



A resistência de corpos dissidentes no audiovisual brasileiro através do cu nas telas

Vicente de Paula Nascimento Leite Filho¹

Gabriela Pereira de Freitas²

¹ Bixa Jornartista (jornalista artista) das margens do Parnaíba entre Piauí e Maranhão. Mestre em comunicação pela UnB, investiga relações entre comunicação, corpos, dissidências sexuais e suas manifestações artísticas com ênfase em estudos de gênero, teorias queer/cuier/ kuir, arte e mídia contemporânea. Dedicar-se à democratização da comunicação e valorização das dissidências sexuais e cultura popular. Colabora com o site Ocorre Diário, é consultora/curadora do Casarão Equilíbrio Cult em Amarante-PI, compõe o grupo cênico musical Bixanikas e participa do grupo de pesquisa vinculado ao CNPq - GECAE (Grupo de Estudos sobre Espaço, Corpo, Arte e Estética) da UnB.
Email: vincejornart@gmail.com

² Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (2014). Professora adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), professora e pesquisadora colaboradora do programa de pós-graduação da mesma faculdade, na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea, líder do grupo de pesquisa vinculado ao CNPq: GECAE (Grupo de Estudos sobre Espaço, Corpo, Arte e Estética) e participante do grupo GEAP Brasil (Grupo de estudos em Arte Pública) da Unicamp.
Email: gabriela.freitas@gmail.com

**Resumo**

Visibilidade às potencialidades subversivas do corpo é uma característica marcante das culturas *queer/cuir*, que têm reconhecido na região anal um potente lugar para questionar os rígidos padrões binários de gênero e reinventar mundos possíveis para dissidências sexuais. Deleuze e Guattari (2010) trazem o ânus para o debate intelectual que floresce em autores como Guy Hocquenghem e Paul Preciado. O cu ganha destaque nos estudos *queer* em obras como as de autoras brasileiras (Pelúcio, Mombaça, Pêdra Costa, Castiel Brasileiro) e espanhóis (Preciado, Sáez e Carrascosa), e tem rompido com interditos nebulosos, ganhando a luz das telas em filmes como *Bixa Travesty*, *Cuceta* e *A rosa azul de Novalis* - abordados neste artigo. A visibilidade deste tabu corporal nestas obras audiovisuais aponta rupturas nas estruturas coloniais heteronormativas, cisgêneras, racistas e patriarcais dominantes, ao passo que valoriza as camadas subalternizadas da sociedade friccionando relações éticas e estéticas protagonizadas por bixas e travestis. Com este trabalho elencamos os principais desdobramentos destas imagens anais que se vinculam às perspectivas de descolonização que reconfiguram contextos comunicacionais/midiáticos, pensamento crítico cultural e identitários no audiovisual brasileiro.

Palavras-chave: *queer*; audiovisual; cu; antropofagia.

Abstract:

Giving visibility to the subversive potentialities of the body is a striking feature of queer / cuir cultures, which has recognized in the anal region a powerful place to question the rigid binary gender patterns and to reinvent possible worlds for sexual dissidence. Deleuze and Guattari (2010) bring the anus to the intellectual debate that flourishes in authors like Guy Hocquenghem and Paul Preciado. The ass gains prominence in queer studies in works such as those by Brazilian authors (Pelúcio, Mombaça, Pêdra Costa, Castiel Brasileiro) and Spaniards (Preciado, Sáez and Carrascosa) and has broken with nebulous interdicts, gaining the light of the screens in films like *Bixa Travesty*, *Cuceta* and *The Blue Rose of Novalis* – these ones to be discussed in this article. The visibility of this bodily taboo in these audiovisual works points to ruptures in the dominant heteronormative, cisgender, racist and patriarchal colonial structures, while it values the subordinate layers of society by rubbing ethical and aesthetic relations carried out by *bixas* and transvestites. In this work, we list the main developments of these anal images that are linked to decolonial perspectives that reconfigure communication / media contexts, critical, cultural, and identity thinking in the Brazilian audiovisual.

Keywords: *queer*; audiovisual; cu; anthropophagy.



1. Introdução

Neste artigo apresentamos brevemente como a representação audiovisual do *cu* (extremamente próxima às culturas *queer*) perturba o hermetismo identitário e abre caminhos para discussão dos regimes de visibilidade sobre os corpos a partir de questões que problematizam estudos de gênero e suas interseções com pautas anticoloniais.

Ainda que a expansão do audiovisual na última década, principalmente por meio de políticas públicas, tenha diversificado a paleta de narrativas, muitas subjetividades são frequentemente marginalizadas. Em especial as que propõem reflexões críticas mais incisivas às estruturas patriarcais, econômicas e sociais imbricadas nas questões de gênero, raça e classe dentro de ditames, por vezes herméticos, da linguagem cinematográfica. No seio da pauta de descolonização floresce, inclusive, o questionamento a terminologia *queer* para situar experiências não advindas da Europa e EUA. Estudiosas brasileiras como Sarmet (2014), Colin (2019), Santos (2016) e Ferreira (2016) enfatizam a especificidade dos trópicos em problematizar o uso de termos como *kuir/cuir/cuíer* e até *cu*.

Estas discussões nos estudos de gênero lançaram luz ao *cu* como inspirador de teorias e reformulações nas políticas identitárias. Recentemente podemos observá-lo nas criações audiovisuais não pornográficas que se situam entre o cinema *queer* e pós-pornografia. Por esta razão tratamos brevemente do *queer*, pincelamos o pós-pornô como expressões audiovisuais relevantes que dialogam com temática em diversos filmes, dentre os quais destacamos *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, e *Dzi Croquettes* (2009), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez

A obra de Pêdra Costa representa um marco das conexões entre arte e ânus. Abordar sua produção artística é pertinente para compreender produções audiovisuais que se aproximam da performance e pós-pornografia, adentrando em possibilidades do corpo e do cinema que desdobram as questões desejanças de forma mais plural.

Por meio de pluralidades periféricas, Linn da Quebrada e Jup do Bairro são artistas que evidenciam a questões das *bixas*³ e travestis pretas que confrontam hegemonias patriarcais, brancas, cisgêneras e coloniais. O *cu* de Linn da Quebrada no filme *Bixa Travesty* (2018), de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, conduz a análise aos tremores no agitado mar de denominações *queer* brasileiras e mostra potentes processos de

³ Podemos compreender o termo *bixa* como uma espécie de resposta às tentativas de tradução do *queer* no Brasil. *Bixas*, portanto, seriam aquelas que não se encaixam nas normativas que padronizam comportamentos aceitáveis de homossexuais que reproduzem a lógica binária de gênero agregada por vezes de monogamia, misoginia e pautas consideradas como conservadoras e discriminatórias.



resistência a partir de um mergulho na vulnerabilidade, simbolizada pela fragilidade/fúria da região anal.

Prosseguindo na busca de abordagens diversificadas que tem ousado em confrontar tabus corporais e padrões culturais moralizantes adentramos em imagens que nos oferecem “outra face” de temáticas *queer* no audiovisual. Como o filme *Cuceta* (2017), de Tertuliana Lustosa, em que a criação fílmica resiste a uma realidade binária, e a “*travestilidade*” da artista cria uma condição feminina por meio de uma modificação corporal não cirúrgica, porém marcante a ponto de reconfigurar as marcas identitárias que pesam sobre a feminilidade.

Finalizamos a exposição fílmica com *A rosa azul de Novalis* (2019), de Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro, que apesar de não explicitar uma “*militância*” *queer*, dá destaque ao ânus como peculiar eixo produtor de subjetividade homossexual que aciona memórias e reflexões relevantes sobre corpo e sexualidade - principalmente “*homossexualidade masculina*”, como argumentam SÁEZ e CARRASCOSA (2016)⁴.

Estes materiais audiovisuais instigam nosso olhar a reconfigurar éticas e estéticas que revelam aspectos peculiares das expressões que devoram a resistência LGBTQIA+⁵ e problematizam noções de descolonização (LUSTOSA, 2016; COSTA, 2018; BRASILEIRO, 2018 e 2019) que fazem uma crítica ao *ethos* antropofágico brasileiro e abrem possibilidades e protagonismo a sujeitas subalternizadas - em especial nos territórios artísticos.

2. Sobre o *queer* e o cu

Revolta e deboche entremeiam-se entre reflexões sobre vulnerabilidade e violência quando nos deparamos com as imagens da região anal em obras/produtos audiovisuais. Muitas destas imagens são diretamente associadas ao universo complexo do termo guarda-chuva *queer*, que na vivência brasileira ganha contornos revoltosos, antirracistas e anticoloniais - como assinalam várias pesquisadoras, dentre as quais Jota Mombaça (2016), Pêdra Costa (2018, 2020), Santos (2016) e Larissa Pelúcio (2014).

A artista chilena Hija de Perra, em sua emblemática “*Interpretações Imundas...*” revela seus desejos transtornados sobre a teoria *queer*: “Tomara que a utópica ideia de minha mente transtornada se faça realidade e o *queer* se transmute em uma constante destruição e criação amorosa onde todos possamos viver com sabedoria e prazer.”

