DO
ESSENCIALISMO BIOLÓGICO EM NÍDIA ARANHA E ORLAN**

Aluna : Geni Castelo Lima e Sousa

**Recife
2026**

Geni Castelo Lima e Sousa

**LABORATÓRIOS CORPORAIS: ARTE, TECNOLOGIA E
SUBVERSÃO DO ESSENCIALISMO BIOLÓGICO EM NÍDIA ARANHA E
ORLAN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso
de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito parcial para
obtenção do título de licenciada em Artes Visuais.

Orientador: André Antônio Barbosa

**Recife
2026**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Sousa, Geni Castelo Lima e .

Laboratórios corporais: arte, tecnologia e subversão do essencialismo biológico
em Nídia Aranha e Orlan / Geni Castelo Lima e Sousa. - Recife, 2026.
42 : il.

Orientador(a): André Antonio Barbosa

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Artes Visuais - Licenciatura, 2026.
Inclui referências, anexos.

1. Ciborgue. 2. Transformações Corporais. 3. Farmacopornografia. 4.
Subversão Biológica e Estética. 5. Arte e Tecnologia. I. Barbosa, André
Antonio. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

**LABORATÓRIOS CORPORAIS: ARTE, TECNOLOGIA E
SUBVERSÃO DO ESSENCIALISMO BIOLÓGICO EM NÍDIA ARANHA E
ORLAN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso
de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito parcial para
obtenção do título de licenciada em Artes Visuais.

BANCA EXAMINADORA

Prof André Antônio Barbosa (Orientador)

Professora Luciana Borre Nunes (Professora Examinadora)

Fefa Lins (Examinador Externo)

**Recife
2026**

RESUMO

Esta pesquisa examina a subversão do corpo como signo e identidade nas obras das artistas Nídia Aranha e Orlan, onde arte e tecnologia se encontram para desafiar antigas lógicas de gênero, poder e sexualidade. Por meio de um estudo bibliográfico rigoroso, conectamos essas criações às reflexões provocativas de Paul B. Preciado (2008) sobre a farmacopornografia e de Donna Haraway (1985) sobre o ciborgue, revelando como essas artistas transformam o corpo em um laboratório vivo que dissolve as fronteiras entre carne, máquina e cultura. Ao final, observamos que essas obras não apenas questionam o essencialismo biológico, mas também criam novas expressões corporais e identitárias que reconfiguram radicalmente o ser humano contemporâneo.

Palavras-chave: arte corporal. ciborgue. gênero. farmacopornografia. pós-humano.

ABSTRACT

This research examines the subversion of the body as a sign and an identity in the works of Nídia Aranha and Orlan, where art and technology meet to challenge old logics of gender, power, and sexuality. Through careful bibliographic study, we connect these creations to the provocative insights of Paul B. Preciado on pharmacopornography and Donna Haraway on the cyborg, revealing how these artists transform the body into a living laboratory that dissolves boundaries between flesh, machine, and culture. In the end, we see that these works not only question biological essentialism but also create new corporeal and identity expressions that radically reconfigure the contemporary human being.

Keywords: body art, cyborg. gender. pharmacopornography. post-human.

Agradecimentos

Agradeço, primeiro, por ter conseguido encontrar pessoas como eu e por ter saído de uma grande caixa de vidro, na qual eu só conseguia apreciar o mundo sem contato com ele. A universidade me ajudou muito nesse processo.

Agradeço muito a Libra, Dandara, Jean, Herbertt, Willow, Helena, Taya, Amorim, Anti Ribeiro, Furmiga, Gabriela Paraiso, Shay, Heitor, Ana Lucia, Eva, Matheus, Amarelo, Guilherme, Maria Clara e Ana Flor, por serem parte de quem eu sou hoje.

Agradeço também a todos os professores que me reprovaram, mas que me deram vigor para refazer a disciplina e aprender com os erros. Agradeço a todos os puxões de orelha, aos feedbacks negativos e positivos, pois também me constroem enquanto pessoa. Agradeço ao meu maior batalhão, que cuidou e cuida da minha saúde mental num mundo em que o adoecimento psíquico é uma das piores doenças deste século: Ícaro, Isabela e Bruna, obrigada demais por tanto. <3

E, por fim, agradeço aos meus pais Evaldo Felipe e Maria Porfírio. É engraçado, porque nunca percebi o quanto se pode ter amor nas contradições: uma neopentecostal evangélica e um espírita kardecista, vivendo hoje em harmonia com seus valores e morais diferentes, mas ainda assim sendo uma família, e me amam do jeito que eles conseguem, e sinto que eles sabem quem eu sou e o quanto lutei pra chegar aqui, agradeço demais pai e mãe por todos os ensinamentos e também por não desistirem de mim.

Agradeço também a mim, por não desistir. Por mais que eu tenha sido minha pior inimiga, venho me tornando minha grande amiga, pois sei que talvez minha maior arma contra mim mesma seja eu mesma. Hoje estou conseguindo me apropriar disso para ser potente, sagaz, fazer o bem e ser minha melhor versão, talvez uma Geni V5000, quem sabe um dia.....

SUMÁRIO

Introdução, p. 7

PARTE 1 : ORLAN e a desmontagem da beleza, p.15

**PARTE 2 : Tecnologias travestis, mutação e clandestinidade no abrigo da ARANHA, p.
26**

PARTE 3 : Considerações Finais, p. 32

Referências, p.40

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Performance Interior Scroll (1975), de Carolee Schneemann.....	08
Figura 2 – Cena de interação entre a família Zoldyck em Hunter x Hunter.....	10
Figura 3 – ORLAN, The Reincarnation of Saint Orlan (1990–1993).....	15
Figura 4 — ORLAN em registro de uma das cirurgias-performance de A Reencarnação de Santa ORLAN (1990–1993).....	16
Figura 5 – ORLAN em cirurgia-performance da série La Réincarnation de Sainte ORLAN (1990–1993).....	18
Figura 6 – ORLAN em cirurgia-performance da série La Réincarnation de Sainte ORLAN (1990–1993).....	20
Figura 7 – Registro de Ordenha 001, de Nídia Aranha.....	26
Figura 08 - Registro do Resultado de Ordenha 001: “Cápsula de Leite”, 2020, Leite de Travesti, vidro, aço Inox, 20 cm”.....	29
Figura 9 – Cena do filme Crimes of the Future (2022).....	32
Figura 10 – Cena do filme Crimes of the Future (2022).....	33
Figura 11– Cena do filme Crimes of the Future (2022).....	34
Figura 12 – Cena do filme Crimes of the Future (2022).....	34
Figura 13 — Thix, Faceshopping II, óleo sobre tela, 80 x 70 cm, 2026.....	38

INTRODUÇÃO

Ao longo da história da arte, o corpo humano foi representado de diferentes maneiras, servindo para expressar padrões, identidades e comportamentos sociais de cada época. Atualmente, observa-se que o corpo assume um papel central na discussão de questões sociopolíticas urgentes, como gênero, tecnologia e biopolítica, aproximando-as da experiência cotidiana e da realidade de diferentes sujeitos.

Desde as representações renascentistas, foram estabelecidos cânones considerados "perfeitos" por autores como Policleto e Vitruvius. Entre esses parâmetros estão a proporção 1:8, em que a altura do corpo corresponde a oito vezes o tamanho da cabeça, sugerindo simetria e equilíbrio, e a proporção áurea nos ombros, associada a uma ideia matemática de harmonia estética. Esses padrões, ao longo do tempo, consolidaram no nosso imaginário social uma noção de corpo ideal, visto como medida universal de humanidade. Contudo, tal perspectiva acabou por excluir e invisibilizar pessoas com fenótipos diferentes daqueles considerados ideais, o que reforça a importância de se refletir criticamente sobre os padrões corporais.

A partir da Body Art, movimento artístico dos anos 1960, o próprio corpo passa a ser utilizado como material de expressão, confrontando tabus sociais e questionando limites físicos e simbólicos. Essa mudança representa uma ruptura significativa: o corpo deixa de ser apenas objeto a ser representado e passa a ser reconhecido como obra de arte viva, agente de transformação e reflexão. Um exemplo marcante é a performance *Interior Scroll* (1975), de Carolee Schneemann, na qual a artista utiliza seu corpo como manifesto feminista, problematizando questões como a dor, o gênero e as relações de poder presentes na sociedade.



Figura 1 – *Performance Interior Scroll (1975), de Carolee Schneemann.*

Fonte: Fotografia de Anthony McCall (1975).

Traduzindo para o português “Pergaminho Interior” é uma performance em que a artista utiliza o próprio corpo, parcialmente nu, com um pequeno lençol posicionado na região da cintura, para desenhar seu contorno corporal. Ao considerar as relações de poder e a lógica de gênero, percebe-se que muitos dos retratos, silhuetas e representações do que se convencionou como feminino foram historicamente produzidos não por mulheres, sem a centralidade da voz ou da experiência das próprias mulheres. Nesse sentido, a performance de Caroline retoma esse poder de autorrepresentação ao colocar a própria artista como sujeito e objeto da obra, elaborando uma silhueta feminina que revisita e ressignifica a narrativa do feminino. Assim, a obra também subverte a imagem de uma feminilidade dócil, pura ou passiva, afirmando uma presença mais crítica, autônoma e consciente de si. É importante também observar a posição corporal da artista nos registros fotográficos, que foge de uma postura esguia e normativa, tantas vezes associada ao ideal de “dama”. O corpo ali não aparece como algo domesticado ou moldado para agradar, mas como uma presença que escapa desses códigos de conduta. Isso me faz pensar em como, historicamente, tantas mulheres foram ensinadas a andar, sentar, gesticular e até ocupar o espaço de acordo com expectativas muito específicas de feminilidade. Nesse sentido, a performance de Carolee rompe com essa lógica ao propor um

corpo que não se submete com facilidade, mas que se afirma de outra maneira ,mais livre, mais crítica e menos regulada por esse modelo de controle.

É importante também ressaltar que a performance, a body art e outras formas de utilização do corpo como objeto artístico não nasceram como uma “descoberta” exclusiva de pessoas brancas, nem podem ser reduzidas à história oficial da arte ocidental. Leda Maria Martins, poeta, dramaturga, ensaísta e professora (LEDA MARTINS, 2026). Pretende justamente tensionar essa narrativa e mostrar que existiam, antes mesmo dessa nomeação, outras formas de saber, inscrição e expressão corporal já presentes nas epistemes africanas e afro-diaspóricas, nas quais o corpo também produz conhecimento, memória e performance. Trago este ponto também para que possamos repensar o nosso imaginário coletivo quando pensamos em grandes cânones ou repertórios de performance/ready made corporal na história da arte.

