



Mal educar-se
agir por anacronismos
soprar aos ventos outros tempos
soprar nos olhos
outros vistos:

um cisco
de memória
desatina a vista
incomoda
aqueles que como
“terrorista”
intentam nos enterrar.
Em gabinetes
esconderijos covardes:
queimas de arquivo.

Arrancaremos
a violência
do poder:
recuperando as presenças
dando vida e voz aos perdidos
aos sumidos
aos que foram desaparecidos.

e tirando
devolveremos!

a gente pra gente:
abrir a porta
soltar na rua
andar sem medo
e sem patrulha.

Hoje, desenho uma foto
desenho memória:

— Você que me olha
te enxergo, num registro
— te vejo, na história
hoje e ainda
no que virá!

(Os Mal Educados vem em bandos, Elis Rockenbach, 2025)

Para continuarmos a discussão acerca do que pode ser o desenho como uma instituição política, abordaremos a série *Os Mal-Educados* (2024). Passaremos por seus meios, técnicas e temáticas e caminharemos para o exercício de uma postura de afetos como escolha artística e ética. Para isso, trago mais um acionamento da figuração em desvio, abordada na série. Nestas obras vemos a tensão poética se construir no **limiar entre memória e apagamento**, utilizando suportes e imagens que **carregam em si a contradição** de serem, ao mesmo tempo, **documentos públicos** e **vestígios fugidios**. A matéria é memória física, além de metafórica.

Renan Quinalha apropria-se de fotografias históricas resgatadas em sua pesquisa²⁸ sobre a violência estatal contra corpos LGBTQIA+ durante a ditadura militar (Fig. 26). Às quais reinscrevo sobre textos de educação sexual dos anos 1990, encontrados por acaso próximo à ocupação Paulo Nazareth na Faculdade de Educação da UFMG em 2024, criando na imagem um **anacronismo intencional**. Esse gesto não apenas denuncia a continuidade das violências, mas também questiona: quem pode ser lembrado, e sob quais condições?



Figura 26: algumas imagens do arquivo público de São Paulo, selecionadas pela curadoria de Renan Quinalha para a exposição *Retratos em Disputa* (2021). Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/exposicao/orgulho-e-resistencia/>

A série reverbera o **afeto como ato político** e **arquivo como prática de insurgência**, já presentes em obras como *Todo Beijo é Histórico* (2024), em que o gesto afetivo era monumentalizado em um outdoor. Aqui a materialidade precária do mimeógrafo e da caneta Bic sublinha a fragilidade das memórias marginalizadas. **O suporte escolhido não é neutro**, é um papel com a mancha gráfica de um texto sobre educação sexual, em que o título, legível, ainda que ruidoso, apresenta o nome que apropriei para série, ou ao menos parte dele: “OS MAL-EDUCADOS — PESQUISA DIZ QUE O SEXO É MAL ENSINADO NA ESCOLA”. Ele evoca através das rasuras e intervenções as

28 **Retratos em disputa: a ditadura e a perseguição LGBTQIA +**, curadoria para a exposição Orgulho e Resistências: LGBT na ditadura para o Memorial da Resistência em São Paulo. Ensaio escrito para a Revista Zuum, disponível em: <https://revistazuum.com.br/ensaios/retratos-em-disputa/>. A partir da construção de uma memória LGBT de resistência durante os anos de chumbo, Quinalha reativou várias imagens, recontextualizando e lhes possibilitando uma nova vida: estão agora podem ser observadas por pares e herdeiros de suas lutas e legados.

disputas pelo controle dos corpos, ontem e hoje. O que nos leva a um diálogo sobre a repressão da ditadura com os debates contemporâneos sobre censura e “ideologia de gênero”.

Desta forma, a série não se limita a denunciar o apagamento: ela o **metaboliza**. Ao transferir imagens de arquivos policiais para textos de educação sexual — utilizando um diálogo material fotossensível entre as tintas da caneta bic e do mimeógrafo —, cria-se um circuito de **contaminação histórica**, no qual a ditadura e o presente **conversam através da química do desaparecimento**. O mimeógrafo, tecnologia obsoleta de reprodução em massa, torna-se aqui um aparelho de **insurgência mnêmica**: sua tinta fugaz sequestra o tempo linear do Estado, substituindo-o por uma cronologia *queer* — feita de rasuras, sobreposições e ressurgimentos. Nesse sentido, a obra não preserva memórias: as coloca em estado de sítio, desafiando o espectador a decifrar quais fantasmas ainda resistem na película do papel. Se o Estado apaga, a arte insiste em fixar fantasmas, não como vítimas, mas como **sujeitos que desobedeceram**.

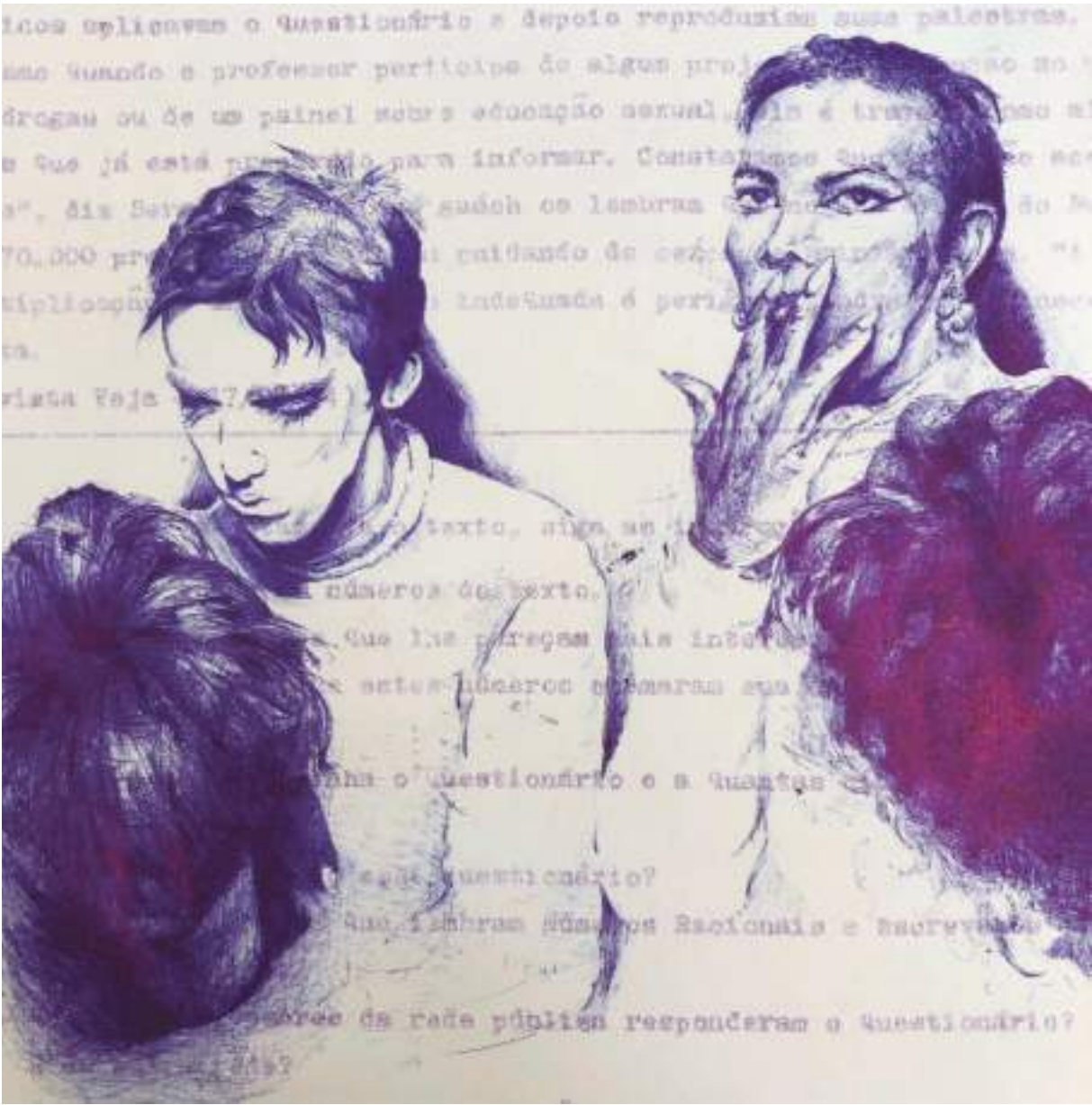


Figura 27: Detalhe: Elis Rockenbach, **Contra-Golpe**, série Os Mal Educados, Caneta esferográfica sobre impressão em mimeógrafo. Desenho em desaparecimento contínuo: Fotossensível. 31 x 29 cm. 2024-2025.



Figura 28: Montagem expositiva da série “Os Mal Educados” (2024-2025)



Figura 29: imagem do arquivo público de São Paulo, selecionada pela curadoria de Renan Quinalha para a exposição *Retratos em Disputa* (2021). Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/exposicao/orgulho-e-resistencia/>

Ao trazer esses rostos para o presente, *Os Mal-Educados* (Rockenbach, 2024-25) não os trata como relíquias do passado, mas como **interlocutores vivos**, cujos olhares interrogam nosso próprio lugar na história. Surge então outro questionamento: como garantir que essas memórias, ao finalmente ganharem acesso a luz (ao olhar público) não se dissipam automaticamente? E mais: que novos gestos de registro — afetivos, coletivos, radicais — podemos inventar? Não para evitar desaparecer, mas, para que o processo de tornarmo-nos ilegíveis não seja violento?

Na obra *Contra Golpe* (Fig. 29) da série *Os Mal-Educados* (2024-2025) as figuras retratadas, com rímel borrado e perucas nas mãos, encaram o espectador não como vítimas, mas como sujeitos que resistiram ao apagamento identitário imposto pelos militares. Nesta obra busco explorar imagens e suportes que atravessam o tempo. Me valendo da apropriação como continuidade temporal (fig. 28). Mais um palimpsesto é elaborado como dispositivo.

As imagens que compõem essa série tem lastros diferentes. Enquanto *Memorável* (fig. 33, na p. 92) e *Contra-Golpe* (Fig.28) são do arquivo público, e apesar do grande impacto e da postura indomável e emblemática que as pessoas retratadas ostentam, ainda sim, são fotogra-

Figura 30: Detalhe: Elis Rockenbach, **Contra-Golpe**, série Os Mal Educados, Caneta esferográfica sobre impressão em mimeógrafo. Desenho em desaparecimento contínuo: Fotossensível. 31 x 29 cm. 2024-2025.





fias tiradas por agentes do Estado, são registros da entrada na delegacia, registros de batidas policiais, são momentos de encarceramento. Apesar disso, a presença registrada dessas pessoas ainda se faz mais forte: a afronta também foi captada, e dali, sua aura e revolta emanam. Os títulos elaborados para estas obras não apenas as descrevem, mas ativam as imagens, convidando o espectador a ler nas entrelinhas das expressões, dos gestos e dos contextos. Assim como a descrição das obras, lembrando o espectador que o desenho é um gesto contínuo e segue acontecendo dia após dia, com testemunhas ou não.

Enquanto as obras *As Más Línguas* (Fig. 30) e *Meu sonho é político* (Fig. 31) já são baseadas em registros mais íntimos, internos. São pessoas próximas, que estão presentes em um momento de descontração, de orgulho, em protesto, de revolta compartilhada, comum. Seja na leitura de um jornal contrário ao que imperava de pensamento normativo durante a ditadura ou dos protestos e passeatas que ocorriam neste mesmo período.

Em *As Más Línguas* há uma ironia sutil: a obra retrata Rosely Roth, lendo uma edição do *Chana com Chana*²⁹, sua expressão é leve, um ato cotidiano que, no contexto da repressão, torna-se um **gesto político**. O título evoca a ideia de fofoca ou calúnia — “as más línguas” —, mas subverte seu sentido ao associá-lo a uma cena de resistência cultural, em que a leitura de um material LGBTQIA+ é um ato de sobrevivência e afirmação. Além disso, a ironia também atua ao conter um teor sexual, com referências a alguns elementos sexuais da cultura sapatão: a língua, os dedos e as mãos, outras formas de estar sexualmente em contado. Aqui, as más línguas organizam suas revoltas, criam redes seguras para seus afetos, e em meio a toda a repressão, elas ainda gozam.

Uma marca forte neste trabalho é o contraste: os pontos de maior densidade (escuros) e os pontos insinuados (traços mais soltos, mais claros). Isso também é proposital, e gera possibilidades de interpretação. A camisa xadrez utilizada por Rosely não lhe evidencia as mamas, e faz parte de uma localização identitária: o modo de se vestir³⁰. Há próxima a esta área gráfica,

29 Publicado pelos coletivos Lésbico-Feminista (LF) e Grupo Ação Lésbica-Feminista (GALF) em São Paulo durante os anos finais da ditadura militar, o Chanacomchana – boletim em formato de zine – constitui um marco na história da resistência LGBT brasileira ao articular imprensa alternativa, organização comunitária e visibilidade lésbica em um contexto de dupla repressão (política e de gênero). Sua produção artesanal, com colagens, textos militantes e poesia, desafiava não apenas a censura do regime, mas também a marginalização dentro do próprio movimento feminista e gay da época. O episódio do Ferro’s Bar (1983), local onde a proibição do boletim gerou um protesto histórico, revela seu papel como catalisador de ação direta – tornando-se, mais que um veículo de comunicação, um arquivo vivo das estratégias de sobrevivência lésbica durante a redemocratização. Documentando desde a crise da AIDS até discussões sobre a Constituinte, seu legado antecipou práticas contemporâneas de jornalismo comunitário e preservação da memória queer, oferecendo hoje uma fonte indispensável para estudos sobre imprensa marginal, ativismo LGBT e táticas dissidentes em regimes autoritários. É possível acessar uma versão digital escaneada que está disponível em: <https://cisges.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/09/chana-com-chana.pdf>

30 A camiseta xadrez (em especial os padrões *buffalo check* ou *flannel shirt*) consolidou-se como um marcador identitário na cultura lésbica/sapatão ao longo do século XX, associada inicialmente às subculturas *butch* e à resistência de gênero. Essa associação remonta aos anos 1950-60, quando peças em xadrez – frequentemente vinculadas a códigos masculinos – foram apropriadas por lésbicas em bares clandestinos dos EUA como forma de sinalização discreta e afirmação de identidade. A persistência desse símbolo na cultura *queer* contemporânea reflete tanto a herança histórica quanto sua resignificação como ícone de visibilidade, conforme discutido por Kennedy e Davis (1993) em *Boots of Leather, Slippers of Gold* e pelo teórico Jack Halberstam em *Female Masculinity* (1998)

Figura 31: Elis Rockenbach, *As Más Línguas*, série Os Mal Educados, Caneta esferográfica sobre impressão em mimeógrafo. Desenho em desaparecimento contínuo: Fotossensível. 31 x 29 cm. 2024-2025.

uma atenção no detalhamento minucioso de seu relógio: um item de consumo com marcador³¹ de gênero masculino. A composição desses elementos nos levam a essa jovem, com cabelos desajeitados, lendo orgulhosamente o jornal.

Em *Meu sonho é político* (Fig. 31), vemos um protesto em andamento, quem fotografou a cena da imagem base estava próximo ao grupo, as registra com dignidade. Esse grupo tem corpos que diferem em cores e tamanhos, de traços a feições, em estilos de roupa: é diverso. E lá está operando como um corpo maior pela reivindicação de direitos civis. Desta forma um sonho deixa de ser privado, individual, para ser reinscrito como projeto coletivo. Transformando o desejo individual em potência comunitária, sugerindo que o sonho só se realiza quando é partilhado e **transformado em luta**.

A série explicita uma tensão fundamental entre registro e representação: enquanto *Memorável* e *Contra-Golpe* se apropriam de imagens produzidas pelo Estado — em que a violência institucional tenta enquadrar corpos dissidentes —, *As Más Línguas* e *Meu Sonho é Político* partem de registros íntimos ou militantes, onde a câmera é aliada, não instrumento de controle.

Assim temos duas ações diferentes: *a)* a afronta das **pessoas retratadas ressignifica o arquivo opressivo**: seus olhares e posturas desafiam a narrativa oficial, **devolvendo ao Estado sua própria imagem**, mas agora carregada de rebeldia e *b)* a fotografia é **testemunho afetivo**, capturando momentos nos quais a política se faz no cotidiano — seja na leitura de um jornal, seja no protesto que transforma a rua em espaço de reivindicação. Essa dualidade revela como o gesto de registrar é também um gesto de poder: quem fotografa, como e com qual intenção define quais corpos serão lembrados, quais serão suas expressões gravadas no tempo.

Esta série, ao colocar esses registros em diálogo, não apenas denuncia a violência arquivística, mas oferece contra-narrativas, em que a presença dissidente não é reduzida à vítima, mas celebrada como potência em movimento.

