

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Céu Isatto

**De Babel ao Ciborgue:**  
o ruído como potência poética

Porto Alegre  
Agosto/2023

Céu Isatto

## De Babel ao Ciborgue: o ruído como potência poética

Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentado como requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriane Hernandez.

Banca examinadora:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jéssica Becker.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Bortoluz Polidoro.

Porto Alegre

Agosto/2023

## RESUMO

Este trabalho é dividido em duas partes: em um primeiro momento, relato minha pesquisa e prática poética articulada entre meio pictórico, fotografia, desenho e palavra com foco em seus processos de imprecisão; no segundo, discuto sobre o processo de produção artística imagética, como uma espécie de tradução falha, e a potencialidade que o erro pode possuir como um criador de novas linguagens e possibilidades.

## **PALAVRAS-CHAVE**

erro; imagem; pictórico; tradução; linguagem.

## ÍNDICE DE IMAGENS

- 9** 1. *Macio*. (2022). 12x21cm. Carvão e caneta sobre papel.
- 9** 2. *Macio*. (2023). 20x26cm. Mista sobre painel.
- 11** 3. Desenho em caderno. (2023). 14x21cm. Lápis e caneta sobre papel.
- 11** 4. *Sombra* (2023) 80x140cm. Mista sobre algodão preparado.
- 13** 5. *As primeiras vezes que fui pra Vênus*. (2017). Fotografia. Victor Galvão
- 14** 6. *Como cortar uma árvore com uma colher de plástico*. (2023). Publicação.
- 15** 7. *Meteoro* (2022). 20x30cm. Acrílica e papel rasgado sobre painel.
- 16** 8. *Noite de Núpcias* (2023). Dimensões variáveis. Mista sobre algodão.
- 20** 9. *Sussurro* (2022). 40x30cm. Acrílica, imã e acetato sobre tela.
- 20** 10. *Embaralhar* (2022). 24x15cm. Colagem com cartas de baralho.
- 22** 11. *Ponte* (2023). 70x70cm. Acrílica e pastel oleoso sobre tecido preparado.
- 22** 12. Desenho de caderno (2023). Lápis e lápis de cor sobre papel.
- 26** 13. *Braille* (Sem data). Relevo em braille sobre impresso. Léon Ferrari.
- 28** 14. Obra exposta na exposição *DINOFILIA* (2018). Felipa Queiroz.
- 32** 15. *Não existe linguagem sem engano* (2016). Cartaz 8x60cm. Lívia Aquino

## SUMÁRIO

Introdução.....	<b>3</b>
Marcação e acúmulo: toda linguagem é uma via de mão dupla.....	<b>4</b>
Imprecisão, Contaminação, Fermentação: o arquivo às avessas.....	<b>6</b>
A Pintura como Quebra-cabeça Inútil: Matéria e Imatéria.....	<b>18</b>
Da Intimidade e do Segredo; entre enunciação e mistério.....	<b>24</b>
Como Desmembrar e Costurar um Corpo; convergências e considerações finais.....	<b>30</b>

## INTRODUÇÃO

Proponho neste trabalho falar sobre processos de contaminação, ruído, erro e transcrição entre meios com enfoque na linguagem pictórica e suas articulações com outras linguagens. Falo sobre articulações — na prática e na pesquisa — através das possibilidades de mutações processuais, falhas de tradução e das perdas, ganhos e potências que esses processos de mutação e falha carregam em si; todas essas possibilidades ligadas também a construção de uma linguagem própria e relacionadas à costura de um corpo trans (em minha prática profissional e pessoal). Aqui discuto sobre peculiaridades das linguagens da fotografia, desenho e escrita; porém neste trabalho e nesse momento dando maior enfoque a linguagens pictóricas — a pintura impura que talvez nem possa mais se chamar pintura — e as relações entre essas múltiplas linguagens. Para falar de minha prática desdobrei meu processo e apresento como ponto inicial o conceito de arquivo corrompido; onde a fotografia se apresenta como memória/ficção, a escrita como possibilidade de confusão e o desenho como nova forma de perceber o corpo e maneira de lançar um novo olhar para rastros, imagens e vestígios — antes invisíveis — do mundo.

É talvez impossível traçar uma linearidade cronológica ou início bem demarcado dessa pesquisa visto que o próprio processo de minha prática é envolto pela não linearidade. Índícios do início das indagações aqui presentes talvez sejam possíveis de serem avistados desde 2017 — quando comecei a ter contato com o desenho e meios digitais —, 2019 — quando adentrei no instituto de artes da UFRGS e externalizei meu processo de transição, uma nova relação com meu corpo físico e social — ou a partir de 2020 quando, durante a pandemia, dei por 2 anos o curso livre “Arte Ciborgue” (de forma online) e tive a oportunidade de ensinar (e aprender muito com pessoas de todo Brasil e fora) sobre processos de tradução entre meios analógicos e digitais.

Esse trabalho aqui presente é principalmente um trabalho de dispersão, divergência e diversão; mas também é uma maneira de mapear quão longe essa dispersão foi nos últimos quatro anos, convergir aqui boa parte do que foi feito, por qual razão foi feito e quais relações e costuras podem ser feitas a partir desses pontos de trabalho inicialmente pensados sem relação direta.

Tomo como objetivo abordar minha prática e pesquisa como um processo de jogo e de auto alfabetização; aprendo diferentes linguagens, as possíveis relações entre elas, torno-as minhas através do aprendizado e condenso por meio do pictórico como uma resposta inútil ao quebra-cabeça/jogo que eu mesma montei. É a partir dessa análise que puxo questões sobre a natureza do erro, da falha e da tradução; onde no final levanto a pergunta: existe mesmo linguagem sem o engano?

## 1: Marcação e acúmulo:

toda linguagem é uma via de mão dupla

Sinto que sempre que preciso falar do meu processo prático — que considero como rastros que deixo no mundo — eu preciso antes falar dos rastros que o mundo deixa em mim — referências, memórias, afinidades, traumas e, no geral, qualquer informação que eu absorva do mundo e do processo de contaminação e convivência que essa via de mão dupla — entre trazer para dentro e expelir para fora — tem por natureza. Meu processo de fazer e de aprender é um ciclo inseparável e uma comunicação dialética com o mundo.

Há esse acúmulo ao meu redor durante toda minha pesquisa: códigos, informações, significados amontoados uns sobre os outros como um arquivo desorganizado. Mesmo trabalhando e tendo como referências narrativas majoritariamente lineares (quadrinhos, zines, projetos pictóricos narrativos, etc), há uma impossibilidade minha de pensar nessas práticas e processos como uma linha; em parte na minha falha de uma organização perfeita/linear/cronológica e em parte pelo meu desinteresse na mesma. O que pesquiso e penso funciona menos como uma reta e mais como rede de hiper links. Os trabalhos muitas vezes são resolvidos como jogos sem início, meio e fim claros: figuração como um quebra cabeça e a abstração como uma resposta inútil; desenhar todas as páginas de uma publicação sem decidir sua ordem até a conclusão de todas as partes separadas ou pintar uma obra como tefromancia e, só após a ação terminada, olhar para as cinzas e procurar clarividência e significado nos restos.

Apresento tudo que faço sempre como um diálogo e uma tradução: penso, executo, erro, vejo o erro no suporte como resposta e meu corpo responde a isso numa relação dialética entre *não há como marcar, sem ser marcada também*. Essa gravidade natural do mundo em que eu acumulo rastros na matéria ao meu redor, enquanto o mundo também acumula em mim e minhas memórias. Há uma convergência e um excesso de informações que em certos momentos pode chegar a sufocar — talvez fruto da era digital em que me situo — e por isso trabalho com a ideia de constelação para poder me guiar nesse mar de dados.

Início meu trabalho prático (isto é, a parte de output dele) como uma dispersão; a qual comecei a perceber que funciona melhor quando não estou plenamente acordade, atente, ou quando simplesmente não me importo de cometer erros. Meus pensamentos e meus gestos pulam para fora, meus caminhos conhecidos se desregulam e mutações processuais ocorrem. As horas mais úteis na minha prática são de manhã, assim que acordo, ou a noite, quando já estou prestes a dormir, pois são nesses momentos que minha consciência está mais “maleável” e é mais possível para mim tomar desvios e cometer erros — tão preciosos no meu processo e tão

importantes para a retroalimentação do mesmo.

Em meu estado mais acordado e meticuloso costumo realizar o procedimento de ligar as partes, tal como uma constelação, para procurar rastros, contaminar significados e me localizar como em um mapa celeste. É como o monstro de Frankenstein: uma costura a partir de partes separadas. Os fragmentos só ganham potencialidades de fato quando eles se articulam entre outros pedaços e, por isso, meu foco maior não reside nos objetos em si, mas sim nas conexões entre eles, entre eles e eu, entre eles e os outros e entre essas três (ou mais) dimensões. Se me apego a um bicho de pelúcia não é por eu ter uma afeição específica a qualquer tecido de algodão ou enchimento costurado dentro de um invólucro mas sim por ele ser imbuído de significado; herdado através de rastros passados (gerais ou pessoais) que reconheço como aquele bichinho pelos atuais símbolos e signos que o revestem. O urso de pelúcia é aqui semelhante ao monstro de Frankenstein; uma sinergia de pedaços inicialmente inertes que significam mais que suas partes separadas através de uma longa rede de ecos e significados entrelaçados.

Ao me debruçar sobre conceitos como linguagem, tradução, ruído e erro, estou mergulhando num processo que é justamente sobre essa sinergia através do ruído de comunicação; a articulação aqui não ocorre apenas no espaço das partes constituintes do artefato-arte, mas sim como um jogo de intersecções entre seus significados e falhas de tradução perfeita num grande sistema que constitui tanto o objeto, quanto o artista (eu no caso), espectador e o ambiente contextual no qual todos se inserem através de repulsas, semelhanças, diferenças, agrupamentos e gravitações.

O resultado final e visível da obra é de meu interesse também, todavia meu foco é a potência que ocorre nas possibilidades e brechas fundadas a partir dos ruídos presentes nas encruzilhadas entre todos os aspectos e variáveis desse sistema. O dicionário pode repetir o que já existe mas o erro tem poder de parir um novo mundo.

Ao mesmo tempo que meu trabalho e pesquisa podem se enquadrar em forma de dispersão para todos os lados também podem ser lidos como um processo de gravidade: O significado se forma a partir das aglutinações e vínculos entre as partes em suas inúmeras possíveis configurações; seja sua forma como o espalhamento difuso e disperso de uma raiz ou como a confluência e agrupamento de matéria que forma um corpo celeste.



## 2. Imprecisão, Contaminação, Fermentação: o arquivo às avessas

Houve um tempo em que se usava  
nos livros  
papel de seda para separar  
as palavras e as imagens  
receavam talvez que as palavras  
pudessem ser tomadas pelos desenhos  
que eram  
receavam talvez que os desenhos  
pudessem ser entendidos como as palavras  
que eram  
receavam a comunhão universal  
dos traços  
receavam que as palavras e as imagens  
não fossem vistas como rivais  
que são  
mas como iguais  
que são  
receavam o atrito entre texto  
e ilustração  
receavam que lêssemos tudo  
os sulcos no papel e as pregas das saias  
das mocinhas retratadas  
as linhas da paisagem e o contorno das casas  
eu receava rasgar o papel de seda  
erótico como roupa íntima

MARQUES, Ana Maria Martins. O livro das semelhanças. P. 23

Não é raro eu começar um dia de produção no atelier vendo em meu caderno anotações feitas durante a madrugada em algum momento que acordei no meio da noite ou fotos impressas em notas fiscais que capturei e imprimi algumas semanas atrás. Esse processo inicial se dá como uma escavação atrás de rastros deixados por

mim em outros momentos. Informações textuais, imagéticas ou memórias de diversos tipos; todas permanecem adormecidas fermentando em algum canto escuro até que eu decida trazê-las de volta a luz (ou elas decidam por si mesmas).

Apodrecer e fermentar são duas palavras divergentes para descrever o mesmo processo mas de pontos de vista diferentes. Quando cometo um erro — algo fora da minha intenção inicial calculada — em uma obra não penso que ela apodreceu, mas sim que foi fermentada. A falha — como talvez concordasse Jack Halberstam — pode em certos momentos ser um percurso tão desejável quanto o sucesso.

