

RECONSTRUINDO IMAGINÁRIOS: UMA LEITURA DA SÉRIE AXS NOSSXS *FILHXS* DE LIA D CASTRO À LUZ DA PSICANÁLISE IMPLICADA

Raquel Benato Rodrigues da Silva

Resumo: Este trabalho propõe uma leitura das pinturas *Axs Nossxs Filhxs*, de Lia D Castro. Inicia-se por uma discussão sobre dispositivos de poder e seu impacto na cultura. Segue-se relacionando as obras com o conceito de *triângulo do racismo*, de Grada Kilomba, buscando compreender as dimensões psíquicas, históricas e sociais presentes na série. Conclui-se que a produção da artista, ao pintar vivências historicamente silenciadas, atua como estratégia de resistência ao tensionar imaginários hegemônicos.

Palavras-chave: Artes Visuais. Psicanálise. Racismo. Identidade de gênero. Imaginário.

RECONSTRUCTING IMAGINARIES: A READING OF LIA D CASTRO'S *AXS NOSSXS FILHXS* SERIES THROUGH THE LENS OF IMPLICATED PSYCHONALYSIS

Abstract: This work proposes a reading of the paintings *Axs Nossxs Filhxs*, by Lia D Castro. It begins with a discussion on dispositifs of power and their impact on culture. It relates the artworks to Grada Kilomba's concept of the triangle of racism, seeking to understand the psychic, historical, and social dimensions present in the series. It concludes that the artist's production acts as resistance by challenging hegemonic imaginaries and portraying historically silenced experiences.

Keywords: Visual Arts. Psychoanalysis. Racism. Gender Identity. Imaginary.

Este ensaio sobre a série de pinturas *Axs Nossxs Filhxs* de Lia D Castro nasceu da minha admiração pelo seu trabalho e de sua postura política. Sou uma mulher cisgênero branca, cursando uma pós-graduação em uma universidade pública e, por isso, entendo meu lugar de privilégio social, sendo assim, sei que não conseguirei fazer uma leitura de sua obra de outro lugar que não esse. Fato que faz perder um aprofundamento voltado para a experiência racial e de gênero de alguém que viveu na pele todas essas violências. Mesmo com essa questão, me dediquei a tentar fazer um escrito que abordasse esses pontos relevantes e pertinentes, os quais permeiam todo o trabalho da artista.

Influenciada pelo meu contato com o conceito de *psicanálise implicada* de João Augusto Frayze-Pereira (2012), realizei neste trabalho algumas conexões da série de pinturas com conceitos da psicanálise, mas sem inferir sobre o inconsciente da artista ou fazer uma interpretação psicanalítica arbitrária sobre sua obra. Segundo o autor, ao nos depararmos com questões culturais, a teoria deve respeitar a singularidade de cada obra e construir interpretações a partir delas e não as reduzir e adequar aos métodos e teorias preestabelecidos (Frayze-Pereira, 2012). Essa perspectiva se diferencia da forma de trabalhar da psicanálise aplicada que, em geral, interpreta aspectos da obra que são associados à história de vida dos artistas (Frayze-Pereira, 2021).

Dessa forma, a aplicação de uma teoria sem o olhar crítico do contexto histórico e social sobre determinada obra de arte seria apenas transformar a psicanálise em ideologia: "Operação intelectual por excelência da ideologia: a criação de universais abstratos, isto é, a transformação das ideias particulares da classe dominante em ideias universais de todos e para todos os membros da sociedade" (Chauí, 2008, p.86). Tal constatação, nos leva a admitir que existem diferentes formas de fazer pesquisa em artes sendo a psicanálise apenas uma possibilidade de instrumento entre outras. Entretanto, Freud (2010, p.321) a recomendava como um caminho de pensamento pelos "esclarecimentos que [a psicanálise] nos dá sobre o que mais importa ao ser humano, a sua própria natureza, e pelas conexões que revela entre as suas mais diferentes atividades".