31 Relógios de pulso grandes, tradicionalmente associados a designs masculinos (como os modelos *aviation* ou *diver*), funcionam como marcadores de gênero ao reforçarem códigos de masculinidade através de atributos como robustez, funcionalidade técnica e dominância visual no corpo. Essa associação foi historicamente construída por campanhas publicitárias do século XX que vinculavam relógios volumosos a profissões e esportes masculinos (ex.: pilotos, mergulhadores, militares), conforme analisado por horologistas como Velásquez (2012). No contexto lésbico/sapatão, especialmente entre performances *butch* ou andróginas, a adoção desses acessórios opera tanto como uma ruptura com expectativas de feminilidade quanto como uma ressignificação *queer* de ícones masculinos, similar à apropriação das camisas xadrez. Jack Halberstam (2005), em *In a Queer Time and Place*, destaca tais objetos como “tecnologias de gênero”, enfatizando que o exagero deliberado de signos masculinos em corpos lidos como femininos desestabiliza a cisnormatividade.



Figura 32: Elis Rockenbach, *Meu sonho é político*, série Os Mal Educados, Caneta esferográfica sobre impressão em mimeógrafo. Desenho em desaparecimento contínuo: Fotossensível. 31 x 29 cm. 2024-2025.

3.1 Demarcação de gênero?

Além disso, a questão de gênero parece não estar dada nas imagens referências, assim como não estão dadas nas obras *Memorável* (Fig. 33) e *Contra-Golpe* (Fig.29). Há um grande espectro de androginia. Não sabemos se encaramos ou não travestis³², afinal, não há no documento (a fotografia) o nome reivindicado por cada uma daquelas pessoas, quais pronomes utilizavam, como se enxergavam no mundo, etc.

Assim como o gênero escapa a sua representação óbvia e binária nestas obras, vemos esta **abordagem figurativa** ser uma constante em minha produção, como nas obras *Pela Fresca: Um azul* (Fig. x), *Ciranda para pequenos milagres* (Fig. X), *Brilho Disfarçado* (Fig. x). E isto foi uma escolha. O que abre para a discussão sobre como a representação é abordada, ressaltando como o gênero não é uma questão dada, e sim, ativamente construída.

Dentro da própria história da arte, do cânone, nos deparamos com diferentes representações, com diferentes marcos culturais e temporais, com diferentes marcadores de gêneros durante a operação de figuração — em retratos, cenas cotidianas, cenas históricas, etc — Exceções que já fugiam à regra. Pequenas feições e detalhes que já escapavam a vigilância de gênero.

Retomo aqui obras do cânone, com *São João Batista* (1513-14) (Fig 32) de Da Vinci:



Figura 33: Da Vinci, **São João Batista**, óleo sobre tela, 69 x 57 cm. 1513-14. Acervo do Museu do Louvre.

32 O termo “travesti”, longe de ser uma simples categoria identitária, constitui-se como um signo político e afetivo reivindicado por corpos dissidentes na América Latina. Diferentemente de concepções médicas ou criminais que historicamente associaram a travestilidade à patologia ou marginalidade, movimentos sociais – especialmente liderados por figuras como Lohana Berkins (Argentina) e Keila Simpson (Brasil) – ressignificaram o termo como emblema de resistência e orgulho. “Travesti” opera como uma categoria própria, distinta de noções globais como “mulher trans”, carregando consigo uma história de lutas específicas: desde a sobrevivência às violências policiais nos anos 1980 até a conquista de direitos como o nome social e o acesso à saúde pública. Sua reivindicação atual é tanto política (questionando estruturas binárias e colonialistas) quanto afetiva.

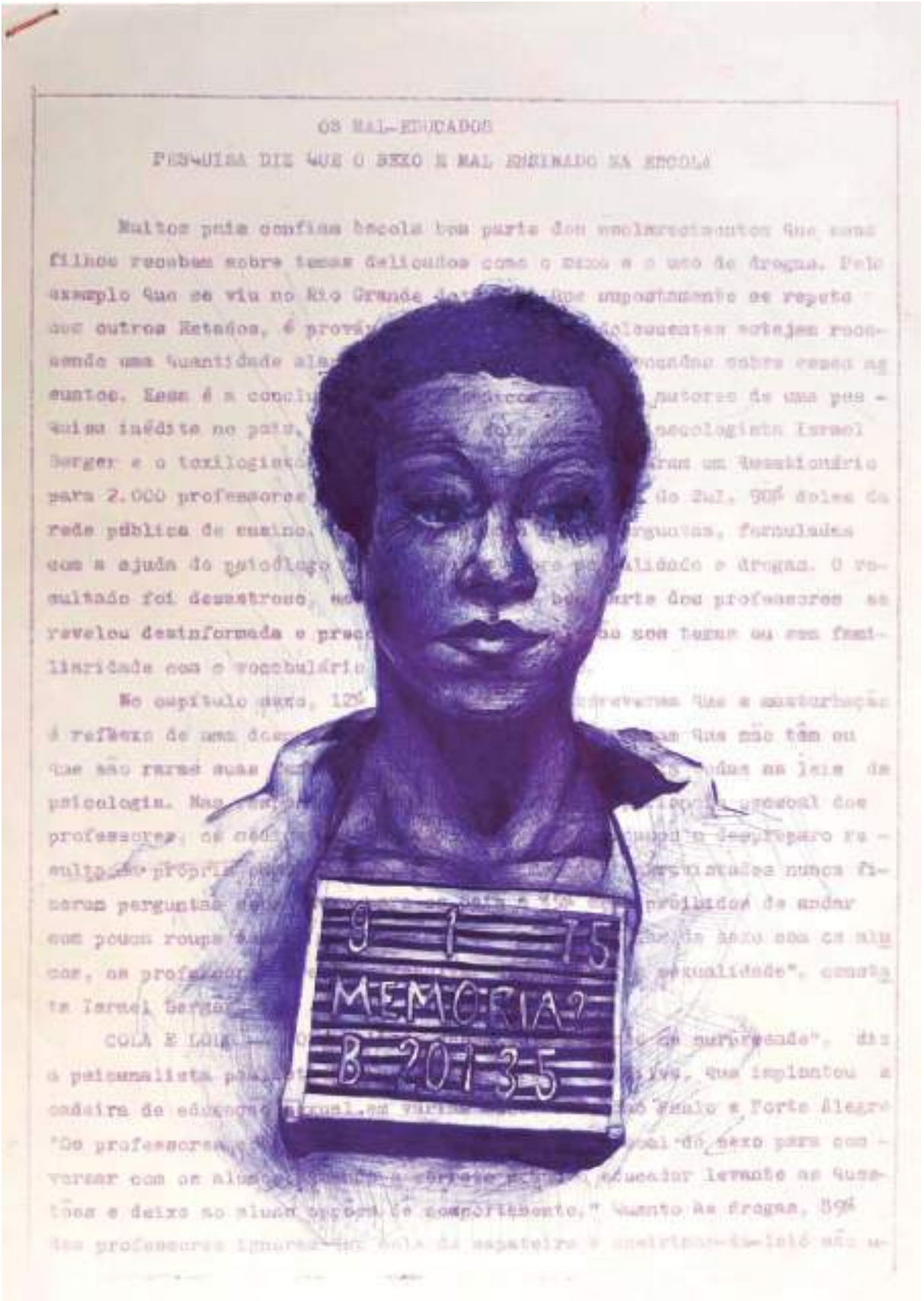


Figura 34: Elis Rockenbach, **Memorável**, série Os Mal Educados, Caneta esferográfica sobre impressão em mimeógrafo. Desenho em desaparecimento contínuo: Fotossensível. 31 x 29 cm. 2024-2025

A androginia nesta obra, assim como o sorriso ambíguo da *Mona Lisa* (1503–1506), ou o retrato de *Baco* (1510–1515), podem refletir uma visão mais fluída de gênero e das configurações da expressão de identidade para o autor das obras, assim como as dos modelos vivos que influenciaram a execução delas.

No debate contemporâneo, o entrelaçamento entre vida e obra tornou-se uma constante, evidenciando como a vivência do artista ecoa em sua produção. Essa perspectiva não apenas ilumina aspectos biográficos, mas também revela camadas de sentido que atravessam o tempo — e revisitar Leonardo da Vinci (1452 - 1519) sob essa ótica oferece um lastro histórico às discussões atuais sobre identidade, corpo e desejo. Como destaca Serge Bramly em *Leonardo da Vinci: O Vôo da Mente* (1995), sua possível homossexualidade³³ não era apenas um traço pessoal, mas um elemento que reverbera em sua postura, em sua persona e, sobretudo, em sua arte, nos vestígios materiais que viajaram o tempo.

Os desenhos de corpos masculinos e andróginos de Da Vinci destacam-se por uma sensibilidade singular. Seus traços a sanguínea ou pena e tinta não delineiam apenas anatomias, mas **superfícies tácteis**: as curvas suaves dos quadris, a ambiguidade dos rostos entre o masculino e o feminino, e a **luz que modela volumes com uma doçura quase erótica**. Bramly (1995) observa como essa abordagem transcende o estudo científico, convertendo-se em uma exploração poética da fluidez corporal. Ao contrário de seus contemporâneos, que frequentemente idealizavam corpos sob preceitos binários, **Leonardo insistia em capturar uma graça intersticial**.

A **materialidade desses desenhos** — o esfumado que dissolve contornos, o papel que absorve a umidade do pigmento — reforça essa ambiguidade, **como se o próprio meio conspirasse para borrar fronteiras**. A escolha da sanguínea (com seu tom terroso e quente) ou do carvão (que permite sombras profundas e transições suaves) não é casual: **são materiais que sensibilizam a pele desenhada**, convidando o olhar a percorrer texturas e **nuances**.

Se, como indicado, materiais e pensamento artístico são indissociáveis, é porque a materialidade opera como uma extensão do corpo e da subjetividade do artista — conforme teoriza Merleau-Ponty (1974) ao discutir a “carne do mundo”. Nessa perspectiva, o pincel, o lápis sanguínea ou um buril não são meros intermediários, mas mediadores de uma linguagem que se materializa no próprio ato de criação.

Nesse sentido, a obra de Leonardo não apenas antecipa questões contemporâneas sobre corporeidade, mas **as materializa no gesto gráfico**. Se hoje reconhecemos nesses desenhos um apelo insistente, é porque eles operam no limiar entre o técnico e o sensível — **onde o corpo, mais que objeto de estudo, torna-se um campo de afetos**.

Assim, a partir deste sobrevoo histórico, situamos questões do debate artístico contem-

33 “Em 9 de abril de 1476, uma denúncia anônima foi depositada no tamburo (urna para denúncias) da cidade de Florença, acusando Leonardo da Vinci, então com 24 anos, de manter relações sodomitas com um jovem ourives chamado Jacopo Saltarelli. [...] A acusação foi repetida em 7 de junho, mas as charges acabaram sendo retiradas, talvez por intervenção de algum protetor influente.” (Bramly, 1995, p. 89).

porâneo, como nos atesta Katia Canton (2009) em sua coletânea *Temas da Arte Contemporânea*. Na qual nos deparamos com as *Narrativas Enviesadas*; *Corpo, Identidade e Erotimos*; *Tempo e Memória*; *Espaço e Lugar*; e *Da política às micropolíticas*.

Desta maneira a pauta das corporalidades e processos de identificação, chegamos a este território diverso, com opacidades características, e “obliquidades” onde encontramos as identidades fronteiriças. E passamos a entendê-las não como meras singularidades, mas como estratégias de construção massiva, de subversão íntima e em larga escala. Que podem atuar como ferramentas para esculpir e manejar a terra viva da história, suscitar um novo vocabulário do comum — onde o **direito à inelegibilidade** anuncia a **pluralidade**, um direito ao **desconhecido** e à **dignidade e segurança para descobertas**. Um mundo onde o gênero desfaz os arcaibouços binários e a existência conquista tempo para devir. Essa perspectiva opõe-se frontalmente às correntes radicalizadas da direita política e à lógica neoliberal, cujos lastros históricos remontam a movimentos como o fascismo — agora reconfigurado sob novas roupagens.

Didi-Huberman (2009, p.29) nos lembra da possibilidade da produção artística como resposta, como alternativa de mobilização, destacando as presenças críticas e as ferramentas de enfrentamento que elas utilizaram: ao exemplo de Pasolini, que em 1974 desenvolve amplamente seu tema do ‘genocídio cultural’. Segundo ele, o “verdadeiro fascismo” é aquele **que tem como alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos dos povos**.

Diante dessa violência epistemicida, surge a necessidade de enfrentamento através de dispositivos que não apenas preservam, mas reativam esses gestos e linguagens, os corpos apagados dos povos. Alguma medida para incandescer novamente, para por em chamas isso que frequentemente tenta-se apagar, esse lastro de vida. Pensamos, então, em arquivos vivos — não como depósitos de memória, mas como corpos que figurarão devir, capazes de falar pelas vozes que a história institucional silenciou.

3.2 Arquivos dissidentes

Se o genocídio cultural apaga, a arte converte o arquivo em ato dissidente. Para isso emprega-se metodologias de registro e arquivamento, construindo uma imagem que oscila entre o documental e o ficcional, interrogando dentro e a partir da própria obra os mecanismos narrativos e os processos de documentação histórica, como vimos na discussão sobre o *Álbum de Desesquecimentos* (Ferrão, 2024), no capítulo 2.

Essa abordagem propõe uma reflexão crítica sobre as estruturas que moldam a memória coletiva e as formas de representação do “real”, ou melhor, o que será tido como o real — frequen-

temente confundido como sinônimo da narrativa oficial — e, por consequência, o que será feito de memória material acerca dele, desafiando o coro monocórdio do discurso hegemônico.

Notemos, então, como instituições arquivísticas e biblioteconômicas exercem um papel central nesse processo, não apenas como **guardiãs da informação**, mas como **mediadoras que definem classificações, controlam acessos e legitimam versões** da história: revelando-se, assim, como instâncias fundamentais na disputa pelo controle da memória coletiva.

Sistemas de catalogação, como a Classificação Decimal de Dewey³⁴, utilizadas por exemplo em catalogações de arquivos e bibliotecas, não são meramente técnicos: eles codificam visões de mundo, muitas vezes reproduzindo estruturas coloniais e excludentes. A “lógica de arquivamento” é, em última instância, a lógica do poder sobre a memória. Ela não apenas preserva, mas modela o possível, definindo quais histórias são contáveis e quais são relegadas ao esquecimento.

Outro aspecto importante é o caráter documental, que por vezes flerta com a lógica arquivista — minuciosa e retentora, que acumula, quantitativa e qualitativamente: preservando, ordenando, ou mesmo “expondo”, “certificando”—. E assim deixa um lastro de “verdade”, de convenção. Dessa forma, um papel com uma assinatura é um documento. E quando uma obra de arte ensaia uma assinatura? Quando a isola? Ou a coloca fora de seu contexto documental? Atuando como um simulacro do documento, evidencia seus processos de construção: como um objeto inserido em um contexto, em determinadas instituições ganha o valor que tem, o significado que tem. Evidencia-lhe sua construtividade. Por isso, assusta.

3.3 *Utopya Original* (2024)

Um artista que mobiliza essas questões em sua prática com uma materialidade sensível e politicamente engajada é Hal Wildson³⁵. Em séries como *Utopya Original* (2023), ele **figura**

34 A Classificação Decimal de Dewey (CDD) é um sistema de organização bibliográfica criado por Melvil Dewey em 1876, amplamente utilizado em bibliotecas para classificar livros e outros materiais por assunto. Ele divide o conhecimento em 10 classes principais, cada uma subdividida em níveis decimais para maior especificidade. A CDD é frequentemente tomada como um sistema “neutro” de organização bibliográfica, mas sua estrutura hierárquica (000–999) reflete e reproduz visões de mundo específicas — notadamente eurocêntricas e colonialistas. Ao categorizar saberes, opera como uma tecnologia de poder, definindo quais conhecimentos são legitimados (e quais são marginalizados) no arquivo da cultura. Sua lógica, aparentemente técnica, é indissociável de disputas pela memória coletiva. Assim, Dimele Carneiro Garcez e Rodrigo de Sales, abordam no artigo “Decolonizando a organização do conhecimento: um olhar do periódico Knowledge Organization (2000-2020)” as possibilidades de enfrentamento epistêmicos, por exemplo: Jonathan Furer (2007) advoga em prol da desracialização da Classificação Decimal de Dewey, haja vista, que os esquemas de classificação representam perspectivas ideológicas de quem os construiu, considerando o recorte temporal em que este construtor se encontra. Nesse sentido, as influências sobre a ideologia da supremacia racial e os discursos de dominação são propagados também dentro dos esquemas de classificação, como é o caso da Classificação Decimal de Dewey (FURNER, 2007 *apud*. Garcez, & de Sales, 2021, p.9-10).Disponível em: <https://ancib.org/revistas/index.php/tpbci/article/view/562>

35 Hal Wildson (1991) é um artista multimídia e poeta brasileiro, natural do Vale do Araguaia, região fronteira entre Barra do Garças (MT) e Aragarças (GO). Sua obra é profundamente marcada pela geografia e história desse território, conhecido como portal da Amazônia Legal e palco de conflitos socioambientais ligados ao garimpo, ao coronelismo e à marginalização de comunidades tradicionais. Wildson desenvolve uma pesquisa artística que confronta

uma utopia desviante, marginal, utilizando fragmentos de imagens históricas e uma pesquisa extensa sobre manifestações populares, criando imagens documentais-ficcionais. Materialmente, Wildson utiliza a datilógrafo, um aparelho como uma máquina de escrever, que com seus martelos metálicos pressionam uma fita entintada contra o papel, criando marcas perfuradas (não contínuas como a escrita à mão), que geram falhas e espaços, característicos dos meios de impressão³⁶.