Em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, “inadequar-se”, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo. Fracassar é algo que pessoas queer fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para pessoas queer, o fracasso pode ser estilo, citando Quentin Crisp, ou um modo de vida, citando Foucault, e pode contrastar com os cenários sombrios de sucesso que dependem de “tentar e tentar novamente”. Aliás, se sucesso exige tanto esforço, talvez, em longo prazo, fracasso seja mais fácil e ofereça recompensas diferentes. (Halberstam, 2020, p.7)

A palavra “fermentar” aqui me chama atenção pois é exatamente disso que se trata; um processo de transformação que ocorre naturalmente após um determinado período. Os vestígios são deixados à ação do tempo para que sua forma mude e possam ser avaliados com um novo olhar tanto pela mudança do objeto que é analisado quanto do observador. Se eu não me banho duas vezes no mesmo rio, pois nem eu nem o rio somos o mesmo, então também chegarei em um novo resultado olhando as mesmas anotações. É por esse constante movimento entre as partes que tenho consciência que nos dias que se passaram enquanto escrevia o começo deste texto minha relação com o mundo ao meu redor já mudou e, conseqüentemente, com meu texto também.

Ao pensar na imagem e nesses processos de ruído e fermentação, aponto que me parece possível ver a própria imagem apenas através de espelhos, câmeras, reflexos, sombras, traços, abstrações; na verdade o próprio olho é um órgão propício á distorções, contaminações e falhas. A imagem só é imagem através da cortina do ruído, ela é, de fato, um fantasma. As anotações escritas, desenhos e fotografia funcionam portanto como um hd externo corrompido, barril de fermentação, proteína desnaturada ou colônia de fungos; é uma forma de capturar de forma distorcida e imagem de um momento que já não existe mais. Como a própria memória, a imagem é, em grande parte, ficção.

Ao pensar sobre anotações, memória e, conseqüentemente, comunicação gosto de falar sobre “Telling is Listening” de Ursula K. Le Guin: A autora aponta no texto a escuta e a fala como um único processo dialético na comunicação humana (entre dois ou mais indivíduos) comparando diálogo humano com o processo de troca de

informação genética entre amebas:

Duas amebas fazendo sexo, ou duas pessoas conversando, formam uma comunidade de dois. As pessoas também são capazes de formar comunidades de muitos, através do ato de enviar e receber pedaços de nós mesmos e dos outros indo e vindo continuamente - através, em outras palavras, do ato de falar e do ato de ouvir. Falar e ouvir são, em última análise, a mesma coisa.<sup>1</sup> (LE GUIN, 2004, P.159, Tradução minha)

e ela ainda continua dando um exemplo da comunicação entre pessoa A e pessoa B onde Ursula pontua a visão de meio e contexto como parte da mensagem; comunicação como algo muito além de código/informação pura e algo formado a partir da relação entre partes.

O significado depende quase inteiramente de quem é A, quem é B, qual é sua relação, em que sociedade vivem, seu nível de educação, seu status relativo e assim por diante. Eles estão cheios de significados e sentidos, mas eles não são informações. Nesses casos, na maioria dos casos em que as pessoas realmente falam umas com as outras, a comunicação humana não pode ser reduzida a informação. A mensagem não apenas envolve, *e/la* é, uma relação entre falante e ouvinte. O meio no qual a mensagem está inserida é imensamente complexo, infinitamente mais do que um código: é uma linguagem, uma função de uma sociedade, uma cultura, na qual a linguagem, o falante e o ouvinte estão todos inseridos.<sup>2</sup> (Le Guin, 2004. p.159, Tradução minha).

Aqui gosto de pensar no contexto (local, momento, cultura, questões pessoais, etc) como uma parte inseparável da mensagem (captada em input, enviada em output ou ambos) e por consequência buscar nova visão, sensibilidade ou conhecimento do contexto como forma de também poder ouvir e falar melhor qualquer mensagem.

Opto por utilizar várias linguagens simultaneamente e realizar seus entrecruzamentos com um motivo em mente: perceber cada vez mais claramente e demonstrar cada vez mais que elas não são uma forma de expressão apenas (output) mas que ao tornar uma linguagem minha ela abre uma nova forma de ver o mundo (input): as variações cromáticas e sutilezas da pintura; o desenho como forma de observar melhor as sombras, manchas e contornos através de rastros; a fotografia abrindo possibilidades de ver através de um segundo olho artificial e a escrita como uma possibilidade de ouvir as palavras com mais atenção, deixá-las amaciar ou se agigantarem nos meus olhos ou ouvidos. Ao escolher usar múltiplos meios também opto por aumentar

---

1. Two amoebas having sex, or two people talking, form a community of two. People are also able to form communities of many, through sending and receiving bits of ourselves and others back and forth continually—through, in other words, talking and listening. Talking and listening are ultimately the same thing.

2. The meaning depends almost entirely on who A is, who B is, what their relationship is, what society they live in, their level of education, their relative status, and so on. They are full of meaning and of meanings, but they are not information. In such cases, in most cases of people actually talking to one another, human communication cannot be reduced to information. The message not only involves, it is, a relationship between speaker and hearer. The medium in which the message is embedded is immensely complex, infinitely more than a code: it is a language, a function of a society, a culture, in which the language, the speaker, and the hearer are all embedded.

a gama de captação e de saída de informação (e mensagem) que posso ter; presenciar o mundo com mais atenção e mais dedos para poder potencializar as formas que posso contaminá-lo e ser contaminada.

Revisitar anotações antigas (desenhos, fotografias, publicações, escritos, etc) sempre me traz um potencial desvio; algo se perde entre o antes e o agora ao mesmo tempo que algo se ganha. Uma nova rota é descoberta com possibilidades não antes imaginadas pois a relação entre partes está constantemente mudando: imagens, contextos, pessoas, relações, distâncias, significados e moléculas. Clinamen.

Como crítico literário, Bloom se apropria do termo clinamen do poeta e filósofo romano Lucrecio, utilizado para explicar desvios dos átomos, o que possibilitaria uma mudança no universo. Assim o artista desvia de seu precursor, lendo-o de modo a executar o clinamen, um desvio, o que sugere que o artista acompanha o precursor até um determinado ponto, mas depois é desviado precisamente na direção em que segue seu próprio percurso, seu próprio poema. (Houayek, 2011, p.65)

Para analisar um pouco cada linguagem separadamente em suas especificidades decido aqui começar me debruçando sobre o desenho: gosto de pensar que a relação entre desenho e pintura não é simplesmente de rascunho ou de linearidade: desenho e pintura não são filha e mãe mas sim mutações um do outro, organismos



(à esquerda) 1. *Macio*. (2022). 12 x 21 cm. Carvão e caneta sobre papel.  
(à direita) 2. *Macio*. (2023). 20 x 26 cm. Mista sobre painel.

que se relacionam e podem se mesclar, mas muitas vezes tem vida própria com partes separadas: o vínculo entre um e outro define também sua diferença; uma forma de se perder, de achar uma trilha escura no meio da floresta e seguir para ver até onde ela me leva.

O mesmo ocorre com escritos e trabalhos ao longo do tempo; ao rever algo após longos períodos de distanciamento aquilo que vejo muda da imagem até então presente na memória; novos detalhes surgem e novos significados, caminhos e relações se abrem. *Macio (2022)* surge de uma série de desenhos que realizei durante uma visita a São Paulo em novembro do mesmo ano: Um amigo bota a mão na minha nuca no metrô enquanto conversamos e eu comento como às vezes gosto de sentir a maciez da pele nessa área (efeito da hormonização que comecei mais cedo, em 2022), como me agrada essa nova relação tátil com meu corpo e essa migração da minha sensibilidade. No ano seguinte *Macio (2023)* surge como pintura junto dos níveis hormonais de um dos meus exames de sangue. Os contornos do desenho de 2022 são transferidos para o painel com papel-carbono mas agora com novas camadas pictóricas sobrepostas que trabalham entre transparência e opacidade. O desenho aqui não é pensado por mim como um precursor da pintura ou um rascunho, mas sim como um disparador que pode e deve ser desviado; ele não define um caminho pois traça um caminho de resolução diferente da minha pintura.

O desenho traz algo da inscrição e da marca; — seja no papel, no tecido, na pele ou em qualquer suporte — quando eu marco sua pele por exemplo, seja com tinta ou com uma mordida, a marca é um resultado de uma ação minha mas ela não pertence mais a mim; ela se torna algo seu e um presente a você. Uma vez que a marca adere a sua pele ela se torna algo externo a mim com sua própria vida da mesma forma que pertence ao mundo.

Um traço, uma pegada ou um desenho funcionam da mesma forma: uma vez que se tornam externos a mim, eles não são mais algo pertencente ao meu corpo mas sim a nós; eles estão sujeitos ao tabuleiro do mundo e às contaminações presentes nesse sistema. Expelir para fora é cortar um cordão umbilical que talvez nunca tenha existido; é permitir que haja uma metamorfose — um rearranjo de átomos — que é justamente o que abre a possibilidade de experimentar a mesma marca mas tendo uma relação diferente da nossa última experiência com ela. Nos deslocar em contexto ou em tempo muitas vezes já é o bastante para mudar a relação com a marca em si pois a marca pode manter sua mesma forma mas o que importa de fato é a relação que ela constrói no ambiente contextual em que se encontra: num mundo de contaminações onde nada é estável e tudo é teia.

Embarcar na linguagem do desenho também me possibilita modificar a relação que possuo com meu olhar e meu corpo.

Uma parede descascando, um rabisco na quina de uma mesa, um ruído despercebido. Ao isolar e pontuar essas impressões como intencionais, torna-se consciente de sua existência e a torna sua.<sup>3</sup> (Puiupo, 2022) Texto cedido por artista.

Nada nasce sem a ferramenta que emite a forma, o movimento que realiza a impressão e o suporte que a recebe; a marca nasce da relação entre todas suas partes e portanto não existiria a pegada sem a areia ou a tatuagem sem a pele. Olhar por esse ponto através do desenho me permite analisar também as diversas linguagens que utilizo como rearranjos: processos de trabalho e ação que buscam modificar a configuração e vínculo entre diferentes objetos através de desvios de sua intenção original.



(à esquerda) 3. Desenho em caderno. (2023). 14 x 21 cm. Lápis e caneta sobre papel.  
(à direita) 4. *Sombra* (2023) 80 x 140 cm. Mista sobre algodão preparado.

Em certos momentos esses desvios são trilhas com uma demarcação clara de onde houve a bifurcação mas, em outros, os caminhos se mostram mais confusos, tortuosos e o salto entre um disparador e outro, do processo, acaba se tornando quase invisível. Esse é o caso de *Sombra* (2023) onde um dos disparadores para a pintura

<sup>3</sup> "A peeling wall, a scribble on a table corner, an unnoticed noise. By isolating and punctuating these imprints as intentional, one becomes aware of their existence and makes it their own" (PUIUPO, 2022)

foi um autorretrato da minha sombra feito no meu caderno. Nesse caso, a única semelhança entre ambos é a própria “silhueta” — como uma sombra — mas onde aqui as camadas pictóricas tomaram conta da silhueta compartilhada a um ponto em que a forma obscura inscrita inicialmente em grafite no papel se tornou massa, aparição luminosa contra um fundo escuro: não é a mesma mas sim um doppelganger torto ou duplicata invertida. Acho interessante pensar no processo desenho-pintura não como nascimento a partir de uma fonte mas sim (e talvez Donna Haraway concorde comigo) como um membro mutante ou um rabo de uma salamandra que se regenera ao ser cortado; regenerado mas sempre desviante da forma original. É possível também voltar e fazer o caminho oposto da pintura que se torna desenho; há uma via de mão dupla disponível na mutação entre todos os meios.

Sugiro que os ciborgues têm mais a ver com regeneração, desconfiando da matriz reprodutiva e de grande parte dos processos de nascimento. Para as salamandras, a regeneração após uma lesão, tal como a perda de um membro, envolve um crescimento renovado da estrutura e uma restauração da função, com uma constante possibilidade de produção de elementos gêmeos ou outras produções topográficas estranhas no local da lesão. O membro renovado pode ser monstruoso, duplicado, potente. Fomos todas lesadas, profundamente. Precisamos de regeneração, não de renascimento, e as possibilidades para nossa reconstituição incluem o sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso, sem gênero.<sup>4</sup> (Haraway, 2016, p.67, Tradução Livre).

