





*Explica pro mundo que eu existo
Sussurra pra tudo que eu resisto*



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Bacharelado em Artes Visuais

ELIS DE SOUZA ROCKENBACH

POSTURAS DE AFETO E FIGURAÇÕES EM DESVIO

Investigações acerca da representação *queer* através dos meios expressivos desenho e fotografia, enquanto poética, elemento narrativo e atitude política

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Artes Visuais, modalidade Bacharelado em Desenho, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. George Rembrandt Gutlich
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Mendes
Miranda

Belo Horizonte
2025

RESUMO

A presente pesquisa se situa no campo de Poéticas Visuais. Através de um recorte cronológico e temático na minha produção e metodologia artística, enfoco o desenvolvimento do conceito de **figuração em desvio** e da temática **Posturas de Afetos**. Ambos são abordados nas obras autorais e articulados por meio de análises de obras do cânone da História da Arte e do cenário contemporâneo. Com a densidade encontrada no desdobramento de operações de figuração, a presença *queer* atua como uma chave de interpretação, subversão e criação nas obras e nos escritos de artista. Assim, as narrativas visuais e textuais, articuladas no corpo deste trabalho, configuram-se como uma possibilidade, como uma experiência ontoepistêmica, como um en-sejo ético-estético para um desenvolvimento de uma postura de zelo, de carinho: uma postura afetiva.

ABSTRACT

This research is situated within the field of Poetics (Visual Arts). Through a chronological and thematic selection of my artistic production and methodology, I focus on development of the concept **figuration in deviance** and thematic **Gestures of Affect**. Both are addressed in my original art pieces and articulated through analyses of canonical artworks from Art History and the contemporary scene. Considering the density of the unfolding of figuration operations, the queer presence operates as an interpretative, subversive, and creative key in both the artworks and the artist's writings. Thus, the visual and textual narratives, articulated within the research corpus, configure themselves as a possibility, as an onto-epistemic experience, as an ethical-a-esthetic endeavor toward the development of a posture of care, of affection: an affective posture.

PALAVRAS-CHAVE: Figuração, LGBTQIAPN+, poéticas visuais, produção crítica e expres-siva, artes visuais.

KEYWORDS: Figuration, LGBTQIAPN+, Visual Poetics, critical and expressive production, visual arts.

ÍNDICE

0. Introdução..... 12

1 - “Ciranda Para Pequenos Milagres”, 2020..... 25

1.1 Por uma imagem poético-ecológica..... 47

2 - “Todo Beijo é Histórico”, 2024..... 55

2.1 Desenho como instituição política..... 60

2.2 *Álbum de Desesquecimentos* (Mayara Ferrão 2024)..... 66

3 - “Os Mal Educados”, 2025..... 79

3.1 Demarcação de gênero?..... 90

3.2 Arquivos dissidentes..... 93

3.3 *Utopya Original* (2024)..... 94

4 - “Hoje a Luz Dormiu Acesa”, 2025..... 103

4.1 Materialidade..... 119

4.2 O incabar e abertura..... 123

4.3 Posturas de afetos..... 124

4.4 Operações vicárias e figuração em desvio..... 127

5- Considerações finais 132

6- Referências 134

7- Lista de Obras..... 137

8- Glossário..... 142

Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma “ação” voluntária e compartilhada, o levantar se faz por um simples gesto que, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero). Levantar-se é jogar longe o fardo que pesava sobre nossos ombros e entrava o movimento. É quebrar certos presentes — mesmo que a marteladas, como queriam Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud — e erguer os braços ao futuro que se abre. É um sinal de esperança e de resistência. É um gesto e uma posição. [...] No gesto do levante, cada corpo protesta por meio de todos os seus membros, cada boca se abra e exclama o não da recusa e o sim do desejo. (Didi-Huberman, 2017, p. 117)

Introdução

Esta investigação transdisciplinar sobre as representações imagéticas de afeto entre sujeitos LGBTQIAPN+ propõe uma abordagem interseccional, ética e sensível às múltiplas dimensões da corporeidade, subjetividade e existência. A partir da análise detalhada de obras com a temática e motivo “gestos” — carinhos, abraços, beijos e toques — em desenhos, fotografias e pinturas, o estudo busca compreender como essas imagens constroem identidades dissidentes e tensionam as normativas sociais, figurando trocas afetivas dentro das comunidades *queer* e na relação destas com o mundo. Assim, não apenas se registra a presença desses corpos na cultura visual, mas também se subvertem convenções para propor novas possibilidades de existência e pertencimento — ampliando, desse modo, o conceito de “vidas vivíveis”¹(Butler, 2019) que desafiam o apagamento histórico.

Nesta pesquisa se faz uma busca por uma compreensão sensível e simbólica da gestualidade e figuração na arte, abordando a construção da expressão de identidade e resistência. Para isso, perpassa o gesto na performatividade: a transformação do corpo em linguagem visual, utilizando a figuração como um instrumento narrativo e político: as ações cotidianas como atos políticos. Dando lugar a narrativas múltiplas e autoficcionalas que participam ativamente da cena sociopolítica contemporânea e vão ao encontro de questões sobre ensino, aprendizagem e criação em Artes Visuais. O corpo emerge, assim, como campo de tensão e ressignificação, entrelaçando o político e o poético. Por meio das práticas em desenho e fotografia, a arte não só reflete as dinâmicas sociais como também cria novas possibilidades de existência, transformando-se num espaço de disputa que reivindica representações complexas, dignas e condizentes com identidades culturais plurais.

¹ Judith Butler, ao abordar o processo de reconhecimento, propõe uma reflexão crítica sobre quais vidas são socialmente elegíveis para o luto coletivo, descartabilidade e mortalidade, para as políticas sociais e os direitos humanos e, conseqüentemente, são reconhecidas como humanas, legítimas e, sobretudo, vivíveis.

Cada decisão nesta pesquisa — desde a valorização de processos manuais até a ênfase em rasuras e rastros — é um posicionamento ético. Se a memória do artista, como diz Bosi (2017), reconquista imagens ameaçadas pelo esquecimento, então meu trabalho se torna um **pequeno** gesto de preservação e rebelião, e estes, criam frestas² (Deleuze & Guattari, 19), se espalham por elas. Afinal, numa sociedade que privilegia o descartável, insistir no traço lento do desenho é micropolítica; recusar a neutralidade científica ao misturar química e arte é micropolítica; e, sobretudo, **escrever como quem desenha** — com marcas, hesitações e contrastes — é afirmar que o conhecimento nunca é neutro, mas sempre um **ato de presença no mundo**.

Desta maneira, para orientar a leitura da discussão que se segue nesta pesquisa, recorremos à proposição de Fayga Ostrower, no sentido de

Compreendemos que todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si (Ostrower, 1987, p. 53).

A autora, em sua obra *A Construção do Olhar* (1988), continua com o apelo ao sensível e ao que há de força-motriz na construção da sensibilidade e experiência artística:

Dirijo-me à sensibilidade de cada um. Falarei sobre experiências artísticas e sobre o papel que é desempenhado pela percepção, este espontâneo olhar-avaliar-compreender (de fato, a palavra “percepção” já conota a compreensão). E vocês vão entender, à medida que certos problemas estarão sendo colocados, o quanto os processos de percepção se interligam com os próprios processos de criação (Ostrower, 1988, p. 167).

Isso traz para as poéticas das obras as vivências de mundo. Na virada contemporânea, as *coisas do mundo* passam a integrar a arte, transformando-se em temas, convertendo-se em obras e, sobretudo, tornando-se *recursos da criação artística*, conforme argumenta Bourriaud (2009; 2011). Dessa forma, torna-se possível reivindicar também a presença, sua produção e manutenção, através dessas “coisas do mundo” e da consciência e autopercepção deste processo, através do fazer artístico. Isto, por consequência, adensa e acrescenta conexões semióticas e semânticas sobre as múltiplas camadas de significação que emergem das experiências LGBTQIAPN+. O que amplia as discussões sobre corporeidade, subjetividade e existência e permite

2 O termo **fresta**, em seu sentido teórico-metodológico, remete a uma **abertura mínima, um intervalo de possibilidade em estruturas aparentemente fechadas**. No campo das artes e das humanidades, é frequentemente associado a estratégias de resistência e subversão, como propõem pensadoras como **Lygia Clark** (em sua obra **Bichos**, onde as dobradiças criam brechas para o movimento) e **Hélio Oiticica** (com seus **Parangolés**, que rompem com as fronteiras entre corpo e arte). Filosoficamente, dialoga com a noção de “**linhas de fuga**” (Deleuze & Guattari, 1996), espaços de escape em sistemas opressivos. Essa discussão é aprofundada em “**Micropolítica e Segmentaridade**” (no volume 3, onde os autores discutem como as linhas de fuga são movimentos de desterritorialização que escapam às estruturas rígidas (como o Estado, o capitalismo ou sistemas opressivos), abrindo possibilidades para novas formas de existência e resistência).

uma maior profundidade para imersão e experimentação das subjetividades contidas nas figuras e nos modos de representá-las.

Um dos questionamentos centrais do estudo é: de que maneira os gestos de afeto podem ser reconhecidos como políticos e poéticos ao serem inscritos na esfera representativa? Para responder a essa questão, a análise explora os contrastes entre aparições e apagamentos dessas figuras na história da arte, identificando como as representações de corpos dissidentes foram sistematicamente invisibilizadas ou ressignificadas ao longo do tempo.

A pesquisa também aborda as tensões entre público e privado e as noções de vidas visíveis/“vidas vivíveis” (Butler, 2019). Recorro aos diálogos com os conceitos de outros autores para criar uma imagem, para que possamos passar por essa discussão num campo não verbal também, retornando ao discurso sempre que necessário e efetuando as transformações nos imaginários políticos conforme construímos. E por isso, o tom poético-literário na escrita do corpo deste texto: ainda na esfera acadêmica, faço uso de neologismos e expressões criadas neste e para este campo de estudos. Essa forma de linguagem, sobretudo nesta pesquisa, se fez necessária, pensando na comunicação com outras áreas — e como você, pessoa que me lê —.

Reforçando quais relações de afetos serão dignas de empatia, dignas de serem vistas, de continuarem vivas, representadas, registradas, e qual lastro deixará no lugar comum do imaginário coletivo. Para isso, a prática artística e a investigação poética desta pesquisa operam na construção de **figurações de intimidades, de identidades e coletividades mais sensíveis**. Um exemplo é a série “*Todo beijo é histórico - a soberania dos afetos prevalece, ainda que 5 votos sejam inconstitucionais*” (2024), na qual os beijos figuram afeto, ressaltando a importância das representações dissidentes e das posturas afetivas na arte.

Afinal, a construção de repertórios mais diversos, múltiplos e complexos, permite uma brecha da vigilância de gênero. Dessa forma, opera-se uma armadilha: uma captura através de uma maquinação: O desenho “virtuoso”, acadêmico, permite que o espectador o olhe, pois tem um lugar canônico já estruturado, um valor estabelecido. E assim, quando este espectador se demora na obra, o desenho — dispositivo político-estético — já agiu. Como quase sem perceber, ele participou de uma discussão acerca de gênero, da leitura social e das normativas de gênero ao contemplar um torso de costas, ou um escorço trabalhado em hachuras, de figuras LGBTQIAPN+, “*quasi amaro lique melle*”³ (como mel em torno de um remédio amargo). Borrillo (2016) nos contextualiza sobre as normas da “vigilância de gênero” e suas operações de manutenção, e é justamente sobre essas estruturas que intento criar armadilhas, melando as possibilidades de enfrentamento para que estas cheguem mais doces. Em:

[...] sociedades profundamente marcadas pela dominação masculina, [em que] a homofobia organiza uma espécie de “vigilância do gênero”, porque a virilidade deve estruturar-se em função de dois aspectos: negação do feminino e rejeição da homossexualidade” (Borrillo, 2016, p.26).

3 Lucrécio, *De Rerum Natura*, Livro I, versos 935–950 (ou 921–950).

Essa discussão acerca da gestualidade e da performatividade também se manifesta na série “*Hoje a Luz Dormiu Acesa*” (2025), sobretudo na obra *Brilho disfarçado* (Bunda gay (cis), em nanquim sobre papel encontrado, (25 cm x 9,2 cm) integrante da série. A imagem convida a uma leitura imediata: apresenta um corpo cujas roupas se misturam com o fundo, tratado com um acabamento minucioso de hachuras orgânicas e um alto contraste. No entanto, o público cisgênero costuma interpretar a obra como uma representação de seminudez feminina, associando curvas, postura e tom de sedução a elementos ligados à feminilidade. Vale ressaltar que a referência da imagem é uma fotografia feita durante o espetáculo *Bagunça* (Grupo Galpão, 2024), que retrata um homem cis gay em cena. Dessa forma, a legenda brinca com as convenções do olhar, provocando o espectador a questionar se a primeira associação – feita de forma aparentemente “inocente” ou sintomática – não estaria condicionada por um imaginário pré-estabelecido. Tanto a legenda quanto o título compõem, assim, a poética da obra.

Ainda sobre a problemática da representação, podemos observar, com Guacira Louro (2008), que :

A homossexualidade do personagem, mais do que propriamente exposta ou nomeada, é sugerida pela descrição de seus traços de caráter, é marcada pela afetação, arrogância, excentricidade e, “naturalmente”, acaba punida pela tragédia. Apesar dessas sinalizações, talvez fosse possível que a alusão à identidade homossexual passasse despercebida para alguns espectadores. Tudo é velado, inconcluso, ambíguo (Louro, 2008, p.94).

Assim, operam metonímias e metáforas em representações LGBTQIAPN+. A subversão da codificação *queer* (*queer coding*) é tratada como outra forma de explorar a percepção e a construção dessa representação. Trata-se de um contragolpe à “vigilância de gênero”, uma codificação que emerge do interior de um movimento vivo que cresce, se reinventa, se questiona e se investiga com afeto: o cuir.⁴

A palavra “afeto” tem origem no latim *affectus*, que significa “estado de ser afetado” ou “emoção”. De acordo com a pesquisadora Carmen Marçal (2024), essa afetação reverbera em uma abertura, uma disponibilidade e uma possibilidade de contrafeitiço à marafunda colonial, que produz sistematicamente subalternidade e descartabilidade a partir do estabelecimento de uma hierarquia de valores hegemônica. Carmen recusa responder ao opressor nos termos do opressor, preferindo o gesto encantatório ao revide. O feitiço que a autora opera permite o afeto, permite afetar-se e responder em outra língua, ainda, em outros gestos. Respostas que não violentem o próprio corpo que o produz.