Nesta mancha gráfica, as letras em vermelho se confundem com pontos e viram texturas, viram planos, viram figuras. Esse modo de fazer (desenhar-rasurar-escrever) possibilita a Wildson uma experimentação simbólica intercambiante entre imagem, palavra e significado, como afirma Lucas Albuquerque em um texto crítico³⁷ sobre a poética do artista.

Em seus escritos³⁸ de artista, assim como em suas obras, temos pistas para uma auto-teoria que emerge das margens — um pensamento crítico gerado na intersecção entre arte, território e resistência. Essa produção revela como a prática artística pode ser, ao mesmo tempo, investigação histórica e gesto de sobrevivência no cenário da arte contemporânea brasileira.

É justamente nesse lugar de fala que a noção de epistemologia ganha relevância, pois Wildson constrói um saber próprio, um modo singular de conhecer e narrar o mundo: impregnantes em suas obras e discursos. Se, como aponta Japiassu, a epistemologia é o “estudo metódico e reflexivo do saber, de sua organização, de sua formação, de seu desenvolvimento, de seu **funcionamento** e de seus **produtos intelectuais**” (Japiassu, *apud*. Garcez & de Sales, 2021, p. 4), então a obra do artista se apresenta como um exercício epistemológico em si mesma — uma forma de conhecimento que se estrutura na materialidade da arte e na insurgência de suas narrativas.

as narrativas oficiais do Brasil, investigando temas como identidade, memória e apagamento histórico. Seu trabalho denuncia as estruturas de poder que perpetuam a exclusão, ao mesmo tempo em que busca ressignificar sua própria trajetória, escapando da “ninguentude” — termo que alude à condição de invisibilidade imposta às populações pobres e periféricas. Sua poética emerge, assim, como um ato de resistência contra o “Brasil do esquecimento”.

36 **As falhas gráficas** — como os *s* espaçados, os ruídos discretos e os vazios microscópicos entre letras ou linhas — não são meras imperfeições técnicas. Elas operam como **vestígios materiais da mediação, marcas do atrito entre suporte e linguagem**. Sejam resultado da matriz desgastada do mimeógrafo, da baixa resolução de uma impressão digital, ou da interferência do tempo sobre o papel, esses pequenos acidentes tornam-se **signos da presença do corpo e do gesto no processo de reprodução**. Não anulam o sentido: o friccionam. Em sua fragilidade, tornam visível o que a fluidez da norma gráfica tenta esconder — o fato de que **toda comunicação carrega em si um ruído, uma margem de silêncio, uma possibilidade de falha**.

37 Como o texto de Lucas Albuquerque não consta uma datação, deixo a fonte direta: o site do artista Hal Wildson: <https://www.halwildson.com/c%C3%B3pia-a-utopia-brasileira-1>

38 Os escritos de artista constituem um corpus fundamental para investigações que atravessam múltiplos campos acadêmicos, como artes visuais, história da arte, poéticas visuais, arquivologia e estudos de autoria. Nas artes visuais, esses registros operam como dispositivos de reflexão processual, revelando as relações entre material, gesto e conceito. Para a história da arte, funcionam como documentos primários que desvelam contextos de produção, escolhas técnicas e debates epistemológicos de determinados períodos. Sob a ótica da poética visual, articulam-se como espaços de experimentação discursiva, nos quais a materialidade da escrita (riscos, manchas, rasuras) muitas vezes dialoga com a prática gráfica do artista. Já a arquivologia interroga esses escritos enquanto vestígios a serem preservados, problematizando sua organização, acesso e interpretação — especialmente quando se trata de cadernos, anotações efêmeras ou documentos digitais. Por fim, os estudos de autoria exploram como esses textos performam a subjetividade do artista, tensionando noções de originalidade, apropriação e colaboração. A intersecção desses campos potencializa análises que não apenas decifram métodos, mas também reativam camadas políticas, afetivas e imaginativas inscritas nos traços e palavras dos artistas.

Assim, nos debruçamos diretamente sobre um trecho³⁹ que Wildson escreve em seu diário de artista:

Através do fragmento de imagens históricas de diferentes décadas eu crio uma imagem ficcional apoiada em uma base fragmentada da realidade. Questionando o conceito e a origem da Utopia Brasileira me debruço em pesquisa documental utilizando técnicas de documentação para criar uma imagem documental-ficcional debatendo temas contemporâneos e questionando a forma como contamos e registramos a história. De que forma os símbolos e os documentos oficiais são capazes de forjar uma nação? E de que forma uma nação é capaz de forjar quem somos? Como a Literatura e como o Oficial podem determinar essas relações de ficção e realidade determinantes na construção da nossa sociedade? (Wildson, 2024, sobre “Utopia original”)

Para as perguntas feitas por Wildson “*De que forma os símbolos e os documentos oficiais são capazes de forjar uma nação? E de que forma uma nação é capaz de forjar quem somos?*” a resposta reside, em parte, na própria natureza da construção histórica: os arquivos oficiais, os monumentos e as datas comemorativas, etc. Estes elementos não são meros **registros neutros**, mas **instrumentos de poder que naturalizam certas perspectivas** enquanto silenciam outras. O revisionismo histórico, nesse sentido, não é um fenômeno novo, mas ganha força em contextos de polarização política, em que setores conservadores reivindicam uma suposta “verdade histórica” para legitimar projetos autoritários no presente.

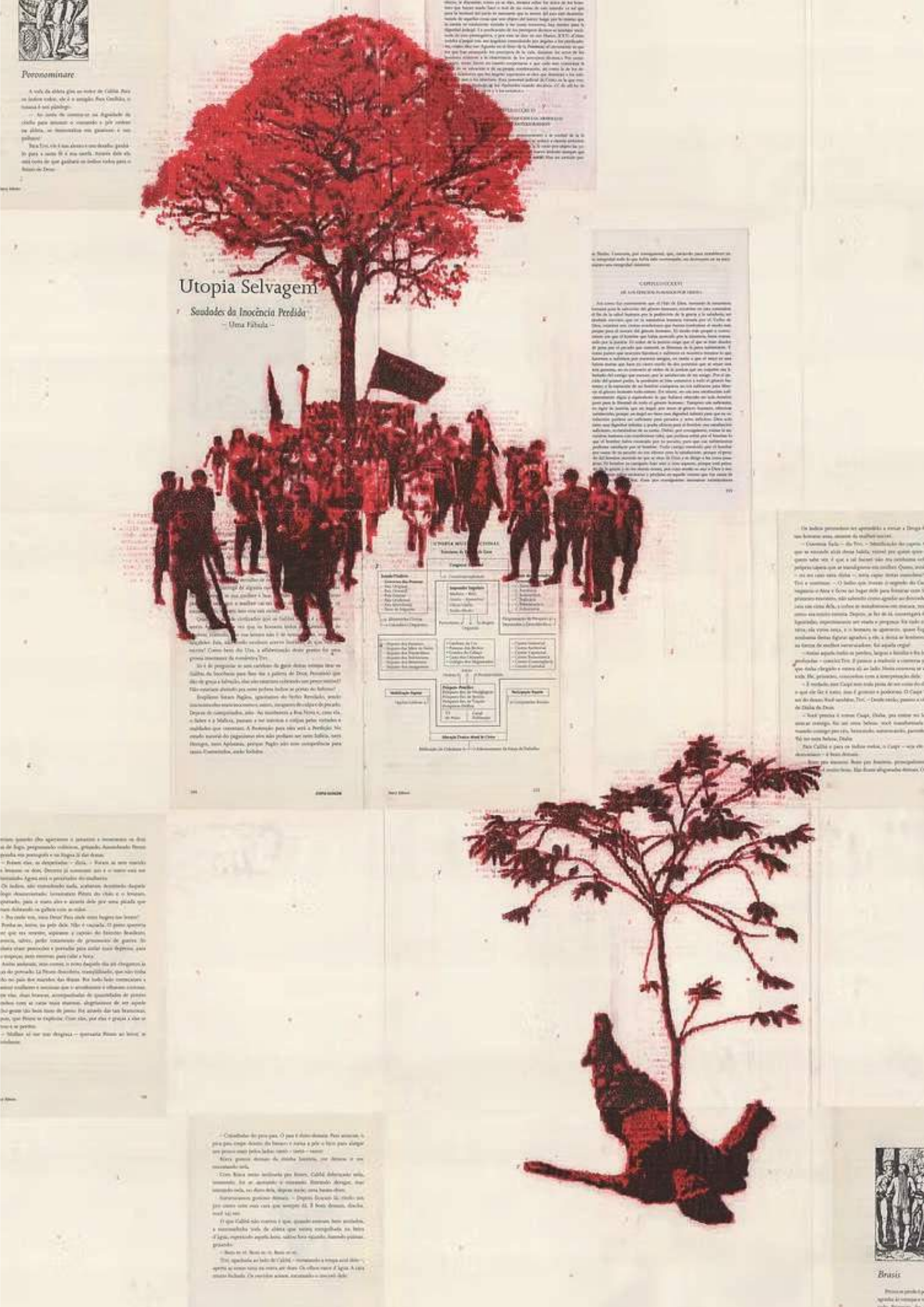
O tema da história escrita e da sua “re-escrita” histórica é o que dá base a essa produção e a pesquisa “Utopia original”. Como lidar com as marcas deixadas pelo processo violento da Anistia? Como se curar da dor deixada pelo esquecimento?”(Wildson, Hal. sobre “Retrato de Dimas”)

Sobre essas disputas narrativas e utilizações do anacronismo como ferramenta demonstrativa da construtividade de sistemas e projetos históricos, nos voltamos para as questões colocadas por Júlio Pimentel Pinto: “Como o leitor atualiza um texto, realocando-o, ressituando no tempo presente da leitura?” (Pinto, 2024, p. 12). Esta indagação revela que a disputa pelos arquivos, símbolos e narrativas não é apenas sobre o passado, mas sobre o direito de definir, no presente, uma possibilidade de futuro.

Se os documentos oficiais e monumentos forjam nações ao naturalizar violências sob o véu da ‘neutralidade’, a reescrita histórica proposta por projetos como *Utopia Original* (2024) opera como **contra-arsenal**: é um desarme, desvela as costuras do apagamento e transforma a dor do esquecimento em ferramenta de reinvenção coletiva. Como sugere Pinto (2024), a atualização anacrônica de textos e imagens não é um exercício de nostalgia, mas um ato político — uma forma de **recolocar o passado em estado de inquietação**, exigindo que ele nos devolva os silêncios, que nos conte os nomes que silenciaram e as pistas para achar os nomes desaparecidos.

39 <https://www.halwildson.com/utopiaoriginal>

Figura 35: Detalhe: Hal Wildson, **Floresta Marginal**. Da série Utopia Original: (Datilografia e Carimbo sobre fragmentos dos Livros :Utopia Selvagem, Brasil País do Futuro, Utopia) 126x81cm, 2024 . Disponível em: <https://www.halwildson.com/utopiaoriginal?lightbox=dataItem-lxzgsj7k>



Nesse gesto, que interrompe a linearidade da história única/oficial, reside a possibilidade de cura: não pela apagamento das cicatrizes, mas pela reparação, pela possibilidade de sua transmutação em linguagem viva. O “passado” (enquanto memória) é um canteiro em obra, sempre em construção.

O debate sobre a História oficial e a forma como “contamos essa história” ou como forjamos a história de um país é uma questão central no trabalho de Hal Wildson. O artista cria imagens que nunca existiram através de fragmentos daquilo que já aconteceu, a utilização da máquina de escrever e dos carimbos para construir essas imagens reforçam a ideia de “documentos históricos” sendo escritos e reescritos para reivindicar o poder das narrativas. (Wildson, 2024, sobre “Utopia original”)

Neste campo de batalha da memória, arte, academia e movimentos sociais constituem trincheiras epistemológicas. Artistas que trabalham com arquivos desmontam a suposta neutralidade dos documentos oficiais através de operações precisas: **justaposições** que expõem lacunas, **apropriações que revelam a ficção embutida** nas narrativas estatais. Ao recompor fragmentos de imagens históricas ou ressignificar textos burocráticos, eles revelam o caráter normalizador inerente às narrativas hegemônicas. Paralelamente, pesquisas acadêmicas armadas com fontes dissidentes - **memórias orais, arquivos militantes, registros marginais** - desmontam o monopólio estatal sobre o passado. Nas ruas, intervenções ativistas transformam espaços públicos em palcos de confronto, onde se exige não apenas o direito à memória, mas a materialização da justiça histórica.

Ao fazê-lo, elas não apenas desestabilizam narrativas cristalizadas, mas reativam memórias soterradas, transformando-as em ferramentas de ação política. O caso brasileiro é emblemático, pois demonstra como a disputa pelo passado é, no fundo, uma luta pelo futuro — um futuro que pode ser moldado tanto pelo esquecimento quanto pelo exercício crítico da memória. É nesse limiar entre apagamento e reconstrução que a obra *Floresta Marginal* (2024), de Hal Wildson, se insere. (Fig. 35)

A datilografia produz traços específicos: cada tecla produz traços de espessura fixa, exigindo sistemas de repetição para sombreamentos e volumetria. A perícia técnica de Hal para a execução das suas figurações é impressionante, além do grande contraste tonal que ele atinge, há também a preservação dos brancos, as áreas isoladas são extremamente limpas. A obra *Floresta Marginal* (2024), também é um diálogo direto com a história da arte brasileira e sua vanguarda, com suas obras políticas. Faz uma referência direta a obra *Seja marginal, seja herói* (1968)⁴⁰, de Hélio Oiticica.

Na obra que inaugura a série: Utopia original, o artista propõe uma visão crítica sobre a ideia de um país que vive na mitologia do “país do futuro” mas que se esquece de tratar questões e problemas do passado. Utilizando técnicas de arquivamento e documentação escrita (xerox, carimbo e máquina de escrever)

40 A obra apresenta a frase impressa sobre uma imagem de Manuel Moreira (Cara de Cavalo), um jovem negro assassinado pela polícia e posteriormente retratado por Oiticica como símbolo da **violência estatal** e da **resistência periférica**.

o artista cria 384 documentos que juntos formam a imagem. (Wildson, Hal. sobre “Utopia original”).

A obra de Oiticica propõe uma inversão radical de valores ao associar o termo “marginal” — comumente usado de forma pejorativa para rotular corpos racializados e pobres — à **figura do herói**. Nesse gesto, Oiticica celebra a figura excluída e criminalizada como **sujeito político e estético**, subvertendo as lógicas de poder e os sistemas de exclusão impostos pelo Estado responsável por tantos agentes da morte, como os assassinos de Cara de Cavalo, que inspira a obra de Oiticica. Hal Wildson dialoga com essa figura emblemática, ao trazer como fonte de discurso outras margens, como povos originários, comunidades ribeirinhas ou integrantes do MST.



Figura 36: Hal Wildson, **Floresta Marginal**. Da série Utopia Original: (Datilografia e Carimbo sobre fragmentos dos Livros :Utopia Selvagem, Brasil País do Futuro, Utopia) 126x81cm, 2024 . Disponível em: <https://www.halwildson.com/utopiaoriginal?lightbox=dataItem-lxzgsj7k>

Além disso, a frase impressa em uma das folhas de livro que compõem o suporte da imagem, está escrito “Utopia Selvagem”, uma disputa semântica acontecendo, que pode nos remeter a um diálogo com lutas por terras. Pelo texto escrito, temos reforçadas as ideias de rebeldia e resistência. Questionando o conceito e a origem da Utopia Brasileira. Se esta viria de dentro. Talvez ela seja originária, e não “importada”, colonizada. Demonstrando os paralelos pelos quais “Utopia selvagem” e “utopia original” dialogam: anticoloniais, dão ecos às forças

anteriores, referindo-se aos Povos Originários⁴¹.

Há em cada obra da série a figuração de uma árvore que também ocupa lugar central na composição imagética. Suas espécies variam em cada composição. Sua recorrência não é por acaso, e seu simbolismo é forte: ecoa **retomada** (como vimos na série de Úrya Sodoma *Retomada* (2021) no capítulo 1) e **reflorestamento**. Seu campo semântico funciona como **operador ontológico** que desloca a relação entre natureza e cultura. Sua recorrência é a materialização de um **protocolo de insurgência**: assim como as raízes comunicam-se em redes micorrízicas subterrâneas, nossa transformação societária exige infraestruturas de resistência entrelaçadas — em que o reflorestamento de territórios e imaginários seja ato indivisível. Essencialmente material, mas também metafísico, esses dois termos ganham força por sua ação conjunta, combinada, organizada, coletiva. Reflorestar os territórios desmatados, assim como os imaginários, os discursos.