⁴ SÁEZ e CARRASCOSA (2016: p. 89) pontuam que a ausência de corpos lésbicos em sua obra *Pelo cu* se dá ao fato da perseguição/obsessão ao sexo anal ser destinada à prática realizada por corpos com pênis, biopenetrador nos termos de Preciado (2009). SÁEZ e CARRASCOSA recomendam a obra de Tristán Toarmino como referência ao sexo anal na comunidade lésbica.

⁵ Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, *Queers*, Intersexuais, Assexuais e outras denominações



(PERRA, 2015: p. 08). Percebemos a inclinação para processos de desconstrução/ (des)identificação e a incoerência de fazer uso do *queer* como instrumento de classificação que não consegue dar conta da dissidência sexual⁶ brasileira.

O *queer* está intimamente ligado com a ideia de esquisito, e a priori estas imagens nos causam uma irreverente estranheza, sendo quase sinônimo de inadequação. Nada mais inapropriado na nossa cultura ocidental do que tratar de cu, mostrá-lo. O chamado bundalelê é um gesto milenar, sendo já mencionado no século 17, na obra *A Guerra dos Judeus*, do historiador judeu-romano Flávio Josefo. O registro imagético na cronologia histórica é exíguo, mas o performático atravessa séculos e atualiza-se em diversas performances expressas na contemporaneidade, principalmente por meio das artes visuais – e, em especial, do audiovisual.

Dar as costas é um sinal de grosseria, trazer imagens corporais traseiras ao espaço público constitui em grande afronta, e é comum associar as nádegas expostas a uma ideia de protesto. Trata-se do intratável, uma agressão inconcebível e intolerável, ousadia sem precedentes. Pois é justamente em torno destas subjetividades ousadas que se pode observar, entre alegria vigorosa e fragilidade ácida, um destaque para os quadris, especificamente o cu, como uma força desestabilizadora das normativas de sexo/gênero e sendo fortemente associada às teorias *queer*.

Judith Butler, guião dos estudos *queer*, também reconhece a força de parodiar presente nas culturas *queer* e pontua que o poder não se encerra em relações restritivas, sendo-lhe intrínsecas possibilidades de resistir, de modo que “o foco normativo sobre as práticas lésbicas e gays deve recair sobre o deslocamento parodístico e subversivo do poder, ao invés da fantasia impossível de sua completa transcendência.” (BUTLER, 2003: p. 179). A filósofa nos indica que a potência de debochar das *queer/kuir/cuir* é uma poderosa arma de deslocamento do poder: “as categorias parodísticas servem ao propósito de desnaturalizar o sexo” (BUTLER, 2003: p. 177). Butler nos oferece a “visão da heterossexualidade como um sistema compulsório e uma comédia intrínseca, paródia constante de si mesma, como uma perspectiva gay/lésbica alternativa” (BUTLER, 2003: p. 176). Onde a farsa heterossexual vacila, a cena *queer* emerge e o cu surge.

As bases do movimento *queer* se dão com o surto de HIV no fim da década de 1980, com veres políticas e transgressoras. O *queer* surge também com enfrentamento

⁶ Leandro Colling (2018) entende que o termo dissidência se contrapõe ao termo diversidade sexual, posto que este último estaria pasteurizado pelo artificialismo institucional. A ideia de dissidência não está nem atrelada ao discurso estatal nem ao alinhamento automático ao termo estrangeiro *queer*, que geralmente designa manifestações subversivas de gênero e sexualidade. Dissidência sexual aproxima-se de uma noção pós-identitária para referir-se a sexualidades e gêneros desviantes.

⁷ Mais informações em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/bundalele-e-uma-tradicao-milenar.phtml>.



à normalização das representações gays e pactos das GLS (gays, lésbicas e simpatizantes) com a cisgenderidade, colonialidade e branquitude. São margens de um movimento já marginal em defesa de comunidades vulnerabilizadas dentro da já vulnerável sigla LGBT. Além disso, a relação do *queer* e ativismo é bastante explicitada e pesquisada por Leandro Colling (2015) Em síntese na sua análise de ativismos em Portugal, Argentina, Chile e Espanha, notamos que o autor demarca as intensas diferenças entre o movimento LGBT e ativismo *queer*. Dentre algumas das diferenças podemos destacar a questão da desobediência civil e da interseccionalidade, que são pautas privilegiadas pelo que se entende *queer* e desprezadas pelas LGBT. O *queer*, em sua travessia pelo incapturável, desestabiliza e provoca a moral conservadora ao desferir fendas sobre a rígida organização política social. As imagens *queer* provocam fricções nos dispositivos de controle e vigilância da biopolítica⁸.

É certo que na última década os debates relacionados ao *queer* têm se ampliado e promovido vastas discussões em vários campos, alcançando também o cinema, sobretudo no que diz respeito às representações homossexuais. Denilson Lopes (2004) observa que a temática da homossexualidade percorre um trajeto de combate a representações negativas em prol de imagens positivas, cria padrões que aprisiona as diferenças em estereótipos e pondera em favor da pluralidade: “mais do que a necessidade de imagens positivas, a diversidade de narrativas.” (LOPES, 2004: p. 66). Sobre a diversidade de personagens, Sullivan Charles Barros (2016) interroga se apenas a presença de subjetividades homossexuais e transexuais caracteriza obra/produto como *queer*.

Na mesma esteira, Santos e Rosa (2017) aprofundam a discussão sobre a onda *queer* no cinema brasileiro e entendem que muito dos filmes⁹ englobados a este termo guarda-chuva¹⁰ acabam por incidir em alguns padrões *normalizantes* e não representam de fato as rupturas associadas ao *queer*. Conseguem, todavia, esquadrihar contornos

⁸ Termo relacionado ao conceito de biopoder de Foucault, que se refere à gestão governamental sobre a vida das populações. Foucault (2008) entende o termo assim: “a maneira como se procurou, desde o século XVIII, racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raças... Sabe-se o lugar crescente que esses problemas ocuparam desde o século XIX e que desafios políticos e econômicos eles vêm constituindo até hoje” (FOUCAULT, 2008: p. 431). O liberalismo é apontado como condição de inteligibilidade da biopolítica.

⁹ ROSA e SANTOS (2017) investigam *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), mencionam filmes como *Doce Amianto* (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013), *Flores Raras* (Bruno Barreto, 2013), *São Paulo em Hi-fi* (Lufe Steffen, 2013), *Quase samba* (Ricardo Targino, 2013), *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014), *Castanha* (Davi Pretto, 2014), *Favela Gay* (Rodrigo Felha, 2014), *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014) e *Ralé* (Helena Ignez, 2015).

¹⁰ Diante da pluralidade identitária é comum associar-se ao termo *queer* manifestações que desviam dos padrões binários de masculino e feminino, assim esta nomenclatura acaba por abarcar expressões de sexualidade cisgêneras ou até mesmo heterossexualidade, dentre outros padrões considerados normativos.



da teoria *queer* na medida que, quando estas obras oferecem “multiplicidade de representações, diferentes entre si, cumprem o papel de evidenciar a fragilidade das próprias categorias identitárias” (SANTOS E ROSA, 2017: p. 362), desmontando identidades essencialistas e universalizantes. Lopes e Nagime (2015) embasam a compreensão de que cinema *queer* envolve o deslocamento identitário em amplitudes flexíveis de subversão às normativas de gênero. Múltiplas complexidades integram os debates sobre a questão, que tendem ao reducionismo de caracteres que fazem um filme mais ou menos *queer*.

Larissa Pelúcio (2014) destaca que um dos problemas da incorporação do *queer* no Brasil é que o movimento de aderência do termo partiu, a grosso modo, da universidade para o uso na sociedade. Ao contrário, dos EUA, em que o termo usado pela população e pelos “guetos do gênero” para depois ser usado pelos pesquisadores na elaboração das suas teorias. Em sua leitura do processo de apropriação da teoria *queer* nos trópicos, Pelúcio (2014) propõe uma operação antropofágica do pensamento para deglutir o conceito no Brasil através de uma espécie de procedimento além tradução que chamou de teoria cu, fazendo inclusive referência à nossa posição periférica de “cu do mundo”. Estabelece uma relação do *queer* com o cu, posto que ambos “excitam” e “repelem”:

Falar em uma teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também. (PELÚCIO, 2014: p. 04).

Em diálogo com a produção do argentino Nestor Perlonguer, Pelúcio critica o ambiente higienista das ciências, associando sua teoria cu a epistemologias cucarachas (relacionada às baratas). SANTOS (2016) tenciona as impotências de uma arte *queer* na medida que esta generalização de uma prática desviante se apropria de uma marginalidade corrente, em voga, produzindo cânones que arrogam-se falar por subalternos sem levar em consideração dados específicos da nossa cultura para além do gênero, como é o caso da escravização de pessoas racializadas (negras e indígenas) e as políticas de embranquecimento no Brasil.

Não considerar esta complexidade blinda estruturas excludentes e apaga aquelas que arriscam a vida rotineiramente nas fronteiras do gênero. Desta maneira, Santos repudia reducionismos de categorias estrangeiras, nos conduzindo ao uso *kuir* para nos



referirmos às práticas subalternas desagregadoras que não cabem em bloco algum, desestruturando os padrões de gênero e, em específico, da arte.