A etimologia do termo “afeto” revela ainda mais detalhes: ele deriva do verbo *afficere*, composto por *ad-* (em direção a) e *facere* (fazer), significando “fazer algo a alguém” ou “influenciar”. Dessa forma, a raiz etimológica de “afeto” já carrega a ideia de uma relação de influência ou impacto entre sujeitos, objetos ou situações.

⁴ “O termo ‘cuir’ surge como uma apropriação dissidente do vocábulo ‘*queer*’ em contextos latino-americanos, ressignificando-o a partir de uma perspectiva linguística marcadamente decolonial.

A pesquisa também discute a construção de repertórios visuais e simbólicos mais múltiplos e complexos como estratégia para romper a vigilância de gênero e produzir uma “armadilha” estética-política por meio do desenho acadêmico “virtuoso”. Pela sua posição canônica, o desenho permite apropriações e contemplações que inadvertidamente participam, e ao mesmo tempo subvertem, normas de leitura social de gênero e sexualidade, especialmente diante de corpos LGBTQIAPN+ que normalmente são marginalizados.

Nesta perspectiva, o cerne desta pesquisa é o corpo, suas possibilidades, encantos e derivações, o que vai ao encontro da fenomenologia proposta por Merleau Ponty. Para o filósofo francês, em *Fenomenologia da Percepção* (1945), o corpo não é apenas um objeto, mas um meio de se relacionar com o mundo, pois a percepção é sempre encarnada – ocorre através da matéria viva. Nesse sentido, o afeto é uma experiência corporal que emerge da interação entre o sujeito e o mundo. Gestos de afeto, como abraços, toques e olhares, são formas de comunicação que transcendem à linguagem verbal, adensando a trama da intersubjetividade através da experiência sensível.

Ao explorar a gestualidade e a performatividade, expressas nas representações gráficas — como formas de resistência e afirmação —, a pesquisa evidencia como o corpo se torna um campo de disputa e ressignificação, onde o político e o poético se entrelaçam. O estudo amplia o debate sobre corporeidade, subjetividade e existência, permitindo uma maior profundidade na experimentação e imersão nas subjetividades representadas. Tal perspectiva corrobora o pensamento teórico de autores como Judith Butler (2019), que propõe reflexões sobre a elegibilidade social das vidas para o reconhecimento, luto e direitos humanos, e de Borrillo (2016), que debate a vigilância do gênero estruturada pela dominação masculina, homofobia e rejeição do feminino.

Dessa forma, as práticas artísticas no Desenho e na Fotografia não apenas refletem, mas também constroem novas possibilidades de existência, reforçando o papel da arte como um espaço de transformação social e cultural. Assim, exercita-se a reivindicação dessas representações, de formas mais dignas, complexas e condizentes com identidades culturais plurais. Pois,

[...] é preciso abandonar qualquer pressuposto de um sujeito unificado, que vá se desenvolvendo de modo linear e progressivo, na medida em que, pouco a pouco, em etapas sucessivas, supera obstáculos, interioriza conhecimentos e entra em contato com pessoas ou leituras. (Louro, 2013, p. 1)

E por consequência, confrontam e desestabilizam o que está dado, o que é tido como norma, provocando outros imaginários, outros modos, outras possibilidades. A construção, a autoficção e o narrar-se a si mesmo (representar-se) é uma forma de **participar de modo ativo e crítico do cenário de disputa em que se encontra**. Fala-se em provocar outros, porque o que há de estrutural pressupõe um determinado *modus operandi* baseado em violência, exploração e silenciamentos, convém, então, opor-se à hegemonia, e fazer dos afetos, do que se cultiva, se sensibiliza e se transforma, um modo de rebeldia.

Desta maneira, esta pesquisa dialoga com a questão do ensino e aprendizagem em Artes Visuais, além da produção de obras e de seu contexto de criação.

O ensino/aprendizagem em Arte pode desarticular identidades estáveis do passado, mas também pode abrir a possibilidade de novas articulações, a criação de novas identidades e a constituição de novos sujeitos, sem que se perca ou se congele a herança cultural. O ensino/aprendizagem em Arte pode ser (re)pensado ao mesmo tempo em que é elaborado (Pimentel, 2016, p. 12).

Em minha metodologia, busco alinhar-me à perspectiva de que a pesquisa em Artes Plásticas deve integrar teoria e prática, sustentando-se na tensão entre o fenomênico e o teórico. Um fazer que leve em conta a necessidade da abertura de um campo específico – a poética – que articule relações intelectuais e materiais da produção artística. Ainda que esta pesquisa tenha uma bússola, sua cartografia se faz enquanto percorre, mapeando, encontrando os detalhes, os fluxos dos corpos (d’água, de gente, etc), as veredas que espreitam os temas, e os desvios. Desta forma, a pesquisa intenciona seguir uma direção, mas permanece aberta a descobertas e mudanças de rota ao longo do processo.

Como a análise de obras é uma parte fundamental e constante no *corpus investigativo*, tanto de obras autorais, obras de artistas contemporâneos e canônicos, além dos escritos de artista, a ferramenta da **crítica de arte** se faz essencial e opera flexível e adaptável, respondendo às especificidades do objeto investigado e evitando polarizações entre formalismo e historicismo. Essa abordagem metodológica responsiva permite uma análise mais sensível e contextualizada, alinhada às complexidades e incertezas inerentes à produção artística contemporânea. Para tanto, a metodologia articula a revisão bibliográfica fundamentada em estudos sobre gênero, sexualidade e artes visuais com o diálogo entre o Campo de Poéticas e HTC (História, Teoria e Crítica), promovendo um estudo multifacetado que integra a pesquisa autoral prática, examinando o trabalho, obras e documentos imagéticos, buscando padrões de representação e estratégias de subversão. Paralelamente, realizei uma extensa experimentação visual que articula os meios gráficos: desenho e fotografia como ferramentas críticas para investigar os gestos e posturas desses sujeitos na história da arte e na contemporaneidade, resultando nas fotografias, desenhos e instalações das séries que compõem cada capítulo.

Assim, a pesquisa não apenas analisa as imagens existentes, mas também propõe novas figurações que expandem o imaginário *queer*. Entender essa escolha como uma ética que parte da comunidade, de vivências compartilhadas, de universos comuns e suas interseções, levam o campo onde a pesquisa se fundamenta a se ramificar rumo aos Estudos de Cultura, como bem defende Cevasco, (1998) também:

Os estudos de cultura vêm para suceder o pós-estruturalismo. Ao invés de desconstruir oposições binárias, denunciar o logocentrismo, ou celebrar a disseminação e o significante, temos diante de nós a possibilidade de analisar todo o campo da significação (Cevasco, 1998, p. 141).

Esse excerto nos interessa muitíssimo, uma vez que demonstra a possibilidade contida no campo da significação, a atuação crítica e os tensionamentos possíveis a partir dessas operações. Dentro deste recorte, há ainda o enfoque na criação de significados e a disputa deles no interior das obras de arte. Na construção de narrativas e, sobretudo, de autonarrativas possibilitadas por eles.

Cevasco explica ainda que

A cultura, ensinam os *cultural studies*, não é formada apenas pelas grandes obras de arte. Ela deve ser entendida como o modo em que vivemos e construímos significados. A cultura é todo um sistema de comunicação que produz e reproduz significados e valores que têm o poder de mudar, para melhor ou para pior, a vida das pessoas (Cevasco, 1998, p. 141- 142).

Dessa forma, não discuto as obras como um elemento isolado em um campo de estudo (História da Arte, Artes Visuais, Semiótica, etc) mas, como um produto integrado ao seu tempo, aos seus atravessamentos e aos seus recortes. E mais, mais do que um produto, um produzir, uma espécie de **produzir-se, de transfigurar, a si e ao mundo exterior**.

Esse processo leva ao debate sobre a anatomia da imagem: explorando **posturas emblemáticas**, sua **historicidade** e seu **viés político**. Como estas impactam um imaginário comum e inflam esperanças e rebeliões que se organizam ao redor do mundo, se retroalimentando de experiências outras, num exercício de memória e alteridade. Em contraste com as imagens produzidas por regimes que buscam fortalecer “narrativas oficiais”⁵. Dessa forma, evidencia-se a arbitrariedade do que é instituído como valor e como essa definição impacta a carga política da representação e dos registros visuais. Isso se reflete na memória individual e coletiva sobre determinada existência.

Do mesmo modo que a xenofobia, o racismo ou o antissemitismo, a homofobia é uma manifestação arbitrária que consiste em designar o outro como contrário, inferior ou anormal; por sua diferença irreduzível, ele é posicionado a distância, fora do universo comum dos humanos (Borrillo, 2016, p.13).

5 A encomenda de obras de arte como **instrumento de consolidação narrativa** é uma prática tão antiga quanto eficaz — quando o Estado age não apenas como **mecenas**, mas como **editor** da história. No Brasil Império, a Missão Artística Francesa (1816) não foi um evento isolado: pinturas como *A Coroação de D. Pedro II* (Moreaux, 1848) **privilegiavam a construção de uma imagem imperial civilizada, europeia e branca, alinhada ao projeto de Estado**. Sobre o uso da arte como narrativa política no período (Schwarcz; Starling, 2015), — a leitura do capítulo dedicado ao “Império da Ordem” é especialmente recomendada —. Paralelos históricos não faltam: no Terceiro Reich, as esculturas de Arno Breker (décadas de 1930-1940) glorificavam o ideal ariano, enquanto os afrescos de Mario Sironi (décadas de 1920-1940, sobretudo para o *Mostra della Rivoluzione Fascista*, 1932) transformavam a violência expansionista em “**destino histórico**”. A arquitetura de Albert Speer (décadas de 1930-1940), por sua vez, funcionava como cenografia do poder totalitário. Como observa Schwarcz em Brasil: Uma Biografia, a arte encomendada pelo Estado raramente é neutra: ela é um “documento histórico pré-formatado” (Schwarcz, 2015. p. 243), **daí a urgência em disputar seus significados**.

O autor ainda destaca a hierarquia estabelecida pelo padrão cisheteronormativo⁶, que se impõe como hegemônico:

A heterossexualidade aparece, assim, como o padrão para avaliar todas as outras sexualidades. Essa qualidade normativa – e o ideal que ela encarna – é constitutiva de uma forma específica de dominação, chamada heterossexismo, que se define como a crença na existência de uma hierarquia das sexualidades, em que a heterossexualidade ocupa a posição superior (Borrillo, 2016, p.31).

Por isso, a pesquisa se encaminha por uma outra via, uma resistência afetiva. Ao reivindicar o afeto como metodologia, ontologia e poética, a pesquisa propõe um *experimento onto-epistêmico y afetivo* (Leal, 2020) que desafia concepções normativas sobre identidade e representação. Além de contribuir para as artes visuais, este estudo dialoga com debates acadêmicos sobre gênero, memória e política, ressaltando a importância das imagens como registros contemporâneos de presenças dissidentes. Por isso, há tantas vozes que acompanham esta investigação, tantos autores, e tantas áreas que se entrecruzam e se transbordam. São necessárias uma abordagem e uma ética interseccional e, por isso, a análise das pequenas histórias, dos rasgos e dos gestos inscritos em documentos vulneráveis — como cartas e fotografias — evidencia como essas memórias desafiam o apagamento histórico e ampliam a noção de “vidas vivíveis”.

A seguir, encontram-se brevemente os **resumos de cada capítulo**, para ajudar a situar o que será discutido e o fio-narrativo que busca se consolidar nessa trajetória. A cada novo capítulo, nos depararemos com uma imagem da obra ou da série analisada e, na página direita, uma recepção poética, que prepara a atmosfera para o que será discutido argumentativamente no corpo do texto acadêmico. Ao final, encontram-se as considerações respectivas às conclusões e encaminhamentos, um **Glossário** para situar melhor os termos técnicos e poéticos específicos que fazem parte do vocabulário, as referências bibliográficas utilizadas na pesquisa e a listagem das obras visuais citadas (estas, encontram-se no final para facilitar a consulta, mantendo-se próxima a bibliografia utilizada, funcionando como uma referência bibliográfica visual).

No primeiro capítulo (**Ciranda Para Pequenos Milagres**), apresento minha trajetória e orientações epistemológicas que fundamentam esta pesquisa em Artes Visuais, enfatizando a ética e a presença do corpo no ato criativo. O desenho é abordado não apenas como técnica, mas como forma de pensamento, investigação e resistência micropolítica, em contraposição ao paradigma positivista e racionalista tradicional. Inspirado em artistas e teóricos como Uýra Sodoma (2024), Edith Derdyk (2021), Merleau-Ponty (1945), Han (2021) e Stefano Mancuso

6 O padrão cisheteronormativo refere-se a uma estrutura social e cultural que pressupõe e privilegia a cisgeneridade (quando a identidade de gênero de uma pessoa corresponde ao sexo atribuído no nascimento) e a heterossexualidade como únicas normas legítimas e naturais. Esse padrão marginaliza outras identidades de gênero (como pessoas transgênero e não binárias) e orientações sexuais (como homossexualidade, bissexualidade, entre outras), reforçando hierarquias de poder e exclusão. A cisheteronormatividade se manifesta em instituições, linguagem, políticas e comportamentos sociais, muitas vezes de forma invisibilizada, naturalizando desigualdades e violências contra corpos e existências dissidentes. Essas concepções são advindas de estudos *queer* e críticas feministas interseccionais. Para mais informações acerca dessa temática, recomenda-se conferir as referências bibliográficas: Butler, Judith. Problemas de Gênero (1990) e Preciado, Paul B. Manifesto Contrassexual (2002).