Isto é um manifesto, um convite: Retomar pra gente o passado. Retomar pra gente o presente. Retomar pra gente o futuro.

41 Atualmente, devido aos processos históricos de genocídio, escravização, expropriação territorial e assimilação forçada, restam 305 etnias indígenas reconhecidas, que somam cerca de 1,7 milhão de pessoas, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022) e da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB, 2023). Essa redução drástica não apenas evidencia a violência colonial, mas também a resistência contínua desses povos na luta por direitos territoriais, culturais e políticos. Apesar da persistência do racismo estrutural e do avanço do extrativismo neoliberal, os povos originários seguem como sujeitos históricos centrais na transformação societária do Brasil: um processo profundo e estrutural de mudança nas relações sociais, políticas, econômicas e culturais que compõem uma sociedade.



4. “Hoje a Luz Dormiu Acessa”

INCÊNDIO DO GESTO

Cenário: um papel branco adentrado pela noite.

VOZ 1 – o breu, uma voz grave, como ecos num subsolo. Soa como se a noite falasse, “masculina”, de afável sussurro profundo. Ela está à espreita, circundante.

VOZ 2 – o mataborrão, poroso, aqui observa. Pouco utilizado na mesa que acompanha este papel, ele intui empírico, o que o cerca. Tem tempo de notar os processos e se sensibilizar

VOZ 3 – a volúpia, tem voz doce doce, seu gênero não se demarca, flui. Há uma certa acidez, uma ironia incontestável: uma ironia por prazer. Contudo, isto não esvazia o discurso, pois a mordacidade que expressa é raiva pregressa, organizada, atenta, histórica. E em sua fluidez sai à deriva, reconhecendo nos outros também uma possibilidade de vida.

Situam-se os materiais e os etéreos, em uma superfície grande de madeira. Acreditam compartilhar um espaço, como um ateliê, esfumaçado. Há entre as sombras, banhos de luz amarelos, e feixes que irrompem iridescentes, como fogos de artifício em escala microscópica.

VOZ 1: A sombra arde. Não como ausência, mas como carvão aceso, traçando no ar seu próprio corpo. Brasas escuras se desenham. O nanquim não escorre — entalha, em fissuras controladas, uma fúria medida, organizada, coletiva. O afeto esculpe. Cada linha é um fio de pólvora, cada hachura, uma caminho que se inflama para o coração. Eis o desenho: um testemunho das possibilidades, um sonho acordado.

Como um véu que, ao ser puxado, revela outros véus. O gesto não mente, mas engana por verdade. O papel é um abismo de superfícies. Você se inclina para ver melhor — e cai noite adentro.

VOZ 2: Veja, olhe para o que você interpreta como mão — não, espere, olhe mais de perto, mão? é um punho! ...que desiste de ser punho... a briga é outra —. Dissolve-se em penugem, panejamentos, em borrão (*em seu silêncio ativo, o mata-borrão reage ao entorno, como um testemunha sensível, guardando em si as manchas, o que borra, o que quer que tenha memória*). E nesse gesto, uma quase-carícia. Os dedos não tocam, suspendem-se no ar como agulhas de um relógio parado, marcando a hora combinada, dos levantes em todo o mundo. E a curva da palma é um vale de ternura. Aqui, a violência do traço engole sua própria fúria e cospe outra coisa, sorrindo: essa violência não é nossa, não falamos em sua língua...

Outros feixes atravessam, o entorno parece respirar. A fumaça se faz de eterna, de mordená, de fascínio e se recusa a passar. O amarelo entenece um caráter qualquer de que se faz a cena.

VOZ 3: E os corpos? Abismos recortados. Não se deixam capturar: são sombras que mordem a luz, figuras sem limites demarcados, nem inícios ou fins: são desvios políticos (*fala de forma entrecortada, como se pressionasse as línguas contra os dentes, sibilantes. Insinua o discurso*), encarnados atos de rebelião — quem ousaria um beijo? O torso que se continua, em luxúria de acabamentos, numa seminudez que não é representada — é erguida como um estandarte de carne e tinta, enquanto o papel sustenta o peso do simbólico. Não há inocência nesta composição. Cada centímetro é armado, cada escolha, um alçapão.

Pausa. O silêncio é um algodão ensopado em gasolina.

(Elis Rockenbach, **Incêndio do Gesto**, dramaturgia sobre o desenho)



Figura 37: Elis Rockenbach, **Neblina**, 2025. Desenho em nanquim de bunda gay (cis), estampado por calandragem em microfibra, 280 cm x 100 cm. *Pode configurar uma canga.*

Neste capítulo, entenderemos como mais alguns elementos entram em cena, como se opera essa “dramaturgia”. Como o desenho pode se assemelhar em diversos aspectos ao teatro. Como o desenho se inspira e **já está acontecendo no momento de observação**. Neste ponto, nos deparamos também com um “espectro” barroco, que ainda suscita tensões e encantamentos, criando armadilhas que capturam a atenção e, dentro da obra maravilha-armadilha, movimentam os afetos, gerando efeitos no mundo.

Assim, utilizar a figuração como um **elemento de desvio** — como um outro caminho —, possibilita uma **escolha narrativa**: uma topografia simbólica na qual a linguagem não apenas descreve, mas **dobra-se sobre si mesma**, criando fendas por onde o **não-dito / não-visto escorre e se insinua**. Uso uma metáfora geográfica para criar a imagem de algo que se localiza em um espaço, que tem além de largura: profundidades. Por isso evoco mapas de significados que vão além da superfície, porque esse terreno não é físico, mas feito de **signos, sugestões e ausências** — um território onde as palavras e imagens não apenas mostram, mas **escondem e revelam em camadas**.

Essa escolha narrativa opera por **entrelaçamento cognitivo**: processo pelo qual a figuração — seja verbal ou visual — não apenas representa, mas reorganiza a percepção. Funciona como uma **teia de sentidos**, onde o que é apresentado e o que é sugerido, o visível e o invisível, se cruzam e se contaminam, exigindo do espectador uma leitura em camadas. A figuração, então, não é um adorno, mas um **sistema de dobraduras** no qual **linguagem e percepção se enlaçam para produzir um terceiro sentido** — aquele que está nas **brechas**, nas sobras do explícito.

Nessa perspectiva, a figuração é uma navegação por deriva controlada: não proponho nas obras da série *Hoje a luz dormiu acesa* (2025) um significado único, mas lanço bóias de interpretação em um mar de possibilidades. O espectador, por sua vez, torna-se um **geógrafo do implícito**, mapeando os vazios entre as palavras. Essa escolha, portanto, não é evasionista, mas **expansiva**—um reconhecimento de que toda narrativa é, em última instância, **um sistema aberto**, um ecossistema de significância em que o não-linear e o polissêmico não são falhas, mas características constitutivas.

Para buscar essa possibilidade de camadas, busquei construir a partir de uma série de desenhos que explora a escrita da sombra, do traço insistido e insistente, o retrato de posturas de afetos, impressos em uma materialidade de tramas: esvoaçantes tecidos. (Fig. 36)



Figura 38: Fotografia da exposição “Mostra de Processos” resultado da residência artística (Casa Camelo, Belo Horizonte, Fevereiro, 2025).

A investigação se volta à luz e à iridescência dos corpos — para ver, na fresta do espaço bidimensional, o desvio, o político e o afetivo pelos quais o desenho se esgueira. As representações que originaram as cangas⁴² / bandeiras não ultrapassam 15 cm de altura ou largura, então, os traços tem uma medida diminuta, que despertam a vontade de olhar o desenho através de uma lupa, de uma lente. A fim de provocar esse mesmo fenômeno, em uma outra escala da percepção, estendendo a dimensão espacial da obra, executei a ampliação digital correlacionada com a impressão por calandragem.

42 A referência ao termo canga como suporte vem de um momento afetivo, de uma gargalhada sincera e da potência de ser visto. Uma querida amiga narra a seguir como chegamos nessa escolha vocabular: “Elis é um amigo que eu fiz questão. Não veio por acaso — fui atrás. Me encantei por sua maneira de ver o mundo, que virava imagem, que virava matéria. Certa vez, fui a uma exposição sua. Havia uma obra que tinha tecido como suporte — uma composição de fotos, palavras-textos e ilustrações. Estava pendurado lá no alto, flutuando. Falava de divórcio e de abismos. E eu, que vinha de um desses, mesmo já não tão fresco no corpo, fui atravessada. E ali, tive vontade de abraçar essa parte da minha história, cicatriz bem curada. Poderia ser bandeira, mas preferi chamar de canga. Canga que a gente estende na areia, deita em cima, se enrola para secar as águas salgadas ou para se proteger do vento. Queria aquilo junto ao meu corpo, colado. Queria dizer que a sensação já virou performance com ensaio fotográfico ou que está agora ali, na parede ao lado da cama. Mas tem coisas que pedem tempo para acontecer — e talvez fiquem até mais bonitas quando só imaginadas. Há mistérios que é melhor não tocar e, talvez por isso, aquela obra e as outras que vieram depois seguem sendo contempladas em meio a um convite que não expira para descerem para o chão”. (Mari Moreira, 20205).

Figura 39: Elis Rockenbach, **Brilho disfarçado**, Bunda gay (cis), desenho em nanquim sobre papel encontrado. 25x 9,2 cm. 2024.





Figura 40: Fotografia da exposição “Hoje a luz dormiu acesa” (Elis Rockenbach, 2025) edital *ARTE AQUI* –2ª EDIÇÃO / EDITAL Nº 1670/2024 (Cenex, EBA, UFMG).

Com esses tecidos ganhando corpo, os centímetros viraram muitos metros, como vemos na figura 39, e a partir daí foi o momento de experimentar a instauração dessas obras. Retomamos o termo instauração (discutido no capítulo 2) para reforçar o caráter processual de uma obra de arte, ou seja, esse processo contínuo de constituição da obra em sua materialidade e recepção.

A exposição é marcadamente imersiva e relacional. As obras habitam o espaço com escala corporal, e o uso do tecido como suporte contribui para um sentido de organicidade, suavidade e, paradoxalmente, resistência. A disposição lateral das peças, acompanhada por uma instalação central pendente, instaura uma espécie de “corredor afetivo” (como vemos na figura 39), onde o público caminha entre gestos, toques e corpos desenhados com forte carga expressiva. A abordagem da hachura é tátil, desconstruindo as figuras ao propô-las, deixando que os corpos se experimentem no toque, nos hábitos do carinho.

As obras de grandes dimensões são suspensas ou aplicadas diretamente nas paredes, reforçando uma experiência envolvente e íntima com o espectador — como um convite —.

Figura 41: Desenhos ampliados digitalmente e impressos em calandragem em um tecido contínuo. Na imagem temos dimensão dos metros que os centímetros se tornaram.





Figura 42: Detalhe. Elis Rockenbach, **Topografia dos afetos**, 2025. Afeto transcrito, desenho em nanquim sobre papel encontrado, 21,1 x 17,7 cm. 2025

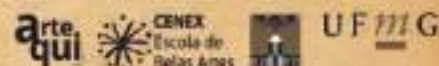
HOJE A LUZ DORMIU ACESA

20/05/25 - 07/05/25

A frase “hoje a luz dormiu acesa” – esse jogo entre metáforas, paradoxos e prosopopeias – ganha suas dimensões visuais nesta série, na interação entre linguagem e imaginação. A luz existe enquanto entidade que oscila entre um estado (acesa) e um fenômeno (luz), e, ainda assim, adormece, enquanto cumpre sua função: acesa, atravessa a noite.

Esse estado torna-se rastro. Vai noite adentro e, como foi deixada, a luz amanhece. Resta-nos um quê de resquício poético, que lida com o cotidiano, que se faz em hábitos – em nossas prosopopeias de costume.

Esta série faz parte da pesquisa *Figuração em Desejo e Posturas do Afeto* (Rockenbach, 2025).
Projeto aprovado no edital ARTE AQUI – 2ª EDIÇÃO / EDITAL Nº 157/2024, com realização e apoio de



HOJE A LUZ DORMIU ACESA

20/05/25 - 07/06/25

Elis Rockenbach



Figura 42: Elis Rockenbach. **Topografia dos afetos**, descrição Bunda gay (cis), desenho em nanquim sobre papel encontrado. 14 x 21,1 cm.

Assim a exposição propõe uma imersão visual e sensível em poéticas do toque, do afeto e da memória corporal.

Há uma cuidadosa relação entre obra, arquitetura e circulação, sem recorrer à espetacularização. O projeto curatorial valoriza a fruição lenta, a aproximação íntima e o engajamento visual com detalhes densos e texturais. Parte da consonância com o desejo do artista ao elaborar traços tão minuciosos, um olhar de perto, um desejo de aproximação e ampliação.

A frase “hoje a luz dormiu acesa” – esse jogo entre metáforas, paradoxos e prosopopeias – ganha suas dimensões visuais nesta série, na interação entre linguagem e imaginação. A luz existe enquanto entidade que oscila entre um estado (acesa) e um fenômeno (luz), e, ainda assim, adormece, enquanto cumpre sua função: acesa, atravessa a noite.

Esse estado torna-se rastro (como as hachuras que se inacabam na figura 42). Vai noite adentro e, como foi deixada, a luz amanhece. Resta-nos um gosto do resquício poético, que lida com o cotidiano, que se faz em hábitos – em nossas prosopopeias do costume. No gesto de deixar a luz acesa ao sair, ao dormir, ao sonhar.

Essas obras operam dentro de um campo expandido⁴³ do desenho contemporâneo, em que técnica e gesto se encontram em superfícies não convencionais (os tecidos impressos emulando em tons terrosos e quentes, de papeis antigos). A linguagem visual remete ao traço incisivo da gravura⁴³ O conceito de campo expandido foi cunhado por Rosalind Krauss em seu ensaio seminal, no qual ela redefine as possibilidades da escultura além de seus limites tradicionais, inserindo-a em um sistema de relações espaciais e culturais mais amplo. Empiricamente, o campo expandido manifesta-se em práticas artísticas que ocupam territórios híbridos, como instalações, land art e intervenções site-specific. Academicamente, Krauss articula essa noção através de uma abordagem estruturalista, demonstrando como a arte contemporânea opera em um “campo de possibilidades” que transcende categorias fixas. Como ela afirma: “A escultura no campo expandido é apenas um termo em um conjunto de oposições culturais” (KRAUSS, 1979, p. 38).

Figura 44: Imagem utilizada para a divulgação digital da exposição “Hoje a luz dormiu acesa”, em 2025.



Figura 45: Elis Rockenbach, **Madrugada adentro**, desenho em nanquim sobre papel encontrado, 19,8 x 11,9 cm. 2025



Figura 46: Elis Rockenbach, **Carnaval molhado, Afeto sapatão**, desenho em nanquim sobre papel encontrado. 19 x 12,5 cm. 2025.