Barros (2020) ressalta a importância do conceito de psicanálise implicada, de Frayze-Pereira, como ferramenta para pensar a arte. Para o autor, a arte nos coloca diante da alteridade, abrindo-nos ao que não se reduz ao eu e, justamente por isso, requer interpretação e reflexão para que possamos desfrutar plenamente da experiência estética. “É bom acentuar, com João [Frayze-Pereira], que a experiência estética é eminentemente emocional e, portanto, resiste a qualquer tentativa de explicação segundo princípios puramente racionais” (Barros, 2020, p. 171). Sendo assim, utilizei conceitos da psicanálise para auxiliar esta leitura conjuntamente às minhas impressões sobre as pinturas e aprofundar a compreensão das dimensões psíquicas, históricas e sociais também presentes nesta produção da artista.

Para tanto, iniciei o escrito com algumas reflexões dos dispositivos de poder sobre os indivíduos e como isso se deu em âmbitos da cultura, com referências de Foucault (1988), Hacking (2009) e Mombança (2021). Após essa apresentação, comento minhas impressões sobre a série de pinturas e possíveis relações com o *triângulo do racismo*, conceito psicanalítico de Grada Kilomba (2019) que traz contribuições ao Complexo de Édipo em relação a violências de opressão, como o racismo, o qual achei de grande relevância para compreender as questões históricas e sociais intrínsecas à produção artística e política de Lia. Finalizo, com algumas reflexões sobre como a artista utiliza a arte como um instrumento de resistência de tomada de poder sobre os imaginários preestabelecidos e sobre as narrativas historicamente silenciadas sobre corpos negros e transgêneros.

II

Foi somente em 2019 que a Organização Mundial da Saúde tirou da sua classificação oficial o CID: *transtorno de identidade de gênero*, que definia como doentes mentais as pessoas transgênero (indivíduos que não se identificam com o gênero que lhes foi atribuído no nascimento). Fato que só ocorre quase 30 anos depois da retirada da homossexualidade

também da lista de doenças e transtornos mentais, em 1990. As duas nomenclaturas, de sexualidade e identidade, foram consideradas psicopatologias e desvios já entre os séculos XIX e XX. Apesar de o Brasil ter despatologizado a vivência de pessoas transgênero e homossexuais, ainda somos um dos países que mais mata trans e travestis no mundo, por exemplo: a expectativa de vida de pessoas trans no Brasil é de 35 anos (Bortoni, 2017).

A obra *História da Sexualidade* de Michel Foucault (1988) oferece uma das mais importantes investigações sobre a constituição da experiência sexual no Ocidente. "Na modernidade, noções como consciência, interioridade e personalidade articularam-se ao desejo, permitindo aos mecanismos de poder produzir verdades que classificavam os sujeitos entre normais e anormais" (Souza; Marinho, 2025, p. 109).

Para Foucault (1988), o Ocidente elaborou toda uma ciência preocupada com o sexo, o que, conseqüentemente, significou a produção de discursos de uma *verdade* sobre a sexualidade. O próprio saber médico, como a psiquiatria, contribuiu para o quadro, como vimos acima. As práticas discursivas, dispositivos e relações de poder foram e são capazes de instituir o que se considera a normalidade dos corpos e da sexualidade em si. Para o filósofo, um dos traços das políticas de poder é a interdição, sob ameaça de castigo que é a própria supressão do indivíduo: "Renuncia a ti mesmo sob pena de seres suprimido; não apareças se não quiseses desaparecer. Tua existência só será mantida à custa de tua anulação" (Foucault, 1988, p. 80). Além disso, acrescenta-se à interdição a lógica da censura ao afirmar o que não é permitido, impedir que se diga e até negar que exista.

[...] do que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito a manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua inexistência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real como o interdito por excelência. [...] Em face de um poder, que é lei, o sujeito que é constituído como sujeito, — que é "sujeitado" — é aquele que obedece (Foucault, 1988, p. 81).