Não é apenas no caminho do desenho-pintura no qual me debruço mas sim mutações processuais entre fotografia-pintura, texto-pintura, fotografia-desenho, pintura-fotografia, pintura-texto, fotografia-texto-desenho-pintura-texto-pintura e outros mais. A fotografia aparece no meu trabalho também como uma pegada torta; a utilizo como fonte da pintura por possuir o ruído da lente, do arquivo e da passagem do tempo já mencionadas.

Quando falamos da imagem fotográfica, ela é tida como a forma de captura de imagem mais próxima da memória, mas, o que muitos esquecem é que a memória em si é em grande parte ficção e cheia de ruídos e buracos. Lembrar é sempre um desvio e o passado é uma sombra do que já foi. A captura de imagens através de câmeras me interessa pois é um espectro com um tempo de vida próprio; desprendido já de um passado que não existe mais ou existente em uma realidade mutante — uma ficção (como apontaria Susan Sontag) e uma forma de inserção de uma contaminação na imagem.

---

4 “I would suggest that cyborgs have more to do with regeneration and are suspicious of the reproductive matrix and of most birthing. For salamanders, regeneration after injury, such as the loss of a limb, involves regrowth of structure and restoration of function with the constant possibility of twinning or other odd topographical productions at the site of former injury. The regrown limb can be monstrous, duplicated, potent. We have all been injured, profoundly. We require regeneration, not rebirth, and the possibilities for our reconstitution include the utopian dream of the hope for a monstrous world without gender” (HARAWAY, 2016. P.67)

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. Aquelas ocasiões em que tirar fotos é relativamente imparcial, indiscriminado e desinteressado não reduzem o didatismo da atividade em seu todo. Essa mesma passividade - e ubiquidade - do registro fotográfico constitui a “mensagem” da fotografia, sua agressão. (Sontag, 2006, p.17)

Essa natureza desprendida que Sontag entenderia como da própria imagem fotográfica fica clara no trabalho de Victor Galvão e suas fotografias na exposição “As primeiras vezes que fui a Vênus”. Com imagens de paisagem recolhidas ao longo dos anos Victor lança um novo olhar sobre seu arquivo pessoal de fotos e, através de edição digital e analógica, trabalha para articular essas imagens em conjunto com uma nova visão onde a fotografia deixa de ser memória documental e passa a ser ficção. Ao deslocar as imagens — de ambientes inóspitos de poucas vegetação — contextualmente através de ruídos, traços imagéticos — já antes presentes nas fotos mas agora amplificados — que já conhecemos de outros nomes da ficção científica e do título da exposição, Galvão transporta as fotografias não mais para localidades reais do planeta Terra mas sim para Vênus; planeta do amor na mitologia e também astro inabitável com temperaturas de quase 500 graus célsius e ventos de 360km/h. Victor nunca visitou Vênus— nenhum homem pisou no planeta — mas as fotos presentes na exposição servem como um testemunho: memória e ficção ao mesmo tempo.

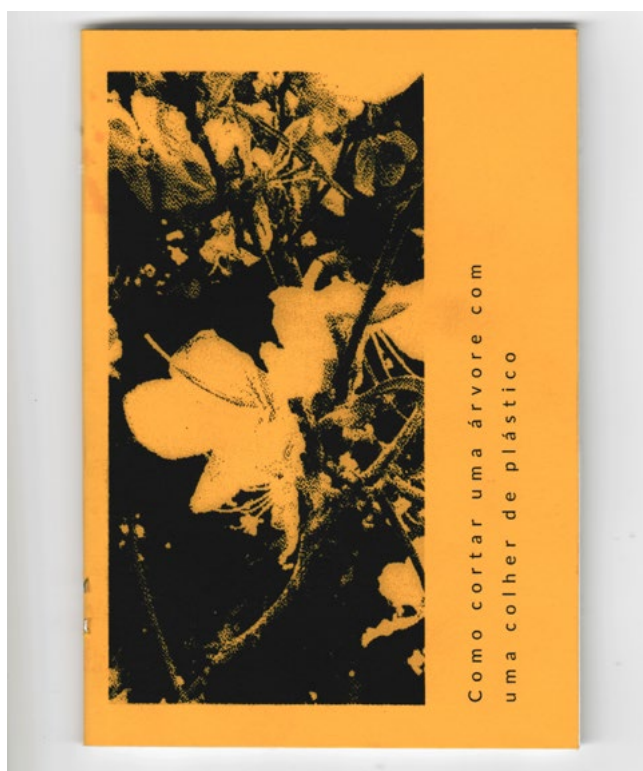
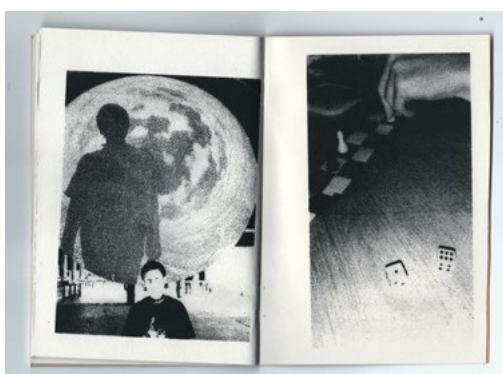


5. *As primeiras vezes que fui pra Vênus*. (2017). Fotografia 35mm  
Victor Galvão

O ruído como ferramenta da linguagem fotográfica aparece em minha publicação *Como cortar uma árvore com uma colher de plástico* (2023) onde imagens tiradas com a câmera do meu celular ao longo de 2022 foram articuladas junto a breves



poemas escritos por mim e editorado para a publicação em 2023 — um ano depois quando a memória das fotos já estavam suficientemente corrompidas. As fotos presentes na publicação não são de fato os arquivos originais mas sim impressões dos arquivos originais feitos em impressora térmica em pequenos papéis de nota fiscal, 58mm de largura, e depois escaneados e editados no computador. Esse processo acarreta diversas perdas de cor e qualidade da imagem ao mesmo tempo que traz o próprio grão da máquina de impressão térmica, algumas aberrações cromáticas e aumento de textura do escâner. Há uma perda nesse desvio, mas também se ganha algo em retorno: uma mutação genética ao utilizar processos e tecnologias de forma clandestina, fora de seu projeto original e fora de seu manual.



6. *Como cortar uma árvore com uma colher de plástico*. (2023).  
Publicação. 44 páginas. 11x15cm (fechado).  
Impressão jato de tinta sobre papel pólen bold 90g

Nessa mesma publicação alguns dos escritos que realizei ao longo de 2022 e 2023 se articulam em uma espécie de sinergia entre texto e imagem (algo próprio da minha produção, muito ligada à banda desenhada, cultura de zines e editoriais em geral). A escrita em meu trabalho — assim como as outras linguagens como fotografia, desenho e pintura — vem tanto como uma forma de ponte e tradução quanto mais uma arma para contaminar minhas intenções iniciais. Ao anotar pensamentos e reler as anotações/traços escritos, depois talvez eu reveja, na escolha de palavras, outro significado, configuração ou possibilidade; é justamente por ser imperfeita, corruptível, não esterilizada, séptica e viva que a linguagem escrita tem tanto potencial. Ao ser

diretamente ligada ao pensamento lógico (na cultura ocidental ao menos) e ao mesmo tempo trair ele por suas ambiguidades, ela se torna potente, múltipla, fértil. É através de escrever sem ter certeza da profundidade de uma palavra — filosofia essa de aceitar a profunda turva de incertezas que aparece também em minha pintura — e da união delas numa sentença que ela se torna presságio; um pressentimento intuitivo do que elas significam mas que o pensamento lógico e consciente ainda não pode acompanhar. É necessário dar tempo, esperar e ver como as palavras se revelam ao longo de horas, dias, anos, décadas depois de escritas.

Aqui, palavras colocadas em ordem convém um significado — nunca totalmente preciso; algo natural da linguagem — que pode vir a divergir em diversas formas dependendo do contexto e observador. Vejo na escrita, na palavra e na poesia e capacidade não de responder questões, nem mesmo de esclarecer; o que me interessa na linguagem lexical é sua capacidade de confundir.

Essa intersecção entre imagem e palavra — da visão da escrita como forma de contaminação — emerge em meu trabalho em obras como *Meteoro* (2022) e *Noite de Núpcias* (2023) onde as uso como um recurso tanto visual quanto léxico. Através de ramificações de significados e ambiguidades é que a complexidade da escrita aparece; se torna um salto de comunicar o incomunicável.



7. *Meteoro* (2022). 20x30cm.  
Acrílica e papel rasgado sobre painel.

Em *Meteoro* (2022) a pintura acrílica junto ao papel rasgado ( que se assemelha a forma abstrata de um corpo celeste caindo da estratosfera) tem nos lados de seu

painel anotações que realizei conforme fui pintando o quadro. São elas: “astroblema” “nove vírgula oito metros por segundo aprox.”, “gravidade também é uma forma de abraçar” e “brilha brilha estrelinha” funcionando como um rastro dos presságios lexicais que inscrevi na tela naquele momento. Hoje relendo as anotações penso muito em várias possibilidades da figura do meteoro: astroblema como uma ferida ou grande marca deixada por um impacto (físico ou não), nove vírgula oito metros por segundo focando no tema da aceleração e velocidade da matéria, gravidade também é uma forma de abraçar se referindo à propriedade da gravidade de se agregar (talvez aqui também referenciando relações humanas) e por fim, brilha brilha estrelinha referenciando uma música infantil muito ligada a questões de afetividade, infância e jogo. Todos esses quatro campos se conectam e entrecruzam numa pintura para lançar pistas — através do uso dos quatro lados de uma tela retangular — para quatro possíveis leituras do tema da mesma. A escrita funciona aqui como um amplificador e ramificador de significados; ruído como multiplicador.

Em *Noite de Núpcias* (2023) a palavra ganha uma prioridade maior se tornando o próprio foco da obra. O díptico consiste de duas pinturas lado a lado. Na esquerda um semi-abstrato feito a partir de foto que tirei em 2022 mas não tem formas muito cla-



8. *Noite de Núpcias* (2023). Dimensões variáveis  
Díptico. Acrílica, pastel oleoso e grafite sobre algodão preparado.

ras. A imagem se forma a partir de azuis esverdeados, verdes-flúor fantasmagóricos e pretos; não é claro ao espectador do que os contornos se tratam mas há uma aparência espectral na obra. Já na direita há um poema escrito à mão no tecido junto de traços feitos com pastel oleoso e camadas de aguada acrílica. Há uma sinergia entre as duas partes da obra — e também entre texto e imagem — que se comunicam não de forma ilustrativa mas sim como pista, amplificação e ressonância de seus temas.

nunca fui bom com nomes  
mas sempre muito boa em nomear  
veja bem meu nome não  
são os sons que saem da minha boca  
mas os fonemas que se  
perderam no meio do caminho

não é a coordenada é a rota é  
o contorno da minha sombra  
medindo os passos  
tateando que  
eu sei que  
não sei o que sou mas sei  
o que não sou

de resto  
não enche

então eu vou  
me despir com meus medos  
numa noite de núpcias  
abraçar no escuro  
deitar com eles  
provar todo  
devorar  
digerir um corpo inteiro até

não sobrar nem pó

Texto extraído de *Noite de Núpcias* (2023)

Todas essas anotações funcionam como um arquivo às avessas, são rastros esperando para serem corrompidos; uma pegada na areia esperando para ser distorcida pelo vento e formar um desenho torto.

Quando ocorre um desvio, uma perda ou uma fermentação, é nesse momento que o meu arquivo tem seu maior potencial: a dessincronia entre o que é e o que deveria ser — a falha; o erro entre a coordenada do cálculo e a anti-coordenada do erro — me permite pegar impulso e realizar um salto que não seria possível de outra forma. A dessincronia e a ação desse salto, como veremos mais a frente, são a parte central do processo na minha pesquisa (e prática pessoal) de costura de um corpo trans.

### 3. A Pintura é um Quebra-cabeça Inútil: Matéria e Imatéria

Analiso formas e qualidades cromáticas da imagem através de processos do meu olho e corpo — de sinapses, cones, bastonetes, etc — não buscando capturar as imagens tal como são e tampouco com a impressão que me passam no momento, mas sim observando, dissecando e incorporando as informações visuais em um repertório interno próprio e adicionando na imagem novos traços clandestinos. Observação se demonstra aqui como um processo de desmembrar as partes do monstro de Frankenstein para poder remontá-lo em outras configurações e com novas possibilidades e ficções.