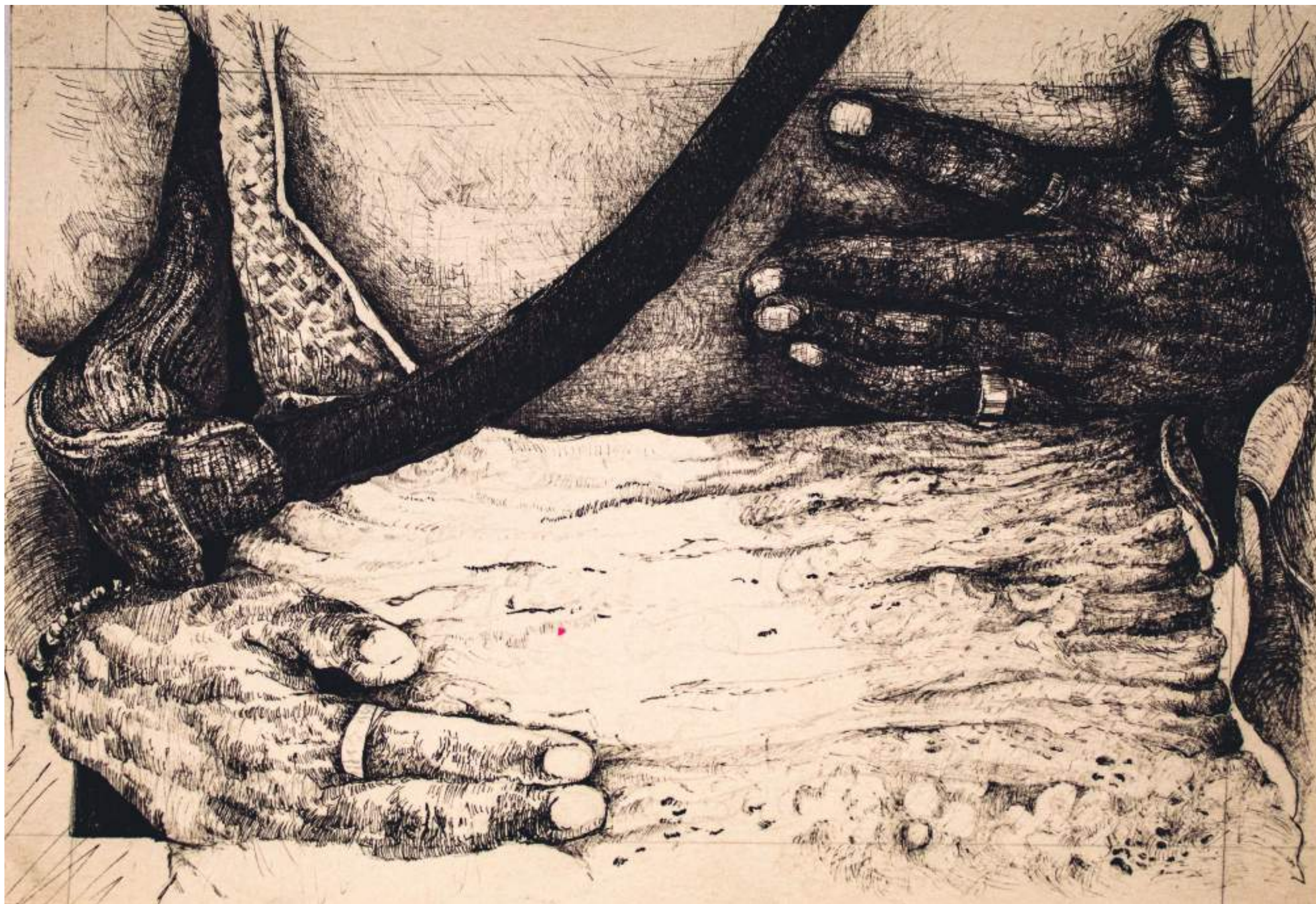


Figura 47: Elis Rockenbach. **Topografia dos afetos**, descrição Bunda gay (cis), desenho em nanquim sobre papel encontrado. 14,5 x 21,1 cm.



No contexto da arte contemporânea, essa produção se inscreve na tradição das práticas afetivas e relacionais, com ênfase em temas como cuidado, memória, desejo e o corpo como arquivo. Há ecos de artistas como Anna Maria Maiolino, Regina Parra e William Kentridge, especialmente na abordagem gráfica do corpo como signo.

Figura 48: Detalhe: Elis Rockenbach, Madrugada adentro, desenho em nanquim sobre papel encontrado, 19,8 x 11,9 cm. 2025

e da xilogravura, mas é aplicada em escala mural, instalativa.

Na figura 46, vemos duas mãos dadas, figuras apropriadas através de xerografia, com interferências gestuais: o rasgado e o preenchimento massa/linear de carvão, que se faz o fundo da imagem. Dialogando com o desenho performático de Kentridge⁴⁴.



Figura 49: Elis Rockenbach. **Recorte Histórico**, xerografia de fotografias encontradas e giz carvão, 14 x 16,5 cm. 2025

Essas obras operam dentro de um campo expandido do desenho contemporâneo, em que técnica e gesto se encontram em superfícies não convencionais (os tecidos impressos emulando em tons terrosos e quentes, de papéis antigos). A linguagem visual remete ao traço incisivo da gravura e da xilogravura, mas é aplicada em escala mural, instalativa. A luz difusa do ambiente da exposição reforça o título da mostra: uma iluminação que, mesmo “acesa”, convida à suspensão do tempo – talvez ao abrigo noturno das afeições.

4.1 Materialidade

Além da reflexão sobre suporte e dimensão, a materialidade é outro aspecto fundamental do desenho. Pois ela diz sobre a interação entre gesto, instrumento e superfície, o que influencia diretamente a percepção da obra e sua profundidade conceitual. Tais elementos não são neutros: o traço a carvão, a precisão do nanquim ou a volatilidade do lápis contêm em si escolhas poéticas que adensam a execução técnica. Essa relação será analisada em detalhes no quadro sinóptico a seguir:

44 Para exemplos visuais da obra deste artista: https://www.youtube.com/watch?v=3zTK_jCp89M e <https://www.kentridge.studio/william-kentridge-projects/>

Quadro sinóptico - Comparação midiológica na poética (Elis Rockenbach 2025)					
Ferramenta	Tipo de traço	Preenchimento de massas	Usos principais em minha poética	Dinâmica de linha	Permanência
Bic (Caneta Esferográfica)	Quando contínuo se faz ligeiramente irregular. Apresenta um certo comportamento de massa operando de forma plástica-pictórica , além do linear. Enquanto tinta (material líquido), me recorda a materialidade oposta, de um meio seco como o carvão.	Com a sobreposição de traços, através de deposições irregulares , permite uma sobreposição de camadas das massas , gerando uma profundidade interessante: pois com o artifício óptico se faz profundidade (<i>Trompe-l'oeil</i>). A falha também gera uma "leveza", uma espécie de transparência no desenho,	Utilizo-as para traçados finos , leves. Desenhos que flertam com a transparência e o apagamento (como na série <i>Os Mal Educados</i> exemplos da execução e "frames" do processo).	Baixo controle em um traço direto, porém, com traços alongados, com gestos mais orgânicos , responde bem com espessuras finas derivadas da falha .	Tem uma duração de tempo média, contudo, é também um material reagente, sobretudo a luz (fotossensível)
Nanquim bico de pena	Este é um material responsivo , que possui uma previsibilidade da linha , que varia mais em sua continuidade ou corpo (início meio e fim da linha) de acordo com a incisão inicial ou gesto de retirada, bem como a pressão aplicada. No bico de pena há um rigor do gesto e, subverter sua tendência retilínea e assertiva para as sinuosidades características ao traçado orgânico pode ser desafiador. Contudo, sua característica de linha assertiva, gera uma atenção grande para as sobreposições, angulações e espaçamentos entre cada traço que compõe a hachura, gerando uma grande tensão na intermitência (espaços entre um traço e outro), no ritmo do traçado .	Por sua ponta de metal rasgar o papel a cada risco, seu preenchimento de massa não é o mais indicado pois dilaceria a superfície do suporte, ainda que de gramaturas mais altas. Por isso, é utilizado sobretudo para execução de hachuras e sobreposições de áreas que deseja-se contrastar. Sua massa se faz através do adensamento linear . Aqui é interessante pensar a geometria com a "Inclinação das hachuras" ou "ângulo de hachuramento" (com inúmeras variações 45° até 135°) como é possível visualizar nas figuras X. Ou mesmo a criação de um relevo linear que siga o contorno formal projetado da figura, como no processo de mapeamento de sombras. Obs: A hachura não é apenas um recurso utilitário; é uma convenção gráfica que codifica informações (sombra, material, profundidade).	Utilizo sobretudo para uma cartografia, mapeamento ou topografias, utilizada na resolução de figuras e objetos, acrescentando-os de contraste e volume. Com sua sobreposição de camada, permite uma construção escultórica , um risco similar ao da gravura, por sua ponta mais áspera, dura, que arranha o papel e lhe entalha ao mesmo tempo que deposita a mancha. Gerando algo que pode ser tido como um sombreamento das técnicas , um diálogo material entre desenho, ilustração, gravura e caligrafia. Foi utilizada nas obras da série <i>Hoje a luz dormiu acesa</i> .	Nesta ponta de risco há um alto grau de controle, algo que carece de atenção, e perícia técnica, mas também, reside um convite à sensibilidade de como conversar com a rigidez, com a inclinação do retilíneo.	A tinta nanquim tem alta permanência, uma vez seca, possui excelente aderência e é considerada à prova d'água. Tintas à base de água, como o nanquim, tendem a se infiltrar na polpa do papel, o que torna a aplicação irreversível após a secagem.
Unipin (nanquim descartável ou nanquim de secagem rápida)	Quando em sua condição industrial recém aberta (uma caneta nova) este material apresenta um comportamento regular . Contudo, sua ponta não é de metal, é um feltro, que permite a passagem de tinta do reservatório para a superfície-suporte (papel), e assim, quando gastas (amassada) ou mais seca, apresenta um comportamento de deposições irregulares, sendo acrescida por um grau maior de imprevisibilidade e também de nuances tonais possíveis. Pela sua dureza mais amainada, não "machuca" tanto o papel.	Aqui me interessam as possibilidades: tanto as de controle quanto as de "acaso", quando as canetas já estão desgastadas, elas me permitem um funcionamento com as da bic, mas com um traçado mais limpo, advindos do diâmetro da uni pin (0.03 e 0.05 mm). Pelo peso do material, o plástico (sem tanto metal) é mais fácil deixar os gestos mais leves, mais orgânicos, com várias sobreposições circulares interrompidas.	As utilizo de forma mais recorrente, para execuções gerais em minha pesquisa. Utilizo as canetas mais gastas para aplicar sutilezas, criar um ar atmosférico e veladuras, sombras suaves, enovoantes e, também utilizo a combinação com as canetas mais novas, para obtenção de contrastes, e trabalhar uma espécie de sombra sobre sombra . São um dos meus materiais exploratórios preferidos para o desenvolvimento de "desenhos inacabos". Foi utilizada nas obras da série <i>Hoje a luz dormiu acesa</i> .	Sua dinâmica de linha é vasta, e depende da ponta (se está mais seca e gasta ou se o feltro está novo e bem úmido). Pode ser extremamente orgânica, e um ótimo instrumento para emular ou mimetizar os demais.	Como o nanquim tradicional, o nanquim de secagem rápida também é a base de água, e torna-se irreversível após a secagem.
Lápis 4B	O 4B é híbrido: pode ser preciso (se afiado) ou expressivo (se mocho). Sua linha carrega a textura do papel (grãos aparecem como "ruído" no traço). É matéria que oscila entre a aderência e o esmaecimento . Suave, gestual, maleável.	A mina 4B é macia e gordurosa (alta proporção de grafite). Isso permite blackouts intensos ou sombras translúcidas , dependendo do ato de pressionar. Pode proporcionar uma alta gama de gradientes e esfumaçamentos através do preenchimento por camadas de poeira gráfica, com uma sombra porosa ou translúcida. Pode ser dissolvido com os dedos ou esfuminhas, criando veladuras ou manchas fantasmagóricas . A massa é tátil, carregando uma dualidade da porosidade com seu uso bruto ou reluzente, como um metal ou vidro, quando esfumado.	Por ser um material de ampla gama de estados tonais, é uma ferramenta fantástica para uso de tratamentos volumétricos, podendo ser explorado para criar uma atmosfera poética com suas possibilidades de veladura. É matéria que anota o efêmero, que segue os rastros dos corpos com seu próprio movimento.	Alto controle da dinâmica de linha: Pressão + inclinação = linhas que variam de fio a fita. Pode-se desobedecer a rigidez (traços tremidos, arranhados).	Apesar de ser fugaz como carvão que esmaece com o tempo, mancha com o toque, requer fixador, é resistente à água e a umidade.

A produção gráfica e artística constitui um campo de investigação marcado pela complexidade material e conceitual, no qual a escolha do instrumento transcende a função técnica para tornar-se agente ativo na construção de sentido. Cada ferramenta de marcação carrega em sua materialidade uma rede de possibilidades e limitações, reverberando tanto no gesto do artista quanto na recepção da obra. Essa relação dialética entre meio e expressão – em que a mecânica do traço se entrelaça com intenções poéticas – remonta a tradições que vinculam materiais ao pensamento artístico.

Ao analisar comparativamente esses instrumentos, como propõe o quadro sinóptico⁴⁵, revelam-se não apenas distinções operacionais, mas também como cada um codifica linguagens visuais específicas, tensionando controle, acaso, temporalidade e corporalidade. A materialidade do gesto gráfico desdobra-se, assim, em camadas de significação que interpelam tanto o fazer artesanal quanto as epistemologias da arte. Trata-se, portanto, de refletir sobre como diferentes meios afetam os sentidos que transportam (Gumbrecht, 2010, p. 32).

Essa conexão entre materiais e pensamento remetem ao estudo renascentista dos materiais e suas materialidades – uma investigação que artistas como Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer aprofundaram em seus testemunhos sobre o fazer e o pensar a arte. Numa apologia às **dinâmicas expressivas** das ferramentas a caneta esferográfica, por exemplo, que opera sob um **princípio de fluxo viscoso controlado por atrito** (tinta à base de óleo e esfera metálica), gerando traços lineares com mínima variação tátil, mas com limitações tonais que exigem estratificação para preenchimentos. Já o bico de pena e nanquim – herdeiro direto das práticas caligráficas medievais – depende da **capilaridade** e da **elasticidade da ponta metálica**, permitindo **modulações de espessura** que ecoam a maneira dos mestres do *chiaroscuro*. Em contraste, a *Unipin* (caneta nanquim de secagem rápida), com sua grande gama de variabilidade tonal a depender do uso aproxima-se da gravura, enquanto o lápis 4B – o mais tátil dos meios – explora a adesão diferencial do grafite ao papel, possibilitando desde *sfumato* até contrastes brutos, numa dialética entre fugacidade e permanência.

Assim, as ambiguidades características, com a falha intencional e deposição irregular,

45 O **quadro sinóptico**, também denominado tabela sinóptica ou gráfico de “classificação”, transcende sua definição instrumental como mera ferramenta de organização hierárquica de informações para se constituir em um **artefato cognitivo**. Mais do que um arranjo visual de caixas, linhas e símbolos destinado à simplificação didática, ele opera como uma **tecnologia intelectual** que **materializa relações conceituais através de uma sintaxe gráfica** capaz de **reconfigurar a própria estruturação do conhecimento**. Desta forma, atua como um **metaesquema** — um modelo dinâmico que não representa passivamente o saber, mas o reconstrói através de uma lógica diagramática. Essa lógica, longe de ser neutra, incorpora pressupostos ontológicos (o que é relevante hierarquizar?) e epistemológicos (como as conexões são se dão? como esse conhecimento se constrói e se conecta?), tensionando a inteligibilidade dos conteúdos. Sua característica de **protótipo cognitivo** é sobretudo: **uma forma de pensamento visual**, que ao **espacializar relações abstratas**, **permite a manipulação simbólica de estruturas conceituais**. Esta ferramenta é essencial para lidar com o pensamento poético, por se tratar de um campo muito abstrato e por vezes não-verbal. É encontrar no meio, na metodologia escolhida, uma forma de seguir os objetivos e coerência da pesquisa artística. Desta forma, além de um convite à ressignificação contínua do saber (de vários outros campos, num viés da filosofia da ciência) funciona também como um convite aos artistas que investigam seus métodos e exploram maneiras de documentá-los ou transformá-los em dados gráficos e verbais.

acentuam um caráter gráfico. Este sensibilizar a percepção e investigação material, são um tópico recorrente nos escritos de artistas.

As notações encontradas no quadro sináptico são reflexões e atenções prestadas ao processo e característica de cada material. Há dentre eles dois materiais bem conhecidos pelo cânone: a tinta nanquim e o lápis 4B (carvão). Entretanto a caneta esferográfica e o nanquim de secagem rápida (materiais mais cotidianos e de custo mais baixo) também têm ganhado espaço no Campo do Desenho pelas suas possibilidades gráficas. As aplicações desses materiais em um “desenho virtuoso”, um desenho “acadêmico”⁴⁶ com tratamentos por hachuras, sombreamentos minuciosos e metódicos, em figurações anatômicas, operam aqui um “*Quasi amaro lique melle*” (o mel que envolve o amargo de um remédio). São a armadilha que proponho com uma “figuração em desvio”. O “virtuosismo” atesta um valor técnico, canônico e histórico (com uma percepção rápida que o linka com a aparência conhecida como clássica na História da Arte). Como nos rememora Emanuele Tesauro (1654) A arte de produzir efeitos, pois dos efeitos surgem os afetos em Canociale Aristotélico, convergindo uma persuasão através do *maravilhoso*⁴⁷.

Aqui, retomamos ao estabelecimento de uma hierarquia de valores hegemônica, discutido por Marçal (2024), e, proponho também, em diálogo com esta autora, uma operação de contrafeitiço à marafunda colonial: se esses corpos e figuras *queer*, se essas presenças, seriam sistematicamente subalternizadas e relegadas à descartabilidade, aqui, ela engana os valores hegemônicos, pega do cânone a abordagem técnica e agora diz sobre si mesma. Se narra a partir de si, com cuidado, com afeto, com ética e dignidade. Se investiga. Se inventa.

Esse desenho encanta: permite que espectadores inesperados (pela temática do trabalho) parem e se demorem na obra, até que num susto, percebam o que olham — e o que os encara de volta —. Surpresos, percebem um beijo sorridente entre pessoas trans, uma troca de afeto em público, um beijo lésbico ou figuras históricas da militância por direitos sexuais etc. Assim, esse contrafeitiço, nos termos de Marçal (2024) permite também afetar-se e responder em outra língua, em outros gestos... respostas que não violentem o próprio corpo que o produz.