Sobre a criação de nomenclatura para definir as pessoas, Ian Hacking (2009, p. 120), influenciado pelos escritos de Foucault, questiona: “inventar pessoas está intimamente ligado a controlar?” E argumenta: “Quem somos não é apenas o que fizemos, fazemos e faremos, mas também o que poderíamos ter feito e podemos vir a fazer. Inventar pessoas altera o espaço de possibilidades para se ser uma pessoa” (Hacking, 2009, p. 123). Neste sentido, criar e excluir nomenclaturas sobre identidades e vivências altera a forma como as pessoas se relacionam socialmente, mas o tempo histórico e o contexto político-social em que vivemos também demandam novas nomenclaturas e criam possibilidades de existir. Hacking (2009) chama esse processo de nominalismo dinâmico, onde de tempos em tempos novas nomenclaturas são criadas para encaixar pessoas e as pessoas criam novas maneiras de ser concomitantemente “a categoria e as pessoas inseridas nelas emergiram juntas” (Hacking, 2009, p. 123).

É interessante observar os mecanismos de poder que controlam os sujeitos: ao mesmo tempo em que censuram e negam existências, parecem ter uma quase obsessão – a partir do século XIX – de nomear e classificar os indivíduos a fim de controle, principalmente ao que diz respeito ao sexo. Parece contraditório, mas aqueles que muitas vezes não são nomeados e classificados se tornam a normalidade e as nomenclaturas como vimos são usadas muitas vezes como desvios e patologias pelo racismo científico. “A não-marcação é o que garante às posições privilegiadas (normativas) seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho” (Mombaça, 2021, p. 75).

O que nos importa atentar é quais grupos de pessoas são privilegiadas pelos órgãos de medicina, psiquiatria, psicologia e outras áreas de produção de conhecimento? Para além das áreas da saúde, na história da arte, principalmente ocidental, pessoas negras, trans e travestis e outros corpos e vivências dissidentes foram quase totalmente apagadas e quando retratadas eram sexualizadas, objetificadas, subalternizadas e/ou folclorizadas. Muito se dá por conta de um imaginário da arte institucional que seguiu e ainda segue padrões de narrativas imagéticas colonizadas pela arte europeia e estadunidense, onde o corpo do homem cisgênero branco é o mais valorizado (normativo).

Nossas formas são, então, condenadas ao papel de meras duplicações, consideradas dependentes das internacionalizadas pelas culturas metropolitanas. Na arte institucionalizada, não produziríamos imagens, mas reproduzimos. Isso se constitui como um atraso intencional, e o contato brasileiro com os modelos artísticos internacionais seria feito somente a partir dessas cópias, realizadas por artistas acadêmicos em viagens à Europa (Lima, 2023, p. 84).

Os padrões de narrativa representados pelos artistas e legitimados por meio de processos curatoriais ao longo dos anos em galerias e museus, instituições historicamente colonizadoras, são mais um mecanismo de poder e manutenção de controle sobre os indivíduos. Segundo Mombaça (2021), o poder opera por ficções que estão materialmente engajadas na produção do mundo).

Se considerarmos o eixo especulativo canônico difundido pela literatura, pelo cinema e pela arte euroestadunidense em geral, majoritariamente formulado desde as posições de homem, branco, cisgênero e heterossexual, é comum que nos vejamos presas à circularidade do poder, numa espiral distópica capaz de mover-se apenas do controle rumo ao maior controle (Mombaça, 2021, p. 66).

Sobre imagens de violências raciais e transfóbicas que comumente são naturalizadas, Mombaça (2021, p. 72) comenta que “formas de violências e brutalização são de fato parte de um design global, que visa definir o que significa ser violento, quem tem o poder para sê-lo, e contra que tipo de corpos a violência pode ser exercida sem prejuízo à normalidade social”. Design global, meios de divulgação de imagem, no caso deste escrito, as Artes Visuais, ou seja, instituições que têm o poder de manipular as imagens e representações visuais com ficções de normalização e/ou extermínio de determinadas existências. Uma política orientada por categorização dos indivíduos baseada em moldes sexista, racista e classista, por exemplo.

Porém, há um movimento no mercado e nas instituições de arte de repensar as narrativas imagéticas produzidas pela colonialidade, como no caso da última Bienal de Arte de São Paulo (a 36ª edição, que ocorreu de setembro de 2025 a janeiro de 2026) que teve o tema inspirado em versos de Conceição Evaristo¹, propondo reflexões e novos caminhos de resistência. Não que já não houvesse na história circuitos independentes de produção artística de corpos dissidentes e grupos minoritários. Ambientes contra-hegemônicos de arte sempre foram resistência em países colonizados, como no Brasil e na América Latina. A exemplo: grupos de teatros marginais que tinham como método o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, performances artísticas políticas, como do grupo 3nós3 durante a ditadura militar no Brasil (1964-1989), bem como as tradições culturais populares de povos originários e quilombolas.