Ao embarcar na pintura, experimento com qualidades das tintas, pigmentos, camadas, misturas e adjacências numa investigação de possibilidades pictóricas que a matéria presente a minha frente me dá. Sei que todas essas ações são fadadas ao erro e ruído; mas é justamente assim que desejo que seja. Ao ser indomável e incalculável em sua totalidade, a pintura se torna um meio de grande importância em minha pesquisa por sua característica de me induzir a desvios que não posso prever. Ao me surpreender com esses desvios é que meu processo se potencializa e se torna preságio; há uma tentativa de ver o futuro e o resultado final mas é apenas um vislumbre pois sempre há mistério e surpresa entrelaçados ao conhecimento. A linguagem pictórica e a quase pintura (por estar sempre atrelada a outro meio) me são especialmente interessantes pois se demonstram líquidas, fluidas e escapam da materialização sólida; permitem fronteiras movediças e em decomposição.

Uma pintura começa analisando meus arquivos corrompidos — já citados no último capítulo — e a partir deles eu tento traçar um destino para onde quero chegar — uma imagem vaga de como penso em realizá-la e qual será o resultado —, mas, como sempre ocorre, sei que uma pincelada vai vacilar, uma combinação de cores sairá errada ou uma proporção vai se desenhar disforme. A partir desses erros eu tento não lutar contra o suporte mas sim a favor; aceito a possibilidade que o acaso me dá e não luto contra o meio e ferramentas com que trabalho (a tela, pincel, tintas, meu braço, olho, mão, corpo, luz, etc). Trato os ruídos presentes durante esses procedimentos como um diálogo e não com uma execução obediente em que a mente/ideia manda e o corpo/mundo obedecem.

Gosto de analisar essas imagens fragmentadas e capturar pedaços de memórias e trechos imagéticos/escritos encaixados ou deslocados do seu contexto original. Não se trata aqui de uma questão do cotidiano — embora essa constância de informações já faça parte do nosso dia a dia — mas sim de lançar uma observação atenta

a produção, coleção e acúmulo de informação que são presentes na minha relação com o mundo (e acredito que em todo contexto contemporâneo). As imagens, as palavras, os dados e os sons se multiplicam exponencialmente e não importa o quanto tentamos evitar, somos constantemente bombardeados por essa superabundância de informação.

A questão de minha prática e pesquisa é, pouco a pouco, ir criando uma habilidade de pescar fragmentos desse mar de dados e analisá-los com um olhar mais demorado e realizar anotações como forma de roubá-los e torna-los meus de certa forma; botar na condição de segredo e estranhamento o que foi falado — *Sussurro (2022)* — ou deixar em evidência o que pode vir a ser ignorado — *Embaralhar (2022)* —. Alterando e brincando com a distância entre objeto e observador podemos ter uma nova forma de elo entre ambos; não é apenas sobre as peças usadas mas sim da relação entre elas e o contexto onde estão pousando e se fermentando. Meus experimentos são uma espécie de auto alfabetização, onde alfabetização aqui não significa apenas uma possibilidade de leitura e inscrição de uma linguagem mas se aproximando mais no conceito que James Bridle aponta sobre sistemas em “Nova Idade das Trevas”

A alfabetização real em relação aos sistemas consiste muito mais do que apenas entendê-los, e pode ser compreendida e praticada de várias maneiras. Vai além do uso funcional do sistema e abrange o contexto e suas consequências. Recusa-se a ver a aplicação de um só sistema como panaceia, insistindo na inter-relação de todos eles e nas limitações inerentes a qualquer solução única. O alfabetizado é fluente não só no idioma de um sistema, mas em sua metalinguagem (...) (Bridle, 2018, p.11)

Ao analisar meu repertório e linguagem é possível ver com clareza o caminho que essa alfabetização foi traçando ao longo do tempo. Se durante uma fase minha produção focou muito em figura humana, objetos presentes em casa e a relação de figuras humanas em pares, talvez seja pois era essas dinâmicas que estavam disponíveis a mim durante a pandemia: uma proximidade constante das mesmas pessoas e das mesmas coisas. Conforme viagens vão ocorrendo, em outros trabalhos aparecem carros, ônibus, outros rostos, fragmentos de cantos esquecidos, pedaços recortados de silhuetas, uma presença maior da escrita advinda de troca com outros escritores e novos repertórios imagéticos. Minha pesquisa-produção ainda é um processo de engatinhar, de conhecer o mundo, de entender como ele opera através de uma vista parcial e pistas inacabadas que incorporo em mim; é uma forma de resgatar a possibilidade de tatear, ao mesmo tempo como artista, tornando experiente e recém-nascido — esse processo de input, ruído e output já citado no início deste trabalho. Linguagem é, de certa forma, também intimidade com o mundo.

Mesmo através de tantos desvios, caminhos e bifurcações alguns sinais ainda



9. *Sussurro* (2022). 40x30  
Acrílica, imã, segredo em braille e acetato sobre tela.



10. *Embaralhar* (2022). 24x15  
Colagem com cartas de baralho

são visíveis que aglutinam meu trabalho ao longo do tempo são a escolha de cores, texturas e — o mais interessante a meu ver — a confusão entre figurativo e abstrato.

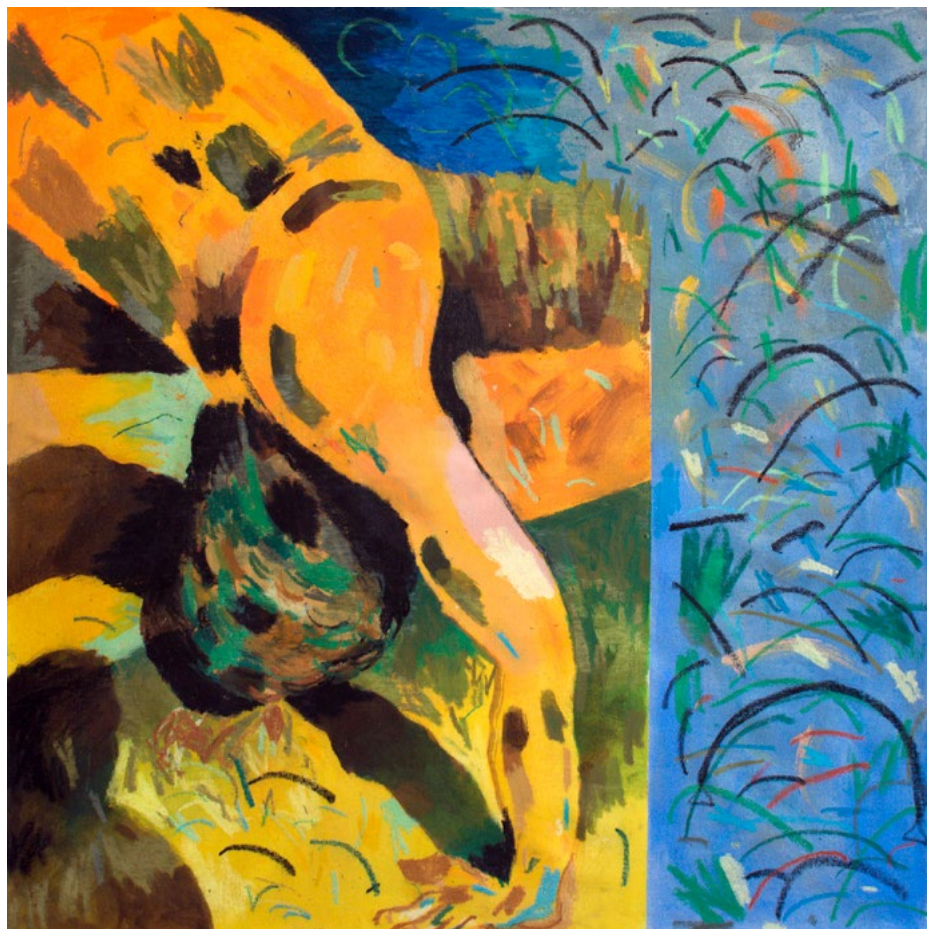
Quando utilizo uma imagem para me basear em uma pintura realizo muitas vezes um rascunho inicial na tela que, mesmo saindo disforme, ainda preserva a forma figurativa da qual a imagem na tela advém. A impressão feita no tecido através de processos com lápis, pincel ou papel-carbono, não é a peça final mas sim apenas o início de uma pergunta para a qual técnicas pictóricas vão funcionar como resposta inútil; o que ocorre na tela quando eu pinto acaba se apresentando como um jogo entre figurativo e abstrato, claro e ambíguo, memória e ficção, enunciação e mistério.

A pintura para mim aparece como uma tentativa de malabarismo com múltiplos experimentos e erros simultâneos onde o planejamento, erro e acaso são os guias. Ao planejar obras como *Ponte (2023)* eu penso também nas múltiplas camadas de um processo e seu suporte: vou dando veladura e massa e escolhendo se quero trabalhar com uma gama maior de cores e tensões cromáticas ou se busco harmonias e gradações suaves. No caso de “Ponte”, fui desenvolvendo (a partir do que era para ser a imagem de uma figura realizando o alongamento de ponte) várias gradações e embates cromáticos a partir de veladuras: um fundo claro que varia do amarelo-limão ao laranja neon levemente amarelado; tons de verde vivos ou terrosos que harmonizam com o fundo; alguns azuis que contrastam (e que aparecem novamente na faixa da direita da pintura e na parte superior) e tons escuros de verde, azul profundo, marrom e preto que vão formando sombras que se alongando numa vasta gama cromática. A pintura aqui se repete como desenho também onde muito dos meus vícios (no bom sentido, pois vício também é algo que o corpo tem um prazer de repetir) de grafismos que costumo executar com lápis acabam reaparecendo através de inscrições em pastel oleoso agora traduzidas para a linguagem pictórica: arcos (aqui também referenciando à forma da ponte) e pequenos rabiscos que se entrecruzam se mostram presentes na pintura apontando para uma repetição e repertórios de vestígios gráficos presentes ao longo de vários cadernos meus e outros trabalhos não apenas pictóricos.

Um dos exemplos de tais vestígios gráficos é próprio arco: ele é um símbolo da transferência mútua entre dois pontos ancorados na terra — como uma ponte — e funciona como uma forma se projetar para o outro lado de um abismo. É tanto uma força de sustentação quanto um caminho para atravessar um vão. Ao contrário da reta que indica velocidade e movimento direto (próximo de um para-raios) o arco demonstra flexibilidade e elasticidade, como o alongamento “ponte”, que consiste em esticar e contrair os músculos ao mesmo tempo que se dobrar a coluna vertebral.

Se o arco demonstra uma sensação de orientação para onde seria sua base, os traços em forma de curvas em “S” (que também fazem parte do meu arsenal gráfico) são mais ambíguas; como uma forma que flutua sem chão ou teto, elas ema-





11. *Ponte* (2023). 70x70cm  
Acrílica e pastel oleoso sobre tecido preparado



12. Desenho de caderno (2023)  
Lápis e lápis de cor sobre papel

nam uma gravidade própria em um microcosmos seu. Entrecruzar arcos e linhas é também uma forma de grafismo sobre esse cruzamento de informação simultânea em canais de comunicação perpendiculares que habitam o mesmo espaço. É o sinal do entendimento de conversa e da comunicação não apenas entre dois falantes-ouvintes, mas sim entre vários agentes simultâneos: entre tudo e todos. Babel.

É por essa noção de simultaneidade que mesmo possuindo algum grau de planejamento, a pintura também é um jogo de improviso, e foi sendo ajustada aos poucos a partir das formas como a imagem reagiu e conforme outros processos (desenho, fotografia, outras pinturas, escritos, anotações, experiências pessoais) foram sendo realizados no período. Eles me influenciavam e eram influenciados pela pintura analisada aqui em questão sem ser diretamente ligados a ela. Aqui se apresenta a comunicação mútua entre dois pontos e a interferência de múltiplos canais entrecruzados.

Esse processo de contaminação de via dupla se expressa de forma óbvia como por exemplo ao analisar desenhos de meu caderno e ver como a textura da pincelada do pincel chato e suas ondulações também contaminam meu desenho através da expressão do meu gesto e estratégias gráficas com lápis.

Ao apontar para a presença cada vez mais intensa dessas contaminações conforme meu trabalho vai se desenvolvendo, começa a parecer um tanto inútil para mim separar constantemente as categorias desses meios (pintura, desenho, fotografia, gravura, etc) por perceber que — embora como aponta David Bachtelor “analisar é dividir” — eles são tão entrelaçados em minha prática que se tornam organismos siameses.