46 A referência ao desenho acadêmico remete-se ao legado histórico de uma formação formal, como é o caso das academias de belas artes, em especial na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (fundada em 1816, mas com raízes no ensino colonial tardio), que seguia princípios rigorosos herdados da tradição europeia, sobretudo do modelo francês e italiano. Esse tipo de desenho era normativo, disciplinador e hierarquizado, servindo como base para a formação artística oficial.

47 O recorte proposto neste “contexto estético” se refere ao pensamento barroco do século XVII, especialmente à noção de que a arte deve comover e persuadir através do *maraviglioso* (maravilhoso) — categoria central em teóricos como Emanuele Tesauro. Em Il Cannocchiale Aristotelico (1654), Tesauro defende que a eficácia da arte reside na sua capacidade de produzir efeitos sensíveis (surpresa, admiração) que despertam afetos no espectador. Essa ideia dialoga com a tradição aristotélica da mimesis enquanto provocação emocional, mas também antecipa debates modernos sobre a materialidade do gesto artístico. No caso de Da Vinci, a fusão entre técnica e sensibilidade em seus desenhos — em que o corpo é simultaneamente estudo anatômico e expressão de vida — exemplifica essa dinâmica.



Figuras 50: Montagem expográfica com imagem das obras **Beijo Teu Sorriso** e **Carnaval Molhado**.

4.2 O incabar e abertura

Para adensar a discussão acerca do campo expandido, outro conceito se faz importante nesse entendimento: o desenho incabado, que se faz inacabando. Essa discussão está presente em obras célebres para o campo da Poética, como *Gesto inacabado - processo de criação artística* (1998) de Cecília Almeida Salles. E se desdobra em reflexões dentro do próprio pensamento do desenho, como quais são seus limites:

O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens. Na verdade o desenho é ilimitado, pois que nem mesmo o traço, esta convenção eminentemente desenhística, que não existe no fenômeno da visão, e nem deve existir na pintura ou na escultura, é colocada entre o corpo e o ar, como diz Da Vinci, nem mesmo o traço o delimita. Desenha-se um perfil, e o traço pára no meio [...] . Porquê o desenho é, por natureza, um fato aberto. Se é certo que objetivamente ele é também um fato material, ele o é apenas como uma palavra escrita. (Andrade, 1975, p.70)

Essa técnica também é observada empiricamente no **momento de interrupção da desenhinho**, no que **intencionalmente se escolhe não mostrar, inacabar**: na linha invisível que acontece, para que a visível não precise acontecer, e assim, ganhe contraste, potência.

É um ato deliberado de suspensão, onde o não-feito se torna tão significativo quanto o traçado. Como sugere Cecília Salles (1998), o inacabamento é um estado de potência — um convite à participação do espectador, que completa mentalmente o que foi propositalmente omitido. Essa estratégia ecoa como *non finito* de Michelangelo, em que o mármore bruto emerge como parte constitutiva da forma, ou estudos anatômicos de Leonardo da Vinci, nos quais os contornos se dissipam em redes de linhas concêntricas, ora precisas como incisões, ora evanescentes como fumaça - um corpo que não se encerra no papel, mas pulsa. De forma que o traço evanescente **sugere** mais do que descreve.

Aqui, o desenho não cessa; transforma-se em **gesto contínuo**, um inacabando que se renuncia à conclusão para preservar seu caráter investigativo. Esta abordagem é também uma forma de abertura, **uma forma de autonomia** e uma escolha discursiva, uma **respiração visual**. Como podemos ver nos detalhes das figuras 48 e 49.

Essas são imagens de intimidade: corpos que se entrelaçam, mãos que tocam, rostos que se encontram. Os traços orgânicos sugerem além de volume, um movimento, por se impregnar e se espalharem por várias direções. Não há concessão ao voyeurismo; há uma celebração da presença, do corpo múltiplo, do outro. As texturas gráficas revelam uma atenção aos sulcos da pele e aos ritmos orgânicos das dobras, algo que transita entre o registro afetivo e uma topografia sensível do corpo como território. O mapeamento das sombras se faz pelas pelo brilho, em interrupções do traço. O ritmo acontece pela mescla da figura com o fundo, através dos espaços em branco, ou de uma mesma hachura, em que no corpo de seu traço é, ao mesmo tempo, figura e fundo, é limiar.

Figuras 50 e 51: Detalhes: Elis Rockenbach, **Topografia dos afetos**, Afeto transcitrado, desenho em nanquim sobre papel encontrado, 14 x 21,1 cm. 2025



A presença do afeto como força motriz não é ingênua: ela se arma de técnica, composição e densidade simbólica. O gesto de desenhar aqui é político, pois reinscreve subjetividades em suportes descolonizados (o tecido, o toque, o abraço), em oposição à frieza institucional do quadro tradicional ou da arte-conceito tautológica.

4.3 Posturas de afetos

Se a potência do inacabado reside naquilo que se escolhe não mostrar — pois ainda está se construindo, em uma abertura que convida o olhar a completar o gesto interrompido —, em Nair Benedicto essa ética do recorte também assume um caráter político. Suas fotografias operam uma gramática similar, onde o afeto não se expõe como espetáculo, mas **se insinua nos interstícios da composição**: na luz que escorre entre os corpos, nos enquadramentos que negam a centralidade do sujeito para revelar redes de presença. O que em um contexto é técnica de desenho (o traço que se interrompe, o branco que ativa o olhar), em Benedicto se traduz como gesto fotográficos, uma resistência visual dentro da própria técnica — uma recusa a capturar o outro em fórmulas prévias, enclausurar-lo num retrato (fig. 51).

Se lá o inacabar era um gesto de autonomia do corpo-desenhado, aqui é a afirmação de que **o afeto, enquanto linguagem, só existe enquanto território compartilhado**, nunca totalmente revelado nem totalmente oculto, **uma zona mais opaca, enevoadá**. As mesmas sombras que mapeavam sulcos na pele agora são granulações, poeiras luminosas ou pixels: luzes porosas e sombras pontilhadas que também ecoam e endossam a figuração, em relações íntimas entre lençóis e ou nas ruas. O mesmo gesto político que reinscrevia subjetividades em traços afetivos se desdobra em fotografias que registram a conversão do cotidiano em ato de resistência através da presença.



Figura 52: Nair Benedicto, *Teseo no Forró do Mário Zan*, São Paulo, 1978 © Nair Benedicto/N Imagens. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto/>

O que há de radical em Benedicto não é o tema, mas a gramática — a maneira como sua composição recusa a lógica do espetáculo. Seus enquadramentos muitas vezes borram a fronteira entre sujeito e ambiente, dissolvendo a figura num contexto que é, ao mesmo tempo, geográfico e afetivo. Não se trata de “dar voz” (como se o silêncio fosse vazio), mas de **revelar uma escuta já em curso**. A luz não ilumina; **acontece** sobre a pele, como um segundo toque. O que emerge não é a “beleza do cotidiano”, mas sua urgência silenciosa — **a forma como o ordinário, quando observado sem pressa, desmonta a ficção da neutralidade**. A fotografia, aqui, não registra: expõe o mecanismo pelo qual certas vidas são lidas como arte, e outras, como documento.

A linguagem visual tem sua própria sintaxe⁴⁸ e estratégias de significação, que podem ser pensadas de maneira análoga às figuras de linguagem verbais, enquanto operações. No cinema, artes plásticas, design e fotografia, essas estratégias ampliam as possibilidades de interpretação e comunicação.

Para nos aprofundarmos em algumas das reflexões tecidas sobre essas operações em obras visuais, conheceremos a pesquisa *Presence Without Identification: Vicarious Photography and Postcolonial Figuration in Belarus* (Presença sem Identificação: Fotografia Vicária e Figuração Pós-Colonial em Belarus) de Serguei Alex Oushakine.

48 A sintaxe da linguagem visual, conforme discutida por Donis A. Dondis, refere-se à organização sistemática dos elementos visuais — como linha, forma, cor, textura e equilíbrio — que compõem a **gramática da comunicação visual**. Segundo a autora, “a sintaxe visual é para os olhos o que a sintaxe verbal é para os ouvidos” (Dondis, 2007, p. 29), destacando a existência de regras e combinações que estruturam a percepção e a significação das imagens. Essa abordagem assemelha-se à estrutura linguística, porém opera por meio de **códigos não verbais**, baseados em contrastes, hierarquias e harmonia. Como exemplifica Dondis, “a disposição dos elementos visuais não é arbitrária, mas segue princípios que podem ser aprendidos e **manipulados para produzir efeitos específicos**” (2007, p. 45).



Figura 53: Igor Savchenko, *Alphabet of gestures*. Impressão em gelatina prateada, 13,5 x 15 cm.1992.



Figura 54: Igor Savchenko, *Alphabet of gestures: Os flocos de neve que neste momento se tornarão visíveis contra o trem que passa ao fundo* (10-94-1), 1994. Impressão em gelatina prateada, 13 x 19 cm.



Figura 55: Igor Savchenko, *Alphabet of gestures*, Impressão em gelatina prateada, 14 x 16 cm. 1993.

4.4 Operações vicárias e Figuração em Desvio

Pensar figuras de linguagem visualmente significa tentar traduzir os mecanismos compositivos (e narrativos) que operam na linguagem verbal para elementos visuais. A sintaxe visual usa estratégias similares às figuras de linguagem verbais para produzir efeitos de sentido, criar metáforas visuais, sugerir associações (como rimas visuais, provocando ritmo) e até manipular a percepção, como vemos em obras de arte, peças gráficas, ou obras cinematográficas. Assim, podemos nos lembrar da série *Hoje a luz dormiu acesa* (2025), em que os corpos se experimentam nos gestos de carinho — da ponta dos dedos às pontas dos lábios — emerge um toque-olhar, um beijo-sorriso, um carinho figurado. São figuras visuais: prosopopeia e sinédoque.

Ao descobrir essa interpretação para as imagens que estive produzindo, encontrei diálogos com as obras de Igor Savchenko, sobretudo em sua série “*Alphabet of Gestures*”, que apesar do aspecto antigo, são as imagens, na verdade, intencionalmente anacrônicas, como vemos nas figuras 52, 53 e 54.

Ao pensar a relação de “parte pelo todo” ou elipses que adensam fortemente a tensão contida na própria obra, Oushakine (2018) propõe uma *fotografia vicária* e uma *postcolonial figuration*, esses conceitos tecidos por ele englobam em sua curadoria, as obras de Savchenko.

O modelo de abordagem de Savchenko ao passado — uma combinação de identificação e distanciamento, ocultação e exposição — aponta para aquela mesma presença autoral oblíqua e externalizada tão comum no trabalho de outros fotógrafos da Escola de Minsk. O que distingue os ciclos de Savchenko é a extensão de suas intervenções transformadoras na estrutura de materiais encontrados. Talvez como ninguém entre seus pares, Savchenko desenvolveu um vocabulário elaborado de técnicas que modificam e recompõem narrativas visuais disponíveis. (Oushakine, 2018, p. 36. Tradução livre)

A figuração, aqui, é gesto visual, uma dobra no tecido da representação que perturba a lógica esperada — como um quadro que desloca sua própria perspectiva para revelar o invisível nas margens da composição —. Ela age como uma pontuação silenciosa, onde o branco da página, a pausa do olhar ou o vazio tornam-se signos ativos.

Na fotografia vicária, a figuração se desfaz da individualidade concreta do sujeito para operar como um sinal ou veículo de presença indireta — corpos e rostos vazados, camuflados, fragmentados: “As fotografias prontas do passado ‘aparecem’ e ‘fazem’ você sentir ‘algo fundamental.’ É importante que o passado — ‘completado’ no tempo e preservado em objetos fotográficos — não seja completamente acessível, para manter seu efeito evocativo de presença mediado pela aura.” (Oushakine, 2018, p. 36).

A figuração atua menos para representar pessoas específicas e mais para articular um “discurso visual de auto-restauração”, ou seja, uma forma de dar “voz” ou “presença” a essas figuras, mas sem a intenção de identificá-las diretamente, oferecendo uma **presença oblíqua (vicária)**⁴⁹ e transformada. Gerando uma “presença sem identificação” — nos dando uma sen-

49 Vicário (do latim *vicarius*, “substituto”) implica representação indireta, **deslocamento** ou mediação.

sação ou reconhecimento da existência e da história desses sujeitos, mesmo que seus rostos, passado ou identidades individuais estejam ausentes ou ocultas.

Essa perspectiva de ausências também é apresentada por Oushikane (2018) na prática de “enmasking” (uso de máscaras ou coberturas faciais), que não visa tornar o desconhecido inteligível da mesma forma que um retrato tradicional faz, mas **serve para revelar a presença do “não visto”** nas narrativas familiares e históricas. **Isso cria um espaço para que o sujeito ausente ainda “fale” ou tenha presença através da imagem, gerando formas indiretas de testemunho ou memória.**

Assim, essa representação vicária permite um tipo de engajamento crítico e afetivo com o passado (no caso de Savechenko, o soviético pós-colonial), ressaltando ausências e **limitações da representação direta**, mas ainda afirmando a existência e importância dessas vozes deslocadas.

A figuração vicária, enquanto modo, opera por **deslocamento** — um signo ocupa o lugar de outro, mas nunca sem perdas ou fissuras. É justamente nessas frestas que a operação poética inscreve-se: ao explorar a abertura do vicário (sua capacidade de significar para além da substituição), o desvio transforma-se em gesto criativo. O poético, assim, nasce onde o deslocamento vicário deixa de ser representação para tornar-se campo de possibilidades.

Quando proponho uma ideia de “figuração vicária” desejo ir além da fotografia, e pensar também o desenho e, sobretudo, o próprio discurso do que é a figuração, enquanto técnica e campo de estudo. Em como o **deslocamento** se faz uma possibilidade poética, e então, deslocar com alguma intenção pode ser **desvio**. E com isso, deslocar pelas topografias dos significados intencionalmente os sentidos: convidá-los a também desviar — tomar um outro caminho, não seguir o prescrito, duvidar —. Dessa forma não buscar na representação um jeito de cristalizar uma presença, enclausrando-na, mas sim, de apresentá-la. Um modo de dizer-lhe sobre os ânimos, sobre os afetos e sobre os efeitos. Criando uma possibilidade de presença aberta, inabacada, que se constrói enquanto se investiga. E esse pode ser o nosso desvio, o nosso manifesto, que ecoando com as proposições de Glissant (2021) não deseja reduzir, através da transparência colonizada (e colonizadora) e da cristalização hegemônica.

Em um ensaio chamado “Para a Opacidade”, Glissant (2021) argumenta que o pensamento ocidental demanda, através de diversos dispositivos – os quais poderíamos chamar, junto de Ferreira da Silva (2019), de pilares ontoepistemológicos –, uma redução das intensidades que constituem os seres, as coisas e as ideias. Essa operação moderno/colonial redutiva, realizada no intuito de compreender algo, demanda, por princípio, a transparência. É pela transparência que o Entendimento erige fundamentos para comparações, aproximações, interpretações, distanciamentos e julgamentos. (Gomes, p.19, 2023)

Então a alteridade proposta pela **figuração em desvio** e pelas **posturas de afeto** é uma alteridade de opacidades, de dúvidas, de deslocamentos.

Algo age em lugar de outro, criando um efeito de substituição ou transferência.

5. Considerações finais

A partir das análises e reflexões sobre as obras e seus procedimentos de pesquisa, execução, instauração e percepção, chegamos a uma possibilidade: O desenho age como uma forma de interpretar e preservar o mundo.

Esta perspectiva é fortemente inspirada pela fenomenologia de Merleau-Ponty, e deságua no **desenho como experiência encarnada**, com história, com memória e com cultura material. Destacando-se a relevância do contato direto com o mundo e seus fenômenos, em que o olho que desenha e a mão que traça são extensão de um corpo que percebe, e juntos se expandem: sentindo, interpretando e sugerindo. Assim, o movimento de criação é tanto um ato de lembrança, uma postura de afeto e uma ética contra a descartabilidade e o apagamento sistêmico.

No campo das artes visuais, entendemos que a figuração é tradicionalmente vista como a representação de figuras humanas, rosto, corpo e expressão, com ênfase na perícia do desenho, modelagem e na captura da fisionomia. Trata-se de um meio de tornar visível e singular o sujeito, isto é, conferir a ele uma identidade e presença perceptiva.

Porém, no decorrer do texto, passamos a perceber que a figuração pode — e com frequência o faz — ultrapassar esta função mimética: ela é entendida como um **processo discursivo e performativo** que mais intervém sobre o que representa para inscrever relações sociais, históricas e políticas.