III

Lia D Castro, como ela mesma se descreve, é uma pessoa pintora, que vem despontando no mercado de arte. Em 2024, teve destaque como uma das mostras individuais no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) no Programa anual sobre Histórias da Diversidade LGBTQIA+. Seu trabalho artístico é resultado da pesquisa realizada conjuntamente com seus clientes em programas de sexo pago, a prostituição, a qual usa como instrumento de coleta de informações com garotos majoritariamente, jovens brancos, cisgênero e de classe média alta. No entanto, suas pinturas da série *Axs Nossxs Filhxs* (Figura 1 e Figura 2), retratam seu corpo e de seus clientes – no caso desta série: garotos negros - numa tentativa de reconstruir o imaginário e a memória por tantos anos dominados por narrativas da branquitude e da cisgeneridade. Dessa forma, indo contra os imaginários preestabelecidos pela sociedade, que a colocam em lugares marginalizados e subalternizados, a artista retrata corpos negros lendo em cenas de afeto e descanso.

¹ Conceição Evaristo (1946-) é uma autora brasileira. É professora, fez faculdade de Letras, mestrado e doutorado, além de ganhar o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura e o Prêmio Jabuti. Suas obras apresentam temas associados à condição da mulher e da pessoa negra na sociedade brasileira.



Figura 1. Lia D Castro. da série *Axs Nossxs Filhxs*, 2021. Óleo sobre tela e esparadrapo, 180 x 260 cm. Fonte: cortesia Martins&Montero, São Paulo.



Figura 2. Lia D Castro. da série *Axs Nossxs Filhxs*, 2023. Óleo sobre tela, 146 x 185 cm. Fonte: cortesia Martins&Montero, São Paulo.

Lia usa a arte para realizar suas fantasias de realização pessoal, cura interna sobre as violências sofridas socialmente e redesenha um imaginário sobre mulheres negras e trans na arte contemporânea.

[Sobre a obra da Lia] trata-se de pontos de partida que mobilizam imaginários pré-existentes, assim como memórias pessoais, transformando-as por meio do diálogo e da relação entre obra e espectador, entre artista e público. [...] Esse exercício de se imaginar no mundo passa tanto por um processo de evocação, análise e recusa de imaginários preestabelecidos, como pela criação de um imaginário ainda não existente (Rjeille, 2024, p. 30-32).

Essa série de pinturas transporta o espectador para a cena. Sentimo-nos como se estivéssemos de frente para o casal deitado no sofá, presenciando um momento de intimidade. Porém, a obra *brinca* com uma ambiguidade: ao mesmo tempo em que somos convidados a olhar esse momento, somos excluídos da relação de afeto. A única opção aqui é continuar olhando, como um *voyeur*, mas com a segurança de não ser descoberto. O espectador, em relação a essas pinturas da série, se associa quase que como um terceiro excluído, não o conceito da lógica filosófica, mas a ideia da introdução a castração do Complexo de Édipo, de Freud. Não somos mais *um* com a figura materna/feminina, diante dessas pinturas de Lia, nos deparamos com um outro que na posição de quem repousa a cabeça no ventre de uma mulher, é quem recebe a atenção e o afeto. Restando-nos apenas continuar olhando passivamente.

A cena de uma mulher negra maternando um garoto branco, historicamente, poderia ser associada às negras escravizadas, que por muito foram Mães de Leite, ou Amas de Leite, mas nestas pinturas quem está na posição de ser acolhido é um garoto negro e não um branco. Lia, por meio dessa delicada série, também reconta uma parte cruel da história do colonialismo, onde as mulheres negras forçadas a maternar bebês brancos eram obrigadas a se desvincular de seus próprios filhos.

Durante o colonialismo, seu trabalho [das mulheres negras] foi usado para nutrir e prover a casa branca, enquanto seus corpos foram usados como mamadouros, nos quais as crianças brancas sugavam o leite. Existem imagens muito imponentes de negritude e maternidade (Kilomba, 2019, p. 92).