...a pintura tem se perpetuado por meio do constante embate com tudo aquilo que reside fora do domínio da pintura-como-arte: a fotografia, a palavra escrita, a decoração, a literalidade ou a objetividade. Em outras palavras, ela tem se perpetuado porque tem se corrompido infinitamente: buscando impureza em vez de pureza; abrindo espaço para a ambiguidade, a incerteza e a instabilidade ; aventurando-se para fora de suas próprias competências. A pintura tem se perpetuado ao abraçar, e não combater, tudo aquilo que poderia exterminá-la, e isso inclui abraçar a possibilidade de tornar-se quase indiferenciável da pintura de paredes. Isso também incluía a possibilidade de impedir que a pintura fosse indistinguível dos objetos, das fotografias, dos escritos e assim por diante. (Batchelor, 2007, p.121-122)

Talvez o que faça com técnicas pictóricas nem seja mais pintura. Talvez ela jaz morta aqui e estou apenas usando cadáveres para costurar um corpo e reanimar um monstro a partir das suas partes.

#### 4. Da intimidade e do Segredo; Entre Enunciação e Mistério

Gosto de lembrar da presença íntima dos formatos de menor dimensão, que forçam o espectador a se aproximar, ver de perto as fibras do tecido, sua textura, detalhes minuciosos que passariam despercebidos e segredos escondidos. A dimensão ínfima da imagem demanda a atenção especial; de tornar o olho uma espécie de microscópio e de diminuir a espessura da membrana da distância entre espectador e obra. A proximidade do olho à matéria, para poder entender seus detalhes, e outras táticas que abordo aqui nesse capítulo, muitas vezes demandam não apenas a visão mas também convidam para a intimidade fantasma do tato.

Não se trata apenas do objeto em si ter uma dimensão reduzida, mas sim de suas partes permitirem uma dimensão compatível com a do toque dos dedos ou da palma da mão; seja na totalidade da obra, seja em seus quadrantes e detalhes. Sinocronizar com a dimensão do tato e fazer a observação distante ser imprecisa e insuficiente é convidar a visão — como aponta Pallasmaa em “Olhos da Pele” — para o desejo de toque e, por tal razão, tenho especial interesse na exploração de texturas — que convidam o observador a se aproximar das pinturas e analisar suas partes e pormenores com intimidade — e na utilização de sombras ambíguas em meu trabalho.

O olho é o órgão da distância e da separação, enquanto o tato é o sentido da proximidade, intimidade e afeição. O olho analisa, controla e investiga, ao passo que o toque aproxima e acaricia. Durante experiências emocionais muito intensas, tendemos a barrar o sentido distanciador da visão; fechamos os olhos enquanto dormimos, ouvimos música ou acariciamos nossos amados. As sombras profundas e a escuridão são essenciais, pois elas reduzem a precisão da visão, tornam a profundidade e a distância ambíguas e convidam a visão periférica inconsciente e a fantasia tátil. (Pallasmaa, 2011, p43-44)

A imagem quer se fazer presente mas é o toque que a faz presente. Ao convidar uma pintura pelo toque do olhar, pela ambiguidade (e impossibilidade da visão distante como suficiente) ou pela sua possibilidade tátil ela se torna um fantasma com corporalidade; aparição feita carne, a visão embaralha a distância e se torna a carícia de um membro fantasma.

A visão revela o que o tato já sabe. Poderíamos considerar o tato como o sentido inconsciente da visão. Nossos olhos acariciam superfícies, curvas e bordas distantes; é a sensação tátil inconsciente que determina se uma experiência é prazerosa ou desagradável. Aquilo que está distante ou perto é experimentado com a mesma intensidade, ambos se fundem em uma

experiência coerente. (Pallasmaa, 2011, p40)

Somos ensinados a exercer uma velocidade quase mecânica na visão; absorver as imagens que se multiplicam como coelhos de forma cada vez mais e mais rápida. Somos tão impulsionados pela aceleração da visualidade que nos tornamos, através da alfabetização, instintivamente incapazes de escolher não ler; incapazes de não ver.

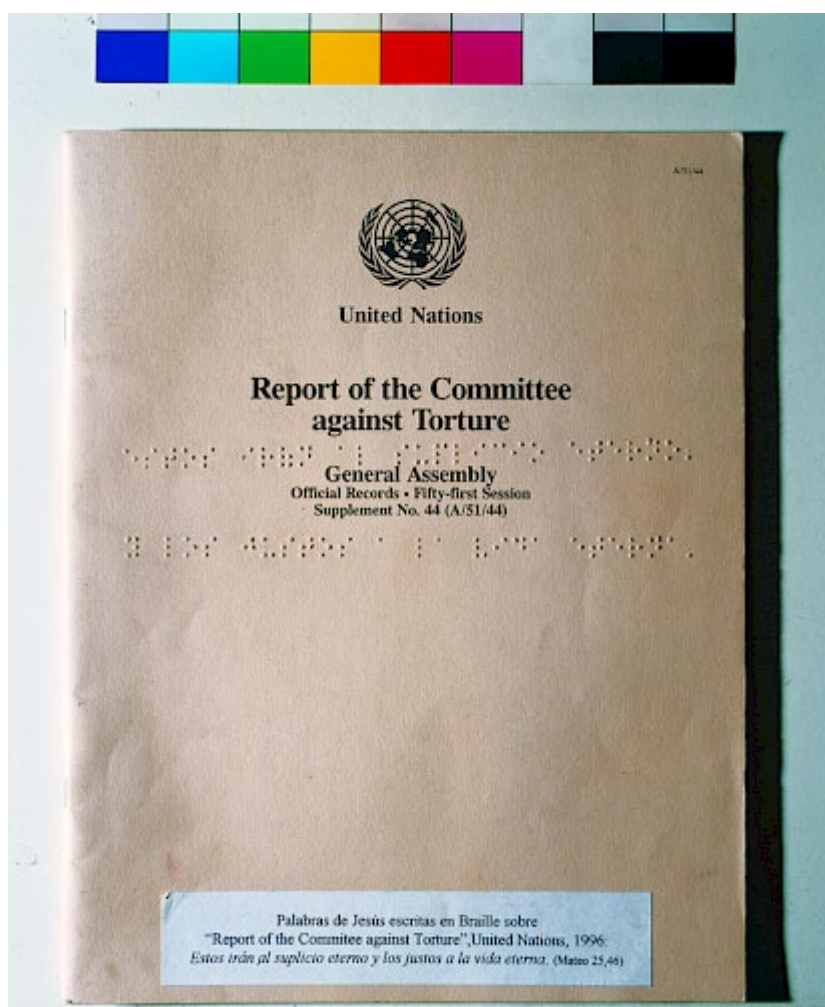
Ao se utilizar de técnicas e artifícios como uma forma de “venda” podemos utilizar a própria visão como freio, âncora, catalisador, ou como para raio. A venda não é, necessariamente, um bloqueio, mas sim uma imagem própria que força a inspeção minuciosa, o trazer à tona o ruído presente no próprio aparato do olhar, a certeza que o olho não é suficiente, o transe. Esse é o caso do filme *Blue* do diretor Derek Jarman, que escolhe mostrar, em seu filme, uma tela azul durante 79 minutos junto a uma trilha impecável de sons ambientes e vozes para construir uma narrativa audiovisual. É por esse processo de isolar a visão presente no filme, de cercá-la ou de imobilizá-la — como um besouro empalado por um alfinete em um mostruário de cristal — que ela se torna um amplificador de outras possíveis percepções, através da lacuna de informações, do ritual do tempo e da própria venda — nesse caso uma tela luminosa — como ponto de foco visual.

Se um suporte é liso ou não, como ele absorve o material, qual acabamento e relevo desse material, se trabalho com assemblage ou não, qual cor (ou ausência dela), a cremosidade dessa cor, etc. Breves relevos em superfícies bidimensionais — como os véus confeccionados por meio de impressão 3D ou os relevos em braille — aparecem conforme vou brincando com esse jogo de texturas, transparências, pistas e encobrimentos. Ao articular técnicas de textura e encobrimento, as obras convocam um toque e apresentam uma forma de comunicação que normalmente não é ensinada em nossa alfabetização visual; ambas anunciam, de forma silenciosa, a ideia de segredo e evocam uma espécie de erotismo ou intimidade. Intimidade essa que grita e sussurra à visão “estar distante não é o suficiente, a visão por si só não é suficiente”.

Até mesmo os olhos tocam; o olhar fixo implica um toque inconsciente, uma mimese e identificação corporal.(...) Antes de Merleau-Ponty, George Berkeley, um filósofo e clérigo irlandês do século XVIII, relacionou o tato à visão e supôs que a noção visual de materialidade, distância e profundidade espacial seriam absolutamente impossíveis sem a cooperação da memória tátil. (Pallasmaa, 2011, p.40)

Essa ideia do braille surgiu inicialmente ao trabalhar com relevos tridimensionais e questões de tato na minha utilização de impressora 3D junto à painéis pictóricos, ao longo de 2022. Um dia estava mostrando as experimentações para uma amiga e ela perguntou se era possível imprimir em braille relevo, não soube responder

na hora mas experimentei e, com o tempo, descobri que era possível sim mas demasiado difícil e demasiado complicado. Mais tarde continuei com a ideia de braille na cabeça e fui apresentade à serie de obras em braille de Leon Ferrari e vi ali muitas possibilidades; acabei por comprar um reglete — ferramenta usada para punção em braille — e comecei a inscrever a escrita tátil em acetatos transparentes e as vezes na própria tela ou papel da obra. Ainda estou experimentando as possibilidades que o relevo do braille — quase indetectável visualmente — traz e como pode ser utilizado no meu conglomerado de linguagens.



13. *Braille* (Sem informação de data). Relevo em braille sobre impresso  
Léon Ferrari

As obras táteis que possuo exigem que o leitor aprenda uma linguagem — no caso de *Sussurro* (2022), a linguagem do braille — para poder entender o falante e entrar no jogo da intimidade; ao mesmo tempo que outras obras — *Soco soco vira vira* (2021), *Véu* (2022) —, que não podem ser tocadas, possuem manchas densas de sombras ambíguas ou não tem a possibilidade de revelar uma parte sua; apontam para a enunciação do segredo e despertam o desejo de saber e o desejo de tocar. Tal desejo é tão intenso as vezes que em 2023, durante a exposição “Rever” que parti-

cipei, minha obra *Soco soco vira vira* (2021) teve a carta sobreposta a ela amassada pois aparentemente algumas pessoas que visitaram retiraram ela do lugar para poder ver qual era o número e naipes da carta presente de costas. Elas desejavam participar do jogo.

Ocorreu também nesse mesmo ano de eu visitar, com uma amiga antropóloga, uma exposição onde ela era próxima das artistas que realizaram as obras. Ela me contou sobre os trabalhos e ao mesmo tempo falava como tinha desejo de tocar nelas — algo comum no acervo onde trabalha — e que a incomodava a questão de um museu não permitir o contato direto com as obras pelo medo que fossem danificadas. Ela tocou em todas as obras de tecido no dia, enquanto os funcionários não viam. Eu também desejei poder tocar mais vezes nas obras. Aquele dia foi uma ótima visita à exposição.

A presença de sombras, ocultação do rosto ou partes isoladas do corpo se apresentam na minha produção justamente com o objetivo de trazer enfoque nesse jogo entre a intimidade e o segredo. Inicialmente trabalhei com poses que ocultam informações, depois com sombras e encobrimentos ativos e, por fim, estou atualmente incorporando também o braille e outras sinalizações que pedem algo além da visualização passiva. Muito parecida com o processo de *deriva* dos *situacionistas*, mas aqui aplicada a visualidade, essa dinâmica do segredo é utilizada por mim como ferramenta para esconder informações e reduzir a aceleração da visão; é através do mistério que se tece a lentidão do desejo e o desejo de se atravessar o vazio da distância por vontade própria. É tirar da visão o caráter de comunicadora clara para retornar a ela possibilidades mais orgânicas, permitir ao observador se perder aos seus caminhos usuais e, ao mesmo tempo, encontrar outras maneiras de se relacionar com a percepção e com os sentidos como diriam Halberstam e Silke Kapp.