Essa narrativa ganha força na contemporaneidade com a indústria da beleza, a farmacêutica e as cirurgias plásticas, transcendendo limites genéticos e biológicos. Haraway (1985) aponta o ciborgue como figura que dissolve fronteiras entre organismo e máquina, vivendo fricções sociopolíticas. Já vivenciamos isso com pílulas hormonais, hackeamento de protocolos médicos e intervenções que desafiam o essencialismo darwinista do dimorfismo sexual : a crença, baseada em Darwin (1871), de que diferenças fixas, como o dimorfismo sexual (traços físicos opostos entre macho e fêmea), são imutáveis e determinadas apenas pela evolução natural.

A relevância deste estudo nasce da minha própria trajetória, buscando na ficção um espaço de resistência e esperança, convidando o leitor a se conectar com experiências de transformação e luta por autonomia.

Nas animações como *Naruto* (2002), *Winx Club* (2004), *Digimon Adventure* (1999), *Pokémon* (1997), *Fullmetal Alchemist* (2003) e *Hunter x Hunter* (2011), encontrei personagens que transgrediam limites, reconstruíam seus próprios corpos e desafiavam normas, algo que ressoava profundamente com meus desejos e inquietações. Em *Fullmetal Alchemist* (2003), me identificava com os irmãos Elric e com sua busca pela transmutação, isto é, pelo processo de alterar a matéria por meio da compreensão, da decomposição e da recomposição, em um universo no qual transgredir as leis da natureza era estritamente proibido. Já em *Hunter x Hunter* (2011), a personagem Alluka Zoldyck me marcou profundamente, pois sua existência evidencia um corpo e uma identidade reconhecidos apenas por poucos, enquanto sua família tenta silenciá-la e aprisioná-la por medo do que ela representa. É curioso pensar que um anime lançado em 1999, ano em que nasci, pudesse dialogar de forma tão direta com a minha vivência enquanto Travesti ao longo dos anos.

FIGURA 2 – Cena de interação entre a família Zoldyck em *Hunter x Hunter*



Fonte: Adaptado de Fanart Online (2026)

Nesse percurso, a noção de ficção como arma de guerra, formulada por Anti Ribeiro, artista visual, sound designer, DJ, educadora e curadora audiovisual, ajuda a compreender como essas narrativas atuam para além do entretenimento. Sua proposta pensa a ficção como um gesto político e estratégico, capaz de deslocar percepções, criar mundos e abrir brechas para

outras formas de existência. No meu caso, a realidade vivenciada por mim muitas vezes não fazia sentido, e encontrei na ficção dessas animações uma maneira de acreditar em um novo sentido para a minha vida. O que antes parecia apenas imaginação foi, aos poucos, ganhando densidade no real, como se insistir em uma ficção também fosse uma forma de torná-la vivível. Em alguma medida, eu sou a ficção que um dia acreditei que poderia ser.

Durante muito tempo, percebi-me como uma pequena ciborgue, nos termos de *Haraway (1985)*: um “menino” com gestos femininos e comportamentos considerados desviantes do que se espera de um portador do cromossomo XY, inserido em uma das maiores instituições religiosas do país. Minha presença causava estranhamento, como uma falha em um sistema rígido. Eu mesma representava essa quebra de fronteiras de maneira involuntária; não havia intencionalidade em meus atos ou em minhas performances de gênero, pois era algo inerente, que nasceu comigo, um corpo que não se encaixava nos dualismos impostos. Assim, questionava-se a ideia de natureza e evidenciava-se, na prática, que ocupar um espaço fora dos padrões pode ser um gesto político.

Se olharmos sob a ótica contemporânea, minha existência naquela época poderia ser interpretada como um gesto político marcante. Contudo, naquele tempo, eu era percebida como uma falha, um monstro, um ciborgue, alguém defeituosa e desviante, “o filho viadinho da obreira”, cuja mãe, segundo diziam, não teria conseguido controlar ou manter viva a masculinidade esperada. Assim, recaía sobre ela a culpa de ter “falhado” diante da igreja, da sociedade e, talvez, como mãe.

Donna Haraway é uma filósofa e teórica feminista norte-americana. Em 1985, publicou o “Manifesto ciborgue”, no qual apresenta a figura do ciborgue como metáfora para pensar as relações entre corpo, tecnologia, natureza e cultura, discussão que será retomada nos capítulos seguintes.

Historicamente, o essencialismo biológico foi consolidado por cientistas como Charles Darwin (1809-1882), que via diferenças físicas entre machos e fêmeas como adaptações para reprodução; Gregor Mendel (1822-1884), que descobriu genes dominantes e recessivos criando uma visão simples e binária da herança; e Carl Linnaeus (1707-1778), que classificava espécies por essências fixas e imutáveis. Essas ideias faziam sentido na época deles, sem o conhecimento atual da neurociência ou da diversidade de gênero, mas sempre me intrigou: quem decidiu mesmo o que é "natural"?

O estruturalismo, que dominou os anos 1950-60, acreditava encontrar verdades universais escondidas em sistemas fixos, como um código secreto da humanidade. Ferdinand de Saussure via a linguagem como regras imutáveis; Claude Lévi-Strauss encontrava nas mitologias oposições eternas por exemplo : vida/morte, natureza/cultura, como se existisse uma gramática universal do pensamento humano. Para eles, essas estruturas eram absolutas, atemporais, fatos permanentes que não se alteram.

Mas com o pós-estruturalismo nos anos 1960-70, que desconfigurou esse modo de pensar. Foucault, Derrida e Lyotard mostram que essas categorias — gene X/Y, fenótipos masculinos/femininos, papéis de homem/mulher — foram inventadas por pessoas específicas, carregando seus próprios preconceitos, vivências e relações de poder. Nada é um fato absoluto, mas é uma construção histórica e discursiva. Foucault, que me norteia bastante nessa pesquisa, posiciona o corpo como campo de batalha: o que chamamos de "verdade biológica" é na verdade discurso de quem controla o saber. Na contemporaneidade brasileira, porém, esse essencialismo é distorcido por conservadorismos tóxicos. A bancada evangélica faz uma ponte seletiva: nega a biologia aos neurodivergentes (tratando o autismo/TDAH como possessão espiritual e o exorcismo como "cura"), mas abraça o essencialismo biológico-religioso da Bíblia para anular transformações hormonais e a identidade trans ("Deus fez macho e fêmea"). Assim, eles negam tratamentos não convencionais e inclusões que melhoram a qualidade de vida e a cidadania.

Em 2019, durante minha transição em Paulista-PE, busquei sozinha hormônios na internet porque o Ambulatório Trans Lessa de Andrade era inacessível devido às barreiras regionais do SUS. Tornei-me cobaia do meu próprio biohacking. Essa vivência me leva a esta pesquisa, que utiliza as obras de Orlan, artista francesa pioneira da "arte carnal" que usa cirurgias

plásticas como performances para desconstruir padrões de beleza, Nídia Aranha, performer brasileira travesti que explora tecnologia e identidade através de intervenções corporais radicais. Juntas, essas artistas ampliam nossa visão de gênero e sexualidade, hackeando o regime farmacopornográfico de Preciado contra determinismos genéticos e cerebrais.

Entretanto, noto uma lacuna: como a interseção entre arte e tecnologia, nas obras de Orlan, Nídia Aranha, enuncia transformações sociopolíticas do corpo humano, subvertendo regimes farmacopornográficos e essencialistas? Suspeito que arte e biotecnologia funcionam como laboratórios corporais nessas obras, desafiando binários biológicos por meio de cirurgias performáticas, hormonização travesti e implantes cibernéticos, promovendo novos devires de gênero e do corpo.

Dessa forma, o objetivo geral deste trabalho é analisar como a arte e a tecnologia, nas obras desses artistas, revelam mudanças sociopolíticas contemporâneas no corpo. Buscando também investigar as relações entre arte, ciência e tecnologia no corpo contemporâneo e relacionar as obras de Aranha e Orlan às transformações de gênero e de corporalidade.

Para tanto, adota-se a pesquisa qualitativa, com análise bibliográfica de artigos, livros, entrevistas e registros visuais das obras, conforme Costa (2015), que define a pesquisa qualitativa como uma aprendizagem circular entre o campo e os indícios visuais. Para Orlan, o foco recai sobre arte carnal e manifestos; para Aranha, em "*Ordenha 001*" e no livro "*Testo Junkie*", de Preciado (2018), sobre farmacopornografia.

O trabalho está estruturado em capítulos analíticos: o primeiro aborda ORLAN e a arte carnal, pensando o corpo como ready-made modificado, espaço de intervenção, crítica e reinvenção estética; o segundo examina Nídia Aranha, articulando tecnologia travesti e farmacopornografia para discutir o corpo como campo de mutação, invenção de si e resistência aos regimes de controle.

Quando pensamos em arte, e aqui falo da nossa percepção coletiva, do senso comum que atravessa gerações, imaginamos pinturas e esculturas como objetos estáticos e bidimensionais, que devem ser belos, harmoniosos e capazes de provocar bem-estar. Essa visão ainda permeia o imaginário social contemporâneo. As representações do corpo, sobretudo o feminino, foram historicamente construídas sob o olhar masculino, como exemplificam a *Mona Lisa*, de

Leonardo da Vinci (1452-1519), e *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1485), que se inseriram no imaginário coletivo e perpetuaram uma herança de padrões estéticos idealizados, proporções esguias e simétricas (1:8), poses serenas e pudicas que ditavam não só formas corporais, mas também comportamentos dóceis, delicados e passivos como ideais de feminilidade. Essa disseminação contou também com outros agentes, como a Igreja Católica e movimentos reformistas protestantes, que reforçaram a vigilância sobre a sexualidade feminina, dividindo-a entre "santa imaculada" e "bruxa pecadora" para justificar o aprisionamento corporal e a proteção patriarcal [CAMPOS, 2010]. Campos também mostra esse impacto com as irmãs Brontë (Anne, Charlotte e Emily), criadas pelo pai pastor anglicano rígido em Haworth, Yorkshire. O controle religioso reprimia carinho e desejo: as irmãs menores, Maria e Elizabeth, morreram aos 10-11 anos no internato protestante por maus-tratos; Emily, de *Morro dos Ventos Uivantes* (1874), contraiu tuberculose aos 30 anos no funeral do irmão Branwell – tossiu sangue 3 dias depois, numa vila onde o cemitério da igreja paterna contaminava a água da casa; Anne e Charlotte também morreram jovens na mesma casa.

O mesmo controle da Igreja aconteceu com Emily Dickinson (1830-1886), poeta americana presa pelo pai advogado presbiteriano. Aos 32 anos, nunca mais saiu do jardim de casa em Amherst, recusou-se a casar com seu único amor (um pastor) e morreu sozinha aos 56, com apenas 7 poemas publicados em vida. Essa repressão religiosa familiar roubava a vida e a voz das mulheres [CAMPOS, 2010].

Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1975), apresenta o conceito de panóptico para guiar esse processo: uma arquitetura de vigilância em que o sujeito se autorregula pelo simples sentimento de ser observado, normalizando proporções corporais idealizadas e comportamentos femininos dóceis, punindo socialmente quem foge desses padrões.

Assim, o panoptismo foucaultiano explica a rejeição popular à arte contemporânea: ela rompe a autorregulação que nos leva a vigiar os próprios corpos e comportamentos para nos encaixar nas normas. Escolhi Orlan, artista francesa conhecida por usar cirurgias e performances para questionar padrões de beleza e controle sobre o corpo, Nídia Aranha, artista brasileira que trabalha corpo, tecnologia e identidade a partir de uma perspectiva travesti, e Stelarc, artista performático que explora os limites do corpo humano por meio de próteses e interfaces tecnológicas, precisamente por isso: eles confrontam essa vigilância social, transformando o corpo em um laboratório de resistência que desafia concepções essencialistas de gênero e identidade. Trata-se de uma seleção intencional: eles devolvem a narrativa aos corpos historicamente excluídos.

PARTE 1



Figura 3 – ORLAN, *The Reincarnation of Saint Orlan* (1990–1993).

Fonte: ORLAN (1990)

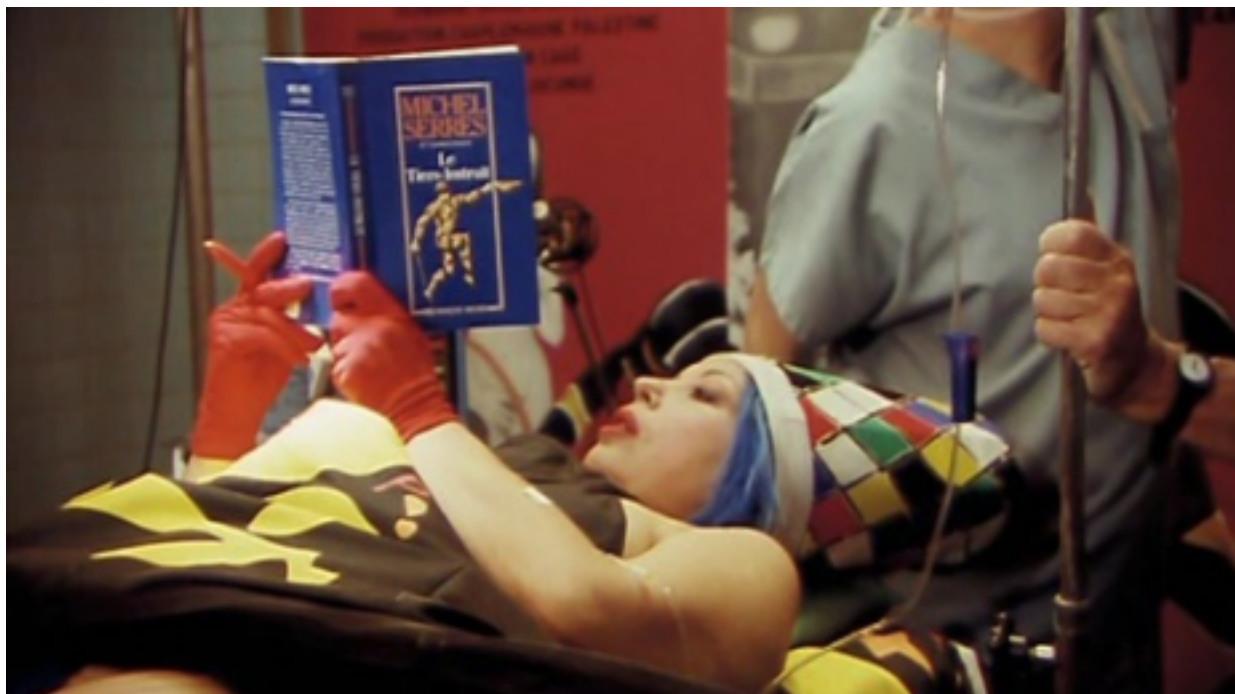
Transformações e intervenções, a partir de um desejo, ou de um incômodo ou um novo devir, me remetem muito o trabalho da ORLAN, artista francesa que traz consigo essa grande provocação entre arquétipos, fenótipos, ser humano em “estado puro” e ser totalmente modificado. A própria imagem acima, deduz que a artista está sendo moldada como um grande bloco de argila, como se o corpo estivesse sempre em processo de fabricação e reinvenção. O preto e branco no registro fotográfico, com aparência de um arquivo anterior à

era digital, também sugere que esse tipo de ação sobre o corpo não é exclusivo da contemporaneidade, mas atravessa a história da humanidade. Nesse sentido, práticas antigas de reconstrução nasal já eram descritas no Sushruta Samhita, tratado indiano de medicina e cirurgia associado a Sushruta, considerado um dos pioneiros da cirurgia na Antiguidade (GANDHI, 2024).

A grande diferença, porém, está na intenção da própria artista. Enquanto, em outros contextos históricos, as intervenções corporais podiam estar associadas à cura, à reparação ou aos ideais de beleza de uma época, em ORLAN elas assumem um caráter crítico e satírico. Sua obra questiona os padrões que moldam o corpo e desmonta os arquétipos e fenótipos que sustentam certas noções de beleza e identidade.

Se remodelar não para ser um molde de um tempo, mas para ser um contra molde desse próprio “tempo”, a obra *A reencarnação da Santa Orlan*, que é uma série de 9 performances no qual o ato cirúrgico de fato acontece (ORLAN 1993), traz consigo o pensar corpo não mais como objeto na linha de conhecimento da palavra “ESTÉTICA” como conhecemos a grosso modo, imbuído de saúde e bem estar, ou talvez fugindo um pouco da própria matéria filosófica, estamos vivenciando com ORLAN o corpo como um objeto remodelável que também é, de certa forma, bélico

Figura 4 — ORLAN em registro de uma das cirurgias-performance de *A Reencarnação de Santa ORLAN* (1990–1993)



Fonte: ORLAN (1993)

Podemos perceber, na imagem, como ORLAN satiriza o espaço da sala cirúrgica, que em tese deveria ser um ambiente esterilizado, controlado e racional, mas que, em sua obra, é transformado em cenário performático e satírico. Nesse contexto, o corpo do paciente deixa de ser um objeto passivo e plenamente autônomo, sendo manipulado e reconfigurado por outros; no entanto, ORLAN aparece desperta, lendo *Le Tiers-Instruit*, de Michel Serres, o que desloca o sentido da cena. A presença desse livro reforça uma reflexão sobre educação, conhecimento e aprendizagem como processos atravessados por diferentes áreas do saber, e não como transmissão de conteúdos fixos ou compartimentados. Assim, a artista articula o rigor cirúrgico com elementos de sátira, camp e adereços não convencionais, introduzindo desordem e ironia em um espaço que deveria ser asséptico e disciplinado. Outro aspecto relevante é o chapéu que remete às cores da obra de Mondrian, *Composição com Grande Plano Vermelho, Amarelo, Preto, Cinza e Azul*, o que sugere uma operação de citação e paródia do cânone moderno, como se ORLAN brincasse com a autoridade da história da arte ao incorporá-la em seu próprio corpo-imagem.

Essa estratégia também permite pensar de que maneira sua obra tensiona a expectativa de deslumbre hedônico que parte do público projeta tanto sobre a arte quanto sobre o feminino. Nesse sentido, Cindy Sherman é um antecedente importante para essa discussão, pois, ao realizar autorretratos em que encarna diferentes mulheres em cenários variados, ela evidencia como as imagens do feminino são historicamente mediadas por códigos visuais, normas sociais e instituições de poder. Em seus autorretratos, Sherman utiliza cosméticos não apenas como instrumento de transformação, mas também como denúncia da indústria da beleza, que funciona como um dos grandes braços do sistema patriarcal ao produzir e sustentar uma figura do feminino polida, desejável e socialmente consumível. Com isso, ela expõe o caráter fetichista dessa representação, na qual a mulher deve aparecer sempre bela, controlada e visualmente agradável, sem espaço para a abjeção, a loucura, a raiva, a angústia, o vazio ou a repressão. Ao tornar visível esse processo, Sherman mostra que o feminino não é uma essência fixa, mas uma construção constantemente negociada, regulada e tensionada pelos discursos que o cercam.

Encaixando-se nas questões já citadas, é necessário, nesta pesquisa, contextualizar o conceito de ready-made com o trabalho de Orlan, Nídia Aranha e Cindy Sherman. Antes de sua prática, Marcel Duchamp provocou um dos grandes abalos na história da arte quando apresentou, em 1917, um urinol assinado por “R. Mutt” na exposição da Associação de

Artistas Independentes de Nova York. O gesto gerou rejeição por parte da própria instituição, que argumentou que o objeto poderia ser útil em outro campo, mas não no campo da arte. A partir desses exemplos, Duchamp, ORLAN e Sherman, entendo que esse tipo de deslocamento evidencia que a arte nunca teve, de fato, um suporte fixo, imutável ou limitado a formas previamente autorizadas. Assim, ao articular o corpo, a identidade e a representação por meio de procedimentos como a performance, a cirurgia, a máscara e a encenação, essas artistas mostram que arte, gênero e identidade são construções históricas, móveis e permanentemente tensionadas pelas relações de poder. E que as questões de transformação corporal podem pertencer legitimamente ao campo da arte como quaisquer outras formas de linguagem e suportes artísticos .

FIGURA 5 – ORLAN em cirurgia-performance da série *La Réincarnation de Sainte ORLAN* (1990–1993).



Fonte: ORLAN (1993)

Acima temos um registro fotográfico bastante caótico, mas cheio de detalhes preciosos, que fazem perceber com força a provocação de ORLAN. A imagem documenta uma de suas performances cirúrgicas e reúne elementos muito inusitados, como a cruz, a própria artista representada em 2D como a Vênus de Botticelli, médicos vestidos com trajes na estética *disco/glam*, completamente distantes do uniforme cirúrgico tradicional, e jarros de frutas dispostas sobre o balcão acima, em uma clara remissão às naturezas-mortas. Tudo isso faz com que a sala de cirurgia deixe de ser apenas um espaço médico e se transforme em uma

espécie de palco, onde ORLAN manipula grandes referências da história da arte. Para mim, ela brinca com esses modelos clássicos de forma satírica, não para diminuí-los, mas para expô-los ao debate público e mostrar como muitas vezes os tratamos com uma reverência quase intocável.