Sobre a triangulação do espectador com a cena das pinturas, Grada Kilomba (2019) tece alguns comentários sobre o Complexo de Édipo e sua relação com o racismo. A autora argumenta que o *modus operandi* da branquitude é colocar pessoas negras sozinhas excluídas, enquanto pessoas brancas se unem como um coletivo, assim se sentem seguras para que o racismo cotidiano seja cometido, a essa ideia ela intitula de *triângulo do racismo* (Kilomba, 2019). Ainda sobre a dinâmica do complexo de Édipo e a agressão ao Outro racial, Kilomba (2019, p. 90) descreve:

A agressão direcionada à/ao “Outra/o” racial satisfaz a pulsão destrutiva do sujeito branco direcionado aos seus próprios pais. O sujeito branco satisfaz aparentemente seu ódio reprimido pela/o mãe/pai somente através do assassinato real e simbólico da mulher negra/homem negro. Isso permite que sentimentos positivos pela família se mantenham intactos, enquanto laços afetivos ambivalentes com a mãe/pai são permitidos aparecer – como uma fantasia inconsciente da invasão racial – por meio de objetos substitutos.

Em outras palavras, um homem negro torna-se um elemento de ódio que substitui os reais rivais, os pais da pessoa branca que está cometendo racismo. E a mulher negra seria o objeto de desejo, a mãe. Dentro do *triângulo do racismo*, o sujeito branco impossibilitado de atacar/desejar seus progenitores (pelo menos não sem que seja penalizado) se sente autorizado, a partir do *pacto narcísico da branquitude*², a atacar e a sexualizar um homem negro e/ou uma mulher negra, e assim encontrar um meio de satisfação das suas pulsões infantis reprimidas de forma social-

² Conceito de Cida Bento (2022) em *O Pacto da Branquitude* que descreve um acordo tácito e não verbalizado entre pessoas brancas para manter privilégios, perpetuando o racismo estrutural através do silêncio e da cumplicidade em espaços de poder, assim, privilegiando indivíduos brancos.

mente aceita (Kilomba, 2019). A autora acrescenta que para Frantz Fanon (1967) o complexo de Édipo é virtualmente um fenômeno ocidental, que para um indivíduo negro o conflito não se dá pela rivalidade criança-pai/mãe, mas sim em relação a branquitude (Kilomba, 2019).

Uma família negra colonizada não reflete a nação colonizadora; a luta de Édipo não permite que a criança negra ganhe poder em uma sociedade colonial comandada por sujeitos brancos. Há uma desarmonia entre a socialização da infância e as expectativas da vida adulta e, como um resultado disso, argumenta Fanon, o conflito surge não do grupo de parentesco, mas a partir do contato com o mundo exterior branco (Kilomba, 2019, p. 91).

Nesta perspectiva, a relação das pinturas de Lia D Castro e as teorias de Fanon (1967) e Kilomba (2019) podem nos fazer repensar essa triangulação dentro da família burguesa europeia, na qual Freud se baseou para conceber sua teoria. Essa configuração caberia em contextos de vivências de pessoas excluídas e não aceitas em seus núcleos familiares ou em sociedades com modos de vida comunitários? Como pontua Fanon (1967), talvez o conflito não seja só sobre os genitores, mas se estenda sobre mecanismos de poder e controle. Lia, travesti preta e prostituta, ao se pintar em momentos de afeto, vai contra padrões de imaginários sociais preestabelecidos que marginalizam e objetificam pessoas racializadas (Rjeille, 2024). Em sua série *Axs Nossxs Filhxs*, que tem em seu título uma espécie de homenagem aos filhos de pessoas pretas e trans (que pode se referir tanto às duas pessoas retratadas, como também a um terceiro excluído da cena), nos faz refletir sobre as duas instâncias do complexo, a parentalidade, e a outra, implícita: o contato com a branquitude e a cisgeneridade.