Por um lado, a deriva é a negação determinada da funcionalidade usual do movimento e, por outro, a tentativa de recuperação de uma experiência subjetiva, não mecânica e não rotineira desse movimento. (Kapp. 2012. p.35)

Na verdade, treinamento de qualquer espécie, é forma de recusar um tipo de relação benjaminiana com o saber, um passeio por ruas inexploradas na direção “errada” (Benjamin 1996); é, precisamente, sobre permanecer em territórios bem iluminados e sobre saber exatamente qual caminho tomar antes de partir. Assim como várias outras pessoas antes de mim, proponho, como alternativa que o objetivo seja perder-se e, na verdade, preparar-se para perder mais do que a direção. Perder, devemos concordar com Elizabeth Bishop, é uma arte, e é tal que “não chega a ser difícil de dominar / ainda que pareça ser um desastre” (Halberstam, 2020, p.11)

Uma artista que me vem a mente ao refletir sobre procedimentos de segredo e encobrimento é Felipa Queiroz. Próxima tanto por procedimentos de soterramento pictórico quanto por temáticas de pesquisa ligadas ao erro.



14. Obra exposta na exposição *DINOFILIA* (2018).  
Felipa Queiroz

Existem poucas coisas tão redentoras dentro do meu processo quanto apagar uma pintura que não estava boa. Não só pela comodidade de ter uma tela “nova” de volta, mas também porque sei que aquela tela, que é também um objeto, carrega mais história, uma história de um acidente. As pinturas, inclusive, raramente funcionam na primeira vez, mas o erro vira matéria que assombra por detrás. O desapego é eficiente.

Experiências como esta agregam camadas ao trabalho e a evidência de uma história nas pinturas me sugerem tratá-las como fossilizadas, com segredos por detrás, um corpo empoeirado que ganha valor justamente por não estar evidente. (Pires, 2020, p. 152)

O entrecruzar do erro, da visão e do tato por meio de estruturas topológicas formadas a partir do acúmulo de matéria — pigmento, sujeira, gesso ou plástico — em camadas irregulares é também uma forma de empregar a potencialidade do segredo: pintar pintura sobre pintura, sobrepondo e enterrando em gesso, tinta e outros materiais quadros antigos até serem invisíveis embaixo, até se tornarem fósseis, visíveis apenas pelas queloides e cicatrizes topológicas no suporte.

Se começo a focar em práticas pictóricas, é porque tenho especial interesse na natureza do encobrimento através da criação de cascas. Entender esse encobrimento não como uma forma de engano mas sim como uma linguagem própria (a linguagem do segredo) que tende a se materializar como uma maneira de expressar mensagens que não poderiam ser comunicadas de outra forma.

Os filósofos da ideia pura, os místicos do tabernáculo não pensam a superfície senão uma maquiagem, uma mentira: o que esconde a essência verdadeira das coisas. Aparência contra essência ou semelhança contra substância, em suma. Podemos pensar, ao contrário, que a substância decretada para além das superfícies não passa de um embuste metafísico. Podemos pensar que a superfície é o que cai das coisas: que advém diretamente delas, o que se separa delas, delas procedendo, portanto. E que delas se separa para vir rastejando até nós, até a nossa vista, como retalhos de uma casca de árvore. Por menos aceitemos nos abaixar para recolher alguns pedaços. A casca não é menos verdadeira que o tronco. É, inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime.(Didi-Huberman, 2017, p.70)

É por meio do pictórico, da maquiagem, da imagem com seus recortes (quais recortes são feitos e por qual motivo estão ali) e da articulação como um todo, num jogo entre enunciação e mistério, que podemos entender com mais profundidade as linguagens que nos cercam e seus contextos. O encobrimento — e a linguagem do segredo — sempre revelam muito mais por seus relevos e entrelinhas do que a visão asséptica, clara e distante ousaria revelar.



## 5. Como Desmembrar e Costurar um Corpo; Convergências e considerações finais

o diabo não está nos objetos  
muito menos nos detalhes  
mas sim na relação entre as coisas

no nó, no deslize (vírgula)  
no rompimento, no corte  
na costura, no pacto do toque  
no olho, na visão e na esquina  
da vírgula (virgula)

presta atenção que o significado reside na cola  
e que isolados nada significa nada  
(nada significa nada)

não se pode salvar a si mesmo  
(o nome disso é desistência)  
só se pode salvar junto a outros  
(Wie du mir, so ich dir)  
o diabo mora na relação  
e na distância  
entre dois (ou mais) pontos  
e todo o resto — que importa

Também

*O diabo não está nos detalhes* (Poema meu)

O termo “costura de um corpo” que me refiro aqui nesse trabalho é também um processo pessoal entrelaçado com minha prática-pesquisa poética: a construção da minha identidade trans através da convivência com pessoas, experiências, imagens, objetos, sons. Minha experiência trans é em grande parte uma negociação entre enunciação — um corpo que se faz presente no espaço que habita — e mistério — um corpo que, por não aderir a um projeto de vida previamente designado, acaba também mergulhando e mapeando o desconhecido para criar uma nova linguagem própria, através do incorporar e torcer de linguagens preexistentes —. Quando falo desses processos de análise, divisão, torção, costura e construção estou falando tanto sobre as obras que produzo quanto sobre meu próprio corpo (biológico, química e socialmente). Meu trabalho, processualmente, nasce de uma constelação de fragmentos unidos e articulados de uma nova forma pois é assim que também lido comigo e com

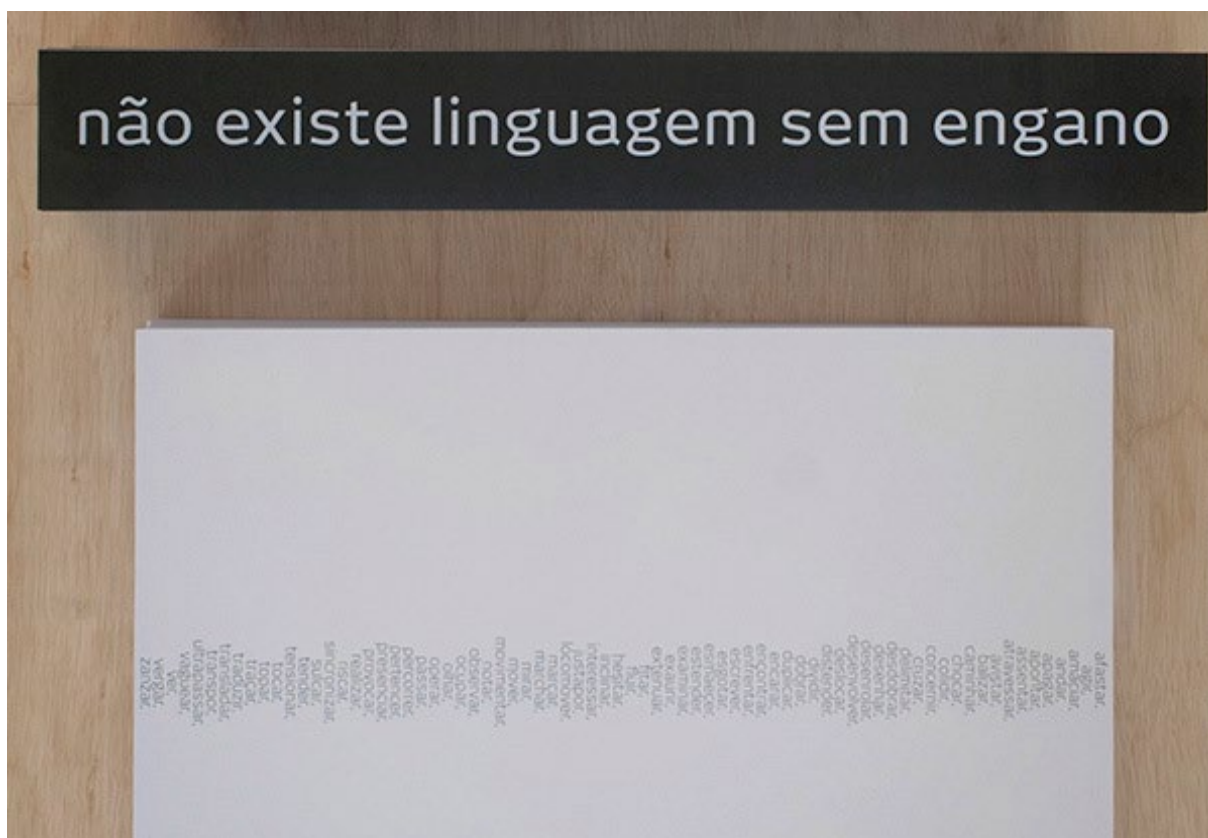
o ambiente que habito: uma formação de identidade através das trocas com o mundo externo.

A construção desse corpo e a alfabetização em múltiplas linguagens — como ferramenta para criar uma nova forma de comunicação própria — parte de uma necessidade de uma ferramenta/prótese para me colocar numa posição ativa de interlocutora. Essa prótese citada aqui se faz indispensável devido a ausência sentida pela falta de uma língua minha (como a falta de um membro) durante minha infância, adolescência e início da vida adulta, que me permitisse me articular como indivíduo autônomo em relação ao mundo. As linguagens sociais que aprendi e a maneira que ensinaram a ornar e mover meu corpo durante o processo normativizador, que veio desde a minha infância, não me serviram pois estavam em dessincronia com o que eu realmente queria: uma linguagem queer; uma linguagem própria e que não me fosse apenas dada.

Na procura por essas partes foi se formando em diversos trabalhos a presença de temas a partir de fenômenos e experiências pessoais: uma vontade de me conectar com outros, aprender com eles, aprender a partir da relação e convivência entre as coisas. As questões específicas de um trabalho podem mudar como temas sazonais mas sempre são amarrados por um processo de um desejo constante e profundo: “estar perto” como uma forma de permitir trocas e poder chegar mais próxima da “completude” ao mesmo tempo que me torno cada vez mais consciente da impossibilidade da tradução perfeita que é essa completude infinita em si. É uma tentativa de recuperar um corpo — a possibilidade de transpor completamente o abismo da comunicação — e ao mesmo tempo que sinto, catalogo e experiencio esse membro fantasma; como um braço decepado tentando regenerar o membro mutante e imperfeito que é a linguagem: Tentativa e erro, separação e junção, corte e colagem, rompimento e entrecruzamento, dispersão e convergência. Ao longo desse percurso vou percebendo a impossibilidade de cruzar o vão por completo e entendo — como aponta o trabalho de Livia Aquino — que “Não existe linguagem sem engano”, que o corpo completo não existe e tampouco vai existir. Se meu trabalho em algum momento se demonstra formal ou processualmente variado é pois continuo incorporando e construindo esse corpo sem me ater demais a uma forma cristalizada. O que funciona como cola são grafismos e fragmentos recorrentes que são transportados de obra em obra ao longo da minha prática e pesquisa.

Ao contrário de Donna Haraway, ainda acredito na possibilidade de relações e junções de partes — não como essenciais e imutáveis para a construção de algo “natural” e pré-definido — mas sim como a extensão do corpo a partir das próteses e nas relações não hierárquicas de troca e mutualidade. O fogo que Prometeu roubou dos deuses foi uma das primeiras próteses; capaz de modificar nossa estrutura social ao redor da fogueira e modificar nosso organismo ao tornar desnecessário os dentes

# não existe linguagem sem engano



15. *Não existe linguagem sem engano* (2016). Cartaz 8x60cm  
Lívia Aquino

sisos. Já estamos conectados a sistemas de comunidade e próteses constantemente: do braço mecânico ao lápis, pincel e carvão; do cabo de internet submarino ao fio do casaco de lã; do telescópio James Webb às lentes do meu óculos para correção de astigmatismo. Desisto da linguagem como mediadora perfeita para abraçar o ruído e o erro presente; abraçar o improvisado, desvio e construção de pontes provisórias que são inerente da experiência humana. Talvez nem mais esteja, como o monstro de Frankenstein, procurando pelo parceiro perfeito para me fazer completo através da união entre dois, mas sim trocando — como o ciborgue — partes sobressalentes e tecendo um próprio sistema ou ecossistema a muitas mãos e membros entre eu e meus pares; a construção conjunta de uma dinâmica de mundo que pode ser potente, queer, bela e monstruosa.