Neste registro, me parece que um dos médicos segurasse “ORLAN enquanto Vênus de Botticelli”, enquanto o outro se espelhasse nesta imagem para intervir no corpo da artista, como se buscasse aproximá-la dos fenótipos e das características da Vênus. A presença da cruz também me parece muito importante, porque ela carrega uma longa tradição de associações entre o feminino, a pureza, o sacrifício e a dor. Ao colocá-la dentro desse cenário cirúrgico, ORLAN parece tensionar justamente essa herança simbólica, como se trouxesse à tona a forma como o corpo da mulher foi historicamente cercado por expectativas de sacralidade e submissão. Nesse sentido, a cruz não aparece apenas como um signo religioso, mas como um elemento que reforça e ao mesmo tempo desestabiliza essa relação entre feminino, moralidade e controle do corpo.

Essa desordem cirúrgica me faz sentir que ORLAN quer justamente desmontar essas certezas, embaralhando signos que costumam parecer naturais, estáveis e até sagrados.

O que torna A Reencarnação da Santa ORLAN tão desconcertante é justamente onde ela acontece: numa sala de cirurgia que funciona, ao mesmo tempo, como ateliê e espaço performático. As nove cirurgias plásticas que compõem a série não eram procedimentos privados, mas performances transmitidas ao vivo via satélite para galerias de arte na Europa e em outros lugares do mundo, com público assistindo em tempo real. Nesse sentido, as fotografias e os vídeos que circulam posteriormente não são o resultado final da obra, mas registros dessas ações. A obra se constrói no corpo da artista, no momento em que acontece e na relação que se estabelece com quem assiste.

O ambiente dessas cirurgias também reforça esse caráter híbrido entre o clínico e o simbólico. Mesmo sob anestesia local, que a mantinha consciente, ORLAN transformava a sala de operação em cena, incorporando elementos como crânios, tridentes, frutas e legumes, enquanto lia textos filosóficos ou desenhava com o próprio sangue. Em aparições posteriores, como em sua visita a São Paulo, os implantes em forma de chifres aparecem cobertos de purpurina, indicando que a performance não se encerrava na cirurgia, mas continuava em outros contextos. Na cena em que ela segura uma cruz branca, fica evidente a construção dessa imagem de santidade, elaborada a partir da incorporação de traços de figuras femininas

consagradas na História da Arte, como Diana de Versalhes, a Vênus de Botticelli (1485), Europa e o Touro, Cupido e Psique e a Mona Lisa (c. 1503–1506).

Tudo isso atravessado pela frase que ela mesma resumiu com precisão cirúrgica: "Eu queria falar sobre o quanto se maltrata o corpo das mulheres. A religião propõe um corpo culpado, que deve sofrer. O meu trato era: nada de dor, nem antes, nem depois."

FIGURA 6 – ORLAN em cirurgia-performance da série *La Réincarnation de Sainte ORLAN* (1990–1993).



Fonte: ORLAN (1991).

Acima, Orlan transforma a cirurgia em performance, deslocando o procedimento médico para o campo da arte carnal e convertendo o corpo em um espaço de crítica aos padrões de beleza e à construção cultural da feminilidade. Estamos vivendo, na contemporaneidade, um grande boom de influenciadores digitais que expõem seus processos de Lipo LAD, botox, preenchimento e outros procedimentos estéticos como parte de uma rotina quase naturalizada. Nesse cenário, percebo uma diferença

importante em relação a ORLAN, porque, no caso dela, a cirurgia é assumida como gesto autoral e crítico. A artista se coloca como protagonista da própria transformação e entende que os signos de beleza foram historicamente construídos por olhares que não passaram pela experiência do feminino, mas que, ainda assim, definiram quais traços deveriam ser desejáveis. Hoje, no entanto, vemos uma massa de corpos sendo conduzida por uma lógica de filtros, algoritmos e padrões visuais do Instagram, como lábios volumosos, maçãs do rosto marcadas e narizes afinados, o que muitas vezes faz com que a cirurgia deixe de parecer uma escolha inteiramente própria para se aproximar de um desejo moldado externamente. Nesse sentido, a transformação corporal contemporânea parece menos um ateliê de autoria e mais um campo de repetição de modelos impostos, sobretudo sobre os corpos femininos.

O que mais me intriga na obra de ORLAN, tanto nas performances quanto nos registros fotográficos e em vídeo, é a forma como ela desacraliza o ato cirúrgico para torná-lo um espaço de debate público. A cirurgia, que no imaginário coletivo pertence ao domínio da medicina e da correção estética normativa, é reapropriada por ORLAN como ritual artístico e político. Ela retira o bisturi do consultório e o coloca no palco.

Nas fotografias, especialmente da série *La Réincarnation de Sainte ORLAN*, é visível que a artista não performa sofrimento, ela performa prazer, ironia, controle. Há uma leveza quase carnavalesca em imagens onde ela lê, gesticula e interage com a equipe médica enquanto está sendo operada. Isso é uma subversão deliberada: ORLAN satiriza os dogmas que associam feminilidade a passividade e dor silenciosa. Ela ri do próprio rosto sendo refeito.

Essa dimensão satírica me conecta diretamente ao que mais me move na obra dela: a ideia de que o corpo não precisa ser o que foi projetado para ele. Minha própria trajetória é atravessada por essa questão — a busca por autonomia sobre as transformações do meu corpo, a necessidade de entender de onde ele vem, o que foi socialmente e biologicamente prescrito para ele, e o gesto político de ir contra essa prescrição. ORLAN transforma essa recusa em linguagem visual. Ela não apenas fala sobre agência corporal, ela vive e encena com bisturi, sangue e câmera para o público como uma grande peça de teatro.

Fazendo um paralelo com o trabalho de Orlan, é possível observar que o corpo sempre esteve presente nos espaços de galeria e museu, mas, em geral, como espectador ou como suporte de representação, mantendo uma relação de corpo → objeto, de corpo → imagem, de corpo → objeto de olhar. A provocação duchampiana ressoa na prática de Orlan não pela fixidez do objeto, mas pelo deslocamento do que pode ser considerado arte: assim como Duchamp desafiou a institucionalidade ao apresentar um objeto cotidiano como obra, Orlan desafia os

limites do corpo ao apresentá-lo não como dado estável, mas como território em permanente construção. O corpo, nessa perspectiva, é compreendido como algo continuamente moldado pela cultura, pelas instituições públicas e pelo Estado, muitas vezes de maneira invisível ou naturalizada. A artista, ao se apropriar dessa lógica, enfatiza não o resultado final, mas o próprio processo antes do resultado, convidando a apreciar a transformação em andamento, como se a cirurgia, a intervenção e a operação fossem, elas mesmas, a obra.

A arte carnal, como ORLAN propõe em seu manifesto, parte de uma reflexão sobre o corpo que vai muito além da cirurgia como reparação ou embelezamento. Em vez de tratar o corpo como algo passivo, a artista o coloca no centro da obra, como espaço de crítica, de criação e de questionamento. O que importa não é apenas o resultado final da intervenção, mas todo o processo que ela envolve: a cena, a tensão, os símbolos e os sentidos que emergem dali. Assim, o corpo deixa de ser visto como algo que precisa se adequar a padrões de beleza e passa a ser entendido como um território vivo de experimentação e disputa. Esse manifesto foi formulado no início dos anos 1990, em diálogo com a série *La Réincarnation de Sainte-Orlan*, e pode ser consultado no site oficial da artista e em acervos institucionais dedicados à sua obra.

É importante observar que, em algumas manifestações da Body Art, a dor, o desgaste físico e a resistência corporal aparecem como recursos para provocar angústia, desconforto e outras sensações intensas no público. Orlan, contudo, segue por outro caminho. Em vez de tomar a dor como elemento central ou como forma de transcendência, a artista recusa essa lógica e valoriza a intervenção cirúrgica enquanto processo consciente, mediado por tecnologia e por decisão autoral sobre o próprio corpo. Assim, a presença da anestesia não anula a proposta artística, mas reafirma a intenção de permanecer consciente durante a transformação, controlando o que acontece com sua própria corporalidade.

Desse modo, o corpo de Orlan pode ser compreendido como um tipo de ready-made vivo, continuamente reconfigurado sob seu olhar e sua vontade. Ao se colocar como sujeito ativo do processo, a artista rompe com a lógica médica da passividade do paciente e afirma sua autonomia sobre o corpo. Além disso, sua obra produz uma imagem híbrida, instável e provocadora, que tensiona padrões de beleza, identidades fixas e formas normativas de existência, como o consumismo desenfreado, no qual adolescentes são o alvo principal da indústria de beleza; os filtros e aplicativos que simulam "como você seria mais bonita", reforçando a ideia de que o corpo precisa ser corrigido e criando padrões irreais de aparência;

e o gênero binário e rígido, que exclui pessoas trans, travestis e não binárias. Ao questionar essas normas, a obra de Orlan abre espaço para outras possibilidades de representação do feminino e do corpo na arte.

É importante também trazer, nesse sentido dos processos cirúrgicos, a questão da clandestinidade. Quando ORLAN propõe permanecer acordada, mas sem sentir dor, utilizando morfina ou outros anestésicos para monitorar, ver e estar presente em sua própria cirurgia, ela tensiona o protocolo médico e rompe com o modo tradicional de transformar o corpo em objeto passivo sob o controle de outras pessoas.

Essa desobediência é crucial para inverter parte da lógica dos saberes formais historicamente legitimados por homens e por suas instituições, permitindo também reconhecer a validade de experiências e saberes empíricos. Historicamente, esses saberes não se restringiram à medicina oficial: parteiras, benzedeiras, curandeiras, raizeiras, povos indígenas e comunidades negras e quilombolas produziram formas de cuidado e cura baseadas na observação, na repetição e na experiência, muitas vezes sem acesso à formação médica formal e, em vários contextos, sob suspeita ou repressão.

Embora Orlan enfatize que o momento da transformação é o cerne da sua obra e não o produto final, essas transformações ficaram enquanto resultado marcadas em seu próprio corpo, ou seja, ela em si é a própria obra de sua arte. Nascida em Saint-Étienne, na França, em 1947, vivenciou um contexto de pós-guerra ou seja a grande efemeridade dos movimentos feministas e da body art. Seu trabalho ainda é latente quando falamos sobre o feminino, identidade, corpo e tecnologia.

O corpo como *medium* artístico, como uma espécie de ready-made, é a espinha-dorsal da obra de ORLAN, e permite pensar esse corpo como uma matéria técnica e politicamente construída, atravessada por processos de inscrição, intervenção e disputa de sentido. Sem romantizar a precariedade, essa chave também ajuda a compreender práticas travestis de modificação corporal que, historicamente, emergiram como estratégias de sobrevivência, circulação social e produção de presença em contextos marcados por exclusão escolar, familiar, sanitária e trabalhista. O uso de hormônios, silicone industrial e outras tecnologias informais do corpo não pode ser lido como gesto livre de risco, mas como resposta situada à ausência de acesso a direitos básicos e à marginalização de corpos dissidentes. Ainda assim,

tais práticas configuram formas empíricas de saber e de cuidado, elaboradas à margem da medicina institucional, o que abre caminho para a leitura da obra de Nídia Aranha.