A artista nos coloca frente a um casal cis-trans racializado em um momento íntimo, sem que um terceiro, uma metáfora para a branquitude/cisgeneridade, interrompa essa vivência. Nesta série de pinturas, Lia inverte a lógica do *modus operandi* pelo qual pessoas brancas/cisgêneras se unem para cometer racismo e/ou transfobia com pessoas excluídas, vulneráveis. Não há quem possa impedir o casal dessa vivência retratada em suas pinturas, estamos excluídos da cena,

nos restando apenas a contemplar uma narrativa de afeto e ternura outrora silenciada e categorizada por muitos anos como desviante. Lia nos coloca frente a novas-velhas possibilidades de existência, ela não inventa novas pessoas como no nominalismo dinâmico de Hacking (2009), mas representa em cores suas próprias experiências que foram historicamente censuradas e interditadas, ela toma as narrativas imagéticas para si.

Ao pintar a óleo corpos considerados dissidentes em telas (técnica artística por excelência academicista), Lia subverte esse suporte e reconstrói imaginários coletivos de corpos historicamente oprimidos pela colonialidade. Ao fazer isso, usa da mesma técnica que há muitos anos compartilhou imagens de narrativas de poder que apagou e manipulou vivências outras que foram consideradas não normativas. Além disso, ao utilizar em suas pinturas pedaços de esparadrapos - que popularmente chamamos de *curativos* - para retratar suas vestimentas, evoca tudo aquilo que foi ferido e precisou ser curado. Leio a utilização do esparadrapo pela artista: com se apropriar e subverter aquilo que por muito tempo a feriu, transformando-o em adereço/arte, como no longo vestido branco presente em sua pintura (Figura 1).

Esse trecho a seguir com palavras da também artista, Jota Mombaça, vai de encontro com o que acredito que a série *Axs Nossxs Filhxs* da Lia consegue retratar muito bem em imagens:

Escrevo agora para os brancos – para os homens brancos, bem como para todas as gentes brancas – cuja brancura é menos uma cor e mais um modo de perceber a si e organizar a vida, uma inscrição particularmente privilegiada na história do poder e uma forma de presença no mundo: nós vamos nos infiltrar em seus sonhos e perturbar seu equilíbrio.

[...] Para cada pessoa cisgênera que olha a si e se vê como norma, e assim olha o mundo e o vê como espelho, deixo o seguinte recado: nós vamos desnaturalizar a sua natureza, quebrar todas as suas réguas e hackear sua informática da dominação (Mombaça, 2021, p. 74-75).

"Nomear a norma é o primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial de violência, porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio" (Mombaça, 2021, p. 75). Seguindo o argumento de Mombaça (2021), as mulheres e os homens que se viam amplamente retratados em museus e instituições culturais devem começar a serem lidos como homens cis brancos e mulheres cis brancas e não apenas como homem ou mulher, como se fossem representações universais. Neste sentido, a obra de Lia nos convoca como espectadores a questionar e reconhecer como determinados imaginários e narrativas foram historicamente legitimados, enquanto outros foram silenciados. Nos cabe perceber que aquilo que por muito tempo foi apresentado como universal corresponde, na verdade, a uma posição privilegiada específica marcada por um sistema de hierarquização dos corpos.

IV

O contato com a alteridade perante uma obra de arte é fundamental para nos implicarmos, como evoca o conceito de psicanálise implicada. Na medida em que a experiência estética nos convoca a um encontro com aquilo que é outro, exige uma postura do espectador de abertura e interpretação para usufruir de sua potência transformadora. Se a partir do momento em que uma variedade de corpos e maneiras de existir vêm sendo retratados e vistos em museus e galerias, podemos esperar que o público comece a refletir sobre essas histórias silenciadas e assim possibilitar uma melhor redistribuição de poder sobre as narrativas visuais? O contato com a arte e consequentemente com a alteridade é capaz de reconstruir imaginários coletivos e ressignificar memórias de violências históricas? Não serei capaz de responder essas questões tão profundas neste escrito, mas acredito que o trabalho de Lia nos convida a essa reflexão.

Concluo que tanto em sua pesquisa, na qual Lia utiliza a prostituição como instrumento de contato e coleta de informação com garotos, como em suas pinturas, a artista utiliza a arte como ferramenta de contato com a alteridade e de transformação das narrativas

imagéticas sobre corpos colonizados. Suas obras têm a capacidade de deslocar o espectador de uma posição de centralidade do mundo e colocar frente a questões históricas pendentes de reparação. Dessa forma, sua produção artística constitui uma estratégia de resistência, ao tensionar narrativas hegemônicas promovendo uma reconstrução de imaginários preestabelecidos.