Desta forma, figuração em desvio e posturas de afeto se entrelaçam, não como fios paralelos, mas como nervuras de uma mesma folha: onde o desvio dobra a superfície representacional, o afeto imprime sua textura política, sensível. As obras analisadas (ex: *Todo beijo é histórico* (Rockenbach 2024), *Retomada* (Sodoma, 2024), *São João Batista* (Da Vinci, 1513-14), série *Utopia Original* (Wildson, 2024)) revelam-se metáforas vivas de epistemologias cuir. Em gestos que não apenas representam corpos, mas desmontam a anatomia normativa em como se vê. Cada hachura na imagem, cada legenda provocativa é um ato de semiotização do corpo-rebelde, transformando a própria materialidade artística em arquivo afetivo de resistência onto-epistemológica.

Se a figuração tradicionalmente serviu como espelho do cânone, sua torção contemporânea — por meio do gesto intencionalmente desviante — a transforma em *sinfisiotomia radicular*⁵⁰ que racha superfícies representacionais. Emerge, nas frestas, uma linguagem visual que codifica afetos em armadilhas poéticas. Um remédio amargo que docemente é ministrado, levando à sinestesia: uma mistura sensível do olhar, em que a forma figurativa já não ilustra corpos, mas os expressa, os convida ao direto da opacidade:

50 Termo metafórico (no qual sífisis = fissura, e tomia = corte/abertura, mas aplicado ao crescimento vegetal, sobretudo, radicular), utilizado para descrever a capacidade de raízes criarem microfissuras em materiais rígidos devido à expansão radial através de 1) pressão de alongamento celular (alongamento da zona meristemática, exercendo força mecânica) 2) durante o crescimento secundário (espessamento da raiz), ou 3) estratégias de microfissuras (em que as Raízes exploram falhas estruturais no asfalto (por erosão, térmicas ou má compactação) e as ampliam progressivamente).

Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza dos componentes. Talvez por um tempo, devêssemos renunciar a essa antiga obsessão em chegar ao fundo das naturezas. Haveria grandeza e generosidade em inaugurar um movimento como esse, cujo referente não seria a Humanidade, mas a divergência exultante das humanidades (Glissant, 2021, p. 220).

Assim, reforça que suas experimentações, seus desvios, seus afetos, são e serão vistos, registrados e vivos, sem a necessidade de uma transparência higienizante:

É através de um uso ativo da opacidade, liberando a vida lá onde ela é prisioneira dos grilhões da realidade e do Entendimento, que é possível contemplar o que Ferreira da Silva (2019) chama de Mundo Implicado — no qual as diferenças são tomadas não como um problema irresoluto, mas como uma necessidade intempestiva de transmutação das certezas —, assim como a vida emaranhada nas coisas que se efetua nessa zona de produção infinita e vital. (Gomes, 2023, p.21).

Por não tratarmos as temáticas e complexidades abordadas nesta pesquisa como um problema irresoluto, mas como uma reflexão, movimentamos aqui, através de uma necessidade intempestiva, como os levantes, algumas transmutações de certezas. Através desse desenvolvimento, o desenho se mostrou como uma instituição política, como uma possibilidade ética, como um modo de arquivo material da técnica e da memória, além de ser, como as próprias obras, uma postura de afeto: um gesto intencionado, repetido inúmeras vezes, um gesto contínuo e consciente.

6. REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Do Desenho**, in Aspectos das artes plásticas no Brasil. 2ª. Ed, São Paulo : Martins, 1975. p. 69-77.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRAMLY, Serge. **Leonardo da Vinci: O Vôo da Mente**. Tradução de Eduardo Brandão. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão de identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2017 (publicação original 1990),

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Tradução de Andreas Lieber. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BORRILLO, Daniel. **Homofobia: História e crítica de um preconceito**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BOSSI, Alfredo. **Arte e Conhecimento em Leonardo da Vinci**, EDUSP_SP, 2017. Disponível em: <https://www.edusp.com.br/livros/arte-e-conhecimento-em-leonardo-da-vinci/> último acesso em 2 jun. 2025.

CANTON, Katia. **Da política às micropolíticas**, da coletânea Temas da Arte Contemporânea. Martins Fontes, 2019.

CEVASCO, Maria Elisa. **O legado de Raymond Williams**. Revista Leitura, n. 22, p. 141-151, 1998.

CHASSOT, Attico Inácio. **Das Disciplinas às Indisciplinas**. Curitiba: Appris Editora. 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1996 – **Micropolítica e Segmentaridade**. In: Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 3. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS). p. 76 - 106.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. LEVANTES. São Paulo: Edições Sesc São Paulo. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes**. Editora UFMG Belo Horizonte, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**: Questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34. 2013.

FERRÃO, Mayara, SOUZA, Fernanda Silva e. **Álbum de desesquecimentos**. Revista ZUM, n. 27, 2024. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-27/album-de-desesquecimentos/>. Acesso em: 3 jun. 2025.

GARCEZ, Dirnele Carneiro; DE SALES, Rodrigo. **Decolonizando a organização do conhecimento: um olhar do periódico Knowledge Organization (2000-2020)**. Tendências da pesquisa brasileira em Ciência da Informação, v. 14, 2021.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira . Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GOMES, Kevin. **Delirium ambulatorium: ex/orbitâncias, opacidade e estudo radical para dissolver o Mundo Ordenado**. Revista Periódicus, v. 2, n. 19, p. 49-72, 2023.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALBERSTAM, Jack. **Female Masculinity**. Duke University Press, 1998.

HALBERSTAM, Jack. **In a Queer Time and Place**. NYU Press, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KENNEDY, E.; DAVIS, M. **Boots of Leather, Slippers of Gold**. Penguin, 1993.

KRAUSS, Rosalind. **Sculpture in the Expanded Field**. October, v. 8, 1979, p. 30-44.

LEAL, Abigail Campos. **ex/orbitâncias: os caminhos da deserção de gênero**. São Paulo: GLAC edições, 2021.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARÇAL, Carmen Ferreira. **FEITIÇO COMO DISPOSITIVO: ENSAIO ACERCA DO ENCANTAMENTO NO TEATRO**. Monografia de conclusão de curso. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Letras) - UFMG, Belo Horizonte, 2023.

OUSHAKINE, Serguei Alex. **Presence without Identification: Vicarious Photography and Postcolonial Figuration in Belarus**. October, v. 164, p. 61–100, Spring 2018.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **A Cognição Imaginativa na formação de professor@s/artistas – Experiências em diálogo**. In: Anais do XXVI CONFAEB. Boa Vista, novembro de 2016.

PINTO, Júlio Pimentel. **Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência**. Companhia das Letras, 2024.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**: Práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014. (Publicação original: 2002).

QUINALHA, Renan. **Retratos em disputa: a ditadura e a perseguição LGBTQIA+**. 1 abril

2024. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/retratos-em-disputa/> .Último acesso em 6 de jun. 2025.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero: por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. Porto Alegre : Ed.Universidade/Editora UFRGS, 2002. p. 1-18.

SODOMA, Uýra. **Retomada**, Revista ZUM, n. 27, 2024.p. 44-55.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford, Oxford University Press, 1977 — **Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism**. London: Verso Books. 1989.

WILDSON, Hal. **Utopia Original**. *Hal Wildson*, 2024. Disponível em: <https://www.halwildson.com/utopiaoriginal>. Acesso em: 07 maio. 2025.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Nova Fronteira. s.d. (Publicação original: 1929).

7 - Lista de obras

7.a) Lista de obras autorais

Capítulo 1. Série Reflexos da Coexistência (2020-2024)

Elis Rockenbach, **Ciranda para pequenos milagres**, da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida, 2021. Acervo pessoal do artista.

Elis Rockenbach, **Ciranda para pequenos milagres: Milagre Verdejante** da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida, 2021. Acervo pessoal do artista.

Elis Rockenbach, **Ciranda para pequenos milagres: Gambiarras para a alegrias**, da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida, 2021. Acervo pessoal do artista.

Elis Rockenbach, **Ciranda para pequenos milagres: Ciranda Concreta**; da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida, 2021. Acervo pessoal do artista.

Elis Rockenbach, **Ciranda para pequenos milagres: Acolhimento**, da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida, 2021. Acervo pessoal do artista.

Elis Rockenbach, **Plantar pra ver se brota**, da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida. 2024, Acervo pessoal do artista.

Elis Rockenbach, **Reflexos da coexistência**, da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida, 2021. Acervo pessoal do artista.

Elis Rockenbach, **Ninho Partido: recanto da presença que apesar dos apesares respira**, da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Instalação (desenho, objeto, ambientação cênico-luminosa) 15 x 12 x 10 cm, 2021. Acervo pessoal do artista.

Elis Rockenbach, **Pela fresta: um azul**. da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida, 2024. Acervo pessoal do artista.

Capítulo 2. Todo Beijo é histórico (2024)

Elis Rockenbach, **Todo Beijo é histórico: A soberania dos afetos prevalece, ainda que 5 votos sejam inconstitucionais**, instalação (lambe-lambe). 226 x 556 cm. 2024. Aprovada no edital Arte Aqui 2023 (CENEX - UFMG).

Capítulo 3. Os Mal-Educados (2024-2025)

Elis Rockenbach, **Memorável**, série Os Mal Educados, Caneta esferográfica sobre impressão em mimeógrafo. Desenho em desaparecimento contínuo: Fotossensível. 31 x 29 cm. 2024-

2025.

Elis Rockenbach, **Contra-Golpe**, série Os Mal Educados, Caneta esferográfica sobre impressão em mimeógrafo. Desenho em desaparecimento contínuo: Fotossensível. 31 x 29 cm. 2024-2025.

Elis Rockenbach, **As Más Línguas**, série Os Mal Educados, Caneta esferográfica sobre impressão em mimeógrafo. Desenho em desaparecimento contínuo: Fotossensível. 31 x 29 cm. 2024-2025.

Elis Rockenbach, **Meu sonho é político**, série Os Mal Educados, Caneta esferográfica sobre impressão em mimeógrafo. Desenho em desaparecimento contínuo: Fotossensível. 31 x 29 cm. 2024-2025.

Capítulo 4. HOJE A LUZ DORMIU ACESA - DESENHOS

Elis Rockenbach, **Recorte Histórico**, xerografia de fotografias encontradas e giz carvão, 14 x 16,5 cm. 2024

Elis Rockenbach, **Brilho disfarçado**, Bunda gay (cis), desenho em nanquim sobre papel encontrado, 25x 9,2cm. 2024

Elis Rockenbach, **Madrugada adentro**, desenho em nanquim sobre papel encontrado 19,8 x 11,9 cm. 2025

Elis Rockenbach, **Topografia dos afetos**, Afeto transcitrado, desenho em nanquim sobre papel encontrado, 14 x 21,1 cm. 2025

Elis Rockenbach, **Beijo teu Sorriso**, Afeto transcitrado, desenho em nanquim sobre papel encontrado. 21,1 x 17,7cm. 2025

Elis Rockenbach, **Carnaval molhado**, Afeto sapatão, desenho em nanquim sobre papel encontrado. 19 x 12,5 cm. 2025.

4.1 HOJE A LUZ DORMIU ACESA - CANGAS

Elis Rockenbach, **Neblina**, 2025. Desenho em nanquim de bunda gay (cis), estampado por calandragem em microfibr, 280 cm x 100 cm. *Pode configurar uma canga.*

Elis Rockenbach, **Topografia dos afetos**, 2025. Desenho em nanquim de Afeto transcitrado, estampado por calandragem em microfibr, 210,9 x 154 cm. *Pode configurar uma canga.*

Elis Rockenbach, **Beijo teu sorriso**, 2025. Desenho em nanquim de Afeto transcitrado, estampado por calandragem em microfibr, 155 x 192 cm. *Pode configurar uma canga.*

Elis Rockenbach, **Quando nosso carnaval chegar**, 2025. Desenho em nanquim de Afeto sapatão, estampado por calandragem em microfibr, 129x201cm. *Pode configurar uma canga.*

Elis Rockenbach, **Noite: adentro**, 2025. Desenho em nanquim de Afeto homoerótico, estampado por calandragem em microfibr, 134,9 x 128 cm. *Pode configurar uma canga.*

7.b) Lista de obras

Capítulo 1. Ciranda para Pequenos Milagres

Úrya Sodoma, **Cobrir, espalhar**, 2021. Fotografia: Matheus Belém Manaus - Amazonas - Brasil. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/51458351847/in/album-72157719829196161>

Úrya Sodoma, **Subir, escalar**, 2021. Fotografia: Matheus Belém Manaus - Amazonas - Brasil. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/51458365797/in/album-72157719829196161>

Capítulo 2. Todo Beijo É Histórico

Mayara Ferrão - Série **Álbum dos Desesquecimentos**, *ink on 100% Alpha-Cellulose Hahnemühle Photo Pearl 310g paper*, 17,5 x 12,5 cm. 2024. Disponível: <https://www.vervegale-ria.com/artistas/mayara-ferrao/>

Mayara Ferrão, “**O beijo 20**”, da série **Álbum dos Desesquecimentos**. Coleção da artista e Galeria Verve. Foto: Mayara Ferrão Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/evento/historias-da-diversidade-lgbtqia-no-masp/>

Gilles Caron, **Manifestants catholiques**, Bataille du Bogside, Derry, Irlande du Nord, agosto de 1969. Foundation Gilles Caron.

Eustachy Kossakowski, O “**Panoramic Sea Happening - Sea Concerto, Osieski**” de Tadeusz Kantor, 1967. Coleção Anka Ptaszkowska.

Capítulo 3. Os Mal Educados

Da Vinci, **São João Batista**, óleo sobre tela, 69 x 57 cm. 1513-14. Acervo do Museu do Louvre.

Hal Wildson, **Floresta Marginal**. Da série Utopia Original: (Datilografia e Carimbo sobre fragmentos dos Livros :Utopia Selvagem, Brasil País do Futuro, Utopia) 126x81cm, 2024 . Disponível em: <https://www.halwildson.com/utopiaoriginal?lightbox=dataItem-lxzgsj7k>

Capítulo 4. Hoje a Luz Dormiu Acesa

Nair Benedicto, **Tesão no Forró do Mário Zan**, São Paulo, 1978 © Nair Benedicto/N Imagens. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto/>

Igor Savchenko, **Alphabet of gestures**, 1992. Impressão em gelatina prateada, 13,5 x 15 cm.

Igor Savchenko, **Alphabet of gestures: Os flocos de neve que neste momento se tornarão visíveis contra o trem que passa ao fundo** (10-94-1), 1994. Impressão em gelatina prateada, 13 x 19 cm.

Igor Savchenko, **Alphabet of gestures**, 1993. Impressão em gelatina prateada, 14 x 16 cm.

8 - Glossário

Chiaroscuro

Termo técnico (do italiano *chiaro*, “luz”, + *oscuro*, “sombra”): Técnica pictórica renascentista radicalizada no Barroco que transcende o mero contraste lumínico para operar como:

Dispositivo filosófico: Expressa a dualidade neoplatônica entre matéria e espírito (vide a leitura panofskyana de Caravaggio).

Estratégia narrativa: Em Rembrandt, a gradação tonal constrói temporalidade psicológica.

Guia o olhar: Artistas usavam sombras para direcionar nossa atenção (esta técnica foi adaptada pelo cinema *noir*).
Para identificar: Procure cenas onde a luz parece “esculpir” figuras no escuro, criando mistério ou tensão.

Conceitos operatórios

A criação do termo “conceitos operatórios” responde à necessidade de uma metodologia específica para as artes visuais, como argumentado por Rey em “POR UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS”. Trata-se de não utilizar cegamente modelos importados de outras disciplinas (como a literatura ou a sociologia) e, em vez disso, desenvolver ferramentas que capturem a dialética material-conceitual inerente à produção artística, já que o artista-pesquisador **cria o objeto enquanto o investiga** (processo “em devir”). Isso reflete um cuidado mais assertivo com as complexidades inerentes deste campo específico. A pesquisa em artes visuais é entendida como uma ida constante da prática para a teoria e vice-versa.

Assim, um conceito operatório é aquele que permite operacionalizar uma ideia ou procedimento na realização de uma obra de arte, tanto no nível prático quanto no teórico. Ele é uma ferramenta que viabiliza a produção e a compreensão da obra, sendo instaurador e orientador do processo criativo. Cada procedimento na obra implica a operacionalização de um conceito, tornando-o um elemento central na articulação entre a prática artística e a reflexão teórica. Significa também uma espécie de tradução material em que o conceito abstrato é convertido em gestos, substâncias ou procedimentos. E com isso, amplia o alcance crítico da obra, conectando-a a debates externos (históricos, filosóficos).

Desenho inacabando

Técnica e poética que opera pela suspensão deliberada do traço, transformando a interrupção em potência expressiva. Caracteriza-se por:

Gestualidade aberta: O traço não se encerra, mas se dissolve, convidando o espectador a completar mentalmente o que foi omitido (SALLES, Gesto Inacabado).

Materialidade liminar: O papel não é suporte passivo, mas campo de tensão entre o visível e o invisível — como no *non finito* de Michelangelo, em que o mármore bruto é parte da forma.