Antes de nos debruçarmos sobre as obras e os atravessamentos que permeiam a trajetória da artista Nídia Aranha, sinto que é importante trazer para a conversa o pensamento do filósofo e teórico Paul B. Preciado, cuja obra *Testo Junkie: Sexo, Drogas e Biopolítica na Era Farmacopornográfica*, publicada originalmente na Espanha em 2008, nos oferece ferramentas muito potentes para pensar em como os saberes populares sempre estiveram presentes como formas de alteração e gestão do próprio corpo.

A partir das reflexões do livro, começa a fazer sentido olhar para a chamada "caça às bruxas", intensificada na Europa durante a transição para a Idade Moderna, como algo muito além de uma perseguição religiosa. O que estava sendo criminalizado, na verdade, era o conhecimento que essas mulheres carregavam sobre o próprio corpo, sobre a cura, sobre a medicina. Um saber que, por não estar sob o controle das instituições dominantes, era lido como perigoso e, por isso, precisava ser destruído.

E é exatamente aí que uma palavra começa a pulsar neste capítulo, talvez a mais importante dele: clandestinidade. Algo feito às ocultas, em segredo, que foge das normas e das leis. No capítulo intitulado 'Farmacopoder', Preciado (2018) argumenta que, para compreender a gestão política e técnica do corpo, é necessário 'seguir o caminho das bruxas' (p. 158). O autor explica que a caça às bruxas operou como uma 'dupla tentativa de se apropriar do corpo feminino como força de reprodução e de acabar com o uso comum dos recursos naturais' (PRECIADO, 2018, p. 158). Dessa forma, as instituições públicas e o capitalismo nascente perseguiram sistematicamente herboristas e parteiras, cujos saberes foram confinados à categoria de 'infames' (p. 161). Essa perseguição resultou em centenas de trabalhos sobre a produção da subjetividade sendo relegados ao 'esquecimento ou à clandestinidade' (PRECIADO, 2018, p. 366)

O que mais inquieta nesse percurso é perceber que esse mesmo conhecimento, antes perseguido, foi sendo aos poucos reapropriado pelo próprio capitalismo, pelas grandes indústrias e pelas instituições que antes o combatiam. Houve uma expropriação de saberes, não apenas no sentido material, mas também no controle de quem pode acessá-los, quem pode produzi-los, quem tem o direito de dizer o que é ou não é conhecimento legítimo.

Esse processo não ficou no passado. Ele segue acontecendo, inclusive aqui no Brasil. Uma

pesquisa da Universidade Federal de Juiz de Fora identificou fortes indícios de biopirataria envolvendo o conhecimento de cerca de quinze povos indígenas da Amazônia sobre a secreção da rã Kambô, de nome científico *Phyllomedusa bicolor*, cujas propriedades analgésicas e antibióticas são conhecidas e utilizadas por essas comunidades há gerações. Ao cruzar dados em sistemas internacionais de patentes, o estudo encontrou onze registros em países como Estados Unidos, Canadá, Japão, França e Rússia com fortes indícios de apropriação desse conhecimento tradicional. O pesquisador responsável, Marcos Feres, professor de direito da UFJF e autor do artigo publicado na *Revista Direito GV*, aponta que o problema está justamente na proximidade entre o que foi patenteado e o saber originalmente desenvolvido pelos povos indígenas, o que ele nomeia como uma nova forma de colonialismo (FERES, 2022 apud AGÊNCIA BRASIL, 2022). Para ele, esse mecanismo transforma em propriedade privada e exclusiva aquilo que, dentro da lógica dos conhecimentos tradicionais, sempre deveria ser de acesso livre e uso coletivo.



PARTE 2



Figura 07 – Registro de Ordenha 001, de Nídia Aranha



Fonte :
Glamour
(2022).

O registro do vídeo da obra acima me atravessa de forma muito forte. Acho importante começar pelo próprio nome da artista: Nídia significa refúgio, e o sobrenome

Aranha já me faz pensar em como essa produção se constrói. Ordenha é uma série contínua de pesquisa da própria artista, em que o corpo, a experiência travesti e os processos de transformação aparecem como centro da investigação. Nesse sentido, o nome e o sobrenome da artista

também ajudam a pensar essa imagem de um lugar úmido, com fluidos e, de certa forma, afastado das grandes periculosidades da sociedade, assim como o refúgio biológico de uma aranha.

O vídeo se passa em um ambiente que remete a uma mesa cirúrgica, os tons de azul celeste claro remetem muito a essa atmosfera de laboratório hospitalar, clínica cirúrgica, o ruído do própria bomba de extração de leite começa de forma lenta mas o próprio corpo da artista já apresenta sinais de cansaço, e ao passar do tempo a velocidade da extração vai aumentando consequentemente também o cansaço próprio corpo vai se intensificado e evidenciando com o suor.

Nídia é uma artista plástica brasileira, natural do Rio de Janeiro. Realizou estudos nas áreas de Artes Visuais e Design de Produto na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com posterior formação em nível de mestrado no campo de Arte e Cultura. Atualmente, direciona suas investigações para a área da Psicologia Clínica. Paralelamente, atua como Diretora de Arte, desenvolvendo uma produção cuja linha de pesquisa central articula a construção de narrativas de desobediência de gênero por meio da hibridização entre elementos ficcionais e documentais.

Ordenha surge principalmente a partir de uma cirurgia de silicone intramuscular feita pela própria artista. Nessa técnica, a prótese fica dentro do músculo e, a partir disso, Nídia percebe uma nova pulsão no seu próprio corpo: a lactação. Isso, de um ponto de vista biológico, é muito significativo, porque faz pensar no quanto é potente uma travesti poder lactar. Além disso, a obra desloca uma lógica que sempre foi muito associada à mulher cis, à mãe e à cuidadora, como se a nutrição do outro pertencesse apenas a esse lugar.

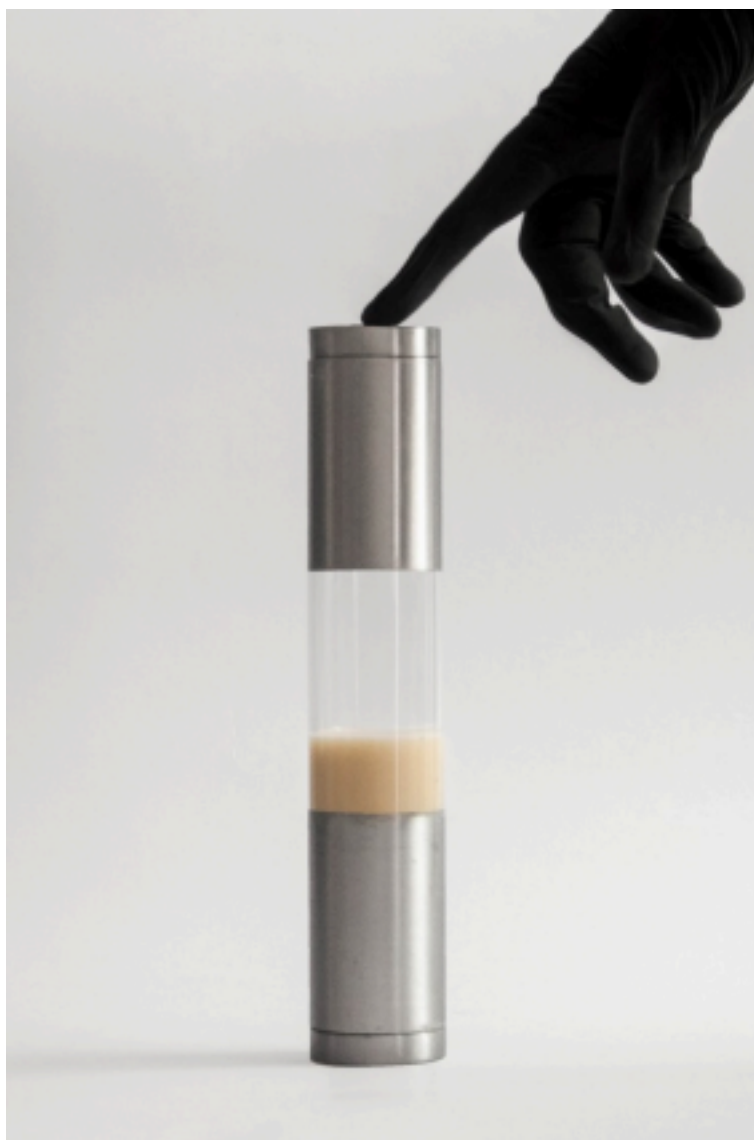
A imagem da aranha também amplia essa leitura. Biologicamente, a aranha é um ser que gera outras aranhas e pode viver em colônias ou em lugares inóspitos. Socialmente, isso faz pensar na experiência travesti como uma forma de sobrevivência coletiva, em que umas vão se atravessando, se conectando e se nutrindo umas às outras. Na lógica da pista e até no mercado de prostituição, isso também pode ser lido como uma grande teia. Não no sentido de romantizar essa realidade, porque ela é cruel, mas de reconhecer que existe ali uma luta por sobrevivência e por existência. 27

Em vídeo publicado pela própria artista sobre Ordenha 002, Nídia Aranha afirma: “o corpo é uma produção histórica, cultural e política, que está sempre mudando e não possui uma natureza transcendental e universal, mas é mutante, e está sempre sujeito à transformação. É efeito de uma elaboração social, cultural, jurídica, política e médica; ele é plástico, ele é relacional, pode ser feito e desfeito através do uso de hormônios, cirurgias e outras estratégias que vão ressignificando. A experiência travesti apresenta a matéria molecular enquanto temporária e artificial, podendo ser moldada por diferentes protocolos, tudo por uma questão de dose, hábito e miligrama” (ARANHA, 2022, on-line).

O próprio registro do vídeo torna isso ainda mais forte, porque é a própria Nídia quem aparece extraindo leite. O ruído da extração dos ductos lactários também é perceptível, o que torna a experiência do vídeo intensa e, em certa medida, dolorosa. Isso faz pensar no lugar da nutrição, da maternidade e do cuidado não como algo natural, mas como uma construção atravessada por corpo, intervenção técnica, cirurgia, hormônios e simbolismo. Ou seja, trata-se de algo produzido socialmente, e não apenas natural. Em Foucault, maternidade e lactação podem ser compreendidas como efeitos de dispositivos de poder e saber que produzem corpos, papéis e subjetividades, regulando o que se espera de uma mulher, de uma mãe e de um corpo considerado feminino.

FIGURA 08 - Registro do Resultado de Ordenha 001: “Cápsula de Leite”, 2020, Leite de Travesti, vidro, aço Inox, 20 cm”

Fonte : Prêmio PIPA (2020)



Preservar o resultado dessa lactação sintética revela-se significativo ao demonstrar que o corpo pode funcionar como um laboratório experimental. A opção pela cápsula em aço inox reforça o caráter preservacionista da peça, uma vez que esse material é reconhecido por sua elevada resistência à corrosão. Dessa forma, a artista converte parte de seu processo corporal em um objeto duradouro, estabelecendo o corpo como arquivo experimental e a si mesma como cientista de sua própria transformação.