(2017,2019,2021), o texto propõe um olhar interdisciplinar e transdisciplinar, estendendo o pensamento sistêmico para além do reino animal, reconhecendo a inteligência distribuída das plantas e as interdependências entre espécies, já cultuada por povos originários e abordada na série *Retomada* (Sodoma, 2024). O capítulo valoriza a memória e a experiência sensível como elementos fundamentais na construção do conhecimento artístico, ressaltando o **desenho como ferramenta viva** para se relacionar com o mundo e preservar imagens ameaçadas pelo esquecimento (epistemicídio) estrutural. Essa abordagem promove uma reflexão sobre a importância do gesto artístico como ato ético e político, capaz de tensionar as lógicas dominantes e criar frestas para novas formas de coexistência.

Já no segundo capítulo (**Todo beijo é histórico**) apresento uma reflexão sobre o desenho como ferramenta política e performática, por meio da obra homônima instalada em um outdoor na entrada da Escola de Belas Artes da UFMG. Ao representar um beijo entre pessoas trans, a obra rompe com a normatividade do afeto relegado ao privado, reinscrevendo-o no espaço público como **gesto insurgente** e **monumento afetivo**. A partir dessa figuração, a obra ativa memórias e se torna palco de resistência contra processos de apagamento e criminalização das identidades LGBTQIAPN+, especialmente em um contexto político marcado pela ameaça à manutenção de seus direitos civis. O desenho aqui não funciona apenas como representação, mas como dispositivo de ativação coletiva, singularizando a experiência afetiva e política em um diálogo aberto entre passado, presente e futuro. **A obra materializa um convite contundente à afirmação da soberania dos afetos**, mesmo diante de tentativas de cerceamento jurídico, tornando-se uma poderosa estratégia de visibilidade, insurgência e disputa narrativa. Desta forma, propõe diálogos com a série *Álbum de Desesquecimentos* (Ferrão, 2024), com outras possibilidades de narrativas “históricas”.

No terceiro capítulo (**Os Mal Educados**) exploramos as ideias de arquivos dissidentes e tensionamentos de utopias através da poética de Hal Wildson (2024) e da série *Os Mal-Educados* (2024-2025). Nesta operação, vemos como as obras e técnicas são arquitetadas para a desestabilização das narrativas hegemônicas e a reativação de memórias silenciadas pelo Estado, em especial no contexto da ditadura militar brasileira. A arte é analisada não apenas como denúncia, mas como gesto político de reconstrução, que desafia estruturas de poder através de afetos marginais e epistemologias dissidentes, disputando o direito à memória e abrindo fissuras para futuros alternativos.

O quarto capítulo (**Hoje a luz dormiu acesa**) traz uma investigação acerca da luz e da iridescência dos corpos. Desta maneira, aborda uma reflexão sobre a dramaturgia do desenho, destacando suas semelhanças com o teatro e a natureza performativa presente no ato de observar e criar. Aqui se entrelaçam figuração, linguagem e percepção para formar sentidos múltiplos e abertos, navegando entre o visível e o invisível, o dito e o não-dito, em que o inacabamento é um estado de potência. Há também um aprofundamento sobre os materiais e as reverberações ocasionadas por estes em distinções operacionais, em como cada um codifica linguagens visu-

ais específicas, tensionando controle, acaso, temporalidade e corporalidade. Concluímos, então, que **a presença do afeto como força motriz não é ingênua**: ela se arma de técnica, composição e densidade simbólica, criando metáforas visuais que convidam o espectador a uma imersão íntima e sensível.



Capítulo 1 - Ciranda Para Pequenos Milagres

As pequenezas nos alegram.

*Em ciranda brotam
cotidianos – os milagres menores,
à espreita,
maiores em número,
se botam muro adentro, calçada afora,
sutis,
crescem sob nossos pés,
também dançam.*

*Evidenciam,
ao sabor do vento,
rastros e passos: os caminhos.*

*— Que não nos falte
sol ou olhos para ver.*

*— Que a pele seja coração
e sinta,
do ritmo, o acontecer.*

(Ciranda Para Pequenos Milagres, Elis Rockenbach, 2025)



Figura 1: Elis Rockenbach, Ciranda para pequenos milagres; Milagre Verdejante, 2021. Da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida. Acervo pessoal do artista.



Localizar-se no lugar de pesquisador, de autoria, de alguém que escreve — que se inscreve —, segue a pista de que a produção de conhecimento **não é neutra**, nem a escolha de um **tema**, nem de uma **metodologia**, e nem mesmo do tom proposto para a investigação. Existe aqui uma ética. Por isso, peço licença para me apresentar a você que me lê.

Eu me chamo Elis Rockenbach, ingressei na Escola de Belas Artes em 2019, e nela circulei pelas áreas de licenciatura, gravura, artes gráficas e escultura: tudo me fascina. E por esse pensamento, faço meu bacharel em Desenho. E tenho desenvolvido ao longo dos anos de minha formação o ver, e a forma como o desenho se faz presente em todas as áreas pelas quais me enveredo. Como suas características me são essenciais para interpretar o mundo, em seus traços, rastros, rasuras, claros e escuros, em suas relações de contraste, de linhas e massas, em suas estruturas e movimentos. Afinal,

A memória do artista cumpre um ato voluntário de presença: como a natureza, ela é pertinente e sabe reconquistar as imagens que o tempo levaria à perda dissolvendo-as no esquecimento, velha metáfora da morte. A memória do artista traz o já visto ao círculo da visão interna, e o faz ora pela repetição, ora por ‘sutil especulação’. Este simples rememorar no escuro do quarto as imagens diurnas já é um exercício do pensamento. Assistimos aqui, de perto, ao processo cognitivo pelo qual a imagem da coisa se faz coisa mental, um objeto novo belo construído pela atenção (Bosi, 2017, p. 66).

Assim, cada parte (tema, metodologia, objeto, etc.) desta pesquisa é um desejo de manutenção e manejo da memória, intencionando uma postura ética, uma rebelião afetiva, uma recusa a neutralidade e à assepsia. Um convite a atenção ao próprio processo cognitivo pelo qual a imagem se faz. Um zelo para o acontecer que as frestas necessárias em estruturas aparentemente fechadas.

Trago em minha bagagem a formação em Técnico em Química, pelo Instituto Federal de Mato Grosso. Lá, uma pergunta que era posta a cada novo aprendizado era “O que este conhecimento impacta a minha formação como técnico em química, e qual é a minha responsabilidade diante disto?”. Assim, a interpretação de mundo interconectada e transdisciplinar se fizeram minha visão de mundo.

Ao escolher os meios gráficos como eixos centrais da minha investigação — não apenas como técnica, mas como forma de pensamento e intervenção no mundo —, assumo uma postura micropolítica. Se a política tradicional (com “P” maiúsculo) opera em grandes estruturas de poder, a micropolítica, como lembra Canton (2009), age nos interstícios do cotidiano: nos gestos, nas escolhas metodológicas e até nos traços que insistem em resistir ao apagamento, ou que se valem da rasura como contra-golpe. Meu TCC, portanto, não é apenas um exercício acadêmico, mas um ato de inscrição: ao estudar como a representação e a figuração atravessam corpos, memórias e espaços, reforço que a arte é também um campo de disputa.

Figura 2: Elis Rockenbach, **Ciranda para pequenos milagres: Gambiarras para a alegrias**, 2021. Da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida. Acervo pessoal do artista.

Artistas e pensadores substituem a noção de Política, com “P” maiúsculo mesmo, pelas micropolíticas - a saber, uma atitude focada em questões mais específicas e cotidianas, como gênero, a fome, a impunidade, o direito à educação e à moradia, a ecologia, enfim, tudo aquilo que nos diz respeito e nos faz viver em sociedade (Canton, 2009, p. 15)

Em um mundo marcado por grandes narrativas de poder, as micropolíticas emergem como práticas sutis, porém profundamente transformadoras — gestos mínimos que, em seu acumular, desarrumam estruturas e reinventam formas de existir. Se a política tradicional opera em escalas monumentais, as micropolíticas habitam os **interstícios**: um riso compartilhado, um papel esquecido que vira arte, uma planta que rompe o asfalto. Elas não anunciam revoluções estrondosas, mas cultivam insurgências silenciosas, capazes de ressignificar o espaço, o tempo e os corpos que os ocupam.

Neste contexto, a arte se revela um território privilegiado para essas ações — não como mera representação, mas como campo de experimentação ética e estética, onde o pessoal é inevitavelmente coletivo, e o efêmero adquire força de documento. É nesse limiar entre o íntimo e o compartilhado, entre o que é apagado e o que insiste em ressurgir, que esta discussão se inscreve, preparando o terreno para uma reflexão sobre como pequenos milagres cotidianos podem, em sua delicadeza, tensionar as lógicas do mundo.

Aqui, a arte opera como fresta: entre o acaso do achado e a intencionalidade do gesto, entre o isolamento pandêmico e a **ciranda**⁷ como resistência, entre uma xerox esquecida (vestígio de um saber anônimo) e a foto-performance⁸ que o eleva a documento afetivo. Se, como dizem Deleuze e Guattari (1996), “o político está no mínimo gesto de reorganizar o espaço”, então esta série é minha ecologia de pequenos milagres — em que a linguagem, a vegetação e o corpo dançante se entrelaçam para afirmar que existir, ainda que em calçadas rachadas, é já um ato de reencantamento do mundo. Complementando este pensamento, Didi-Huberman, em *Diante da Imagem* (2013), aborda o afeto como uma experiência sensível que emerge da relação entre o observador e a obra de arte. Para ele, a imagem não é apenas um objeto visual, mas um campo de afetos que mobiliza memórias, emoções e pensamentos (como vemos na Fig.3)

Desta maneira, me aproximo do que Didi-Huberman cria como metáfora para dizer dos

⁷ Durante esse período, fui um assíduo ouvinte de *podcasts*, um dos que mais me marcaram e me chegava como doses de esperança foi o **Cirandeiras**, produzido e apresentado por Joana Suarez e Raquel Baster, dedicado à escuta de mulheres brasileiras que transformam vidas, padrões e territórios através de suas ações e narrativas. Com uma abordagem coletiva e engajada, o programa aborda temas urgentes, como os impactos do novo coronavírus, destacando a força da ciranda como metáfora de resistência e mobilização. Disponível no Instagram (@cirandeiraspodcast) e por e-mail (cirandeiraspodcast@gmail.com).

⁸ A fotoperformance é uma linguagem artística híbrida que integra elementos da performance e da fotografia, **registrando ações efêmeras em imagens duráveis**. Diferente da fotografia tradicional — que captura instantes preexistentes —, a fotoperformance cria cenas especificamente para a câmera, tornando o corpo do artista ou a ação do artista o suporte e a narrativa do registro. Esta é uma prática que emergiu nos anos 1970, com artistas como **Ana Mendieta** e **Hélio Oiticica**, que exploraram a relação entre corpo, espaço e política. Hoje, é usada para discutir identidade, memória e resistência, como em trabalhos de **Rosana Paulino**, **Claudia Andujar**, **Úrya Sodoma**, **Rafa Bqueer**, os coletivos **Themônias** e **Marvins**, **Mayara Ferrão** e **Helen Salomão**.

Figura 3: Elis Rockenbach, **Ciranda para pequenos milagres: Ciranda Concreta**, 2021. Da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida. Acervo pessoal do artista.





Figura 4: Elis Rockenbach, **Ciranda para pequenos milagres: Acolhimento**, 2021. Da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida. Acervo pessoal do artista.

A photograph of a small green plant growing in sandy soil. Two white paper figures, resembling angels or spirits, are attached to the plant. The figures are made of torn paper with French text printed on them. The figure on the left has text including "ARD", "courtant, j", "seul", "Pour", "qu'il", "tourner", "je reg", "travers", and "les bro". The figure on the right has text including "ne ne suis", "spire", "nettre", "orizon,", and "Rien".

A photograph of a small green plant growing in sandy soil. Two white paper figures, resembling angels or spirits, are attached to the plant. The figures are made of torn paper with French text printed on them. The figure on the left has text including "ARD", "courtant, j", "seul", "Pour", "qu'il", "tourner", "je reg", "travers", and "les bro". The figure on the right has text including "ne ne suis", "spire", "nettre", "orizon,", and "Rien".

A photograph of a small green plant growing in sandy soil. Two white paper figures, resembling angels or spirits, are attached to the plant. The figures are made of torn paper with French text printed on them. The figure on the left has text including "ARD", "courtant, j", "seul", "Pour", "qu'il", "tourner", "je reg", "travers", and "les bro". The figure on the right has text including "ne ne suis", "spire", "nettre", "orizon,", and "Rien".

A photograph of a small green plant growing in sandy soil. Two white paper figures, resembling angels or spirits, are attached to the plant. The figures are made of torn paper with French text printed on them. The figure on the left has text including "ARD", "courtant, j", "seul", "Pour", "qu'il", "tourner", "je reg", "travers", and "les bro". The figure on the right has text including "ne ne suis", "spire", "nettre", "orizon,", and "Rien".



A imagem (Fig. 6) apresenta um aquário, um ambiente parcialmente submerso, com plantas aquáticas e um par de óculos repousando sob a superfície da água. A cena é iluminada de forma dramática, criando contrastes entre áreas escuras e os reflexos na superfície do vidro e distorções óticas ocasionadas pela água. O fundo parece conter um solo plantado, de onde se espicham plantas, que com sua respiração, decoram com *bolhinhas* de oxigênio às lentes do óculos, que reluzem na cena. A disposição dos elementos – os óculos, a vegetação, a água e a luz – cria uma atmosfera intrigante, evocando temas como a passagem do tempo e a fusão entre elementos artificiais e naturais. A presença desse par de lentes sugere vestígios humanos, enquanto a vegetação aquática remete a um processo de apropriação da natureza. Dessa forma, essa foto-performance parte da provocação do que se planta e do que se espera que cresça. A poética evoca, também, a experiência infantil de “*Hidrochips*” ou “*Gel Animals*” (versões em gel): Pequenas figuras de animais que se expandem na água (feitas de polímero absorvente, sem vida real), aqueles bichinhos que crescem ao passarem a noite na água, vendidos em forma de ovos que, depois do repouso e hidratação (submersos em uma vasilha d’água), o gel se expande em até 200 vezes, surpreendendo no dia seguinte com a forma de um animal (como a de um dinossauro, etc.). Uma experiência de metamorfose e figuração aos olhos atentos e curiosos de uma criança. Assim, deixa-se uma parte simbólica (um óculos, uma metáfora para o olhar), repousar, para ver o que cresce daí.