## REFERÊNCIAS

- BATCHELOR, David. **Cromofobia**. São Paulo, Editora Senac, 2007.
- BRIDLE, James. **A Nova Idade das Trevas**. São Paulo, Todavia, 2019.
- DIDI-HUBBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo, Editora 34, 2017.
- HALBERSTAM, Jack. **A Arte Queer do Fracasso**. Recife, Cepe, 2020.
- HARAWAY, Donna . **A Cyborg Manifesto**. Minnessota, University of Minnessota Press, 2016.
- HOUAYEK, Hugo. **Pintura como ato de fronteira**. Rio de Janeiro, Apicuri, 2011.
- KAPP, Silke. **Alienação via Mobilidade**. Belo Horizonte, Oculum, 2012.
- LE GUIN, Ursula. **The Wave in The Mind**. Massachusetts, Shambhala Publications, 2004.
- MARTINS MARQUES, Ana. **O Livro das Semelhanças**. São Paulo, CIA das Letras, 2017.
- PALLASMAA, Juhani. **Os Olhos da Pele**. São Paulo, Grupo A, 2011.
- PIRES, Felipa. **A Pintura enquanto Fóssil**. Porto Alegre, Revista Valise, 2020.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo, CIA das Letras, 2004.

Anexo;  
O Arco de Mercúrio

Este anexo é um posfácio curatorial da montagem exposição que acompanhou a apresentação da banca deste trabalho e durou duas horas (mais precisamente 5,8 horas entre montagem e desmontagem) no dia 28 de agosto de 2023.

Um ano é definido como a translação do planeta terra ao redor do sol, seu arco completo. O sentido desse termo e nossa percepção de tempo — a medição da memória e das ações que ocorrem nesse espaço cronológico — são ancorados nesses processos cíclicos de movimento dos astros e dos fenômenos observáveis da maneira como a luz solar atinge o planeta que habitamos.

Ao deslocar para outros contextos, todavia, qual seria o sentido dessa palavra — tão comum e corriqueira — para descrever o fluxo desse tempo? Ao entender que o tempo é relativo dependendo da velocidade e massa ou que, ao me mudar para outro planeta — Plutão, Netuno, talvez Marte ou Urano —, o meu significado para a palavra “ano” talvez mude também.

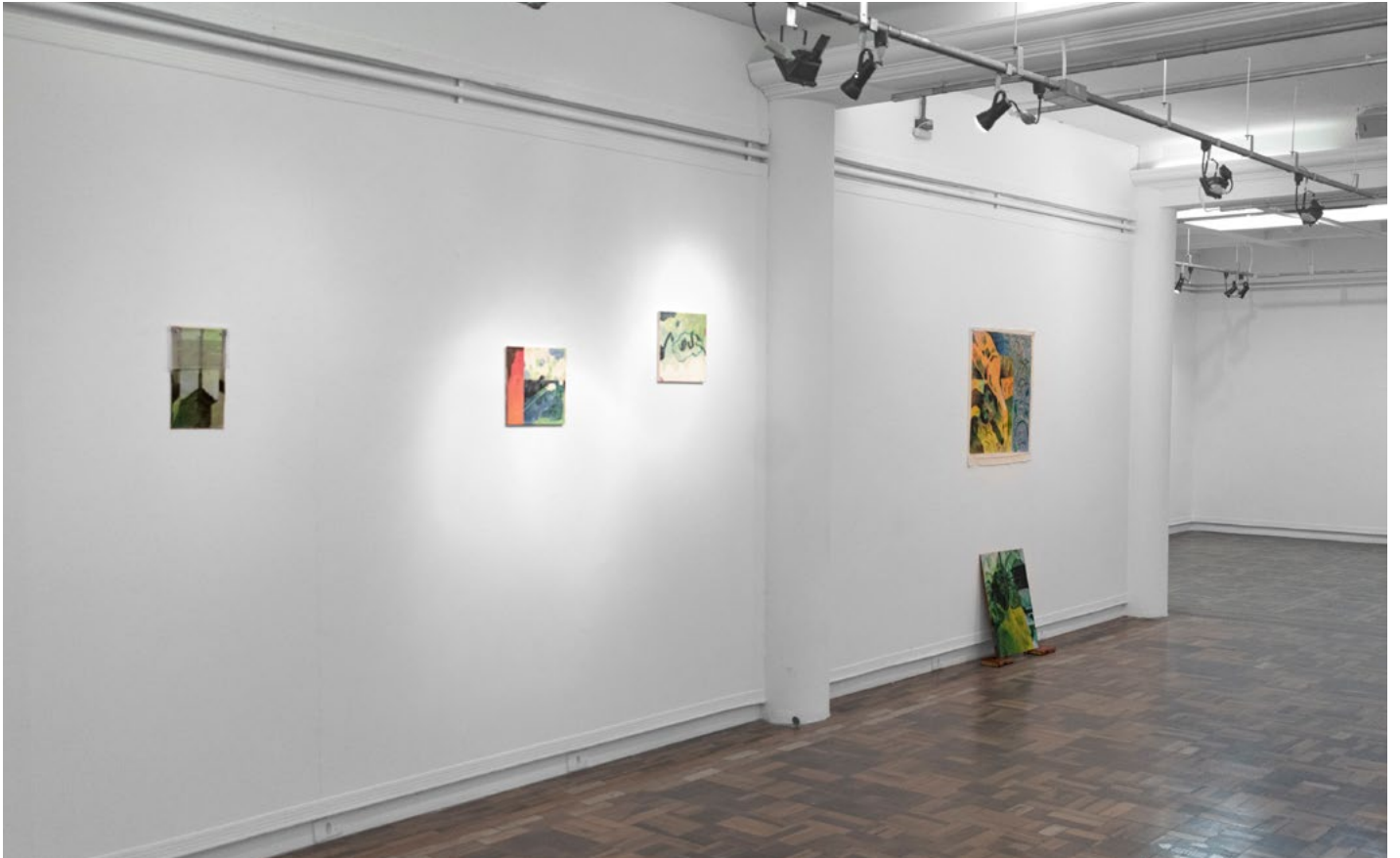
Onde há significado pontes são içadas, traduções criadas e improvisos devem ser feitos. Coincidência são as sinapses criadas pelo inesperado. Tudo pode se conectar a tudo; mas é necessário escolher, quais rumos tomar e tecer as teias com as próprias mãos. É disso que se trata improviso: o ato de incorporar o inesperado, de ancorar o significado no contexto vivo que ele se insere.

No entanto, não há aqui o sentido da gambiarra nesse improviso; não é *apesar dos inesperados* que a exposição “O Arco de Mercúrio” foi montada, mas sim *justo por tais inesperados* que sua potência se tornou possível. O improviso não é um erro que deve ser eliminado, mas sim *o significado como bola de neve*; incorporando tudo em seu caminho; se tornando cada vez mais e mais volumoso.

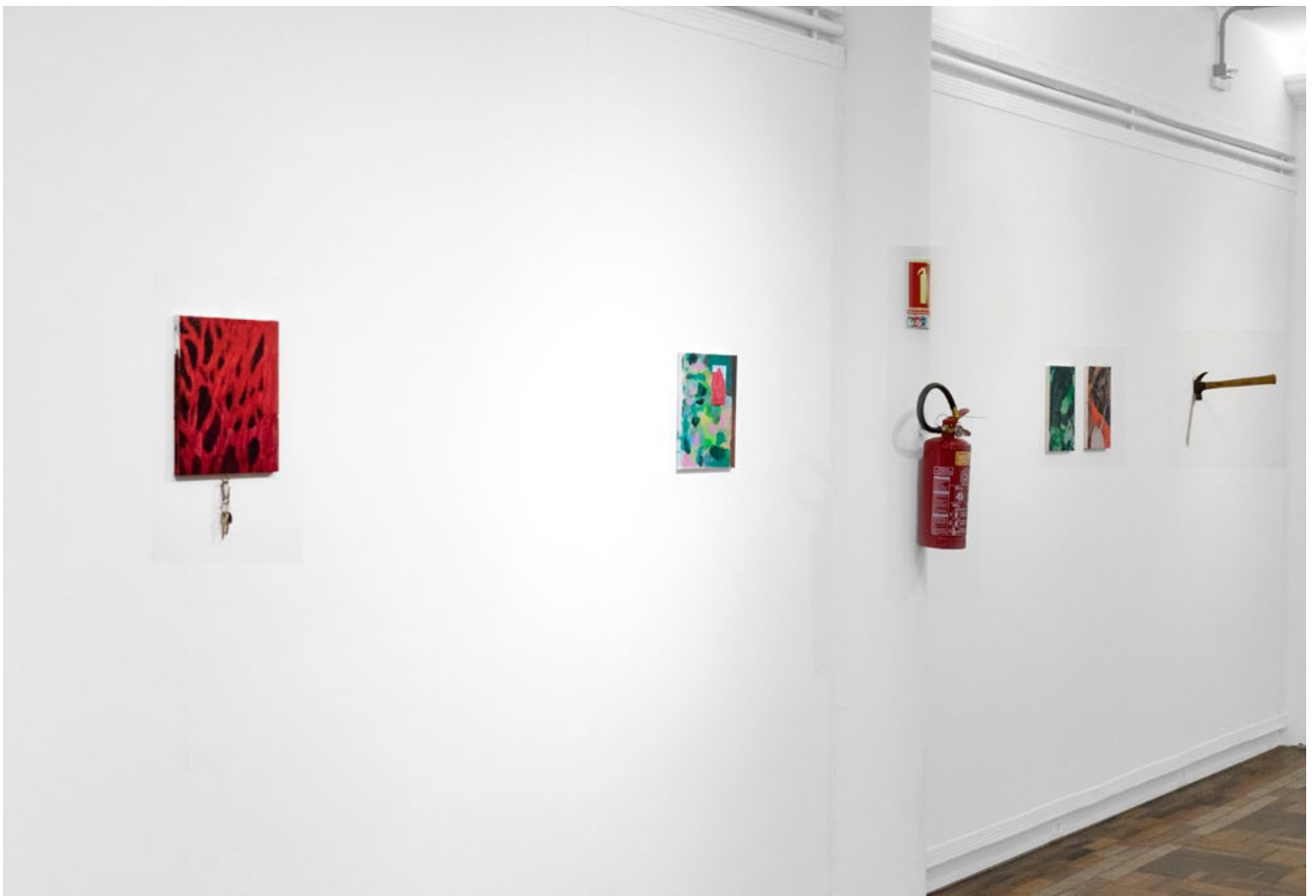
Os saltos foram feitos, as coincidências traçadas com o que foi dado e as conexões, cada vez mais e mais absurdas, foram achadas — como um jogo, um exercício lúdico — para montar essa junção aqui presente de obras: a pintura de fósforo do lado do extintor de incêndio, os spots de iluminação com suas configurações da última exposição mantida, o prego preso na parede incorporado junto ao martelo da montagem e a gigantesca câmera de segurança da pinacoteca junto à uma obra com a foto do mesmo dispositivo. Tudo se articula em conjunto nesse pequeno monstro montado e desmontado ao longo de cinco horas em eficiência e eficácia; como o planeta mais rápido do sistema solar e o deus romano associado à velocidade.

O nome dado após o final da apresentação também achado pelo acaso: oitenta e oito dias foi a duração da parte final de meu trabalho; entre a apresentação da banca e desde que voltei da cidade de São Paulo; uma translação completa do planeta Mercúrio, seu arco completo ao redor do sol.

É a partir do entortamento da palavra “ano” para outro contexto que achamos um significado maior para esses improvisos, ruídos e coincidências; algum significado vai ser encontrado e novas sinapses serão feitas; mesmo que seja — lúdica e arbitrariamente — nos absurdos, nos farelos de poeira ou nos astros.