Quando Nídia afirma ser cientista e cobaia ao mesmo tempo, ela também torna visível uma experiência que atravessa historicamente muitas travestis no Brasil, especialmente aquelas que recorrem a procedimentos de modificação corporal fora dos circuitos médicos formais. Nesse contexto, as bombadeiras ocupam um lugar central, pois são mulheres trans e travestis que realizam a aplicação clandestina de silicone industrial, PMMA e outras substâncias, em processos voltados à construção de corpos mais próximos do feminino, ainda que sob condições de grande risco.

Essa prática não pode ser lida apenas como intervenção estética, já que ela envolve saberes produzidos na experiência, no cuidado compartilhado e na necessidade de transformar o corpo diante das limitações impostas pela exclusão social e pela violência institucional. As bombadeiras, nesse sentido, representam uma forma de tecnociência travesti que articula desejo, improviso, sobrevivência e invenção de si. Como mostra o documentário *Bombadeiras*, dirigido por Luís Carlos de Alencar (2007) ajuda a compreender essa realidade ao mostrar que essas práticas não se restringem à clandestinidade ou ao perigo, mas também fazem parte de uma rede de afetos, intimidade e construção subjetiva. Ao apresentar travestis que narram seus processos de transformação corporal, o filme revela que modificar o corpo é, muitas vezes, uma maneira de conquistar reconhecimento, afirmação e uma existência mais próxima daquilo que se deseja ser. Assim, a obra de Nídia se conecta a essa história mais ampla, porque também trata o corpo como espaço de experimentação e produção de subjetividade, onde ciência, risco e desejo se encontram na construção de si. Em *Testo Junkie*, Paul B. Preciado desenvolve o “princípio da autocobaia”, no qual o sujeito assume simultaneamente a posição de quem experimenta e de quem é experimentado, fazendo do próprio corpo um campo de investigação política (PRECIADO, 2018, p. 59; p. 365). Essa ideia se aproxima da prática de Nídia Aranha e das bombadeiras, que produzem saberes corporais fora do monopólio médico e recusam ser tratadas como objetos passivos da ciência. No Brasil, contudo, essa autonomia foi historicamente tensionada por formas brutais de repressão, como mostra Cavalcanti, Barbosa e Bicalho (2018) ao analisarem a Operação Tarântula. Deflagrada em 1987, em meio ao pânico moral relacionado à epidemia de AIDS, a operação mobilizou o art. 130 do Código Penal para legitimar prisões em massa e abordagens seletivas contra travestis, deslocando a lógica penal da prova do delito para a punição do próprio sujeito, em um funcionamento típico do direito penal do autor e do inimigo (CAVALCANTI; BARBOSA; BICALHO, 2018, p. 175-191). Nesse sentido, a operação não apenas reforça práticas inquisitoriais e seletivas, mas também expressa uma necropolítica que produz inimigos internos, suspende garantias e naturaliza a violência estatal e social contra

corpos trans (CAVALCANTI; BARBOSA; BICALHO, 2018, p. 175-191). Assim, a tecnologia travesti pode ser lida como uma resposta política à tentativa histórica de controle, patologização e extermínio dessas existências. inquisitoriais e seletivas, mas também expressa uma necropolítica que produz inimigos internos, suspende garantias e naturaliza a violência estatal e social contra corpos trans (CAVALCANTI; BARBOSA; BICALHO, 2018). Assim, a tecnologia travesti pode ser lida como uma resposta política à tentativa histórica de controle, patologização e extermínio dessas existências.

E dessa forma podemos pensar em conjunto: tanto ORLAN quanto Nídia Aranha são de contextos diferentes, países diferentes, construções de vida diferentes, mas utilizam do próprio corpo enquanto souvenir artístico para denunciar e tensionar os aspectos rígidos, sociais e preconceituosos que hoje ainda vivemos, tanto pelo ódio ao feminino quanto pela onda massiva de conservadorismo. Escrevo isso em 2026, e nunca pude notar um retrocesso tão grande socialmente para pessoas à margem da sociedade. Leis que criminalizam a transição de gênero, índices de assassinato de travestis e mulheres trans que seguem sendo contabilizados, e um conservadorismo que cresce justamente como resposta ao fato de que as transformações já estão acontecendo, porque as pessoas estão mudando, com ou sem permissão institucional.

E esses trabalhos me fazem refletir muito: empiricamente, arte é ciência, e tecnologia é o conhecimento próprio que produzimos. Sempre foi denunciado por essas artistas tanto o medo dessas transformações quanto o fato de que elas estão acontecendo. A indústria detém de certa forma esses saberes e controla quem pode acessá-los, e isso não é novo, é o mesmo movimento que perseguiu parteiras e herboristas, que criminalizou bombadeiras, que faz com que uma menina precise buscar hormônios na internet porque o ambulatório trans é inacessível. ORLAN me faz pensar e satirizar os valores de beleza que grandes meninas enfrentam todos os dias com questões corporais e adoecimento. Ela coloca o bisturi no palco, ri do próprio rosto sendo refeito, e com isso desmonta a ideia de que existe um corpo correto a ser alcançado. Já Nídia me traz outro ponto: existem transformações acontecendo, novos projetos de vida surgindo, e ainda assim essas pessoas são tratadas como não-pessoas, tentando sobreviver com toda violência e todo perigo que isso implica. A cápsula de leite travesti guardada em aço inox é um arquivo dessa sobrevivência. É ciência feita de dentro, com o próprio corpo como laboratório e como prova.

PARTE 3 : CONSIDERAÇÕES FINAIS

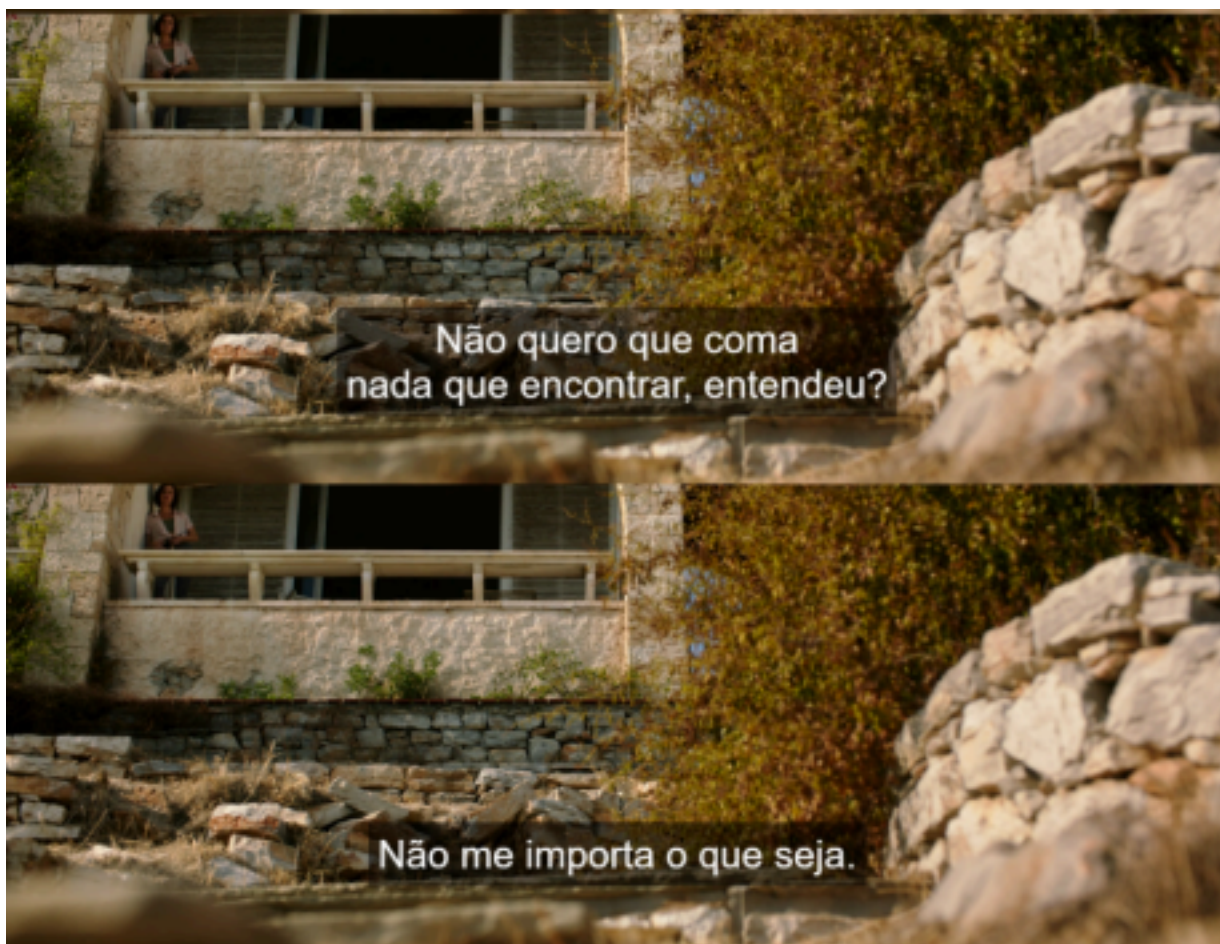
FIGURA 9 – Cena do filme *Crimes of the Future* (2022)



Fonte: Captura de tela do filme *Crimes of the Future*, dirigido por David Cronenberg.

Outro elemento que me atravessa e dialoga diretamente com essa perspectiva é a obra cinematográfica *Crimes do Futuro* (2022), dirigida por David Cronenberg. Para além de autores como Preciado, é interessante perceber como as discussões sobre corpo, política, sexualidade e identidade também se manifestam no cinema. No filme, Cronenberg constrói um futuro distópico em que a humanidade passa por um processo de adaptação a um ambiente sintético, o que gera transformações e mutações orgânicas profundas, chegando a alterar a própria estrutura do DNA. É nesse cenário de instabilidade biológica e identitária que essas questões emergem de forma inquietante.

FIGURA 10 – Cena do filme *Crimes of the Future* (2022)



Fonte: Captura de tela do filme *Crimes of the Future*, dirigido por David Cronenberg.

Logo no início do filme, uma mãe alerta o filho para que ele não se alimente de certos materiais, revelando o medo diante de um novo tipo de corpo, um corpo que se nutre de substâncias não convencionais. Essa diferença é tratada como algo ameaçador, culminando no assassinato da criança por sufocamento. Essa cena me impacta especialmente, pois evidencia um medo muito contemporâneo, o receio diante daquilo que desloca e tensiona os padrões já estabelecidos de identidade, sexualidade, gênero e modos de existência.