Glauco Ferreira (2016) também destaca o uso de variações gráficas e fonéticas do *queer* (kuir, cuíer, cuir...) para enfatizar que as deteriorações das classificações de gênero envolvem outras marcas desestruturantes, geralmente ligadas a contextos de raça e classe, por exemplo. Muito tem se falado em substituir inclusive o *queer* pelo cu para fazer jus a perspectivas e talvez expectativas antropofágicas vitalistas brasileiras.

FERREIRA (2016) traça um detalhado panorama sobre a problemática do *queer* na arte em seu trabalho e destaca que a questão vem sendo debatida há um tempo na América Latina por uma série de autoras, dentre elas Marcia Ochoa (2011). A partir da leitura de Ochoa, Ferreira nos impele a considerar as multipotencialidades do *queer* atentando a “diferentes genealogias conjunções locais e pondo em xeque a ideia de que seja essencialmente categorial/ teoria ‘colonizadora’ e estrangeira” (Ochoa, 2011: 253 *apud* FERREIRA, 2016: 216). Gravitando nestas ponderações, Ferreira nos convida não a inquirir sobre uma arte *queer*, mas sobre a produção brasileira que “reflete sobre binarismo de gênero e sexualidade ao mesmo tempo em que questiona os processos históricos de racialização e colonização (econômica, militar, cultural, epistemológica etc.) específicos de nosso país” (FERREIRA, 2016: p.224). O que vemos é que de alguma forma o *queer* para as bixas do sul tem se tornado uma categoria esvaziada, ainda que bastante usada e debatida.

Pêdra Costa pontua que o uso acadêmico do termo *queer* foi pioneiro por meio de Gloria Anzaldúa. Para Costa (2020) “a questão do uso do termo na América Latina, no Sul Global, é um campo de disputas, uma luta entre saberes incorporados historicamente contra a neo-colonização hegemônica do Norte Global” (COSTA, 2020). A crítica anticolonial de Pêdra reflete sua produção artística, que confrontou cânones estéticos e acadêmicos ao expor seu corpo/cu como forma de reivindicar a subjetividades desviantes que lutam por emancipação sexual dos corpos, para além de ideais e pautas normalizantes e moralizantes.

3. Abrindo as pregas das sexualidades nas telas

O primeiro órgão a ser privatizado, colocado fora do campo social, foi o ânus. O ânus foi quem deu seu modelo à privatização, segundo análises de Deleuze e Guattari (2010). Os filósofos franceses recorrem à analidade para desferir muitas de suas críticas ao modelo psicanalítico do Édipo. Uma das máximas da obra dos autores é afirmar que todo Édipo é anal, “e implica um sobreinvestimento individual do órgão para compensar o desinvestimento coletivo.” (2010: p. 191) De acordo com eles, o investimento coletivo nos órgãos é o que conecta a produção social e desejante, porém as sociedades



modernas na contramão da coletividade dos órgãos têm os privatizado e organizado maquinalmente seus fluxos desejantes.

COLLING e LEOPOLDO (2016) comentam que esta proposição dos filósofos resulta em “um desinvestimento do órgão e há a constituição de pessoas privadas, centros individuais, ou seja, pessoas globais, *eus* específicos e discerníveis. O ânus já não é mais investido coletivamente, mas desinvestido e privado” (p.13 *apud* SÁEZ e CARRASCOSA). Deleuze e Guattari afirmam que a sublimação é completamente anal, no sentido de que o ânus não é uma forma de sublimar, mas sim a própria sublimação que não nos faz “sair da merda” (GUATTARI e DELEUZE 2010: 190). Desta maneira, eles concluem que o “ânus, elevado e desinvestido, produz pessoas globais e *eus* específicos” (2010: 190). Assim, a repressão secular em torno do cu é uma chave para entender esquemas fundadores das subjetividades contemporâneas.

Nos rastros do desejo, Hocquenghem (2009) nos aponta como o cu e a “perversão” homossexual, especificamente a homossexualidade masculina, estão ligados. Acompanhando o pensamento de GUATTARI e DELEUZE (2010), ele nos explica que a vida social se dá acima do ânus - a partir dele para baixo, tudo deve ser severamente recolhido à individualidade. Os homens que exploram aquilo que deve ser ocultado, o cu, têm sua identidade sexual ameaçada, isto é, perdem o status de heterossexual e de homem, passam a ser “menos homem” e aproximam-se mais da imagem de uma mulher histórica (HOCQUENGHEM, 2009: p. 77). O poder que o falo simboliza torna-se um peso ao homem que deve esforçar-se para esboçar uma virilidade que enrijeça este poder, escondendo ao máximo a parte que sinalize vulnerabilidade - o cu. “O corpo está centrado em torno do falo como a sociedade em torno do chefe; aqueles que não o fazem e os que obedecem também pertencem ao reino do falo: tal é o triunfo de Édipo”¹¹ (HOCQUENGHEM, 2009: p. 72). De acordo com o autor o ânus é uma ameaça a existência fálica, o símbolo mor de poder social.

Preciado (2009) coaduna com o pensamento de Hocquenghem e aponta que o rechaço a feminilidade se associa à passividade e ao ânus em nossa sociedade - “Cerrar el ano es desfeminizar el cuerpo” (PRECIADO, 2009: 166). Sáez e Carrascosa (2016) reforçam esta visão ao expor que a posição de inferioridade de homossexuais masculinos se dá pela questão anal. Eles explicam que isso acompanha a divisão binária em que são superiores os que penetram e submissos os que são penetrados, via anal ou vaginal.

¹¹ Tradução nossa do trecho original: “El cuerpo está centrado en torno al falo como la sociedad en torno al jefe; aquellos que carecen de ello y aquellos que obedecen pertenecen también al reino del falo: tal es el triunfo de Edipo.” (HOCQUENGHEM, 2009: 72).



Por corromper este binarismo, Preciado (2009) considera o cu elemento revolucionário que desmonta a lógica patriarcal, sobretudo por desestruturar as noções identitárias de masculino e feminino. Afinal, todos têm cu, todos são passíveis de ser penetrados. Além disso, que o ânus é a nossa parte aberta. O feminino que se constrói culturalmente como abertura faz do ânus um canal de feminilidade para os homens e destrona a superioridade da masculinidade, flexibilizando os polos ativos (dominador) e passivo (dominado) das relações.

Por isso, o filósofo espanhol defende a utopia de que é preciso coletivizar o ânus, retirá-lo da esfera privada e trazê-lo a tônica pública. Preciado arremata seu terror anal com: “Resta desejar o melhor: coletivize seu ânus. A arma é modesta, mas a possibilidade de ação é próxima e infinita.”¹² (PRECIADO, 2009: p. 172). O desafio está lançado e aos poucos o cu insurge nas esferas de visibilidade pública.

Em contextos não pornográficos são raros os registros da região anal, e ainda mais em contextos emancipatórios. Contudo, nesta última década tem sido possível tecer observações sobre menções/aparições da região anal no audiovisual brasileiro. Em *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, acompanhamos no filme o tórrido romance entre as personagens Clécio, líder da trupe teatral Chão de Estrelas, e seu cunhado Fininha, soldado do exército. Apesar de estarem em campos opostos, ambos têm que lidar com a repressão sexual (dentre outras) em plenos anos de chumbo da ditadura militar brasileira.

Pinçamos a icônica cena da polca do cu no filme de Lacerda. Trata-se de um hino ao deboche com bundas nuas reunidas no palco noturno do *Chão de Estrelas*, que diverte o público com a irreverência de corpos desprendidos de qualquer pudor. A insubordinação debochada em pleno período ditatorial apresenta a sexualidade como potente arma para lutar contra os dispositivos disciplinadores e aglutinar público em torno da mudança de costumes. É importante dizer que o *Chão de Estrelas* faz referência ao *Grupo Vivencial Diversiones*, que surgiu em Olinda em 1974 e tinha essa pegada ousada para tratar de temas considerados tabus e levando questões da sexualidade para os holofotes. Para Colling (2018), é um dos precursores do “ativismo das dissidências sexuais e de gênero” (Colling, 2018: p. 158). A leitura livremente inspirada de *Tatuagem* concatena o cu como símbolo desta arte dissidente. É pelo cu que pesados paradigmas são quebrados em aliança ao prazer dionisíaco do teatro, que se potencializa com a catarse coletiva. Assim, um bando de bundas dançantes surge na tela com uma música que nos fala com muita naturalidade da pluralidade do cu.

¹²Tradução nossa do trecho original: “Sólo me queda desearte lo mejor: Colectiviza tu ano. El arma es modesta, pero la posibilidad de acción cercana e infinita.” (PRECIADO, 2009: p. 172).



A música do sergipano DJ Dolores tem uma letra controversa para os costumes coloniais brasileiros e já na introdução é reveladora: “A única coisa que nos salva / A única coisa que nos une / A única utopia possível é a utopia do cu”. Esta sentença alinha-se inteiramente com a imagem que vemos: uma variedade de cus que nos afasta do pedestal do individualismo ao perceber que todos temos cus. Isto nos leva a crer que se existe algum princípio universal que nos une é mais provável que ele seja anal ao invés de moral.