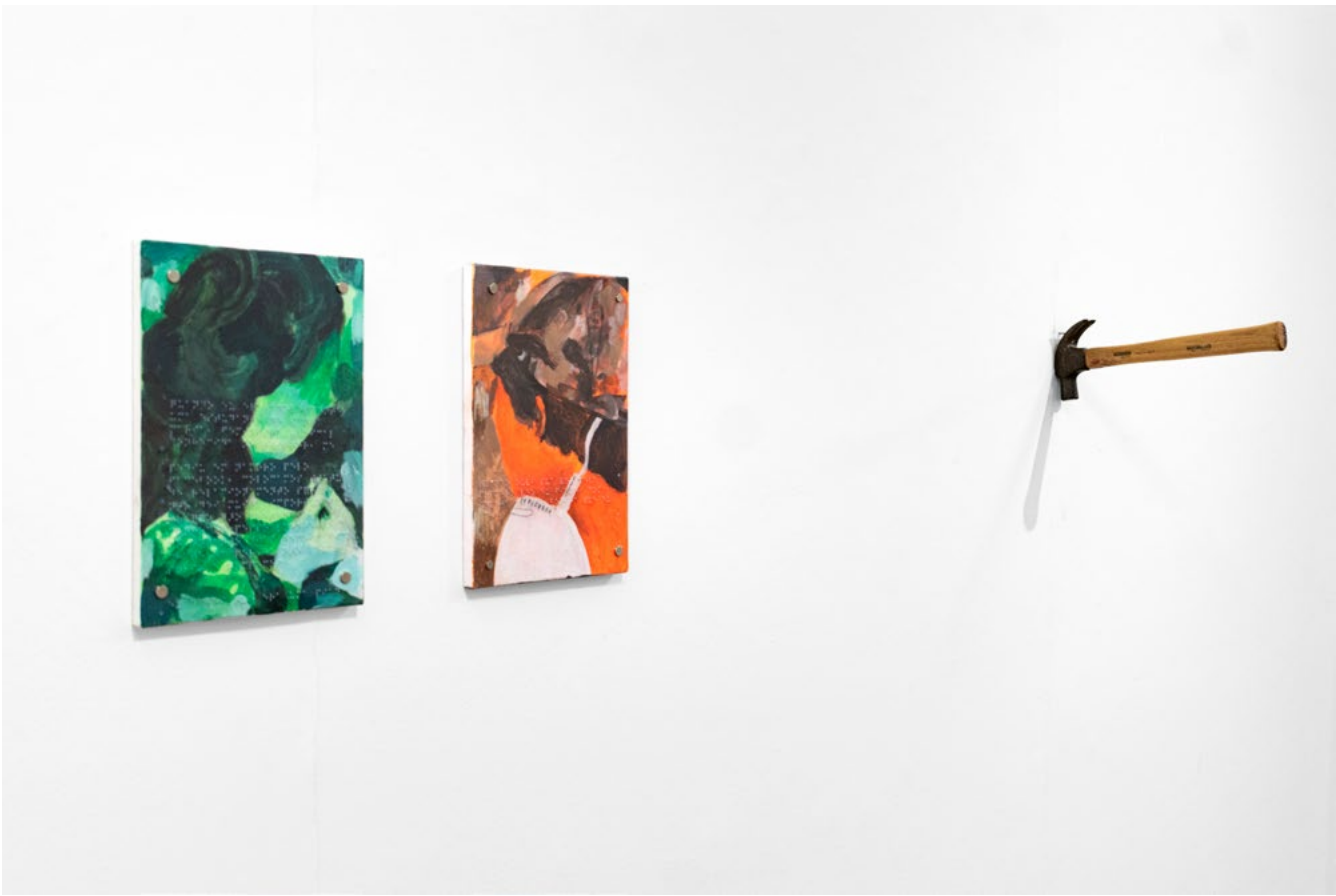
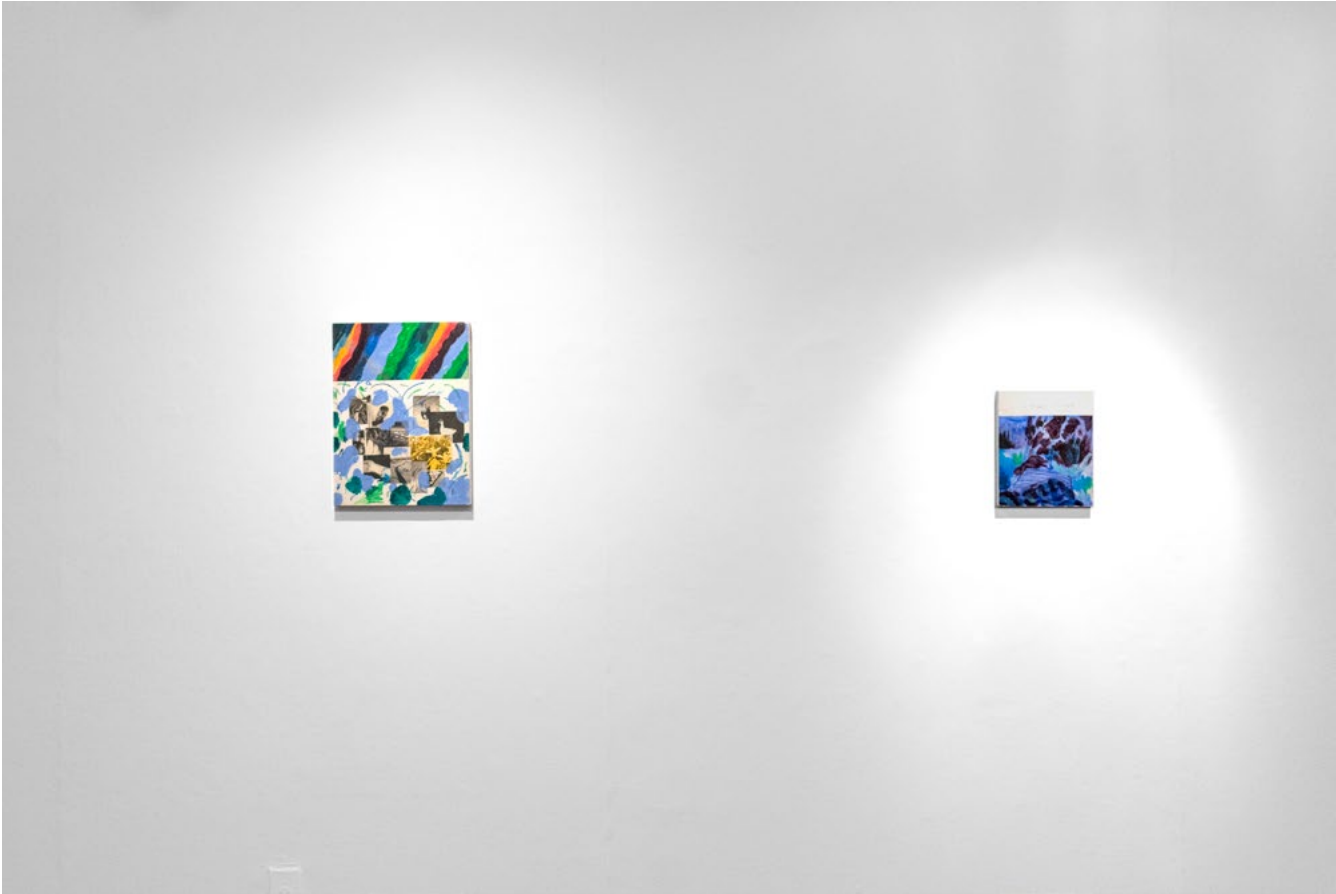
Montagem da exposição





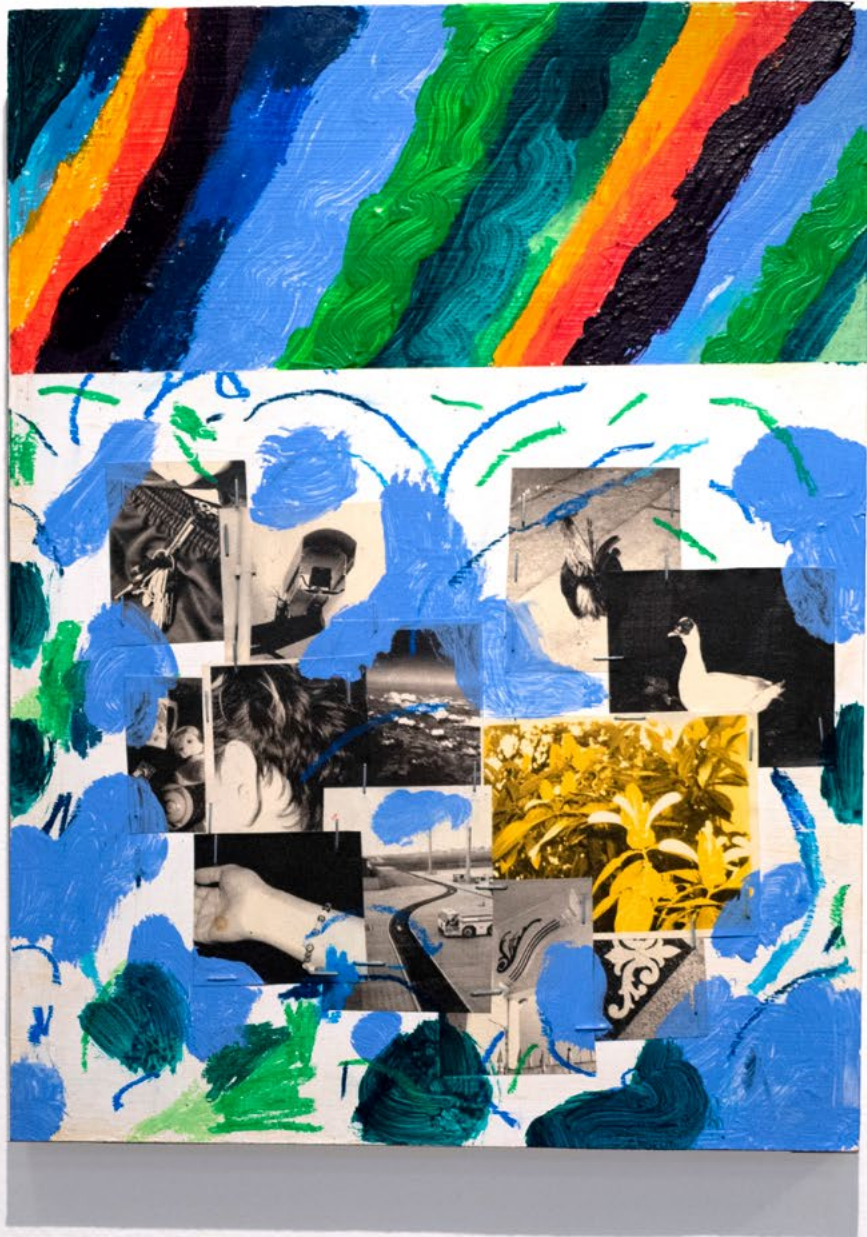






e: 481 pg/mL      t: 22 ng/dL





*Dream Contamination* (2023). 40x30  
Acrílica, pastel oleoso, fotos e grampos sobre tecido painel



Mineirinho  
(Clarice Lispector)

É, suponho que é em mim, como um dos representantes de nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facinora. É por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes. Perguntei a minha cozinheira o que pensava sobre o assunto. Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se tanto, o de precisar das pontuações contraditórias por não saber como harmonizá-las. Fatos irredutíveis, mas revolta irredutível também, a violenta compatibilização de revolta. Senti-se dividido na própria perplexidade diante de não poder esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais, e se revolta. Senti-se dividido na própria perplexidade diante de não poder esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais, e se revolta. Senti-se dividido na própria perplexidade diante de não poder esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais, e se revolta.

Por quê? No entanto a primeira lei, a que protege corpo e vida insubstituíveis, é a de que não matará. Ela é a minha maior garantia assim não me matam, porque eu não quero morrer, e assim não me deixam matar, porque ter matado será a escuridão para mim. Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro como um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desatosssegada, o quinto e o sexto me sobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo-primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo-segundo chamo meu irmão. O décimo-terceiro tiro me assassina - porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro.

Esta justiça que vejo meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonhos essenciais. Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sono, que eu não enxergue a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sono, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa há o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos. Até que treze tiros nos acordem, e com horror digo tarde demais - vinte e oito anos depois que Mineirinho nasceu - que ao homem acordado, que a esse não nos matem. Porque sei que ele é o meu erro. E de uma vida inteira, por Deus, o que se salva às vezes é apenas o erro, e eu sei que não nos salvaremos enquanto nosso erro não nos for precioso. Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me expantel, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva. Em Mineirinho se rebentou o meu modo de viver. Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo-terceiro tiro o que eu dormia? Sua assustada violência. Sua violência inocente - não nas consequências, mas em si inocente como a de um filho de quem o pai não temia nada. Tudo o que nele foi violência é em nós furtivo, e um evita o olhar do outro para não corrermos o risco de nos entendermos. Para que a casa não estremeça. A violência rebentada em Mineirinho que só outro não de homem, a mão de esperança, pensando sobre sua cabeça mutilada e disposta, poderia aplacar e fazer com que suas olhos surpreendidos se erguessem e caíam se encherem de lágrimas. Só depois que um homem é encontrado inerte no chão, sem o grito e sem os sapatos, vejo que esperei de lhe ter dito: também eu.

Fantasma (2023).  
Acrílica sobre tecido e conto de Clarice Lispector em papel vegetal sobre tecido.



*Véu* (2023). 20x20cm  
Acrílica e PLA de impressora 3D sobre painel