FIGURA 11 – Cena do filme *Crimes of the Future* (2022)



Fonte: Captura de tela do filme *Crimes of the Future*, dirigido por David Cronenberg.

Ao longo do filme, também aparecem duas instituições que buscam controlar e regular esses corpos em transformação: a Unidade de Registro Nacional de Órgãos, que tenta mapear os órgãos que passam a surgir espontaneamente nos corpos humanos, agora capazes de manipular seus próprios hormônios e produzir novas formas dentro de si, e a Unidade de Novos Costumes, responsável por vigiar e normatizar esses sujeitos. De certo modo, essas estruturas revelam uma tentativa de conter aquilo que escapa, mesmo quando essas mudanças já apontam para outras possibilidades de existência e para uma redefinição do que entendemos como humano e como vida.

FIGURA 12 – Cena do filme *Crimes of the Future* (2022)



Fonte: Captura de tela do filme *Crimes of the Future*, dirigido por David Cronenberg.

Essa ficção distópica ressoa com realidades contemporâneas de repressão à transição de gênero que eu acompanho e que me tocam de forma direta. Na Rússia, desde 2023, o governo aprovou uma lei que proíbe totalmente intervenções médicas para transição de gênero, exceto para doenças congênitas em crianças, e criou o crime de alta traição para ativistas trans, punível com prisão perpétua (Globo, 2023). As pessoas trans russas também não podem adotar crianças e casamentos com trans podem ser anulados (Globo, 2023).

Na Hungria, desde 2020, uma lei aprovada com 134 votos a favor define gênero pelo sexo biológico do nascimento, impossibilitando alteração de nome ou gênero em documentos oficiais. Essa medida foi condenada pelo Tribunal de Justiça da União Europeia como violação de valores fundamentais europeus (DW, 2020; Acidigital, 2026).

No Brasil, embora não exista lei federal que proíba a transição de gênero para adultos, sinto que vivemos uma onda crescente e silenciosa de projetos de lei e legislações estaduais que restringem direitos trans, seja no acesso a banheiros, seja na participação em esportes, seja até na possibilidade de discutir gênero dentro da escola. E o que mais me preocupa é que, recentemente, em abril de 2025, o Conselho Federal de Medicina aprovou uma resolução que proíbe o uso de bloqueadores hormonais em crianças e adolescentes e estabelece 18 anos como idade mínima para o início da hormonioterapia e das cirurgias de transição, fixando 21 anos para os procedimentos com risco de esterilização. Essa resolução segue judicializada: o próprio CFM chegou a acionar o Supremo Tribunal Federal para impedir que tribunais de instâncias inferiores a contrariem, mesmo diante de casos concretos de adolescentes que buscam esse acesso (VILELA, 2026). Não consigo deixar de pensar que esse movimento de controle sobre corpos trans não nasceu agora. Ele ecoa o que já vivíamos em 1987, quando a Operação Tarântula usou o art. 130 do Código Penal para legitimar prisões em massa contra travestis no Rio de Janeiro, num funcionamento típico do direito penal do autor e do inimigo, que pune não pelo que se fez, mas por quem se é (CAVALCANTI; BARBOSA; BICALHO, 2018, p. 175-191). Para mim, a resolução de 2025 e as leis estaduais de hoje são uma atualização dessa mesma lógica: regular, patologizar e conter aquilo que insiste em existir fora da norma. E, junto a tudo isso, seguimos contando corpos: 122 pessoas trans foram assassinadas em 2024, sendo 95,9% delas travestis ou mulheres trans (ANTRA, 2025; CNN BRASIL, 2026).

Trazendo esse ponto para a dimensão do controle, é possível perceber que, nessa ficção, há um interesse governamental em regular e compreender, a partir de suas próprias burocracias e dinâmicas, o que pode ser considerado natural ou não, humano ou não. Isso levanta questões importantes: a quem interessa esse controle sobre o corpo e sobre as formas de existência? E, ainda, quais seriam as consequências para aqueles que não são classificados como humanos ou naturais, e qual o peso social, político e moral que essas classificações podem acarretar? Até que ponto aquilo que escapa às normas estabelecidas pode ser moralmente aceito? Essas provocações também contribuem para pensar o trabalho de Nídia Aranha, especialmente no modo como tensiona os limites entre corpo, norma e dissidência.

Nesse sentido, não posso deixar de falar o quanto foi importante, no meu percurso, conseguir me conectar com uma artista que dialogasse com o que eu vivia, com o que eu gostava e com o que eu era. Enquanto estudante de Artes Visuais, principalmente no início da graduação, senti que a academia muitas vezes não conseguia me ver, nem nas linguagens, nem nas referências. Ao mesmo tempo, o processo de transicionar dentro da universidade veio acompanhado de um desgaste constante, atravessado pela necessidade de reeducar o outro e a mim mesma o tempo inteiro. Isso, em muitos momentos, foi um peso grande, a ponto de me fazer pensar em desistir.

E então eu começo a pensar no que é ser professora, ou no que esperam que seja. Às vezes, esse gesto aparece quase como uma imagem muito simples, quase infantil, de pegar na mão de alguém e dizer "é assim", "não, é assado", como se houvesse uma forma correta de existir, de falar, de se colocar. Mas eu também fui professora de outras maneiras, fui professora quando não corriji um pronome dito de forma errada, mas deixei no meu rosto uma recusa, uma tensão, uma tristeza, uma raiva contida. Como se o corpo falasse antes da linguagem, como se ensinar também pudesse ser esse deslocamento, esse incômodo que não se organiza em explicação. E isso me faz pensar o quanto esse lugar de ser aquela que ensina, que orienta, que responde, que sustenta, esse lugar que muitas vezes é projetado sobre o feminino como uma espécie de oráculo, também é um lugar que pesa, que desgasta, que atravessa.

Talvez por isso eu pense em "idea 1", da artista/musicista Kelela, não como uma resposta, mas como um estado. A música nasce nesse entre, enquanto ela lia Octavia Butler, enquanto o mundo também parecia se desfazer em alguma medida. Existe ali uma densidade que não tenta organizar o caos, mas permanecer com ele.

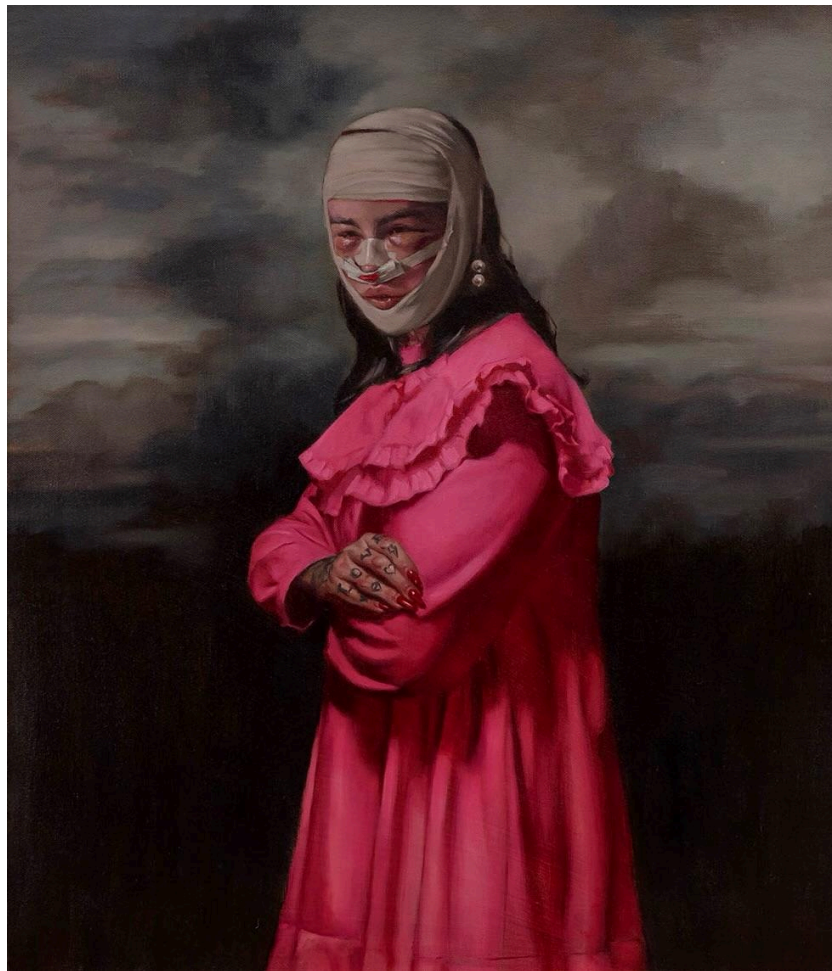
“Nascida em uma garagem e escrita enquanto eu lia 'A Parábola do Semeador' de Octavia Butler, 'idea 1' fala sobre como é existir neste clima — o peso de ter que testemunhar, absorver e falar a verdade em um momento em que o mundo parece estar se desfazendo. Esse é um fardo que as mulheres negras conhecem intimamente. Esta música não oferece respostas, apenas se recusa a desviar o olhar. Compô-la em parceria com minha melhor amiga, Janiva Ellis, ouvir a produção de Oscar dar forma a ela e, em seguida, ver 91 Rules trazer essa tensão à vida visualmente me parece o início de uma conversa muito maior que estou pronta para ter” (Kelela, 2026)

E quando Kelela fala sobre esse peso de testemunhar, de absorver, de dizer a verdade mesmo quando não há espaço para isso, especialmente a partir de experiências que atravessam mulheres negras, algo ressoa. Não como identificação direta, mas como eco, como frequência.

36

Porque talvez o mais potente seja justamente isso: a recusa em oferecer respostas, a recusa em organizar o mundo de forma confortável. O videoclipe, com essa mulher no limite de si, não resolve, não fecha, não cura completamente. Ele sustenta. E talvez seja isso que também atravessa tudo aqui: não a tentativa de ensinar o caminho, de dizer "é assim" ou "é assado", mas de permanecer nesse lugar instável, onde o corpo sente antes de explicar, onde a linguagem falha, onde existir já é, por si, um gesto de tensão. Ser travesti é, de fato, ser essa grande alegoria ciborgue que Donna Haraway menciona no Manifesto Ciborgue: 'um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção' (Haraway, 2003, p. 36). e sim, somos talvez nossas próprias ficções tornadas em realidade, por antes, talvez, uma realidade que foi posta como "natural", mas que, a partir das fricções sociopolíticas, já não cabia mais esse naturalismo para esses indivíduos. E falando como até uma experiência pessoal: eu não me arquitetei minuciosamente para ser o que sou hoje, mas sou fruto da minha própria indagação sobre o mundo, sobre o corpo, sobre mim mesma, sobre sexo, sobre o feminino e o masculino, sobre sentir e gostar das alterações medicamentosas, sobre o clandestino, sobre poder compartilhar essa vida com outras que também foram atravessadas pelo mesmo. E conseguimos, enquanto pessoas trans, construir de fato um ecossistema que pode ser sintético, bélico, não biosseguro, mas foi a forma que aprendemos a ser, a sobreviver e a existir. E eu nunca voltaria atrás, de nenhuma forma. Para mim, a destransição é morte, porque sou o que sou, e ainda estou mudando. Não cheguei, e acredito que talvez nunca chegue a um possível estado completo de transição. Talvez isso nem exista.