Figura 6: Elis Rockenbach, **Plantar pra ver se brota**, 2024. Da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). (Registro:Fotografia digital, imagem colorida). Acervo pessoal do artista.

Nesta fotografia (Fig 7), o olhar é lançado para dentro do mesmo aquário, onde um ecossistema, repleto de plantas aquáticas, divide espaço-tempo com um reflexo da janela: o exterior – um prédio urbano. O jogo entre interior e exterior, natureza e cidade, visível e invisível é intensificado pelo título da série. As influências, intercorrências e interdependência desses múltiplos universos estão postas: existindo, ambos se afetam. A coexistência aqui é múltipla: elementos naturais e artificiais, os peixes e o humano, o dentro e o fora, são elementos e conceitos que se encontram no eixo morada, abrigo, os artificios humanos que configuram habitats. O reflexo funciona como um portal que desfaz fronteiras, tensionando as camadas da paisagem e do espaço de habitação como construções que se refletem mutuamente. É uma imagem silenciosa, que propõe contemplação e interroga as formas como habitamos o mundo.



Figura 7: Elis Rockenbach, **Reflexos da coexistência**, da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida, 2021. Acervo pessoal do artista.



Figura 8: Elis Rockenbach, **Plantar pra ver se brota**, 2021. Da série Reflexos da Coexistência (2020-2024).
Instalação. (Registro: Fotografia digital, imagem colorida). Acervo pessoal do artista.



Esta obra (Fig. 9) é uma instalação, com desenho e objetos acondicionados em um recipiente semelhante a um pequeno aquário partido, quebrado, ambientado cenicamente com luz amarelada e elementos naturais. Galhos envolvem o objeto, como a um ninho, e no interior há uma espécie de relicário visual, um papel com textura gráfica e desenhos de um par de pés que se volta para cima, à frente de um prédio, figurando presenças ou gestos-memórias. O “ninho partido” evoca abrigo, mas também a ruptura – algo que se rompeu, mas que permanece, que ainda “respira”. A iluminação quente e teatral confere à obra um aspecto íntimo, como um altar ou espaço de luto e resistência silenciosa. A coexistência aqui é de memórias, afetos e fragmentos que persistem, mesmo em meio à fragilidade.

Esta foto-performance (Fig. 10) registra uma cena de interior doméstico à noite, um pequeno ateliê amontado, iluminado por uma luz amarelada contrastante com o azul que brilha lá fora. Uma figura está de pé, pendurada na janela, a imagem acaba no limite do seu olhar: os olhos e o topo da cabeça são intencionalmente cortados. Olhando pela janela – gesto que remete à busca, à esperança, ao desejo de enxergar além—, a figura se mantém silenciosa, quase estática, se não fosse pelo leve borramento nas mãos inquietas. A “fresta” do título e da composição se revela tanto na abertura física da janela quanto na possibilidade de vislumbrar algo diferente no cotidiano. A cor azul, mencionada no título, aparece timidamente no lado de fora da janela, talvez como metáfora de um mundo mais vasto, sensível, utópico ou emocional. É uma imagem de suspensão, de espera e de escuta.

Figura 9: Elis Rockenbach, **Ninho Partido: recanto da presença que apesar dos apesares respira**, 2021. Da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Instalação (desenho, objeto, ambientação cênico-luminosa) 15 x 12 x 10 cm. Acervo pessoal do artista.

As quatro obras evidenciam uma poética da delicadeza e da resistência, enraizada em gestos sutis que abordam a coexistência entre diferentes formas de vida, espaços, afetos e temporalidades. A série opera entre o micro e o macro – entre o cuidado com um broto de planta e a vastidão urbana refletida em um espelho, entre o abrigo interior e a vastidão azul entrevista pela fresta. A fotografia, utilizada como meio de documentação ou como linguagem autônoma, é atravessada por uma sensibilidade que busca revelar o invisível e cultivar o que resiste silenciosamente. E desemboca na foto-performance, tornando o corpo do artista ou a ação do artista no suporte e na narrativa do registro.

As imagens não se impõem ao espectador, mas convidam à aproximação, à escuta, à empatia. Há também uma dramaturgia presente: seja no jogo de luz e sombra, no gesto de espiar pela fresta, ou na coreografia de papel que envolve a planta – são cenas construídas que evocam memória, presença e uma relação poética com o tempo.

Por fim, a série como um todo propõe uma reflexão profunda sobre a vida compartilhada – entre humanos, plantas, palavras, espaços. Ao entrelaçar instalação, fotografia e escrita, essas obras compõem um território sensível em que as fronteiras entre arte e vida, natureza e cultura, presença e ausência se tornam porosas. “Reflexos da Coexistência” é tanto um exercício de observação quanto de invenção de mundos possíveis, em que o cuidado, a fragilidade e o desejo de permanecer se tornam forças criativas e se materializam em ações, em pequenas revoluções cotidianas, como uma possibilidade para esperança.



Figura 10: Elis Rockenbach, **Pela fresta: um azul**, 2024. Da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Foto-performance. (Registro: Fotografia digital, imagem colorida). Acervo pessoal do artista.

Retornamos, assim, as transdisciplinaridades que se cruzam nas poéticas das obras acima, e seguem:

Aqui e agora, a proposta é nos aliarmos àqueles que, há mais tempo, buscam alternativas em que até a *indisciplina* possa ser uma das metodologias para uma mais eficiente alfabetização científica de alunas e alunos. Propostas como essas já têm estado, há pelo menos uma década, presentes em muito de minhas falas e escritos, quando se procura enveredar por um ‘crescendo’: disciplinar < pluridisciplinar < metadisciplinar < interdisciplinar < transdisciplinar < indisciplinar (Chassot, 2016, p. 199).

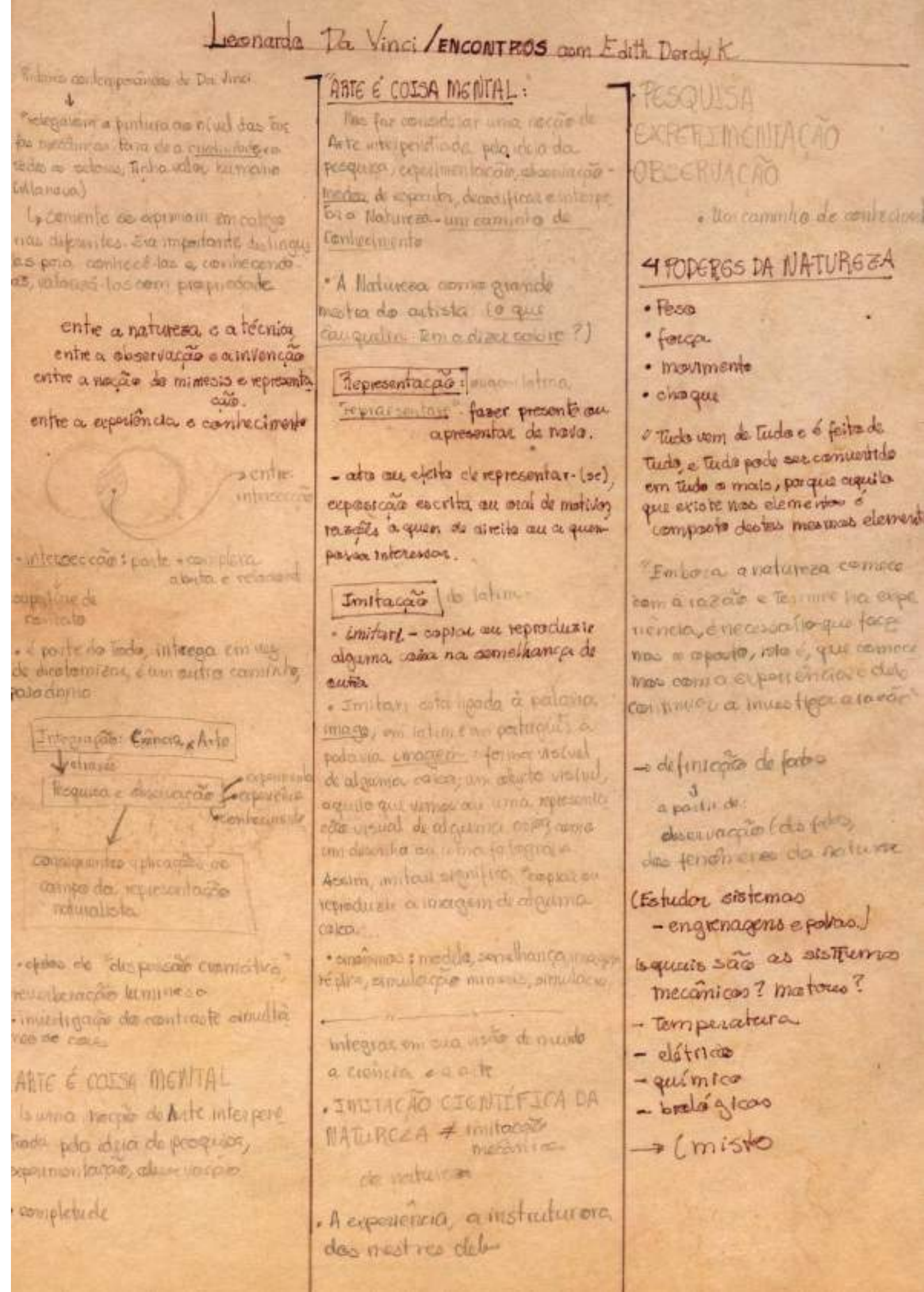
O pensamento de Chassot caminha para apresentar a construção de “disciplina” como um sinônimo para “cartesiano”. Para isso, o professor de Ciências volta na concepção de fragmentação, proposta por Descartes, em seu *Discurso do Método* (1637), que seria uma etapa inicial para a construção de um conhecimento, por seus componentes elementares, ignorando, no entanto, as *inter relações* que acontecem com a mesma potência e ao mesmo tempo em que se isola o objeto/fenômeno estudado, perdendo dele seu lastro de realidade e seu contexto de existência.

Essa discussão é retomada por Edith Derdyk, no curso *Indícios, Sinais e Anotações a partir de Leonardo da Vinci* (ESPAI Ateliê, 2021), em que ela apresentou seu pensamento acerca da linha como um elemento base para o desenho, para a poética e para as estruturas de pensamento ou formas de apreensão do mundo e consequentes construções de conhecimento. Minha participação no curso, ministrado por Derdyk, ampliou essa compreensão ao vivenciar, em quatro encontros, a linha como vestígio de um corpo em movimento e ferramenta de investigação do invisível. O desenho foi apresentado como uma ferramenta (ver Fig. 11: anotações da aula), como forma de se sensibilizar diante o mundo, uma investigação viva. Derdyk nos conduzia a um pensamento investigativo vivo, de vida, contraposto ao asséptico e isolado modo de investigação muitas vezes encontrado na ciência positivista. Ela propunha investigarmos o mundo e os modos de vida como da Vinci, através da observação *in loco*, desenhar o rastro que as coisas deixavam ao acontecer. Desenhamos etapa a etapa, junto com exercícios descritivos, o processo da feitura de um pão: a obtenção de seus ingredientes base, suas reações e interações, como por exemplo o borbulhar da fermentação.

Dessa forma, fomos instigados a nos sensibilizarmos a essa reação exotérmica e biológica antes mesmo de sabermos seu nome, mas, ao prestar atenção, com nossos corpos, no sentido de nos capacitarmos à sensibilidade, e daí, construir um caráter responsivo ao mundo. Sendo essa fonte de aprendizado advinda da experiência e do contato com um fenômeno que vivenciamos, e a partir dele e com ele, construir descrições, desenhos e anotações, em que a mão que traça é extensão de um corpo que percebe e interpreta.

Essa experiência direta com os métodos, rascunhos, anotações e escritos do artista, não apenas validaram e instigaram reflexões teóricas, mas também transformaram meu processo artístico: *as rasuras, os traços ininterruptos, a postura constante de investigação e sensibili-*

Figura 11: anotações efetuadas durante o curso. Elis Rockenbach, **Pela fresta: um azul**, 2024. Da série Reflexos da Coexistência (2020-2024). Fotografia digital, imagem colorida. Acervo pessoal do artista.



de para o mundo e para as vidas, além os diagramas de observação e sistematização do que percebo que desenvolvo em minha pesquisa atual são heranças diretas dessa imersão. Incluir essa fonte primária não é apenas um *recurso metodológico*, mas um *gesto epistemológico* — reconhecer que o conhecimento acadêmico também se tece em oficinas, em conversas com outros artistas e pesquisadores, em análises de escritos de artistas e suas produções que acompanham as obras, seja em papéis manchados de carvão ou páginas escritas e mapas conceituais. Assim, enquanto artista-pesquisador, vejo o diálogo entre as páginas dos diários e códices de Da Vinci (produzidos entre 1478–1519) e o meu caderno de artista, entre a produção contínua e a postura artística de Edith Derdyk.

Em livros como *Formas de pensar o desenho* (2013), ela discute o desenho como um meio de conhecimento, que vai além da racionalidade cartesiana, incorporando aspectos subjetivos e experimentais. Derdyk vê o cartesianismo como limitante para a experiência artística, que envolve também o acaso, o erro e o processo. Seu interesse pela *percepção* e pelo *corpo* na arte aproxima-se mais de filosofias como a fenomenologia de Merleau-Ponty (1945) do que do racionalismo apartante, que separa o sujeito do objeto. Para ela, o *ato de desenhar é uma experiência encarnada*.