“Tem cu que é amarrado / Tem cu escancarado / Tem cu muito seboso / Tem cu que é bem gostoso / Tem cu que é uma bomba / Que quando peida zomba / Tem cu que sai da linha / Tem cu que é uma gracinha / Tem cu Tem cu (várias vezes) / Tem cu que tem medalha / Tem cu do coronel / que traz felicidade pro povo do quartel / Tem cu que é carente / Tem cu que é de parente / Tem cu que é dos outros / e tem o cu da gente / Tem cu Tem cu (várias vezes) / Tem cu que é democrata / Tem cu que é tirano / Tem cu pra todo mundo / E tem cu que faz planos / Tem cu que é zangado / Tem cu que é gozado / Tem cu que é malvado / Tem cu pra todo lado / O papa tem cu / O nosso ilustre presidente tem cu / Tem cu a classe operária / E se duvidar até Deus tem o onipresente, onisciente, onipotente cucucucucu...”

Nem os deuses escapam dos olhos do cu e desbravar os pântanos do *pathos* é esbarrar com Dionísio e sua arquetipologia que se faz presente principalmente quando estas nossas imagens cu nos levam para lados festivos da orgia. Apesar de enfileirados e aparentemente bem comportados na imagem, os cus no *Chão de Estrelas* estão em êxtase cênico, e a apresentação inicialmente enfileirada irrompe num ritual contagiante que forma roda, entoa cantos e celebra o desbunde numa algazarra em meio ao público. Rosa e Santos (2017), quando comentam esta cena, observam que o “filme eleva este elemento a símbolo da liberdade” (ROSA e SANTOS, 2017). Apesar desta exaltação anal, o cu ainda não é explicitado em tela. Como bem pontua Filipe Furtado, existe uma higienização nesta ode ao desbunde. “O elogio do marginal passa por limpá-lo” (FURTADO, 2013). Em sua crítica analisa que “Fala-se muito de cu, mas o que o filme pede mesmo é pela penetração literal ou figurativa que a sua encenação recusa” (FURTADO, 2013). A assepsia que bloqueia a potência da carga anal não nos impede de perceber vibrações disruptivas que pavimentam as vias anais no audiovisual.

Ainda que a insurgência do cu não seja revelada nestas produções, é necessário pontuar que esta atmosfera audiovisual subversiva da festa lançou luz num cenário



brasileiro emergente e dissidente que ferve referências *queer* no rastro histórico de identidades e corporeidades das bixas brasileiras. Neste processo, um dos filmes marcos da dita cinematografia *queer* brasileira é *Dzi Croquettes* (2010), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

De fato, este filme não faz uma referência explícita ao cu, porém a exibição de corpos desnudos burlando masculino e feminino de maneira irreverente gera estripulias coreográficas que explicitam a região das ancas. Posições de glúteos audazes corroboram em arranjos interpessoais destemidos. A tentativa de instaurar outras visibilidades sobre o corpo é uma vibração que ecoa de *Dzi Croquettes*. Matheus Santos (2016) lembra que as redes afetivas e a criação coletiva irreverente eram uma marca transgressora do Vivencial - que, assim como as *Dzi Croquettes*, resistiam ao passo que popularizavam a (re)existência e a cultura das bixas brasileiras.

É certo que existem predecessores, afinal *Madame Satã*¹³ e tantas outras bixas, que desconhecemos pela oficialidade já causavam frisson na cena brasileira. O destaque aos *Dzi Croquettes* se deve à grande circulação e registro para história das bixas brasileiras. Além disso, a experimentação cênica performática que borra limites de vida e arte é situada como um instrumento artístico transformador: “Utilizando-se da performance, então, foi possível, não só para os ‘Dzi’, mas também para os seus seguidores mais apaixonados, tietes, efetivar existências mais autênticas à medida que borraram a linha que separa realidade e imaginação.” (CYSNEIROS, 2013: 213). A performance é certamente uma estratégia sensível para desestruturar códigos da linguagem que engessam identidades. Por vias performáticas o cu tem conseguido expandir-se nos circuitos audiovisuais.

4. Campo cu aberto por Pêdra Costa

Marco das performances que enaltecem e problematizam o cu no Brasil é a artista Pêdra Costa¹⁴. A presença de Pêdra num circuito audiovisual alternativo é bastante significativa em produções como *CUCETA – A Cultura Queer de Solange Tô Aberta* (13’01”, 2010, Salvador) - Direção: Cláudio Manoel; *Bad or Red* (5’25”, 2016, Berlim) - Direção: Pêdra Costa; *STA!* (6’6”, 2017, Viena) - Direção: Pêdra Costa; *A revolução é o*

¹³ Vale recordar que no filme *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, há um diálogo entre Madame Satã e Tabu referente ao cu: “E o cu, já deu hoje?” (Madame Satã) “Hoje não, dei ontem!” (Tabu). Apesar de não haver elementos visuais, há que se considerar que estes fragmentos discursivos de maneira tão enfática inserem o cu como elemento de um imaginário não repressivo à diversidade de práticas sexuais.

¹⁴ Pêdra Costa é performer e antropóloga visual. Atualmente estuda na Academia de Belas Artes de Viena e trabalha internacionalmente com artistas *queer*. Seu trabalho passa pela estética do pós-pornô e por uma investigação anti-colonial. Informações disponíveis em: <<https://capacete.org/pedra-costa/>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020. Mais informações em: ><https://carqocollective.com/pedra/About-Pedra-Costa>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.



meu pau mole (1'53", 2012, Rio de Janeiro) - Direção: Pêdra Costa e *Verarschung* (3'51", 2013, Berlim), videoarte de Pêdra Costa. A carreira de Costa é marcada por uma investigação teórica e artística sobre o cu que desperta a formulação de um pensamento que reflete a potência do cu e nos ajuda a compreender melhor a produção de sentidos que circunda esta parte do corpo acessada com fins escópicos.

A produção artística de destaque que inicialmente inscreveu seu corpo nesse cenário de imagens e imaginários do cu foi "*Solange, tô aberta*", que estourou com a parceria entre Pedra com Paulo Fraga (Paulo Belzebitchy) principiada em 2006. Mobilizadas pela batida do funk carioca, que reelabora discursos de liberdade sexual em referências como Deize Tigrona, Gaiola das Popozudas, Tati Quebra Barraco, dentre outras que pautavam o discurso da mulher que goza, as artistas iniciaram este empreendimento audiovisual performático *queer*. No documentário¹⁵ *Cuceta* (2010), realizado por Claudio Manoel, Pêdra nos conta mais sobre o contexto da existência de Solange.

A Solange existe para abrir espaço de sobrevivência para esses os outros corpos, esses outros desejos. A gente não nasceu assim com nenhuma intenção de ser *queer*... o que a gente tem parecido com o *queer* é isso de não querer uma identidade (...), mas a gente passou a ser reconhecido pela cultura *queer* internacional. (COSTA, 2010)

A obra de Pêdra é situada em contextos *queer* e de pós-pornografia, um movimento que dá vazão a estas obras e discussões que despontam no século XXI. A intenção precípua do pós-pornô é questionar a violência machista e sexista da indústria da pornografia. O protagonismo volta-se a mulheres cis e trans, homens trans, travestis, bixas e outros sujeitos não heterossexuais cisgêneros que pautam fluxos desejantes não hegemônicos.

A pós-pornografia é vinculada aos circuitos de arte dissidente e possui vários contornos que resultam em diferentes vertentes. As obras de María Llopis (2010) e Diana J. Torres (2012) contribuem muito para entender um pouco mais sobre pós-pornografia, em especial na Espanha. Érica Sarmet (2014) e Taís Lobo (2014) aprofundam estas concepções a partir de um contexto brasileiro/latino e, em suma, nos apresentam o pós-pornô como forma de contrariar a sexualização dos corpos numa lógica de gênero

¹⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/112440887>.



binária (masculino/ativo-feminino/passivo). A produção de Pêdra relaciona-se à pós-pornografia, porém não como resíduo originário dos EUA e Europa. Kaciano Gadelha pondera este aspecto observando como o funk impulsionou a pós-pornografia no Brasil, sendo uma grande influência na obra de Pêdra Costa, com sua emblemática Solange Tô Aberta (STA):

Não queremos divã, queremos funk, porque Freud inventou uma máquina de desejo-linguagem apropriada para nos fuder ainda mais, para nos fazer confessar o desejo, então vamos fuder Freud¹⁶! O funk está na linha de fora, um acerto performativo de Solange. Desde o Sul, o pornô se fez pós, toda importação não vingará, porque a genealogia do pós-pornô sul-americano ou sudaca não se filia ao que significa o mesmo termo na sua versão estadunidense com Annie Sprinkle nem parte de seu manifesto. (GADELHA, 2019: p. 202).

Notamos que a produção de Pêdra está comprometida com a “descolonização de afetos e desejos”, apropriando-se da cultura de massa, provocando ruídos na linguagem, dando vazão às questões que envolvem corpos e sexualidades dissonantes e recusando a objetificação do seu corpo e suas vivências sumarizadas a uma categoria de análise. Ainda que o *queer* aglutine inscrições emancipatórias e tente abordar o que não se identifica num sistema binário, seus usos acadêmicos por vezes desconsideram a potência e a precariedade das experiências.