Investigação contínua: Recusa à conclusão, mantendo o desenho como processo (ex.: estudos anatômicos de Da Vinci, com linhas que pulsam entre precisão e evanescência).

“*O verdadeiro limite do desenho não é o papel, mas o gesto que se interrompe para que o invisível ganhe contorno*” (ANDRADE, 1975).

Dinâmicas de linha

Expressão substantiva. Refere-se ao comportamento, modulação e potencial expressivo do traço gráfico, determinado pela interação entre instrumento, gesto e suporte. O desenho é a tradução material de um gesto pensante — e cada linha carrega a memória do instrumento que a gerou. Engloba:

Materialidade operante: A linha como produto de forças físicas (atrito, viscosidade, capilaridade) e escolhas técnicas (pressão, velocidade, ângulo).

Poética do acidente: Incorporação de falhas (deposição irregular, vazamentos) como parte da linguagem visual.

Temporalidade gráfica: Ritmo do traço (rápido/lento) e seu vínculo com a corporalidade.

Escritos de artista

Os escritos de artista constituem um *corpus* fundamental para investigações que atravessam múltiplos campos acadêmicos, como artes visuais, história da arte, poéticas visuais, arquivologia e estudos de autoria. Na artes visuais, esses registros operam como **dispositivos de reflexão processual**, revelando as **relações entre material, gesto e conceito**. Para a história da arte, funcionam como documentos primários que desvelam contextos de produção, escolhas técnicas e debates epistemológicos de determinados períodos. Sob a ótica da poética visual, articulam-se como espaços de **experimentação discursiva e midiológica**, nos quais a materialidade (riscos, manchas, rasuras) muitas vezes dialoga com a prática gráfica do artista. Já a arquivologia interroga esses escritos enquanto vestígios a serem preservados, problematizando sua organização, acesso e interpretação — especialmente quando se trata de cadernos, anotações efêmeras ou documentos digitais. Por fim, os estudos de autoria exploram como esses textos performam a subjetividade do artista, tensionando noções de originalidade, apropriação e colaboração. A intersecção desses campos potencializa análises que não apenas decifram métodos, mas também reativam camadas políticas, afetivas e imaginativas inscritas nos traços e palavras dos artistas.

Figuração

A figuração, como prática artística de representação de formas reconhecíveis, existe na tensão entre tradição e ruptura. Historicamente, evoluiu da mimese clássica para as deformações expressionistas e apropriações contemporâneas, mantendo-se como ferramenta crítica e narrativa. Tecnicamente, exige domínio de convenções visuais – proporção, luz, perspectiva – mas ganha potência justamente quando essas regras são subvertidas, seja pela pincelada gestual, colagem ou manipulação digital. Poeticamente, mobiliza afetos ao oscilar entre o familiar e o desconcertante: artistas a usam para compor corpos que ferem, interrogam ou desvelam memórias, enquanto o público é convidado a reconhecer-se no jogo entre a forma e seu desvio. Assim, a figuração opera simultaneamente como linguagem, técnica e ato político – um campo em que a representação nunca é inocente.

Fotografia vicária

Substantivo feminino. Modalidade fotográfica em que a imagem opera como substituto simbólico de uma presença ausente, mediando relações entre memória, história e percepção através de estratégias de ocultação, fragmentação ou anacronismo. Caracteriza-se por:

Mediação da ausência: Substitui a representação direta por signos indiretos (vazamentos, máscaras, borramentos), criando uma “presença sem identificação” (OUSHAKINE, 2018).

Poética do invisível: O não-dito (espaços vazios, rostos cobertos) torna-se tão significativo quanto o visível, perturbando a lógica representacional tradicional.

Transformação material: Intervenções técnicas reconfiguram narrativas pré-existentes, enfatizando o caráter processual da memória.

Fresta

O termo fresta, em seu sentido teórico-metodológico, remete a uma abertura mínima, um intervalo de possibilidade em estruturas aparentemente fechada. Não simplesmente uma falha na estrutura, mas um convite à travessia. Mais do que um espaço negativo, ela opera como ato metodológico: uma fenda por onde escorre o inesperado, desafiando regimes de visibilidade e conhecimento.

Gesto

No âmbito da produção artística contemporânea, o gesto tem sido explorado como marca de investigação sobre o corpo, a performance e a memória social, configurando-se como um vetor dialético que articula a corporeidade, a intenção subjetiva e o contexto sociocultural na produção da obra. O gesto manifesta-se, portanto, como expressão concreta do enraizamento do corpo no mundo sensível e simbólico, inscrito em um tempo histórico e atravessado por condições materiais específicas.

De forma que ao fragmentar, ampliar ou recontextualizar gestos capturados em imagens estáticas, artistas promovem uma dissociação entre o visível imediato e o sentido latente, enfatizando o gesto como veículo de significados ocultos, residuais ou reticentes.

O gesto, enquanto categoria teórica e prática estética, ocupa uma intersecção entre a poética visual, a teoria crítica e a história da cultura, sendo chave para a investigação das mediações entre corpo, imagem e história. Ele convoca à decifração de presenças sem identificação clara, e seus atributos culturais (roupa, pose, significado) , das marcas historiográficas inscritas na materialidade somática, desempenhando um papel vital na constituição dos discursos visuais e da crítica social contemporânea.

Gradação tonal

Como a arte ensina nossos olhos a escutar as nuances do mundo....

A gradação tonal é a arte de transformar luz em linguagem. Imagine um céu ao entardecer: não há linhas demarcando o azul, o rosa e o dourado – *as cores se fundem (os tons se fundem)* em transições suaves que parecem *respirar*. Foi esse *sopro* que os artistas aprenderam a dominar, criando volumes e *atmosferas* sem contornos rígidos. Observe sombras em sua casa: onde a luz “banha” suavemente uma parede?

Hachuras Orgânicas

Imagine folhas de árvores desenhadas não como contornos perfeitos, mas como um emaranhado pulsante de traços – alguns firmes, outros trêmulos, como se crescessem no papel. Essa é a magia das hachuras orgânicas: técnicas de sombreado onde as linhas abandonam a rigidez geométrica para imitar a irregularidade da natureza. Elas provocam um **tato visual**: convidam o olhar a percorrer superfícies como os dedos percorrem texturas, por exemplo: quando ilustradores científicos desenhm penas ou pêlos com linhas que seguem o fluxo natural do crescimento.

Além disso, elas podem **ser ferramentas**: Os cadernos de Leonardo da Vinci revelam um segredo: seus estudos de moinhos hidráulicos (c. 1508-1510) não eram apenas projetos de engenharia, mas **cartografias do fluxo**. Ao desenhar rodas d’água e corredeiras, ele empregava: **Hachuras Dinâmicas** com traços paralelos que se curvam como filetes de água ao redor das pás do moinho, e linhas mais densas nas zonas de turbulência, esparsas nas correntes suaves (ex: Códice Leicester, f. 12v). Com isso, ele realizava uma **Anatomia do Movimento**: Seus esboços de redemoinhos replicam o mesmo padrão de hachuras orgânicas usadas para músculos humanos - ambos seguem a direção da força (veja o paralelo entre o MS B f. 83 e o estudo do coração). Assim, ele sintetizou uma percepção muito importante para o que temos de desenho hoje: **As textura como dados**. As hachuras não decoravam, mas mediam o espaçamento entre linhas indicava velocidade relativa da água, antecipando diagramas vetoriais.

Mecânica de deposição

A mecânica de deposição refere-se **ao modo como um material gráfico** (líquido, viscoso ou sólido) **é transferido para um suporte, gerando marcas que carregam em si propriedades físicas e expressivas**. Esse fenômeno é determinante na construção da linguagem visual, influenciando desde a gestualidade até a atmosfera da obra. A deposição irregular (excesso de tinta, manchas, grafite esfumado) não é um defeito, mas um recurso expressivo. Artistas como Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer já exploravam essas ambiguidades, transformando limitações materiais em assinaturas estilísticas. (ex: O borrão no nanquim pode sugerir movimento; o grifo do lápis 4B pode evocar materialidade crua.)

A escolha do material não é neutra – ela direciona o processo criativo e a recepção da obra. Dominar a mecânica de deposição permite ao artista orquestrar acidentes, transformando propriedades físicas em narrativas visuais. *Como nos estudos renascentistas, a arte continua sendo, também, uma ciência da matéria*.

Metáfora

A metáfora, como figura de linguagem e dispositivo epistemológico, constitui uma operação de transferir atributos de um campo de significados para outro por meio do reconhecimento de similaridades mediadas por uma relação de analogia. Em um âmbito mais amplo, na poética visual e na teoria crítica, ela funciona como um procedimento poético, cognitivo e discursivo que possibilita a abstração, a ressignificação e a recontextualização de elementos materiais, visuais e simbólicos, atando o sensível ao conceptual, o tangível ao intangível.

Ela pode funcionar como um dispositivo de reforço ou de subversão de narrativas hegemônicas, articulando elementos materiais — como objetos, técnicas, suportes e ambientes — em configurações que abrem brechas para uma leitura crítica do poder, do imaginário e da memória social. Uma ferramenta que constitui uma técnica de ampliação das possibilidades de significado, formando uma rede de referências, e se expandindo conforme suas interconexões e sobreposições.

Metonímia

A metonímia, enquanto figura de linguagem e dispositivo discursivo, consiste na substituição de um termo por outro com o qual mantém uma relação de contiguidade, causalidade ou associação contextual. No âmbito das poéticas visuais e da teoria crítica, ela funciona como uma estratégia de representação que transgride a mera conceitualização, promovendo uma deslocação de sentidos através de vínculos materiais, culturais ou históricos. Assim, esta figura surge como uma operação reveladora das conexões invisíveis entre elementos, configurando-se como uma ponte semântica que desloca o foco de um elemento para outro, com ênfase na sua relação intrínseca ou de causa. A metonímia também pode atuar como uma técnica de **leitura de resíduos, vestígios ou fragmentos materiais** — como uma escavação que busca reconstruir significados ausentes ou ocultos a partir de traços marginais ou objetos de circulação — revelando as conexões invisíveis que sustentam processos sociais, econômicos e simbólicos.

Operação vicária

Substantivo feminino. Processo de significação no qual um elemento (visual, textual ou material) assume a função de substituto simbólico de outro, mediando relações entre presença e ausência através de estratégias de deslocamento e abertura. Caracteriza-se por:

Substituição incompleta: O vicário nunca equivale plenamente ao original, preservando fissuras que ativam a interpretação.

Função poética: Transforma a representação em um campo de possibilidades, no qual ausências são tão significativas quanto presenças.

Efeito poético: Produz engajamento crítico ao desestabilizar expectativas de sentido fechado.

Postura

designa o conjunto articulado de atitudes corporais, conceituais e éticas que orientam o artista em sua relação com o processo criativo, a obra em instauração e o contexto sociocultural no qual está inserido. Para além do sentido estritamente físico, a postura implica uma posição epistemológica e existencial, uma atitude reflexiva ou crítica que permeia a gênese e a recepção do trabalho artístico. É como se escolhe, intencionalmente e continuamente, a forma de ser e estar no mundo.

Poéticas Visuais

Campo transdisciplinar que investiga os processos de significação na produção visual, articulando materialidades, gestos e discursos em sistemas críticos de criação. Distingue-se da história da arte por seu enfoque nos **modos de operação** (o “como” e “porque” do fazer artístico) em detrimento de categorizações estilísticas ou cronológicas.

Ontologia dos Processos: Estuda as condições de emergência das imagens: desde escolhas materiais (a reologia do traço em nanquim) até protocolos de ação (o gesto como ato político em Rosana Paulino).

Epistemologias do Invisível: Mapeia estratégias para tornar visível o não-dito histórico: apagamentos, silêncios arquivísticos (e.g., os Buracozinhos de Arthur Bispo do Rosário, que perfuram tecidos como cartografias da exclusão).
Sintaxes Dissidentes

Materialidades Expandidas: Inclui suportes não convencionais (terra, sangue, algoritmos) e suas políticas de permanência: Apiário Político (Tamar Guimarães): mel como suporte degradável que critica a museificação.

Reologia

Substantivo feminino. Ramo da física que estuda o comportamento de fluxo e deformação da matéria sob tensão, analisando propriedades como viscosidade, elasticidade e plasticidade. Deriva do grego *rheos* (fluxo) + *logos* (estudo).

Reologia Aplicada ao Nanquim:

Composição da tinta: Pigmento de carbono + aglutinante (goma-laca ou acrílico) + solvente (água/álcool).

Propriedades Reológicas: Viscosidade controlada por capilaridade: Flui melhor em pincéis/pennos por ação da tensão superficial.

Tixotropia intencional: Em frascos selados, forma gel; ao agitar, liquefaz-se para aplicação.

Efeito “pooling”: Acúmulo irregular em cantos devido à alta tensão superficial (explorado em sumi-e para criar gradientes).

Traço evanescente: Nanquim diluído em água flui mais rápido, criando manchas por difusão osmótica.

Controle de hachuras: Pressão variável no bico de pena altera a taxa de fluxo, modulando espessuras.

Sfumato

(Do italiano *sfumare*, “esfumar”). Método pictórico desenvolvido por Leonardo da Vinci que dissolve contornos nítidos em transições tonais suaves, criando atmosferas de ambiguidade e profundidade. Caracteriza-se por:

Mecânica material:

- Sobreposição de camadas translúcidas para obter gradientes imperceptíveis.
- Uso de velaturas (pigmentos diluídos) que simulam a dispersão da luz na umidade do ar.

Efeito perceptual:

- Desmaterialização das formas: Figuras emergem do ambiente como visões (ex.: Mona Lisa, onde o sorriso existe na indeterminação).
- Temporalidade suspensa: A névoa pictórica sugere um instante eternizado, entre aparecer e desaparecer.

Sintaxe Visual

A sintaxe visual é a música silenciosa que rege a dança das formas, cores e texturas, uma gramática íntima onde linhas se curvam como versos e contrastes sussurram metáforas. Assim como na poesia, cada elemento — o equilíbrio que respira, o ritmo que pulsa, o vazio que ecoa — compõe uma narrativa além das palavras, tecendo significados que o olhar decifra antes da razão. Do cinema à pintura, essa linguagem invisível ordena o caos em harmonia ou subverte a ordem em delírio, transformando superfícies em espelhos de emoção e ideias. Dominar sua sintaxe não é seguir regras, mas aprender a escrever com luz e sombra, a articular o indizível na pele do mundo. Refere-se à organização sistemática dos elementos visuais — como linha, forma, cor, textura e equilíbrio — que compõem a gramática da comunicação visual: “a sintaxe visual é para os olhos o que a sintaxe verbal é para os ouvidos” (Dondis, 2007, p. 29).

Sombreamento

O sombreamento constitui-se como operação fundamental na linguagem gráfica, transcendendo sua função técnica para estabelecer diálogos complexos entre percepção e representação. Na tradição acadêmica, seu estudo envolve a decodificação sistemática de como a luz estrutura nossa compreensão das formas no espaço – não como mera reprodução óptica, mas como interpretação ativa dos fenômenos luminosos. A análise das gradações tonais revela estruturas subjacentes: a coreografia entre luz incidente, meios-tons, sombras próprias e reflexos configura um sistema de relações que informa tanto sobre a materialidade dos objetos quanto sobre a qualidade do espaço que os contém. Artistas como Leonardo da Vinci e Georges Seurat demonstraram como variações microscópicas de valor podem articular desde a solidez anatômica até a atmosfera etérea, transformando o tratamento da luz e sombra em veículo de conhecimento – tanto sobre o mundo observável quanto sobre os mecanismos da percepção humana.

Traço Insistido

Expressão substantiva. (Poéticas Materiais). É o gesto que insiste, que anota enquanto observa, tentando se aproximar no gesto-pensamento daquilo que deseja representar. É a insistência milimétrica para dar um determinado acabamento, em um detalhe de uma renda, de um cílio, ou de uma linha que inacaba o desenho no ponto exato de equilíbrio e tensão desejados. Pode resultar em acúmulo repetido de marcas para enfatizar contornos ou gerar densidade. Caracteriza-se por:

Memória do gesto: Camadas de tinta revelam tempo de execução, ou a limpeza e leveza da linha que relevam a precisão do seu traço, ensaiado diversas vezes antes da execução.

Efeito tátil: Convida ao reconhecimento háptico da superfície.

Trompe-l’oeil

(Expressão francesa, “enganar o olho”). Ilusionismo radical que desafia a distinção entre representação e realidade, expondo a artificialidade da imagem: o que parece tátil é intocável. Pode ser também uma estratégia metalinguística: a obra fala sobre sua própria condição de obra (ex.: *Las Meninas* de Velázquez, em que o espelho desmonta a cena).

O *trompe-l’oeil* floresceu no Barroco como expressão máxima da cultura do espetáculo, num momento em que a arte buscava confundir os sentidos e provocar maravilhamento (*meraviglia*).