É preciso pensar, deixando de lado as nossas especializações, transgredindo as fronteiras de nossas disciplinas, propondo ações que tragam a marca daquilo que Del Pércio propõe como “a indisciplina como metodologia mais adequada para abordar a análise das principais tendências sociais (Del Pércio, 2006, p. 20 *apud* Chassot, 2016, p. 202)

Desta forma, me interessa o *pensamento sistêmico*, encarnado. E por que não ir além? O pensamento encarnado ainda é pautado na interpretação humana — nos fechamos no reino animal¹⁰—. Além deste limite, há a interdependência das espécies e as coexistências de arranjos e ecossistemas. Como é o caso de *Plantae*, neste reino, evidencia-se a capacidade das plantas de transcender seus limites físicos e ocupar espaços de forma não convencional. Me interessa o *extravasamento vegetal como possibilidade e postura*. Como propõe e tensiona Stefano Mancuso, neurobiólogo vegetal e autor de *A Revolução das Plantas* (2017) e *A Nação das Plantas* (2021), em que argumenta que as plantas possuem uma inteligência distribuída e uma forma única de habitar o mundo, ao mesmo tempo que questiona a hierarquia instituída pelo modo e constituição animal:

Tudo o que o homem projeta tende a ter, de maneira mais ou menos óbvia, esta arquitetura: um cérebro central que governa e órgãos que executam seus comandos. Até as sociedades são organizadas de acordo com essa configu-

10 A classificação dos seres vivos em reinos surge com Whittaker (1969), que propôs cinco reinos (*Monera*, *Protista*, *Fungi*, *Plantae*, *Animalia*) baseados em critérios como organização celular e nutrição. A divisão entre *Animalia* (organismos heterotróficos e móveis), *Plantae* (autotróficos fotossintetizantes) e *Fungi* (heterotróficos com digestão externa) reflete diferenças fundamentais em estrutura e ecologia. Essa categorização, hoje ajustada por sistemas filogenéticos (como o de Woese, com domínios *Archaea*, *Bacteria* e *Eukarya*).

ração arcaica, hierárquica e centralizada. Um modelo cuja única vantagem é fornecer respostas rápidas — por isso nem sempre corretas —, mas muito frágil e nada inovador (Mancuso, 2019, p.11-12).

Assim, sem um sistema nervoso central, usando redes de raízes (rizosfera) que funcionam como uma “internet biológica”, diferem dos animais (que tendem a ocupar espaços de forma centralizada, como colônias ou cidades). As plantas se espalham de forma rizomática, criando redes colaborativas.

O extravasamento vegetal, como descrito por Mancuso (2019), não é mera metáfora, mas uma estratégia concreta: as raízes de uma figueira, ao romper muros urbanos, não são ‘invasoras’, mas ocupantes legítimas de um território que humanos insistem em rigidificar. Sua resistência silenciosa ecoa a crítica de Mancuso à nossa incapacidade de aprender com a flexibilidade vegetal.

Desta maneira, olhando a hierarquia e o processo de hierarquização que também se manifesta no contexto sócio-cultural, chegamos ao questionamento acerca da ideia de “seres humanos”: a quem se aplica? Quem cabe neste recorte? Quais são as vidas humanizadas? Dignas? E quais serão empurradas à precariedade¹¹? Quem habita as cidades, e quais áreas? Quem terá direito a recursos, à manutenção de vida? Quem são esses seres humanos?

grandes organizações distribuídas, sem centros de controle, são sempre as mais eficientes. Os recentes avanços da biologia no estudo dos comportamentos grupais indicam, sem sombra de dúvida, que as decisões tomadas por um grande número de indivíduos são quase sempre melhores que as adotadas por poucos. Em alguns casos, a capacidade dos grupos de resolver problemas complexos é surpreendente. A ideia de que a democracia é uma instituição contrária à natureza, portanto, permanece apenas como uma das mais sedutoras mentiras inventadas pelo homem para justificar a sua – antinatural – sede de poder individual (Mancuso, 2019, p. 107).

Seguindo as reflexões acerca do habitar e de quem habita, Byung-Chul Han traz contribuições importantes, em sua obra *Desaparecimento dos Rituais: uma topologia do presente* (2021), convergindo dois conceitos chaves: **habitar** e **encasamento** (*Einbettung*). Dessa forma, o autor faz uma análise de conjuntura, entendendo que os contextos não são estanques, essa topologia do presente opera de forma crítica os sintomas dos processos de aceleração e fragmentação da experiência no capitalismo tardio. Para além da análise crítica, Han, expõe que **habitar** não se reduz ao ato físico de ocupar um espaço, mas **implica uma relação de profundidade e continuidade com o mundo** — algo que os rituais, em sua repetição significativa, historicamente garantiam.

11 O conceito de precariedade (*precarity*), desenvolvido por Judith Butler em obras como *Vida Precária* (2004) e *Quadros de Guerra* (2009), refere-se às condições políticas e materiais que tornam certas vidas mais vulneráveis à violência, ao abandono ou à exclusão. Butler vincula precariedade a quadros socioculturais (mídia, leis, linguagem) que definem quais vidas “valem” ser vividas. A precariedade também é mobilizada em estudos pós-coloniais (Mbembe, 2016) e ecologia política (destacando corpos racializados como “zonas de sacrifício”). No Brasil, autoras como Maria Lugones (Colonialidade e Gênero, 2008) articulam-na ao feminismo decolonial.

Rituais são ações simbólicas. Transmitem e representam todos os valores e ordenamentos que portam uma sociedade. Geram uma *comunidade sem comunicação*, enquanto hoje predomina uma *comunicação sem comunidade*. A *percepção simbólica* é constitutiva dos rituais. (...) O símbolo serve, assim, ao reconhecimento. (...) No reconhecimento reside sempre o fato de que se conhece agora mais propriamente do que era possível na inibição momentânea do primeiro encontro. *Reconhecer avista o permanente no fugaz*. (Gadamer, 1977, p.62 *apud* Han, 2021, p. 10).

Já o **encasamento** refere-se à inserção do sujeito em redes simbólicas e materiais que conferem sentido à existência, contrastando com a lógica do desenraizamento imposta pela *modernidade líquida* (Bauman, 2000).



Figura 12:Úrya Sodoma, **Subir, escalar** - 2021. Da série Retomada. Fotografia: Matheus Belém Manaus - Amazonas - Brasil. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/51458365797/in/album-72157719829196161>

A percepção simbólica, na condição de reconhecimento, percebe o permanente. O mundo é, desse modo, liberado de sua contingência e ganha algo permanente. Rituais podem ser definidos como *técnicas simbólicas de encasamento*. Transforma o estar-no-mundo em um *estar-em-casa*. (...) São no tempo o que uma habitação é no espaço. Fazem o tempo se tornar *habitável*. Sim, fazem-no viável como uma casa. Ordenam o tempo, mobiliam-no (Han, 2021, p. 11).

Han (2021, p.11) traz também uma descrição poética, que busca na literatura de Exupéry (1996, p.26) para elaborar sua análise acerca dos rito: “Em seu romance Cidadela, Antoine de Saint-Exupéry descreve os rituais como técnicas temporais do encasamento: “e os ritos são no tempo o que lar é no espaço”” (Saint-Exupéry, 1996, p.26 *apud* Han, 2021, p. 11). Por conseguinte, a perda dos rituais — substituídos por **performances de produtividade e consumo efêmero** — esvazia nossa **capacidade de coexistência sensível** com os espaços e os outros seres.

1.1 Por uma imagem poético-ecológica

Esta percepção crítica ecoa nas obras autorais desta pesquisa: seja nas pequenas cirandas de papéis frágeis que celebram a retomada vegetal, ressignificando calçadas urbanas (*Ciranda para Pequenos Milagres*), seja no aquário plantando, como microcosmo de interdependência que coloca em relação os sistemas ecológicos (*Reflexos da Coexistência*). A relação dada entre a água, as plantas e os vestígios humanos tensionam a ideia de morada em um mundo que privilegia o descartável, e como esse **morar, habitar, evoca uma presença**, e mais, envolve o **processo de produção de presença e da fabricação de sujeitos**.

Ao dialogar com Han, este trabalho defende que a arte

— como **prática encarnada** e uma ação micropolítica — pode reencantar o habitar, reinscrevendo corpos e espaços em redes de significado que resistam à lógica neoliberal, no qual tudo é mercadoria e nada é lar. Podendo abrir caminho para a diversidade de identidades e existência.

Uma artista que elabora e condensa essa percepção acerca das disputas em torno do habitar é Uýra Sodoma¹². Dentre essas possibilidades de encantamentos podemos encontrar uma que abraça as raízes e as ecologias, as dinâmicas de vida:

Nos últimos anos, ao circular pelos mundos deste planeta, tenho reparado em algo que é importante para mim desde criança: plantas de crescimento espontâneo. (...) Cobrem e invadem casarões e prédios abandonados, espalham-se pelas calçadas, serpenteiam por fiações de luz, transformam muros em verdadeiros paredões verdes, erguem-se das frestas do asfalto às rachaduras das casas. *Habitam definitivamente tudo* (Sodoma, 2023, p. 55).

Neste trecho, escrito por Uýra, me aproximo do conceito de retomada¹³, movimento que busca a preservação das florestas e suas formas de vida, como é o caso das memórias e da presença viva e atuante indígena. Nas lutas indígenas e quilombolas, retomada significa reconquistar **territórios tradicionalmente habitados**, mas roubados por colonização, grilagem ou Estado. Não é apenas “voltar”, mas reparar uma violência. São gestos de “pequenos” coletivos, de grupos minorizados, mas, tem como dimensões um impacto sistêmico.

As plantas não ocupam — retomam. Cada raiz que atravessa o cimento é um tratado de paz violado pelo urbano. Cada sistema radicular que tem seu espaço delimitado e reduzido pelo cimento, reage. As margens impostas oprimem. Assim, ocorre uma reivindicação de que o mundo também é deles. Sua resistência é uma retomada vegetal: lenta, mas irreversível.

Em seus princípios e ideais, a sucessão ecológica remete às lutas pela terra e por direitos humanos, à resistência e reexistência dos grupos jogados à precariedade das margens. Quando máquinas humanas as destroem, as plantas voltam a crescer. Desde que me formei mestra em ecologia da Amazônia, em 2016, me pergunto onde estão as comunidades climax?¹⁴. Certamente não estão nas cidades. É nesse contexto que nasce a série fotográfica *Retomada* (2021) — uma história do eterno retorno da Vida (Sodoma, 2023, p. 55).

12 Uýra Sodoma (Santarém, PA, 1991) é indígena da Amazônia Central. Mestra em Biologia, ela leva essa bagagem em sua atuação como artista visual, pesquisadora e arte-educadora em comunidades tradicionais. Uýra incorpora entidades, como a árvore que anda, em suas performances e foto-performances. Nota-se fortemente os conceitos operatórios “corpo” e “relação” em ação no interstício dos seres e território floresta-cidade.

13 Para maior contato e aprofundamento com o tema “retomada” como cosmovisão, recomenda-se ouvir as vozes indígenas que se esforçam para levar a educação desses modos de vida para os povos brancos. Dentre eles destaco Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Daniel Munduruku, Sônia Guajajara, Célia Xacriabá, etc.

14 No contexto ecológico, comunidade climax refere-se ao estágio estável e maduro de um ecossistema, alcançado após uma sucessão ecológica (processo de mudanças graduais na composição de espécies). Nessa fase, a comunidade apresenta: *alta biodiversidade e equilíbrio dinâmico; relações complexas entre espécies* (competição, mutualismo, etc.); e *resiliência a perturbações naturais* (como tempestades ou incêndios eventuais).

Figura 14: Uýra Sodoma, **Agregar** - 2021. Da série Retomada. Fotografia: Matheus Belém Manaus - Amazonas - Brasil. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/51458365797/in/album-72157719829196161>



Figura 13: Uýra Sodoma, **Cobrir, espalhar** - 2021. Da série Retomada. Fotografia: Matheus Belém Manaus - Amazonas - Brasil. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/72157719829196161/with/51458372267>



Assim, essa presença, essa entidade, se infiltra pelas frestas, aumentando suas dimensões, trazendo a brecha para uma possibilidade cada vez maior de passagem e transição. A reconquista do espaço: Raízes que rompem o concreto como um contra-ataque ecológico. Cosmovisões que reestruturam o pensamento político e redesenham o imaginário político.

E os paralelos por essas presenças, gestos e entidades que habitam definitivamente tudo. Pelo que não foi visto, pelo que foge de uma tentativa de controle, mas espontaneamente brota. Penso assim, nas ecologias urbanas¹⁵, nessas práticas, inspiradas em movimentos como o *ZAD*¹⁶ (*Zone À Défendre*) na França ou as **ocupações urbanas do MST**¹⁷, revelam que a ecologia não é apenas “verde”, mas **radicalmente política**. Elas **descentralizam o poder, criando redes de cuidado** que subvertem a noção neoliberal de “sustentabilidade” (usada para maquiar projetos extrativistas). Como lembra Silvia Federici (2019)¹⁸, **a luta pela terra nas cidades é tão urgente quanto no campo**, pois o urbano é a nova fronteira do capital. Como essa discussão está presente na poética e nas obras de Uýra, nas metáforas para as memórias vivas que circulam e se presentificam. São memórias e existências que rasuram os grandes casarões coloniais. São pessoas, entidades, animais e plantas que habitam, em trânsito, as regiões. Presenças **margeantes** que compõem a disrupção e insurgência ao não se contentarem às margens: se apropriam delas, e as levam por onde passam, colocam o estático e estável sistema de novo em movimento: o futuro precisa tomar para si a metáfora das plantas. A revolução já está em curso, mesmo que não tenhamos nos dado conta disso (Mancuso, 2019, p. 123).

O pensamento de Uýra Sodoma (2021, 2022) me leva a reflexões acerca das coletividades dissidentes, em como essas organizações e estratégias marginais se atravessam e constituem dentro das obras de arte, como reverberam. São obras de alta tensão, de alto risco. Infiltram-se nos imaginários políticos.

Cada imagem representa um movimento vegetal no seu contato com a cidade: reencontrar, germinar, enraizar, escalar, agregar, romper, espalhar, florescer, frutificar e tudo de novo. Nas imagens, Uýra surge camuflada às plantas representadas na pesquisa, um encontro de habitantes locais. Seu corpo é canal de cada movimento, e também tela para pinturas de grafismos criados para a série (Sodoma, 2023, p. 55)

15 Ecologias urbanas — entendidas como práticas que integram natureza, cultura e política no espaço das cidades — emergem como táticas de guerrilha contra as lógicas imperialistas que dominam o planejamento urbano. Enquanto o “planejamento urbano” tradicional (top-down) reproduz hierarquias espaciais (como gentrificação, zonas de sacrifício ambiental e apartheid socioespacial), as ecologias urbanas operam de forma micropolítica, através de espaços compartilhados e autogeridos, com estruturas autônomas que desafiam a privatização de recursos.