Tudo isto se reflete também nas concepções de Pêdra sobre o cu, especificamente o do sul. No seu “Manifesto Cu do Sul” (2018) ela reconhece o fracasso que ronda as lutas que entremeiam o cu e as bichas, porém conclama a ginga e a malícia como forma de resistência.

Não lutamos contra nada. Nossas lutas sempre foram derrotadas. Já aprendemos na História do mundo. Somos Mandigueiros e Curandeiros. Nossa Dança e Nossa Ginga é nossa luta, a nossa forma de amar, de brincar, de estar em conexão com a nossa comunidade. Somos sempre coletivos, nunca individuais. A Malícia é a base de toda nossa vida contra o projeto colonizador. Não se aprende e não se ensina a Malícia (...) Nosso cu é nosso poder. Por isso tantas

¹⁶ O autor provavelmente faz referência à música *Fuck Freud*, de STA, para fundamentar sua crítica a psicanálise freudiana que compreendia a homossexualidade como uma perversão, um desvio psíquico.



interdições, fantasias religiosas sobre nossas bundas. A antropofagia não nos une mais. Já os comemos, como condição violentamente pela educação civilizatória colonial. Agora vomitamos e ao Sul do Mundo, ao Cu do Corpo. (COSTA, 2018).

O cu exposto por Pêdra resiste às estéticas e paradigmas dominantes, confronta a antropofagia e insinua-nos um lugar de delicada vulnerabilidade que se constitui enorme força. Sua malícia é sua forma de parodiar o teatro dos horrores do gênero aprisionado na produtividade heterossexual. Sua dança e sua ginga movem e removem identidades, deformam os padrões patriarcais e nos provocam a uma relação desconhecida/incógnita com processos identitários. Isto nos leva a refletir sobre a ética marica (ética bicha) de Paco Vidarte, quando este ressalta que “Me fascina pensar num movimento LGBTQ que colocasse em prática uma política do buraco negro: absorver tudo, apoderar-se de tudo, chupar tudo sem dar nada em troca” (VIDARTE, 2007: p. 89). Para Sáez e Carrascosa (2016), esta *analética* constitui uma estratégia de resistência das bichas através de “uma analidade ativa, de um cu ativo, de um cu que seleciona, escolhe, decide, capaz de criar sua própria ética, não uma ética universal, e que, além disso, não facilita ao poder nenhum saber” (SÁEZ e CARRASCOSA, 2016: p. 77).

Recordamos o relato de Mombaça (2016) em que Pêdra se mostra resistente às categorias acadêmicas e asfixia da pesquisa científica: “e onde parecia mais desenvolta em meus trejeitos academicistas, (Pêdra Costa) me sacodia dizendo: tua ficção é tua, não é sobre mim que falam tuas categorias.” (MOMBAÇA, 2016: 342). Esta resistência de Pêdra, de alguma forma, está vinculada à postura anal de ser “buraco negro” diante de um conhecimento iluminador, catalogador, dominador e castrador.

Tal como o *queer*, o cu expressa inconformidade em caber em categorias. Pelo cu, contudo, expressa-se a resistência à prática colonial de nomear, definir e dominar os corpos racializados (indígenas e pretos), não masculinos (mulheres, travestis e bixas) e tampouco cisgêneros. No “Sul do Mundo” o cu aponta para outros contextos não englobados pelas teorias *queer*. Pêdra Costa cria rotas de fuga às armadilhas identitárias e rompe com barreiras de gênero ou linguagem artística. Arrisca-se pelo funk, performance, audiovisual, pós-pornografia e outras referências que viabilizam a resistência deste cu que se expande e reverbera com mais intensidade em diversos em múltiplos circuitos artísticos.



5. *Cuceta, Bixa Travesty e Rosa azul de Novalis: Escancarando pregas audiovisuais*

A imagem do cu tem surgido nos contextos artísticos e culturais como instrumento de resistência e choque à hegemonia cultural heterossexual. Preciado (2009) analisa o ânus como um instrumento potente para a “*desegenitalização*” da sexualidade reduzida a penetração pênis-vagina. Segundo o filósofo espanhol, o cu pode deslocar práticas que alicerçam divisões hierárquicas e opressões entre masculino/feminino, homossexual/heterossexual. Para Preciado (2009), coletivizar o ânus, fazer dele instrumento comum à sexualidade de todos, desestabiliza a economia sexual dos corpos que separa a humanidade em homens e mulheres “obrigados” a reproduzir e ser produtivos na sociedade por meio de arranjos políticos, econômicos e sociais lastreados na heterossexualidade.

O cu é visto como instrumento revolucionário. Artistas e ativistas vão aprofundar dimensão política conectada ao potencial ofensivo deste tabu corporal para revidar e proteger-se contra os processos de violência que têm como alvo dissidências sexuais. Podemos entender que a ação de artistas que recriam formas violentas e fazem do cu uma festa: simultaneamente um beijo e uma arma ressignificam os processos violentos e afetivos habituais - hegemônicos - instaurando possibilidades relacionais que coreografam formas de reposicionar a violência (reagindo às agressões) e de se auto cuidar, o que significa, *a priori*, permanecer vivas.

Bruna Kury, através dos circuitos de pós-pornô, tem friccionado esta produção de imagens que podem repercutir, produzir pesadelos e ruídos no imaginário massivo vigente. Uma das suas principais ações neste sentido, envolvendo circuitos de artemídia diretamente, é a produção do *DVD Pornopirataria*, que contribui para a circulação de imagens de bixas, transexuais, sapatonas e travestis numa postura de insubmissão que fatura patamares hegemônicos de violência.

A partir do cu também são formulados termos como *kuceta*, para realçar a potencialidade sexual anal em contextos da dissidência artística e social/sexual do Brasil. O termo já foi usado, por exemplo, no *Festival Kuceta Pós-Pornográficas*, que aconteceu em 02 edições (sem previsão para próxima edição). É inspirado em festivais como *Muestra Marrana, Bienal de Arte e Sexo Dildo Rosa, Pornífero, Anormal Festival, Arrecheras Heterodisidentes, e Monstruosas*. Conta com CURadoria de Kury e Paulx Castello, e trabalha com temas ligados a pós-pornografia, como define a publicação do site¹⁷: “É sobre dedicarmos esse encontro a abrir-nos e a preencher de sentidos e

¹⁷ Disponível em: < <https://monstruosas.milharal.org/2018/06/11/kuceta-pospornografias-festival-de-cultura-e-politica-sexodissidente-em-sao-paulo/>>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.



diversidades em pulsação, mas óbvio que também rebolaremos nossas rabas até o chão, chão chão”. *Kuceta* é uma releitura parodística do termo *buceta* em junção com a sonoridade “cu” grafada com “k”, que tem sido reivindicada por artistas travestis no seu combate à transfobia. Vulcânica Pokaropa usa o termo *Cucetas Produções*¹⁸ para nomear o canal em que ela organiza entrevistas com artistas dissidentes que integram sua pesquisa de mestrado.

Tertuliana Lustosa produziu um filme chamado *Cuceta*. Ela reforça o vocábulo *cu* em vez de apenas o caractere fonético. Soa como uma necessidade de afirmar o cu neste processo, ao mesmo tempo em que reafirma a boceta. A artista funde os buracos mais perseguidos do corpo humano. É complexo, pois a ausência da “genitália fêmea” muitas vezes é usada para humilhar/violentar mulheres trans e travestis que são diminuídas enquanto mulher. São graves as transfobias que desautorizam a experiência feminina de transexuais pelo fato de não possuírem tal genital.

Em confronto direto a esta violência, talvez numa tentativa de redistribuí-la, Tertuliana fricciona um outro imaginário e confunde os dois buracos na sua potência transexual anal. Ela parodia o órgão dito “original”, cria seu próprio órgão, recria seu corpo, enfrenta a violência que sofre e reorganiza, confundindo, os padrões desejantes. Este processo de recriadora de si foi registrado em formato fílmico com a seguinte sinopse:

Cuceta aconteceu enquanto arte e ritual de transição, enquanto comida baiana, tatuagem, modificação corporal. Uma travesti vai ao encontro de Dr. Elton Panamby para realizar o procedimento que mudaria a sua vida: a *Cuceta*, uma tatuagem sobre a região anal e perianal. Muito mais que um risco no corpo, a sua vida se transformaria completamente.¹⁹

¹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCWL4Key_oqqWkVAqS-AMrww. Acesso em: 02 de outubro de 2020.

¹⁹ Disponível em: <<https://vimeo.com/234362743>>. Acesso em: 06 de julho de 2020.

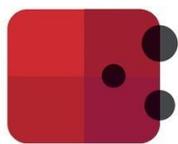


Figura 01: Frame de *Cuceta* (2017), de Tertuliana Lustosa.