Figura 13 — Thix, *Faceshopping II*, óleo sobre tela, 80 x 70 cm, 2026.



Fonte: THIX.

*Habitar um
corpo é uma
condição
crônica.*

Instagram,
2026

A pintura da artista brasileira Thix, como podemos sentir no quadro um corpo em recém cirurgiado, delicado, , em processo de revitalização e de recomposição mas de certa forma não sabemos o que vai surgir dessa intervenção, ou que acarretará após esse procedimento realizado, ou seja é importante ressaltar que a transformação do corpo é um processo crônico, sem a promessa de um resultado final definitivo. Historicamente, a palavra "disforia" carrega uma herança de patologização que reduz a experiência trans a uma suposta inadequação corporal a ser corrigida. Autores como Paul B. Preciado tensionam essa leitura, propondo que a disforia seja vista não como doença, mas como uma experiência de revolução, deslocamento e produção de si (PRECIADO, 2023, cap. 1, p. 13). Essa mudança de perspectiva é corroborada pela Organização Mundial da Saúde, que na CID-11 reclassificou a transexualidade como "incongruência de gênero". Em sua obra mais recente, *Dysphoria Mundi*, lançada no Brasil em 2023 e escrita durante o confinamento da pandemia, Preciado expande essa análise para a escala planetária, definindo a disforia como uma falha sistêmica e

um efeito da fricção entre o antigo regime petrossexorracial — binário, colonial e fóssil — e novas formas de existir que nascem da desobediência política (PRECIADO, 2023, cap. 1, p. 12; cap. 5, p. 23). O corpo é, portanto, ressignificado como somateca: um arquivo político vivo onde formas de poder são instituídas e destituídas (PRECIADO, 2023, cap. 2, p. 112). Nesse cenário, o "mutante" assume uma condição de trânsito permanente e mutação intencional capaz de enfrentar o colapso do mundo atual (PRECIADO, 2023, cap. 6, p. 881).

Ao longo desta pesquisa, o corpo foi o fio que conduziu cada análise, cada encontro teórico e cada provocação política. O corpo de ORLAN, aberto, consciente, lido como argila e como palco. O corpo de Nídia, lactante, exausto, preservado em aço inox como arquivo de uma existência que o Estado preferiria apagar. E o meu próprio corpo, que atravessa estas páginas mesmo quando não é nomeado diretamente.

O que se revelou ao aproximar essas duas artistas não é apenas uma convergência estética, mas uma articulação política sobre quem tem o direito de transformar o corpo, em quais condições, com acesso a quais recursos e sob quais riscos. ORLAN opera dentro de um circuito institucional da arte europeia, subvertendo-o de dentro. Nídia opera a partir da clandestinidade estrutural das travestis brasileiras, fazendo da precariedade um laboratório. Não se trata de hierarquizar essas posições, mas de reconhecer que o ato de transformar o corpo é sempre situado, geograficamente, racialmente, economicamente, politicamente.

Referências

COSTA, Robson Xavier; SILVA, Maria Betânia; CARVALHO, Livia Marques. *Pesquisas e metodologias nas artes visuais*. João Pessoa: Editora UFPE, 2015. p. 183-189. Disponível em:

<https://editora.ufpe.br/books/catalog/download/496/486/1463?inline=1>

. Acesso em: 12 mar. 2026.

COUY, Venus brasileira. “Perdão se devo fazê-los sofrer” – a arte carnal de Orlan. *Travessia*, ed. 3, p. 1-20, 2008. Disponível em:

<https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2994/2343>

. Acesso em: 12 mar. 2026.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 33-119. Disponível em:

<http://vidaboa.redelivre.org.br/files/2018/03/ANTROPOLOGIA-DO-CIBORGUE.pdf>

. Acesso em: 12 mar. 2026.

MEDEIROS, Rosângela Fachel. O corpo como identidade provisória: corpo, tecnologia e arte. *Revista da FUNDARTE*, p. 34-39, 2009. Disponível em:

https://www.academia.edu/1991909/O_corpo_como_identidade_provis%C3%B3ria_corpo_tecnologia_e_arte

. Acesso em: 12 mar. 2026.

ORLAN. ORLAN: Paintings, Bio, Ideas. *The Art Story*, [2026?]. Disponível em:

<https://www.theartstory.org/artist/orlan/>

. Acesso em: 12 mar. 2026.

PORCHAT, Patricia. O corpo: entre o sofrimento e a criatividade. *Revista EPOS*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 112-130, 2014. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-700X2014000100007

Acesso em: 12 mar. 2026.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SIMON, Cristiana Liebel; GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. Corpo e biotecnologia: a indagação das fronteiras humanas em Stelarc. *Intexto*, Porto Alegre, v. 2, n. 23, p. 69-86, 2010. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/17853>

. Acesso em: 12 mar. 2026.

SOARES, Maria Helena Silva. Donna Haraway e a implosão do projeto moderno de ciência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 32, n. 2, 2024. DOI:

<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2024v32n293449>

. Epub 1 de maio de 2024. Acesso em: 12 mar. 2026.

CAMPOS, Andrea Almeida. As bruxas retornam... Cacem as bruxas! Um argumento para o controle histórico da sexualidade feminina. *Revista Espaço Acadêmico*, [v.], [n.], p. 64-72, jan. 2010. Disponível em:

https://www.academia.edu/download/91866080/9151-Texto_do_artigo_32366_1_10_20100105.pdf. Acesso em: 13 mar. 2026.

ROCHA, Guilherme Massara; SILVA, Vanessa Guimarães da. O corpo na contemporaneidade e o enigma da morte: um estudo sobre a arte carnal de Orlan. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 23, p. 218-235, dez. 2017. Disponível em:

<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/1273>

. Acesso em: 18 mar. 2026

GANDHI, Madhura A. Sushruta: The Father of Surgery and Ancient Medical Innovations. *Cureus*, v. 16, n. 9, e70577, 2024. Disponível em:

<<https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC11527508/>>. Acesso em: 25 abr. 2026.

LEDA MARTINS. **Maria Martins**. Disponível em:

<<https://www.ledamartins.com.br/acendedora-de-sois/maria-martins>>. Acesso em: 27 abr. 2026

MULVEY, Laura. Cosméticos e abjeção: feminismo e fetichismo na fotografia de Cindy Sherman. *Revista ZUM*, 28 jun. 2019. Disponível em:

<https://revistazum.com.br/radar/cosmeticos-abjecao-cindy-sherman/>. Acesso em: 23 maio 2026. .

AGÊNCIA BRASIL. Pesquisa encontra indícios de biopirataria de conhecimento indígena sobre rã Kambô. *Agência Brasil*, Brasília, 2022. Disponível em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br>. Acesso em: 30/05/2026.

TECOAPPLE. Kelela prepara nova era e lança o single "idea 1". 2026. Disponível em:

<https://tecoapple.com/2026/04/08/kelela-idea-1/>. Acesso em: 4 jun. 2026.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUALES (ANTRA). Dossiê assassinatos e violências contra travestis e transexuais 2025. Brasília: ANTRA, 2025.

Disponível em:

<https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2025/01/dossie-antra-2025.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2026.

ACIDIGITAL. União Europeia condena leis contra direitos de pessoas não cisgênero da Hungria. *Acidigital*, 23 abr. 2026. Disponível em:

<https://www.acidigital.com/amp/noticia/67795/uniao-europeia-condena-leis-contradireitos-de-pessoas-nao-cisgenero-da-hungria>. Acesso em: 6 jun. 2026.

CNN BRASIL. Pelo menos 80 pessoas trans foram mortas no Brasil em 2025, mostra dossiê. *CNN Brasil*, 25 jan. 2026. Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil/pelo-menos-80-pessoas-trans-foram-mortas-no-brasil-em-2025-mostra-dossie/>. Acesso em: 6 jun. 2026.

DW. Hungria proíbe que transgêneros alterem sexo em documentos. *DW*, 20 maio 2020.

Disponível em:

<https://www.dw.com/pt-br/hungria-pro%C3%ADbe-que-transg%C3%AAneros-alterem-sexo-em-documentos/a-53503233>. Acesso em: 6 jun. 2026.

GLOBO, O. Rússia anuncia prisão de ativista transgênero por alta traição. O Globo, Rio de Janeiro, 13 jul. 2023. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2023/07/13/russia-anuncia-prisao-de-ativista-transgenero-por-alta-traicao.ghml>. Acesso em: 6 jun. 2026.

ARANHA, Nídia. ORDENHA 002 #milking. São Paulo: YouTube, 5 jul. 2022. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-HNsAEEnQFU>. Acesso em: 8 jun. 2026.

MIZANEKRISTOS, Kelela; SCHELLER, Oscar. idea 1. Intérprete: Kelela. *In*: KELELA. new avatar. Londres: Warp Records, 2026. 1 streaming (álbum). Faixa 1.

PRECIADO, Paul B. Dysphoria mundi: o som do mundo desmoronando. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2023

BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos. OMS retira transexualidade da lista de doenças e distúrbios mentais. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2018/junho/organizacao-mundial-da-saude-retira-a-transsexualidade-da-lista-de-doencas-e-disturbios-mentais>. Acesso em: 10 jun. 2026

BICALHO, Pedro Paulo Gastalho; BARBOSA, Roberta Brasilino; CAVANCANTI, Céu. Os Tentáculos da Tarântula: Abjeção e Necropolítica em Operações Policiais a Travestis no Brasil Pós-redemocratização. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 38, n. extra 2, p. 107-121, 2018. DOI: 10.15905/1982-3740/38/extra2/107. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/MLLBpknvMfqdR66rvVGF3WD/>. Acesso em: 10 jun. 2026.

G1. Francesa Orlan fala sobre a arte de modificar o próprio corpo com cirurgias. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL736383-7084,00-FRANCESA+ORLAN+FALA+SOBRE+A+ARTE+DE+MODIFICAR+O+PROPRIO+CORPO+COM+CIRURGIAS.html>. Acesso em: 10 jun. 2026..

VILELA, Marlice Pinto. CFM aciona STF contra autorização de transição de gênero para adolescentes. *Gazeta do Povo*, Brasília, 26 jun. 2026. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/cfm-stf-tribunais-seguirem-resolucao-transicao-genero/>. Acesso em: 8 jul. 2026.