16 ZAD. Manifesto pela Ocupação como Ato Ecológico. 2015.

17 As ocupações urbanas do MST também reivindicam memória política, como a homenagem a Marielle Franco, e justiça ambiental, ao transformar áreas degradadas em territórios vivos (ex.: cultivo de agroflorestas em favelas).

18 FEDERICI, S. Reencantar o Mundo: Feminismo e a Política dos Comuns. 2019.

Essas plantas, com suas presenças, com o rastro deixado por suas ocupações e suas estratégias de infiltração, com suas microrevoluções, funcionam como bioindicativos: espécies de mapeamentos que indicam os índices de precariedade e as respostas dadas por esses seres. O mapeamento, aqui, transcende sua função cartográfica tradicional para se tornar um dispositivo crítico que revela a distribuição e a intensidade desse fenômeno. O quanto esta precariedade é intencionada e dirigida a determinados grupos sociais e espaços geográficos. Assim como as plantas brotam em frestas — indicando, com sua presença, as falhas do concreto (suas possibilidades de rupturas) e a violência do planejamento urbano —, esse “mapeamento vegetal” opera como um medidor vivo da desigualdade: cada raiz que se infiltra em uma rachadura, cada folha que emerge do asfalto, é um índice da densidade da precariedade *intencionalmente produzida* por políticas de exclusão.

Os locais de cada foto, além da presença das espécies, têm em comum a relevância histórica, ambiental e sociocultural para o território originário. Por exemplo, a obra *Romper* foi produzida nas ruínas de um empreendimento colonial de encarceramento em Paricatuba, município de Iranduba no Amazonas (Sodoma, 2023, p. 55).

Esses seres, ao mesmo tempo que *denunciam* (sinalizando as lalidades e meios em que o Estado e o capital falharam), *subvertem* (transformando fissuras em vias de vida), criando um mapa alternativo onde a resistência ecológica se sobrepõe à geografia do abandono. Sua distribuição não é aleatória, mas *sintomática* — seguindo a lógica inversa dos mapas oficiais, que apagam corpos e territórios marginalizados. Se o mapeamento convencional é *estático e neutro* (uma ferramenta de controle), este é *dinâmico e insurgente*, uma cartografia por natureza, subversiva, de brotos que, ao romper superfícies, já que transforma e abre caminho para os demais que seguirão brotando das frestas que se ampliam.

E pela perspectiva das frestas, voltamos a discussão acerca da produção de identidades, através do campo Estudos de Cultura, conforme Hall,

[...] a ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. (Hall, 1997, p. 16)

As identidades sociais não são fixas ou acabadas, mas sim construções dinâmicas que se reconfiguram constantemente dentro do campo da representação cultural. Longe de serem unidades coesas, elas se assemelham a um mosaico de retalhos sobrepostos — sempre inacabados e em processo de ressignificação. E este, é um dos principais temas da arte contemporânea.

O que denominamos “nossas identidades” poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos “viver”, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente. (Hall, 2000. p. 16)

Dessa forma, as subjetividades são construídas, e na perspectiva de Hall, estas são *produzidas discursivamente*. Forjam-se no diálogo entre os significados culturais disponíveis e no interior, na própria negociação de cada sujeito, com os discursos. Assim, de passo em passo, e com cada intersecção disponível, o sujeito vai se levando ao seu posicionamento, ao seu levantamento: a explorar seus gestos como discurso. E esse gesto continuado e intencionado mediante a elementos interiores e exteriores pode configurar uma postura (um emblema / um compromisso / uma escolha). A identidade não é algo que “somos”, mas algo que fazemos — **um processo contínuo de identificação** que responde, mas nunca se submete totalmente, aos apelos da cultura. Uýra sintetiza sensivelmente esse processo, e profere, como um feitiço ou profecia, que o futuro já está acontecendo e, seguirá acontecendo. Que sujeitos por toda parte, se experimentam, se reconhecem e se propõem. Reivindicam-se:

*Tudo que vive muda, reivindica-se.
Neste instante, ao seu tempo,
florestas em todo o mundo reocupam
seu território ancestral.
Amanhã continuarão.*
(Sodoma, Uýra. P. 55, revista zum vol. 23)

E esse é o motivo das celebrações. Esse é um dos pequenos milagres que estamos nos sensibilizando para ver. Essa é a postura e a ética que a pesquisa busca adotar.

Figura 15: Uýra Sodoma, **Tudo de novo** - 2021. Da série Retomada. 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

Ouvi por aí que a maior tragédia humana é não sabermos o quanto somos amades,
e desconfio que já saibamos um cadin mais, ou ao menos, que desconfiamos...
Porque isso que nos transborda quando nos vemos, quando nos encontramos,
nos falamos e nos tocamos,
é o suficiente pra tremer o chão:

é o suficiente pra abrir caminhos.

Me perguntaram se o outdoor era uma propaganda
e eu respondi que sim.

É uma propaganda para os afetos.
É uma propaganda pra gente se beijar em praça pública:
pra que nossos corpos e identidades não sejam mais criminalizados.

É uma propaganda pra adubar os imaginários,
com todas essas memórias e vidas.

É, é um slogan. “Todo beijo é histórico”.
Mas, potente, porque é uma verdade.

É imagem e, por isso, conecta a minha imaginação e a tua.

Eu tenho aprendido e me debruçado pelas gramáticas do desenho
pelo fazer, pelo se fazer e desenhar.

Tenho aprendido a desenhar para duvidar.
Duvidar da mimese como se ela fosse neutra.
Desnaturalizar isso tudo que me incomoda.

Quero então,
ter mais do que na ponta do lápis,
na lente da câmera,
ter
é na mão,
no corpo
o gesto
esse ímpeto-desejo
esse vento de mudanças.

Estou desenvolvendo um olhar-tátil, sensível, ágil,
e encantado pelo amar.

Um desenho retrato, para ser um afeto. Um gesto político.
Um sonho meu, um sonho nosso, um sonho coletivo.

E é por isso que essa realização conta com tantas mãos
conta com tantas bocas,
conta com tanta gente
lambendo y beijando
y beijando
e fazendo.

Esse outdoor é nosso, essa memória, é nossa.
Porque como diz minha autora predileta Carmen Marçal
“quem disse, amor, que o mundo não é para ti?”.

(DESENHO COMO INSTITUIÇÃO POLÍTICA , *Elis Rockenbach, 2025*)

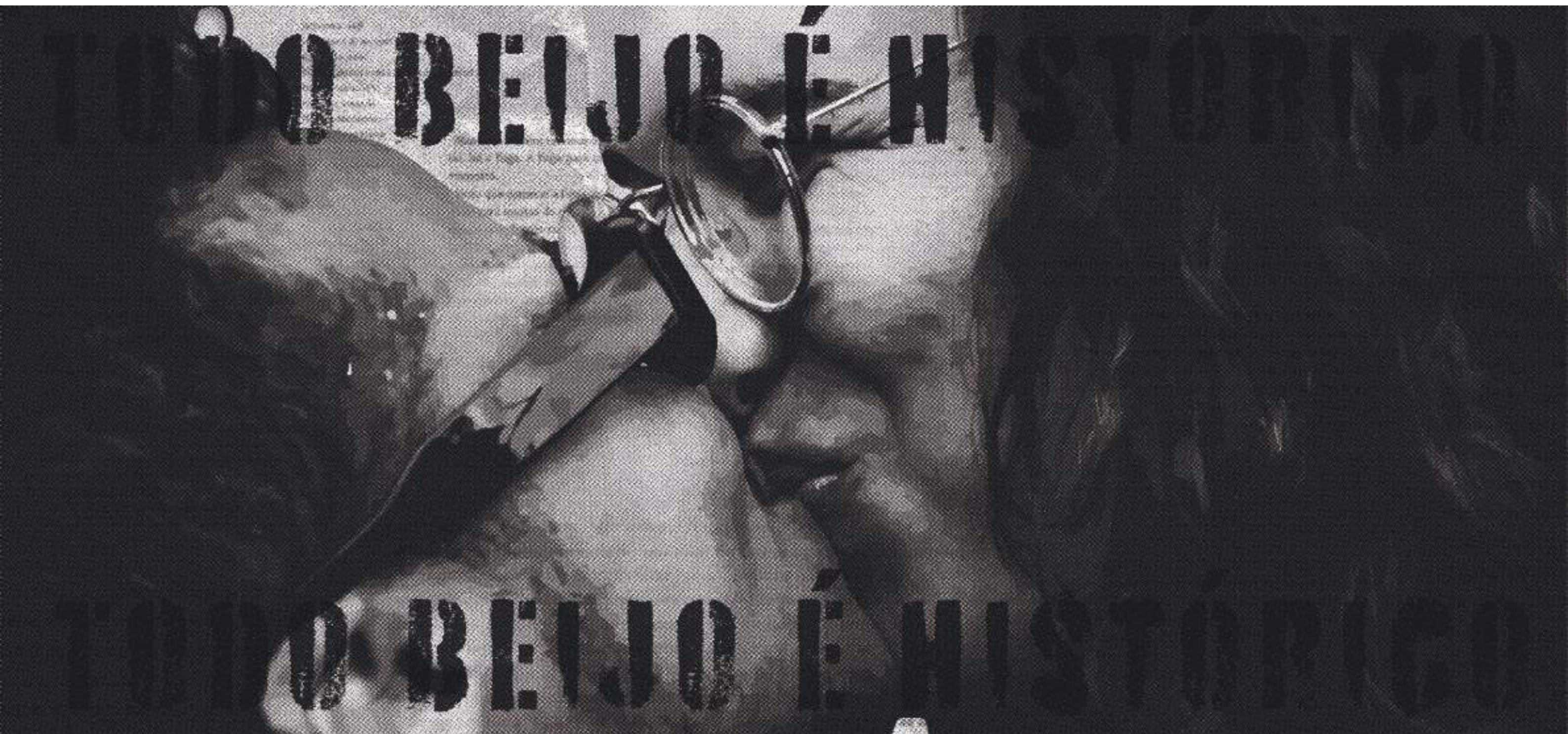


Figura 16: Projeto gráfico para obra: Elis Rockenbach, **Todo Beijo é histórico: A soberania dos afetos prevalece, ainda que 5 votos sejam inconstitucionais**, 2024.



Em 2024 desenvolvi a obra **“Todo Beijo é histórico: A soberania dos afetos prevalece, ainda que 5 votos sejam inconstitucionais”** (2024). Ela foi aprovada no edital *Arte Aqui 2023* (CENEX - UFMG). Desta forma, um outdoor localizado na entrada do prédio de Belas Artes (EBA - UFMG), visível desde de uma avenida, em uma das principais entradas do Campus Pampulha, continha um beijo entre pessoas trans. Inúmeros casais, héteros e homoafetivos, assim como amigos, paravam em frente a obra para registrar um beijo, e ato/gesto, ativavam a obra.

Assim, fazemos coro ao que se apresenta em *Levantes* (2017), em que Didi-Huberman nos conta sobre a paralisia e seus modos de enfrentamento. Como tempos de acentuada tensão sócio-política e de violências atuam como condicionantes, agindo não apenas estruturalmente (instituições, etc) mas também como estruturantes: modulando como pensamos, como nos condicionamos, internamente, antes mesmo do contato com o outro, com o mundo. Como esses tempos vêm com um fim premeditado, antecipado, um fim que começa por dentro, com a não-escapatória e a impossibilidade de viver, de desejar, de usufruir:

Os “tempos sombrios” só são tão sombrios por baterem na nossa cara, comprimirem nossas pálpebras, ofuscarem nosso olhar. Como fronteiras que se impõem em nosso próprio corpo e pensamento. Na verdade, se olharmos a certa distância, não são apenas sombrios, mas cinzentos: o cinza triste do céu chuvoso e, mais ainda ainda, o cinza-chumbo que as mais crueis prisões utilizaram. Tempos sombrios são *tempos de chumbo*. Eles não só impedem nossa capacidade de ver mais além e, com isso, de desejar, mas são pesados, pesam em nossos ombros, em nossas cabeças, sufocam nossa capacidade de querer e pensar. (Didi-Huberman, 2017. p. 16)

Quando me arrisco à representação de um beijo entre duas pessoas trans, em que o gênero não está bem definido e não pode ser lido logo de cara, quero me juntar a esse movimento de *Levantes*, de suspender o peso e ‘levantar nossos fardos’ (Didi-Huberman, 2017, p.15), gesto esse, postura essa, que mostra o quão maior e mais complexos são às abrangências de nossas ações: somos maiores que o condicionamento (carregar um fardo), temos outra densidade, outro material, não somos feitos disso que nos condicionam a carregar, e por isso, *se levantam*. Quando investigo o que pode ser uma **figuração de afeto**, sobretudo, de um **afeto desviante**, quero me valer dos tons de cinza, do plumbeáceo, e não entregá-lo para o uso de uma manchete de jornal¹⁹. Quero o tom histórico que esse esmaecido pode oferecer, o caráter gráfico de uma

19 As manchetes publicitárias e midiáticas frequentemente adotaram um tom alarmista ao abordar pessoas LGBTQIAPN+, priorizando narrativas pautadas em violências, crimes e casos exacerbados. Essa abordagem sensacionalista, presente tanto na imprensa tradicional quanto em veículos digitais, contribuiu para a estigmatização dessa minoria, reforçando estereótipos negativos e dificultando uma representação digna e plural. Em vez de promover uma compreensão ética e humana, tais coberturas alimentaram um imaginário popular marcado pelo preconceito, ignorando conquistas, resistências e vivências cotidianas dessa comunidade. Estudos como os de Green (2000), Facchini (2005) e Miskolci

Figura 17: Imagem utilizada para a divulgação digital da exposição “Todo beijo é histórico - A soberania dos afetos prevalece ainda que 5 votos sejam inconstitucionais”, em 2024.

impressão e sua circulação em massa. Quero assumir um papel na construção do discurso e disputar a narrativa, **como sujeito de meu tempo** — Quero abrir uma brecha... e de lá de dentro, emanar de lá algum brilho que possa sobreviver às tentativas de apagamento —.