Tertuliana refaz as marcas identitárias e recria sua feminilidade por meio de uma tatuagem de *boceta* no seu cu - uma *cuceta* lhe confere uma marca identitária que burla o binarismo de gênero. O ambiente ficcional a partir das vivências de Tertuliana nos conduz para uma experiência *queer*. Assim como a maioria das artistas que trabalham como cu, Tertuliana também questiona o lugar *queer* na vivência brasileira, que tem se mostrado cada vez mais cu. No Manifesto Traveco Terrorista ela afirma no seu Bafo 11: “Yankees são a infância da História. Para desarticular o pós-espírito yankee, podemos sim renunciar ao posto de teórico *queer*. Na teoria TRÁ, podemos ser muito piores.” (LUSTOSA, 2016: p. 397). Ela conclama cautela com as operações antropofágicas artificiais. Ante antropofagia extrativista, Lustosa diz preferir a *chuca* e nos alerta:

No âmbito de uma desconstrução da antropofagia, a alteridade necessita rever o seu caráter de apropriação, em que o “primitivo” e o precário foram fetichizados para um projeto de poder da elite paulista. Pensar práticas discursivas que desconstroem as estruturas coloniais é rever também de que forma o sistema produtivo se relaciona às capitalizações dentro dos processos em arte, tendo em mente que a esfera discursiva de um trabalho artístico ou posicionamento político inclui sempre uma noção de autoria. Há uma concentração de capital até mesmo quando o objeto de estudo é de recortes étnicos, raciais e de gênero vulneráveis, que são estereotipados e têm suas imagens utilizadas para projetos extrativistas. Esse foi o caso, tantas vezes, da arte antropofágica, que, em seu ímpeto nacionalista vendeu corpos e ancestralidades à lógica do novo eurocêntrico – a vanguarda. (LUSTOSA, 2016: p. 387)



Para Lustosa (2016), a vanguarda modernista brasileira e sua vertente considerada mais progressista e revolucionária, a Antropofagia, apropriaram-se de culturas primitivas com o intuito de exotizar suas subjetividades mantendo-se submissas ao imperialismo europeu. A crítica de Lustosa faz coro à de Pêdra Costa, que já frisou que a Antropofagia não nos une mais. Elas e outras artistas elevam o cu e dão as costas para repressão calcada na cultura colonial. A *cuceta* de Tertuliana é apresentada como uma prática traveco-terrorista. Ela aciona o termo traveco que na sua concepção é uma operação substitutiva e descolonizadora em relação ao *queer*, que também é tido como termo ofensivo em suas traduções mais corriqueiras. Assim, ela recorre ao termo que ofende travestis no Brasil e desestabiliza este lugar injurioso de forma similar ao termo “vadia” utilizado por feministas de todo o país para marchar contra o machismo. Ela proclama valor positivo aquilo ao que a moral hegemônica repudia. Ela considera a *cuceta* um “artesanato do cu” não comprometido com os padrões realistas “*humanocentrados*” no órgão sexual. A *cuceta* atende a uma demanda que:

deriva, vasculha, interrupção, ataque, invasão, ocupação, desocupação, prostituição, política de explosão do universal e do colonialismo. Masculinidade não corresponde a pênis ereto e o desrespeito das categorias de expressividade de gênero se dá também pelos ecos desativados: o pênis como órgão sexual feminino, o clitóris como órgão sexual masculino, a *Cuceta* (...) em desordem. O corpo como arma. A palavra como gatilho. (LUSTOSA, 2016: p. 407-408).

Assim subvertem às investidas biopolíticas de domesticação de seus corpos. Pela delicada mucosa anal, as artistas dissidentes reacendem esta força que reage ao silenciamento empregado contra corpos subalternizados, sobretudo pela colonização e seus “apêndices” atroztes como a escravidão, o racismo e o patriarcado heterossexual cisgênero. A pesquisadora Castiel Vitorino Brasileiro vem investigado práticas de descolonização nomeadas de *Devorações* (2018), que tratam de práticas de emancipação intelectual e discursiva de corpos e bixas e travestis pretas. Brasileiro (2018), assim como Lustosa, também questiona a prerrogativa do corpo biológico como demarcação de feminilidade. Com sua obra “*Sagrado Feminino de Merda*”²⁰ indaga:

Ser feminina é uma merda, mas se dizem que não sou feminina por que continuo uma merda? Sou negra e me chamam de negro. Pera lá, não existe ingenuidade entre nós.

²⁰ Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_sdm. Acesso em: 20 de agosto 2020.



No momento da mortificação, todos sabem que sou bixa ou travesti. Então porque me chamam de negro? É uma hipocrisia que não me pertence. Porque há uma projeção. Me reconhecem como merda e me classificam numa cisgeneridade que vocês reconhecem não existir em mim no momento que me chamam de merda. Se sou uma merda então sou feminina e sagrada. (BRASILEIRO, 2019: p. 11).

Por estas vias, ela desorganiza a taxonomia dos corpos, inventa organicidade do seu corpo, evacua vida e crava sua própria fecundidade feminina. Castiel se apresenta como testiculada feminina. Na mesma esteira, Linn da Quebrada já se pronunciou sobre ser mulher de peito e pau. Este enfrentamento ao patriarcado e seus binarismos pode ser visto no filme *Bixa Travesty* (2018), em que a artista que se autoproclama *bixa travesty*. Linn da Quebrada, rememora sua trajetória plena de mutações e debruça-se sobre uma série de momentos delicados de sua vida - dentre eles, um tratamento oncológico bastante difícil pelo qual a artista teve que passar. Passeando por seus momentos biográficos, são várias as alegrias e tristezas nos quais a artista leva o nosso foco para o constante desejo de liberdade que a acompanha. Nestes momentos de busca por liberdade, ela relembra os processos de transformação, nos quais os momentos de brincadeira e deboche com as amigas, a mãe e as cuidadoras em sua volta foram vitais para que conseguisse resistir e seguir sua carreira artística, principalmente a musical.

O cu e a música fazem parte do percurso de Linn, e na cultura das bixas não é uma aparição recente ou incidental. Existe intencionalidade e força reivindicatória, ao passo que tenciona paradigmas estéticos e considera a *raba* uma potência artística capaz de tocar corações e mover multidões. Assim como elas, outras artistas produtoras de imagens anais, como Pêdra Costa e sua emblemática *Solange Tô Aberta*, fizeram do funk e ritmos periféricos, como hip-hop, uma devoção devoradora que redistribui as imagens das bichas no imaginário hegemônico da heteronorma cisgênera. Essas artistas têm transgredido aos grilhões do bom comportamento feminino para tomarem o destino dos seus corpos e não se envergonharem de seus cus. Colin atesta que:

O caráter proibido, sexualizado e erótico das canções, bem como as composições pouco elaboradas e elitistas, auxiliam no rebaixamento do funk enquanto prática musical e movimento político. Entretanto, podemos inclusive constatar uma postura política feminista no trabalho de diversas funkeiras surgidas nas últimas décadas, cujas canções permitem que elas falem abertamente acerca de suas



próprias sexualidades e de seu empoderamento feminino (...)
(COLIN, 2019: p. 94-95).

O funk é uma referência forte, mas não fica por aí a potência de circulação do cu na cultura. Tertuliana Lustosa, por exemplo, envolvida com as potencialidades das performances musicais, adentrou em 2019 no ramo do pagode e axé/swingueira produzindo a banda As Travestys e fissurando campos até então dominados pela masculinidade e/ou cisgeneridade. Linn da Quebrada é o grande símbolo de artistas que trabalham influências de vários gêneros musicais da periferia, que vão das batalhas de RAP às rodas de samba/pagode. A artista tem se tornado, ao lado de nomes como Liniker e Jup do Bairro, transmissora de mensagens revolucionárias de vidas dissidentes que vibram os quadris e o pensamento de uma geração.

São várias canções suas em que a imagem do cu se explicita discursivamente. Esta ação escancara um deboche com um potencial sarcástico ofensivo, que não se confunde com agressão do opressor, pois apregoa luta por sobrevivência, reconhecimento e afirmação de desejos marginalizados. Isto se reafirma em várias músicas, dentre as quais *Talento*²¹: “*Ser bicha não é só dar o cu. É também poder resistir*”. Esta sentença articula-se intimamente com a ética bicha proposta por Vidarte (2007): a ética do cu, *analética*, que rejeita bixas padronizadas subservientes ao capital e insufla resistência à normatividade orquestrada por políticas identitárias que categorizam e cerceiam subjetividades insubmissas.

A valorização do cu também pode ser percebida em *Dedo nucué*²², em parceria com a Mulher Pepita. Diferente das outras canções, nesta o prazer anal é protagonista e as autoras até desenvolvem o termo *curirica*, em referência ao termo *siririca*, que é uma gíria para masturbação vaginal. Isto de alguma forma nos faz refletir sobre a aproximação constante que notamos entre o ânus e a vagina. O cu e a boceta são tratados pela cultura do macho como meros buracos a serem tapados pela força do falo que tenta domesticar esses “buracos” a serviço do gozo masculino cisgênero e heterocentrado. Contudo, são cada vez mais presentes movimentos que estimulam o gozo das mulheres e a descoberta do próprio corpo, inclusive em processos masturbatórios. Do modo análogo, as bichas que cansaram de ser meros depósitos de sêmen tateiam estratégias e o corpo para não terem o seu prazer dependente de relações nocivas com masculinidades tóxicas.

²¹ *Talento* está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk>>. Acesso em: 12 de agosto de 2020.