Finalizo esta leitura da série de pinturas *Axs Nossxs Filhxs*, me implicando no lugar de espectadora e pesquisadora branca cisgênera. Reflexão crítica que a experiência estética com as obras da Lia nos convida a fazer. Perante suas telas, só nos resta questionar, como sugere Isildinha Baptista Nogueira: que racista sou eu? (Bernardi e Vannuchi, 2025). Também podemos estender: que transfóbica sou eu? Uma vez que somos todos atravessados pelo racismo, pela transfobia e por outras formas de dominação e hierarquização de corpos, não há como negar os conflitos internos e externos que deles decorrem, e sim nos questionar e trabalhar com eles. Assim, a experiência estética pode constituir um espaço de implicação crítica, no qual somos chamados a confrontar as normas que organizam nossas formas de ver, representar e interpretar o mundo.

REFERÊNCIAS

BARROS, Elias Mallet da Rocha. Pensar é uma forma de resistir ao obscurantismo. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 165-179, 2021. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2021000100012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 12 jun. 2026.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERNARDI, Flávia; VANNUCHI, Maria Beatriz. Que racista eu sou? A clínica do sujeito negro: entre a experiência e a subjetividade - entrevista com Isildinha Baptista Nogueira. **Intercambio Psicoanalítico**, v. 16, n. 2, p. 158-166, 2025. Disponível em: <https://intercambiopsicoanalitico.org/ojs/index.php/IPSI/article/view/449> . Acesso em: 12 jun. 2026.

BORTONI, Larissa. 35 anos é a expectativa de vida de transexuais no Brasil. **Geledés**: Instituto da Mulher Negra, 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/35-anos-e-expectativa-de-vida-de-transexuais-no-brasil/> . Acesso em: 10 fev. 2026.

CHAUÍ, Marilena. A concepção marxista de ideologia. In: CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

FANON, Frantz. **Black Skin, White Masks**. London: Grove Press, 1967.

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

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. Psicanálise e cultura da imagem: psicanálise aplicada | psicanálise implicada. In: MONTAGNA, Plínio (org.). **Dimensões da Psicanálise**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, 2012.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. Estudo controverso permitiu a Freud pensar a psicanálise com Da Vinci: psicanálise aplicada, psicanálise implicada. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 147-164, 2021 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2021000100012&lng=pt&nrm=iso

cript=sci_arttext&pid=S0486-641X2021000100011&lng=pt&nrm=iso .
Acesso em: 12 jun. 2026.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HACKING, Ian. Inventando pessoas. In: HACKING, Ian. **Ontologia histórica**. São Paulo: Editora Unisinos, 2009.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Carolina Rodrigues de. Artes, maternagem, territorialidade: as narrativas contra-hegemônicas na produção artística de Márcia Falcão. **Enfoques**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 81-94, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/45993> . Acesso em: 22 dez. 2025.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma distribuição de gênero e anticolonial da violência. In: MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RJEILLE, Isabella. Por uma redistribuição de imaginários. In: BRITTO, Glauceia Helena; RJEILLE, Isabella (org.). **Lia D Castro**: em todo e nenhum lugar. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), 2024.

SOUZA, Antônio; MARINHO, Cristiane. A genealogia do desejo na história da sexualidade de Michel Foucault. **ARGUMENTOS - Revista de Filosofia/UFC**, Fortaleza, ano 17, n. 1, p. 108-117, 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/argumentos/article/view/95552> . Acesso em: 14 jan. 2026.

Raquel Benato Rodrigues da Silva é mestra e doutoranda em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo (USP), com fomento do CNPq (140694/2025-0). Possui graduação em Artes Visuais com habilitação em Pintura pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). Atua na interface entre artes, psicologia e educação com interesse em temas como infância, gênero, memória, movimentos sociais e direito à cidade.

Email: raquelbenato@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3112-4914>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6795245970999838>

Artigo recebido em 11.02.2026. Aceito em 08.06.2026.