2.1 Desenho como instituição política

Quando um beijo trans ocupa um outdoor em um espaço universitário — visível a todos que circulam por aquele espaço —, ele **rompe com a normatividade do afeto relegado ao privado** e o reinscreve no domínio **público** e **documental**. Seu contexto de criação é referente a outubro de 2023, quando a pauta de proibição do casamento homoafetivo voltou a ser discutida na Câmara. No final, 12 votos contra 5, impediram a sua aprovação, mas 5 votos ainda era alarmante e trazia à tona a fragilidade com que esses direitos se estruturam, 5 votos ainda eram inconstitucionais. Evidenciando mais uma a precariedade (Butler, 2019) intencionada a determinadas “minorias”. A soberania dos afetos mencionada no subtítulo (“A soberania dos afetos prevalece, ainda que 5 votos sejam inconstitucionais”) é tanto uma vitória quanto um alerta. A obra não se contenta em comemorar a rejeição da proibição; ela exhibe a fissura, lembra que a inconstitucionalidade não impede a tentativa de cerceamento. A obra não apenas registra, mas ativa memórias: **O beijo**, então, torna-se **monumento afetivo** — um convite a que outros corpos o repitam, o multipliquem, o tornem **incontornável**.

O outdoor funciona como um dispositivo de ativação performática: cada casal ou grupo que para para beijar-se diante dele não só interage com a obra, mas a **prolonga no tempo**, transformando-a em um **palimpsesto²⁰ de gestos afetivos**. Essa acumulação — essa estratigrafia de beijos — torna visível o que a hegemonia tenta apagar: **a permanência do desejo como força**

(2012) destacam como a mídia brasileira historicamente negligenciou seu papel educativo, privilegiando o escândalo em detrimento da diversidade e dos direitos LGBTQIAPN+. Apesar de avanços recentes na visibilidade, sobretudo pós-década de 2010, a herança dessa narrativa distorcida ainda ecoa, exigindo uma crítica contínua à espetacularização das violências e à desumanização dessas identidades.

20 O palimpsesto, em sua origem material, é um pergaminho raspado e reescrito, no qual traços do texto anterior persistem sob as camadas posteriores. Na obra “Todo Beijo é histórico”, o outdoor opera como um palimpsesto performático: sua superfície não apenas exhibe um beijo trans, mas acumula, simbolicamente, os gestos afetivos daqueles que, diante dele, repetem o ato. Cada novo beijo fotografado reinscreve a imagem original, sem apagá-la, criando uma estratigrafia de afetos — camadas de memória que tornam visíveis as resistências cotidianas contra a normatividade. Se o palimpsesto histórico guarda vozes silenciadas sob a escrita hegemônica, aqui ele se torna **tática de visibilidade**: a obra não só documenta, mas ativa uma cadeia de corpos que insistem em ocupar o espaço público.

Figura 18: Primeiro casal a ativar a obra. Assim que terminamos de colar os últimos lambes e estávamos observando os resultados, este casal passa, e nos perguntam se poderiam tirar uma foto em frente. Eu abri um sorriso radiante. As pessoas tinham entendido o propósito da obra.





política. O afeto resiste porque se faz corpo, imagem e arquivo. E isso também é desenho. O pensamento que tive por trás da fotografia, e na instalação comunitária da obra: várias mãos ajudando a lambar o outdoor, passou pela minha base fundadora: o desenho. Fosse em sua matriz, fosse na projeção ou no olhar que acompanhava a obra em execução.

Desta forma, afetar-se também é um levante, também é um motim. Por encontrar essa potência, nos aproximamos de uma produção complexa, de cunho curatorial e discursiva, que se faz a obra *Levantes* (2017) de Didi-Huberman. Nela, o autor nos apresenta a conotação de um gesto, o que inspirar uma ação que virou emblema:

Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma “ação” voluntária e compartilhada, o levantar se faz por um simples gesto que, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero). Levantar-se é jogar longe o fardo que pesava sobre nossos ombros e entrava o movimento. É quebrar certos presentes — mesmo que a marteladas, como queriam Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud — e erguer os braços ao futuro que se abre. É um sinal de esperança e de resistência. É um gesto e uma posição. [...] No gesto do levante, cada corpo protesta por meio de todos os seus membros, cada boca se abre e exclama o *não* da recusa e o *sim* do desejo. (Didi-Huberman, 2017. p. 117)

Por isso, a celebração e a memória para fomentar que **todo beijo é histórico**. Por cada sim ao desejo. E um beijo trans, em plena rua, é revolucionário. Assim, a obra permitiu a **construção de uma janela, abrindo frestas para ver o afeto no dia a dia**, num emaranhado gráfico densamente político, manejando um solo mais fértil para os discursos e imaginários, sendo uma carta de esperança, para hoje, pro tempo que virá, e também um aceno ao passado. O título “Todo Beijo é Histórico” opera em múltiplas camadas: é, ao mesmo tempo, uma afirmação celebratória e um gesto político de insurgência. Historicizar o beijo significa reconhecê-lo não apenas como expressão íntima, mas como ato que carrega em si disputas de poder, violências e conquistas coletivas.

Com a devoluta da historicidade para um gesto tão disruptivo quanto carinhoso: o beijo, nos voltamos para outras obras nas quais ele é a temática, e como se dá a construção de sua tensão. Para esta pesquisa, interessa como a figuração²¹ é utilizada como um elemento narrativo operacionalizado para a subversão. Apagamentos e esquecimentos estão relacionados enquanto sinônimos em termos de violências estruturais, institucionais e discursivas. Nos interessa observar um passado inventado, que permite um presente e sonha um futuro. Este é o caso

21 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 no qual a representação nunca é inocente.

Imagem 19: Registro de um momento da instalação (cortesia do CENEX). Neste momento, pude notar como “construir” as superfícies que integraria a obra, a dimensionaliza. Os processos de construção e desconstrução da imagem passaram.



da série *Álbum de Desesquecimentos* (2024) da artista Mayra Ferrão²², que dá uma resposta afetiva, na forma de inventar para o que pode ser lembrado, desesquecido. E ainda mais: inventado tendo visto que várias histórias dessas poderiam ter existido, mas não foram registradas; poderiam ter sido históricas, caso “documentadas”. Assemelha-se também àquilo que Virgínia Woolf descreve em um *Teto Todo Seu* (1929) com a fictícia Judith Shakespeare, irmã imaginária do célebre autor, dotada do mesmo gênio criativo, mas condenada ao esquecimento pelas estruturas opressivas de seu tempo. Enquanto William frequenta teatros, escreve peças e conquista reconhecimento, Judith vê seu talento definhando até o desespero.

Woolf utiliza essa alegoria para expor as violências sistêmicas que silenciaram as mulheres ao longo da história literária: a negação de educação formal, a dependência econômica, a inexistência de espaços de criação e a deslegitimação de suas vozes. Judith não é uma personagem, mas um símbolo—uma metonímia de todas as escritoras que poderiam ter sido. Desta forma, demonstra que o cânone não é apenas uma coleção de grandes obras, mas também um **arquivo de ausências**, um registro de quem foi excluído.

A força da narrativa de Woolf está justamente em sua materialidade especulativa: ao dar nome, corpo e dor a Judith, ela torna visível o vazio deixado por séculos de apagamento. Não se trata apenas de lamentar o passado, mas de interrogar as condições que perpetuam essas exclusões—e, como sugere a obra de Mayra Ferrão em *Álbum de Desesquecimentos* (2024), de reinventar essas histórias como ato político.

2.2 *Álbum de Desesquecimentos* (2024)

Mayara faz o uso de IA como **ferramenta de especulação histórica** “como seria se essas mulheres pudessem ter vivido seus amores no passado?”²³ e a resposta pode ser ainda mais arrebatadora que a pergunta: “essas mulheres viveram e amaram, mas seus amores se tornaram inimagináveis em um mundo marcado pela supremacia branca cisheteronormativa.

Quando pensamos nos registros e nos arquivos imagéticos da população preta, nos deparamos com um enorme vazio durante um extenso período histórico, no contexto ocidental. Não vemos nesses registros alteridades, somos instruídos a ver mercadorias. Assim não há gestos menores, não há cotidianos, não há registro de sorrisos, não há vínculos familiares ou afetivos – gestos cotidianos que a violência arquivística do pós-abolição apagou.

22 Mayara Ferrão (nascida em 1993, Salvador, Bahia) é artista visual, bacharela em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Seu processo criativo, marcado por múltiplas experimentações, abrange ilustração (sob o pseudônimo @verdadetropical), fotografia, direção criativa e realização audiovisual. Utilizando a tecnologia do vídeo como ferramenta principal, constrói narrativas negras por meio de videoarte, videocliques e documentários. Sua poética é profundamente influenciada pela vivência como mulher negra, explorando temas como ancestralidade, signos e elementos da cultura afro-brasileira, que fundamentam sua pesquisa artística.

23 Mais informações e escritas da artista estão disponíveis em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-27/album-de-desesquecimentos/>

Figura 20: Registro inicial da instalação do lambe, momento intitulado “lambe y beija”, em que amigos muito queridos se disponibilizaram a “lamber” (técnica lambe-lambe) aquele beijo tão especial para mim. Foi um movimento especial, pois a maioria ali presente era composta por pessoas trans, e o restante do grupo: pessoas aliadas e envolvidas.



No período imediatamente posterior à abolição (1888), quando a população negra foi deliberadamente associada à desordem social e à marginalização pelo Estado e pelas elites, a humanidade plena de mulheres e homens negros foi sistematicamente negada. A ciência racial do século XIX, as políticas de branqueamento e a criminalização da pobreza negra construíram um imaginário social que reduziu corpos libertos a símbolos de ‘perigo’ ou ‘degeneração’. Foi somente através da insurgência de pesquisadores negros, como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, e mais tarde do movimento negro organizado, que essa narrativa começou a ser desmontada – revelando, sob as camadas do apagamento, histórias de resistência, comunidade e, sobretudo, de alegria possível mesmo na adversidade.

Dessa forma, a metodologia de Ferrão utilizada para a fabricação dessas imagens se torna ainda mais potente, o meio e o instrumento acionam mecanismos que tornam essa imagem e sua circulação ainda mais complexas, inserindo-as numa trama de antirracismo, produção de arte contemporânea, utilização de ia, fabricação de si, metaficção, anacronismos e apagamentos:

Tudo começa, como explica Ferrão, com um texto – ou prompt – no qual ela descreve a imagem que deseja que a IA produza. Essa instrução é precedida por uma pesquisa estética e de arquivo para que as imagens geradas – paisagens, roupas, objetos, adereços – tenham verossimilhança histórica com o passado reimaginado pela via do amor entre mulheres negras. Frequentemente, a precisão é tamanha que parece que estamos diante de uma fotografia “real” – isto é, feita na época, e não no presente. (Ferrão, Souza, 2024).

Mayara Ferrão busca um outro caminho, vendo no anacronismo também intencionado, como se abrir para o passado, e o caminho que constrói é “o amor – um amor vulnerável, belo, singelo, vivo, que, para existir em nossa imaginação, precisa antes ser narrado” (Ferrão, Souza, 2024).

Ao criar o que chama de “álbum de desesquecimentos”, conferindo uma moldura às fotografias, produzindo cartões-postais, escrevendo declarações, cartas e poemas para os arquivos inventados, ela também constrói uma linguagem do amor para essa nova iconografia, inserindo-a numa tessitura verbal de afeto. Pensando no lugar caro atribuído à fotografia, por muito tempo inacessível e custosa, no seio de famílias negras, a criação de um álbum se inscreve como um gesto de cuidado por parte daqueles que querem que essas imagens desesquecidas perdurem. Elas permanecem, assim, como um arquivo vivo em que reencenamos, ao posar no presente com nossos amores, instantes inimagináveis de um passado desejado – e, por que não, acontecido, mas que nunca coube em qualquer documento histórico. (Ferrão, Souza, 2024).

Em obras como *O beijo 20* (2024) (Fig. 21) Ferrão substitui a iconografia da dor (como fotografias antropométricas de escravizadas) por cenas de ternura e autonomia, questionando

quais corpos são dignos de ser lembrados com afeto. Há outra característica marcante: o borramento das fronteiras entre passado e presente, sugerindo que esses amores sempre existiram, mesmo que a história oficial os tenha ignorado. Ferrão nos diz ainda que “Para *desesquecer* o amor entre/das mulheres negras, é preciso também construir novas recordações do que jamais pensávamos que poderia ser lembrado” (Ferrão, Souza, 2024).



Figura 21: Mayara Ferrão, “O beijo 20”, da série Álbum dos desesquecimento. Coleção da artista e Galeria Verve. Foto: Mayara Ferrão. 2024. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/evento/historias-da-diversidade-lgbtqia-no-masp/>

Assim, interessa entender e produzir memórias. Pela polifonia é possível recontar, reencontrar e redimensionar o passado e seus fatos históricos. Mas, por vezes, para grupos alvo de violências sistêmicas é necessário ir além, e inventar uma saída, ver através da fresta uma

possibilidade, e assim, as ficções e autoficções são operacionalizadas para dar vazão ao que poderia, e pode ter existido, mas escapou ou foi “escapado”, subtraído.

É aqui que a ficção e a autoficção tornam-se ferramentas críticas: elas operam como frestas por onde se vislumbra o que poderia ter existido – e, quem sabe, até existiu, mas foi “escapado” (subentendido, suprimido) pela violência epistêmica de seu período histórico. Essa não é uma fuga da realidade, mas **uma ampliação radical do possível**, um gesto que, ao fabular, desestabiliza a própria noção de “verdade histórica”. Mayara Ferrão, ao gerar imagens de afeto entre mulheres negras e indígenas no século XIX, não está apenas preenchendo lacunas – está criando um **novo regime de visibilidade, em que o amor, a leveza e a autonomia deixam de ser inimagináveis**.