²² *Dedo nucué* está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NtUtqkkNtFg>>. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

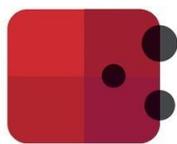
No filme *Bixa Travesty* vemos Linn da Quebrada junto com Jup do Bairro, convictas da importância de parodiar a sociedade patriarcal. Ressaltamos que, nas falas do filme, Linn prenuncia que as bixas em vez de sucumbirem ao patriarcado vão apropriar-se de suas técnicas e aprimorá-las. No filme também podemos ver a fragilidade e angústias de Linn expostas. Inclusive há cenas que revelam o complexo momento que foi sua superação de um câncer. Linn não esconde suas impotências, e numa cena emblemática arreganha a delicada mucosa do seu cu para todo o cinema como sua principal arma contra a sociedade que extermina as bixas e seus buracos provocadores.

Por que tais buracos provocam tanto pânico? A sociedade heterossexual e patriarcal precisa de papéis de gênero bem definidos para serem rigorosamente vigiados e punidos pelas amarras do biopoder. Quando um simples buraco põe aos ares estes papéis, os fiscais do gênero não sabem como reagir diante do abismo da indefinição, e a primeira forma de enfrentar o desconhecido é reprimi-lo/eliminá-lo – e, para tanto, localizar o alvo. Atordoam-se a investigar: É homem? É mulher? É bi? É *queer*? É cu? Não ter resposta, nem certezas, nem verdades absolutas é o que mais apavora a sociedade centrada no sujeito essencial e universal, produtivo, reprodutor, proprietário e dono da verdade.

Somos surpreendidos com esta profusão de sentidos em torno do cu, escancarada na tela. É pertinente contemplar a cena em que Linn brinca com sua genitália e com seu cu. Parece reinventar seu corpo, desdobrar sua subjetividade, deambular pelo prazer sexual. A organização do corpo desmonta-se com as camadas de Linn e nos instiga a mirada, apesar dessas camadas nunca serem totalmente definidas.



Figura 02 : Cu de Linn da Quebrada em Frame de *Bixa Travesty*, de Kiko Goifman e Claudia Priscilla



Após um divertido e delicioso banho de mangueira com amigas, vem o arreganhamento de suas pregas anais e ouvimos em *off* a voz da artista: “O cu sempre né?!”. Ao que Linn responde: “Um pouquinho mais largo, um pouquinho mais apertado”, nos confidenciando a maleabilidade das suas pregas anais que, de alguma forma, repercutem na maleabilidade e multiplicidades da sua existência *bixa travesty*. As cenas seguintes são experimentos poéticos com seus genitais e com seu corpo, que envolvem batom na glândula e bolha nas genitálias. Vale ressaltar que esta “brincadeira” se relaciona às densas etapas do processo quimioterápico que a artista teve que enfrentar por conta de câncer no testículo.

A artista revela que este foi o período de maior aprendizado sobre o corpo, em que conseguiu aprender com “as fragilidades do corpo e as potências no encontro com a fragilidade”. É extremamente delicado ver o nível de vulnerabilidade que nos é exposto em uma tela de forma tão aberta. Não negar este estado vulnerável e os conflitos existenciais advindos dele nos chega como um verdadeiro processo curativo e mais do que restaurador, criador. Permitir-se experimentar/brincar - por vezes até debochar do seu estado frágil - não resultou apenas na restauração de sua saúde, mas na recriação de sua vitalidade, um processo de cura.

É nesta atmosfera de deboche com a própria individualidade que observamos as memórias, sobretudo anais, do personagem ator Marcelo Diorio no filme *Rosa azul de Novalis*. Somos fisgados pela primeira cena do filme: um plano detalhe do cu do personagem, que recita, em *off*, “Da morte. Odes mínimas”, de Hilda Hilst. O filme traz o relato melancólico/dramático/denso de Marcelo, que aborda sua sorologia positiva para HIV, experiências homossexuais, incestuosas, dentre outras memórias trazidas - como a morte do irmão, a relação com o pai, a simbologia entre carros e o falo, suas vidas passadas (dentre elas o poeta alemão Novalis) – e, principalmente, seu cu.

Jocimar Dias Jr. (2019), ao analisar o filme, traz à baila o ensaio “*Is the rectum a grave?*” (“O reto é um túmulo?”), que estabelece relação entre a misógina perseguição de prostitutas durante os surtos de sífilis no século XIX e o HIV no fim do século XX. O estigma do ânus como túmulo e símbolo de morte é confrontado no filme, que nos propõe “questionamento frente à estigmatização heteronormativa do tabu do prazer anal (e todas as implicações decorrentes disso)” (DIAS JR, 2019). O autor também destaca a cena em que o personagem hidrata o cu sentando numa bacia de leite de amêndoas. Há uma analogia explícita com a obra de Bataille (2003), *História do olho*. Percebemos que o olho explicita o papel da visão no processo erótico e liga-se ao cu no deslocamento - o Eu e reativação dos desejos. O olho passeia pela região íntima (vagina e cu) da personagem Simone, que durante a infância tinha o hábito de quebrar ovos com o cu, sentar no leite. Toda esta relação com estes elementos nos é próxima à relação fecunda



de prazer e dor, morte e vida. Além de ovos, o olho liga-se eroticamente aos testículos, testículos de touro devorados por Simone. Pequeno (2014) destaca que “o olho foi rebaixado para ser reintroduzido nas regiões inferiores do corpo, como no ânus e na vagina de Simone em *História do olho*.” (PEQUENO, 2014: p. 22). Dias Jr. (2019) aponta que a câmera de *Rosa azul de Novalis* não tem uma postura fálica, e sim de olho: “câmera-olho mesmo, convidada a adentrar esse limiar entre luz e escuridão, habitar essa zona interdita” (DIAS JR, 2019).

Uma das cenas mais instigantes do filme se dá quando Marcelo, em meio a prateleiras de livros, reflete sobre sua voz de viado, vida profissional, intelectual e sobre sua existência intimamente ligada a figuras célebres mortas como Novalis, Hilda Hilst, Nina Simone e Maria Callas. Interessante assinalar a diluição do Eu em *divas* que são ícones para muitas comunidades LGBT. Ao fim, ele define-se como necrófilo. Na cena seguinte às exortações necrófilas, Marcelo desce, ao som de música clássica (*Dominico Scarlatti - Fandango*), uma escadaria de madeira com saltos altos e *jock strap* negras, com uma felpuda cauda alaranjada, em direção a um homem nu mascarado (lábios vermelhos e cara purpurinada com tinta branca e figuras geométricas espinhosas) e musculoso, posicionado em um vitral, segurando flores de tons azuis na altura do pênis. Marcelo ajoelha-se retira as flores com a boca e logo após o vemos sugando o pênis ereto. Ele segue babando enquanto o homem masturba-se, e a cena corta para o peitoral de Marcelo com as flores azuis, que são atingidas por um líquido que interpretamos como a ejaculação que inunda o personagem num êxtase glorioso/religioso.

Na cena final, Marcelo está de quatro e a câmera acompanha seu dorso enquanto ele faz o discurso questionador: “Eu busco essa catarse e nunca encontro. É uma necessidade de transcendência. Um desejo pelo divino. E meu corpo é minha fé. Só que a Igreja, a moral... dizem que somos só a cabeça, o que está para cima, o que é claro”.

O plano abre até conseguirmos ver o seu ânus, que se encontra alargado por uma espécie de *speculum*, e o som em *off* de sua voz: “Quando na sua natureza completa, o ser humano é um todo. É em cima e embaixo. É perto e longe. É fechado e aberto. É claro e escuro. É como movimentos peristálticos”. A câmera encontra-se estática, tem o cu ao centro, e Marcelo, de quatro, vai tocando no seu corpo, nos seus testículos: “O pau que endurece e relaxa. O ser humano são esses paradoxos e isso eu me sinto perto de Deus quando eu aceito essas partes baixas ditas sujas quando aceito que sou o meu pé. Meu pé também sou eu. Eu sou meu pé. Eu sou meu ombro. Eu sou meu pau. Eu sou meu cu. E Deus é meu cu. Deus é esse buraco negro onde todos queremos nos perder”.

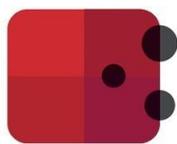


Figura 03: Frame do filme *Rosa azul de Novalis* (2019), de Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro.

Todo esse discurso existencial desdobra a ontologia, a divindade, a sacralidade, a luminosidade do ânus, enquanto somos encarados pela rosada e mole mucosa anal de Marcelo, que se move (numa vibração que oscila entre micro aberturas e fechaduras que parecem acompanhar a respiração) suave e firmemente em nossa direção. Sentimos que é uma fala do próprio cu que nos olha e nos intriga.