E este novo regime é um paralelo entre os beijos, assim o inimaginável está apenas um beijo de distância, é **um lembrete** de que a **memória afetiva é arma contra a erosão dos direitos**. Esse diálogo ressoa com meu trabalho *Todo beijo é histórico* (2024) (Fig. 22) e *Beijo teu sorriso* (2025) (Fig. 23). Em que a figuração não é apenas representação — é **presença deliberada**, um modo de arquivar o presente para que, no futuro, ninguém duvide de que ele existiu, resistiu e, sobretudo, foi **celebração** e revolução.



Figura 22: Registro da obra **Todo Beijo é histórico: A soberania dos afetos prevalece, ainda que 5 votos sejam inconstitucionais** (Belo Horizonte, 2024). Nesta imagem vemos a dimensão da obra e o impacto que o grande formato tem. Registro feito no dia da instalação, com uma grande amizade que ajudou em cada etapa do processo: Natália Madhuri



Figura 23: Registro da obra **Beijo teu Sorriso**, na exposição **Hoje a Luz Dormiu Acesa** (Belo Horizonte, 2025). Na imagem, temos a obra, o artista e uma das pessoas representadas no beijo, a mutirartista, atriz, produtora cultural e uma das criadoras da plataforma de pesquisa **Diz Trava Através do Olhar**²⁴: Sol Markes.

Como escreve Williams em *Recursos da Esperança* (1989 / trad. 2015), a cultura é “todo um modo de vida” que se renova “nas estruturas do sentir” — e aqui, essa renovação se dá nos gestos repetidos das celebrações, nas micropolíticas do afeto que, pela insistência, tornam-se postura. São atos aparentemente pequenos — um abraço, uma festa de rua, a ocupação do espaço público — que, em sua repetição, manifestam resistência. O corpo presente, ao demarcar existência, revela como a Política (com P maiúsculo) emerge dessas práticas cotidianas, inseparável da micropolítica. Como lembra Williams: “A luta pela cultura comum é, antes de tudo, uma luta pela possibilidade de continuar a viver” (Williams, 1989, p. 210).

Essa criação não pode ser restrita a uma minoria, ainda que talentosa, e na prática não foi de fato restrita: os significados de uma forma particular de vida de um povo em um momento particular pareciam provir do conjunto de sua experiência comum e de suas complexas articulações coletivas (Williams, 1989, p. 53).

24 Diz trava pe uma plataforma fluida que concilia ações artísticas y formativas visando um pensamento e protagonismo Trans na cena. E tem como princípio uma expressão da transgeneridade e outras formas de travessia que não se limita a responder a opressão. Criada em 2020 por Carmen Ferreira Marçal e Sol Markes. Mais informações disponíveis em: https://linktr.ee/diz.trava?utm_source=linktree_admin_share&fbclid=PA-ZXh0bgNhZW0CMTEAAadBoT7SkDWDraIPStlHdnzFseLEewblDOsvsw6wTvpb9q25zbEuwXCXJ0FhA_aem_vG5u2d0RzgPsze6a70kXig ou através do @diz.trava

Assim, a cultura, o movimento cultural e seus elementos materiais são advindos de de um movimento conjunto complexo, de um coletivo. Assim como os levantes. E estas são estratégias disjuntivas que Didi-Huberman (2017) associa ao ‘gesto de levantar-se’: cortes de montagem que interrompem a narrativa dominante, superfícies que recusam a quietude, materiais que carregam marcas de intervenção. Essas operações não ‘ilustram’ conceitos; eles acontecem na experiência sensível da obra, como um beijo que se propaga (Didi-Huberman, 2009) ou uma onda que ‘arrebenta’ o tempo histórico.

Desta forma, operacionalizar conceitos nas artes visuais significa materializá-los em gestos, formas e procedimentos concretos dentro da obra. É uma forma de **desencadeamentos** e **reabertura de possibilidades**. Não se trata apenas de ideias abstratas, mas de **como elas se encarnam em escolhas técnicas, materiais e simbólicas** que amplificam a potência da obra. Para o espectador, ao reconhecer essas operações, ele pode começar com uma simples pergunta: como esta obra me faz sentir o peso ou a liberação de um corpo? Como ela tensiona, com suas próprias ferramentas, as estruturas que critica?

Tomemos como exemplo as fotografias de *manifestantes católicos* (Fig. 24) por Gilles Caron ou o *Panoramic Sea Happening de Kossakowski* (Figura 25): nelas, a resistência não é apenas tema, mas se faz presente na vibração dos corpos em movimento, na transgressão do enquadramento fotográfico, na fisicalidade do vento contra as bandeiras.

Nesta imagem (Fig. 24) vemos o absurdo, o inexplicável, e ainda assim, algo extremamente sublime: um regente conduzindo a orquestra de ondas do mar, ou de silêncios, ou de coisa alguma. Um homem que se levanta, e com gestos preciosos sincretiza imaginação (somente na imaginação ele rege as ondas) com a regência, performada em verossimilhança.

A fotografia (Fig. 25) de Gilles Caron, realizada durante os conflitos na Irlanda do Norte no final da década de 1960, retrata dois jovens de costas, lançando pedras em uma rua repleta de detritos. Esses jovens estão congelados no gesto do arremesso — seus corpos em torção, em pleno ato de insurreição. Gilles Caron captura a coreografia da revolta, um tema central na exposição Levantes (Sesc Pinheiros, em São Paulo, de 18 de outubro de 2017 a 28 de janeiro de 2018, com a curadoria de Didi-Huberman).

Esses gestos ganham força simbólica: não são apenas ações físicas, mas formas de resistência, como se o corpo se tornasse uma inscrição política no espaço urbano. A composição se organiza em profundidade: o primeiro plano evidencia os jovens insurgentes, enquanto o fundo,



Figura 24: Gilles Caron, **Manifestants catholiques (manifestantes católicos)**, Batalha de Bogside, Derry, Irlanda do Norte, agosto de 1969. Fundação Gilles Caron.



Figura 25: Eustachy Kossakowski, O “**Panoramic Sea Happening - Sea Concerto, Osieski**” de Tadeusz Kantor, 1967. Coleção Anka Ptazkowska.

coberto por névoa e ruínas urbanas, sugere um espaço em colapso, difuso, povoado por figuras indistintas. A ausência de um inimigo visível reposiciona a imagem como uma ação contra o invisível, **contra estruturas de poder que não se deixam figurar diretamente**. Assim, a fotografia não documenta apenas um acontecimento factual, mas opera como **dispositivo poético-político que condensa**, em um só quadro, **a persistência dos gestos de resistência ao longo da história**. Através da suspensão do instante e da abertura ao fora de campo, Caron ativa mais um regime de visibilidade que enuncia a revolta como forma sensível e histórica de afirmação.

Por isso se levantam, e não com alarde, ou o estrondo — de uma revolta (defesa) armada, tantas vezes necessária — mas com afetos, com carinho, com cotidianos, com os corpos. É uma *desobediência civil* amar o que se coloca além do concebível e aceitável na ética neoliberal e na moral cristã. Esse motim já começou, não digo acerca dos **fuzis de Brecht**²⁵, apontados aos senhores, mas, de um **afeto-motim**. Nele reconheço as várias possibilidades de fazer política, e de se disputar um imaginário.

Mas são imensas ainda as possibilidades, assim como o levante é um *gesto sem fim*, incessantemente retomado, soberano como pode ser chamado soberano o próprio desejo ou essa pulsão, esse impulso de liberdade (Freiheitsdrang) (...). O campo dos levantes é potencialmente infinito. (Didi-Huberman, 2017. p. 17)

Essa disputa de narrativas e de visibilidade se justifica, pois ainda persiste no imaginário social uma recusa deliberada em reconhecer a humanidade da população trans (foco central da obra *Todo beijo é histórico* (2024)) - seus afetos, suas lutas, seus direitos fundamentais, *seus cotidianos*, a diversidade dentro deste grupo, etc. E, por isso, sigo como Didi-Huberman (2017) colecionando evidências de levantes, porque saber que outros se levantaram e seguem se levantando ao redor do globo me inspira. Cada gesto de resistência que emerge nas ruas, nas artes, nos tribunais, me lembra que nossa história não é de silêncio, mas de insurgência diária. São esses os gestos que me surgem como recursos de esperança.

25 Em sua obra **Os Dias da Comuna**, retrata a experiência revolucionária com seu estilo dialético característico, mesclando análise política e teatro épico. Assim como vemos nos trechos:

1. *Considerando nossa fraqueza os senhores forjaram / Suas leis para nos escravizarem. / As leis não mais serão respeitadas / Considerando que não queremos mais ser escravos. / Considerando que os senhores nos ameaçam / Com fuzis e com canhões / Nós decidimos: de agora em diante / Temaremos mais a miséria do que a morte.*
e no trecho:
6. *Considerando que o que o governo nos promete / Está muito longe de nos inspirar confiança / Nós decidimos tomar o poder / Para podermos levar uma vida melhor. / Considerando: vocês escutam os canhões / Outra linguagem não conseguem compreender / Deveremos então, sim, isso valerá a pena / Apontar os canhões contra os senhores!*

BRECHT, Bertolt. **Os Dias da Comuna**. 1949. (Edições variadas, trad. brasileira de Renato Zwick, 1987)

É daí que vem o ímpeto de pesquisar, registrar e dar continuidade na a manutenção e manejo dessa memória material. Como afirma (Williams, 1989, p. 57) “Falando de uma cultura comum, reivindica-se precisamente esse processo livre, contributivo e comum de participação na criação de significados e valores”. E é dessa forma, que essas obras buscam tensionar os significados dos gestos, para operacionalizar os efeitos dos afetos. E desta forma atuar em uma construção conjunta. É um contra-golpe.

O revide aqui analisado confronta o pânico moral que interpreta a garantia de direitos a grupos minorizados como ameaça a “direitos hegemônicos”²⁶ — uma narrativa que reduz a dignidade humana a uma lógica de soma zero. O que contribui para a interpretação de que a concessão de direitos igualitários age como erosão de “direitos”, e não de privilégios hegemônicos. na qual a dignidade é commodificada (transformada em *commodity*) e direitos igualitários são vistos como erosão de “direitos”, e não de privilégios.

Por isso, insisto em reivindicar esses **gestos de afetos**, essa **codificação interna**, auto-narrada e auto-ficcionalizada — esse outro jeito de amar e habitar o mundo —, que advém das trocas e construções dessa comunidade. Assim a **figuração em desvio** e as **posturas de afetos** funcionam enquanto práticas de subversão semiótica, desestabilizando a economia simbólica dos valores instituídos. Esses curto-circuitos desmontam a máquina produtora de corpos legíveis. Abrem espaços para outras possibilidades, tanto de apreensão/impregnação quanto de produção/representação. São éticas, epistemologias e singularidades que operam uma construção afetiva de memória e da vivência. Estes são *experimentos onto-epistêmico y afetivos*²⁷ (Leal, 2020).

26 Quando os direitos se tornam privilégios, e os privilégios se disfarçam de direitos, estamos diante daquilo que podemos chamar de “direitos hegemônicos” — uma categoria jurídico-política tão eficaz em sua sutileza quanto um martelo de veludo, isto é, aparentemente branda, mas esmagadora em seus efeitos. Os direitos hegemônicos operam sob a fachada da neutralidade, enquanto consolidam hierarquias com a delicadeza de um decreto silencioso. Não são declarados como privilégios, é claro; antes, são naturalizados como conquistas universais, ainda que seu acesso real seja meticulosamente filtrado por estruturas de classe, raça e poder, servindo à manutenção *status quo*.

27 Defendemos o entendimento de “onto-epistêmico y afetivo” a partir das premissas morfológicas e etimológicas de sua grafia e do campo semântico que evoca para si. O radical *onto* vem do grego *on* que significa “ser” ou “existente”, assim, relaciona-se ao conceito de ser ou existência, e abrange questões sobre o que existe, sobre a natureza das entidades, sobre a realidade delas, sobre os diferentes modos de existência. Enquanto epistêmico vem do grego antigo, da junção de *epi* (sobre, em cima de) e *histemi* (colocar, estabelecer), e sua tradução seria “colocar sobre” no sentido de “estabelecer”, referindo-se ao estabelecimento de um conhecimento sólido, baseado em algo, sendo crítica e atenta a escolha de “onde” colocar esse conhecimento/construção. Epistêmico refere-se, sobretudo, a um conhecimento teórico, sistemático e verificável, em oposição ao conhecimento prático. E assim, **chegamos na abertura à contradição que o experimento** proposto por Leal **traz, ao associar epistêmico com afetivo, o ser pode estabelecer seu conhecimento em emoções, em memórias, em algo prático, com o sentir, como os sentimentos**, reforçados pelo uso de “y” ao invés do conectivo “e”, acentuando um senso de conhecimento sudaka /sul americano compartilhado. Sendo assim, uma forma sensível e mais apta a se aproximar de obras que exploram a temática “práticas de si”, pois consegue se abrir a um conhecimento-vivência, a um conhecimento afetivo.

A esperança é que um beijo encontre outro, e depois outros, e tantos outros: que o afeto se propague, que se impregne, que desafie, que se levantem:

Levantar-se, como quando se diz “o levantar de uma tempestade”. Revirar a gravidade que nos prende ao chão. São as leis da atmosfera inteira que serão contrariadas. Superfícies — lençóis, panos, bandeiras — que se esvoaçam ao vento. Luzes que explodem como fogos de artifícios. Tempo que se solta das amarras. Mundo de ponta-ponta cabeça. De Victor Hugo a Eisenstein e além, os levantes serão frequentemente comparados a turbilhões e a grandes ondas que arrebentam, por ser quando os elementos (da história) se desencadeiam. O levante se faz, de início, com o exercício de imaginação, mesmo em seus “caprichos” ou disparates”, como dizia Goya. A imaginação ergue montanhas. E quando nos levantamos diante de um “desastre” real, ou seja, daquilo que nos oprime, dos que querem tornar impossíveis os nossos movimentos, opomos a eles a resistência de forças que são antes de tudo desejos e imaginações, ou seja, forças psíquicas de desencadeamento e de reabertura de possibilidades. (Didi-Huberman, 2017. p. 95)