O próprio ser abdica da identidade *rostial*, da superioridade da cabeça; assume todas as partes do corpo e parece se personificar com toda força naquela que é mais renegada: o cu. Após alguns minutos encarando esse cu, a imagem estática e aterradora ganha a dinâmica - movimentos de lente zoom tomam a cena enquanto Marcelo provoca: “Vem preencher meu Deus que está morto. Vem recriar o universo no meu reto. Esse filme tá muito chato. A gente precisa de catarse. A gente precisa de Deus”. Nesta fala o zoom da câmera vai em direção ao cu, que fica cada vez mais próximo de nós. Esta cena nos provoca a confrontar essencialismos que estabelecem hierarquias que inferiorizam e excluem nossas partes e sexualidades dissidentes através do cu. Na visão de Dias Jr. (2019), em diálogo com Bersani:

(...) um orifício cuja profanação leva inevitavelmente à punição e à morte, para logo depois afirmá-lo enquanto túmulo num outro sentido: “se o ânus é um túmulo onde [...] o ideal de subjetividade masculina arrogante está enterrado, então ele deve ser celebrado pelo seu potencial para a morte”.²³ Bersani lamenta que a epidemia do HIV/AIDS tenha literalizado a

²³ A citação se refere a BERSANI, Leo [1987]. “Is the rectum a grave?”. In: *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. p. 3-30.



metáfora, mas não deixa de enaltecer o potencial transgressor da “perda de vista do eu” experimentada no prazer anal homossexual, capaz de enterrar a masculinidade hegemônica (...). (DIAS JR., 2019)

O personagem eleva seu cu como elemento de quebra na construção das subjetividades e somos conclamados a reconhecer a potência do cu e das subjetividades que metaforicamente são cu por atravessarem territórios inapreensíveis. Pelo cu são iluminados percursos possíveis para que subjetividades dissidentes frequentemente sexualizadas possam emergir e levantar suas demandas por meio de fricções, num campo da comunicação que opera graves processos de opressão e cerceamento da visibilidade e pluralidade de corpos.

6. Considerações Anais

Observar o cu é encarar a explosão de desejos e corpos afetados por sistemas excludentes, que se cansaram de ser docilizados e úteis para uma gestão desenvolvimentista da vida que não inclui suas subjetividades dissidentes. Deleuze e Guattari (2010), Preciado (2009), Hocquenghem (2009) e Sáez e Carrascosa (2016) assinalam o poder revolucionário do cu em desestabilizar o sistema de opressões que beneficia as mesmas matrizes subjetivas (heterossexuais, cisgêneras, coloniais e racistas) pautadas na diferença sexual.

Os estudos de gênero e as teorias *queer* impulsionaram reflexões sobre corpos que desviam dos parâmetros “normais”. Debates sobre colonialidade e raça tornam a discussão mais complexa, e pesquisadoras como Lustosa (2016), Mombaça (2016), Costa (2018) e Brasileiro (2019) explicitam que a pasteurização do *queer* e modelos universalizantes definitivamente não abrangem todas as demandas da dissidência dos trópicos.

O cu nas telas é um elemento que provoca as políticas e estudos sobre identidade na sua sanha universal e pós-identitária. O cu é intruso às normativas cisgêneras e heterossexuais, não vinculando quadros comportamentais à genitália. Por meio do ânus, criadores de audiovisual têm problematizado padrões binários de masculino e feminino. O cu, como trata Preciado, é o canal de feminilização dos corpos, sendo capaz de fraturar a supremacia do falo e a preponderância do masculino; sepulta a masculinidade e reaviva a ascese do gozo, como expõem Dias Jr. (2019) e Bersani (2009). A ruptura desta hegemonia intensifica-se quando estruturas de gênero alicerçadas no colonialismo começam a ser problematizadas. Como bem observa Colin (2019), a descolonização feita por corpos dissidentes é uma *desculonização* e implica em trazer o cu para o centro do debate político que norteia as diferenças sexuais e sociais desiguais. Neste percurso



nem a Antropofagia escapa de uma crítica que questiona o elitismo dos movimentos estéticos.

Os cus que circundam nas imagens anti-hegemônicas desterritorializam a rígida organização hierárquica do corpo humano e social em derivas de resistência, que ampliam relações e diferenças que nos permitem desejar e criar outros mundos. O desejo é o que produz o mundo e a mola para transformá-lo. Pelo cu reconhecemos formas de desejar não formatadas. Isso é o que nos transmitem os filmes, obras e artistas comentados, em especial as obras *Bixa Travesty*, *Cuceta* e *Rosa azul de Novalis*, que nos apresentam subjetividades desviantes do padrão, revelam sua inadequação social e subvertem hegemonias sexuais pela força dos seus desejos. Estas obras trazem a fúria e fragilidade anal, que constitui força aterrorizante para produção comunicacional massificada, lastreada por formatos excludentes e padronizados. Pelo cu os corpos se desorganizam de padrões dóceis, resistem à vigilância repressora dos desejos e criam formas peculiares de estar no mundo.

Referências

PEQUENO, Fernanda. “Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva”. In: *Concinnitas*, ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014.

BARROS, Sullivan Charles. O cinema *queer* brasileiro: o pensamento queer no brasil a partir dos filmes madame satã e elvis & madona. In: *Textos e Debates*, Boa Vista, n.29, p. 51-68, jan./jun. 2016.

BERSANI, Leo. “Is the rectum a grave?”. In: *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. p. 3-30.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Devorações: Descolonizando corpos, desejos e escritas*. Vitória (ES): 2018.

_____. *Quando encontro vocês*. Vitória (ES): 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

COLIN, Daniel dos Santos. “O sul do corpo é o nosso norte”: práticas deCUloniais em corpos de artistas brasileir*s, 2019. (Tese de Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, 18(1), 152-167. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-16>>. Acesso em: 15 de novembro de 2019.

COSTA, Pedra. “Manifesto Cu do Sul”. *EntreFrestas | Curso Circuito de Arte em Rede*, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/sesc_sorocaba/docs/zine_04_07_-_web>. Acesso em 15 de janeiro de 2020.



_____. “Uma breve reflexão da questão *queer* no Brasil”. KuirPoetry, 2020. Disponível em: <<https://www.kuirpoetry.com/articles/uma-breve-reflexao-da-questao-queer-no-brasil#references-pt>>. Acesso em: 10 de setembro de 2020.

CYSNEIROS, Adriano. Enxergando através do armário: corpos, margens e sexualidades policiadas. In: Estudos e política do CUS - Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade/Leandro Colling e Djalma Thürler (organizadores). Salvador: Eduf BA, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIAS JR., Jocimar. “O ânus (não) é um túmulo (ou a mística proctopornográfica em “A Rosa Azul de Novalis”). Disponível em: <<https://revistamoventes.com/2019/01/26/o-anus-nao-e-um-tumulo-ou-a-mistica-proctopornografica-em-a-rosa-azul-de-novalis/>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2021.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no College de France (1978-1979)*. Tradução: Eduardo Brandao; revisão da tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FURTADO, Filipe. “Tatuagem, de Hilton Lacerda (Brasil, 2013) - Marginal sem dor”. 2013. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/tatuagem-de-hilton-lacerda-brasil-2013/>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

GADELHA, Kaciano. “OCUPROBARÃO: revirando o arquivo colonial e transtornando suas fantasias”. In: Vazantes, Volume 02, n. 2, 2019

LLOPÍS, Maria. *El postporno era eso*. Espanha: Editorial Melusina, 2010.

LOBO, Taís. R. *ANTROPOFAGIA ICAMIABA. Contra-sexualidade e contra-cinema: a auto-pornografia como ferramenta de subversão política*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

LOPES, Denilson. “Desafios dos estudos gays, lésbicos e transgêneros”. Revista CMC, 2004, Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/5>> Acesso em: 21 de julho de 2020

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. “New *queer* cinema e um novo cinema *queer* no Brasil”. In: *New queer cinema: cinema, sexualidade e política*. Disponível em: <http://goo.gl/D7qYwl>. Acesso em: 05 de março de 2020. p. 14 - 19.

LUSTOSA, Tertuliana. “Manifesto Traveco-terrorista”. In: Revista Concinnitas, ano 17, v. 01, n. 28, p. 384-409, setembro de 2016. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929/18560>>. Acesso em: 20 de março de 2020.

MOMBAÇA, Jota. “Rastros de uma submetodologia”. In: Revista Concinnitas, ano 17, v. 01, n. 28, setembro de 2016.

PELÚCIO, Larissa. “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos *queer* no Brasil?”. Salvador, Revista Periódicus 1ª edição, maio-outubro de 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150>> Acesso em: 10 de julho de 2020.



PRECIADO, Paul B. "Terror anal". In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homossexual*. Madrid: Melusina, 2009.

SÁEZ, Javier e CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu: políticas anais*. Tradução: Rafael Leopoldo, Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SANTOS, Douglas Henrique Ostruca. ROSA. "Guilherme Carvalho da. Práticas de resistência *queer* no filme *Tatuagem*". In: *Veredas da História*, [online], v. 10, n. 1, p. 357-384, julho 2017.

SARMET, Érica. "Pós-pornô, dissidência sexual e a situación cuir latino-americana: pontos de partida para o debate". In: *Revista Periódicus*. Salvador: UFBA, v. 1, n. 1, p. 258-276, 2014.

SANTOS, Matheus Araújo dos. "As impotências de uma arte *queer*". Site do Grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade (CUS) da Universidade Federal da Bahia. COLLING, Leandro (Coordenação). Brasil, maio de 2016.

TORRES, Diana J. *Pornoterrorismo*. México: Editorial TXLAPARTA, 2013.

VIDARTE, Paco. *Ética Marica: Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Madrid: Editorial EGALES, 2007.