

mês, eu e o animal-memória



NuPAA
Núcleo de Práticas Artísticas Acadêmicas

PPGACV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES VISUAIS E CULTURA VISUAL

FAV
FACULDADE DE
ARTES VISUAIS



UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

GISELE CRISÓSTOMO

Nós, eu e o animal-memória

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

GOIÂNIA

2025



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Gisele Crisóstomo

3. Título do trabalho

Nós, eu e o animal-memória

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Gisele Crisóstomo, Discente**, em 21/02/2025, às 10:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 25/02/2025, às 08:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5186447** e o código CRC **C09848EE**.

Nós, eu e o animal-memória

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual,
da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás,
como requisito para obtenção do título de Mestre em Arte e Cultura Visual.

Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades
Linha de pesquisa: Poéticas Artísticas e Processos de Criação
Orientação: Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Crisóstomo, Gisele

Nós, eu e o animal-memória [manuscrito] / Gisele Crisóstomo. - 2025.
CXCVII, 197 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte
e Cultura Visual, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. artes visuais. 2. cultura visual. 3. autobiogeografia. 4. memória. 5.
fabulação crítica. I. Rodrigues, Manoela dos Anjos Afonso, orient. II.
Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 3/2025 da sessão de Defesa de **Dissertação** de Gisele Crisóstomo, que confere o título de **Mestra** em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos dezoito dias do mês de Fevereiro de dois mil e vinte e cinco, a partir das quatorze horas e trinta minutos, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de **Dissertação** intitulada "Nós, eu e o animal-memória". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora e Presidente da Banca, Professora Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (PPGACV/FAV/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora, Professora Dra. Helene Gomes Sacco (PPGArtes/UFPel), membra externa à UFG, e Professor Dr. Wolney Fernandes de Oliveira (EMAC/UFG), membro externo ao Programa. Durante a arguição, os(as) membros(as) da Banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. Após reunir-se em sessão secreta, a Banca Examinadora concluiu o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada**. A Banca destacou a qualidade da escrita e dos processos de pesquisa poética, ressaltando a originalidade das contribuições conceituais da pesquisa, especialmente em relação à memória e às práticas para a sua sobrevivência. A Banca recomenda a publicação do trabalho e a circulação dos resultados artísticos em exposições e outros meios. Proclamados os resultados pela Professora Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos(as) Membros(as) da Banca, aos dezoito dias do mês de Fevereiro de dois mil e vinte e cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 18/02/2025, às 17:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Wolney Fernandes De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 18/02/2025, às 17:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Helene Gomes Sacco, Usuário Externo**, em 18/02/2025, às 18:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5114468** e o código CRC **COFEDD8E**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

Nós, eu e o animal-memória

GISELE CRISÓSTOMO

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (PPGACV/UFG)

Membra externa: Profa. Dra. Helene Gomes Sacco (PPGArtes/UFPel)

Membro externo : Prof. Dr. Wolney Fernandes de Oliveira (EMAC/UFG)

Suplente interno: Prof. Dr. Elinaldo da Silva Meira (PPGACV/UFG)

Suplente externo: Prof. Dr. Rodrigo Matos de Souza (FE/UnB)

AGRADECIMENTOS

Às minhas avós e ancestrais por jogarem suas sementes ao vento, permitindo que encontrássemos terrenos férteis para crescer.

Aos meus pais, Célio e Lucia, por caminharem comigo. À Nilma por ser refúgio. Aos amigos e familiares por todo amor, cuidado e disposição.

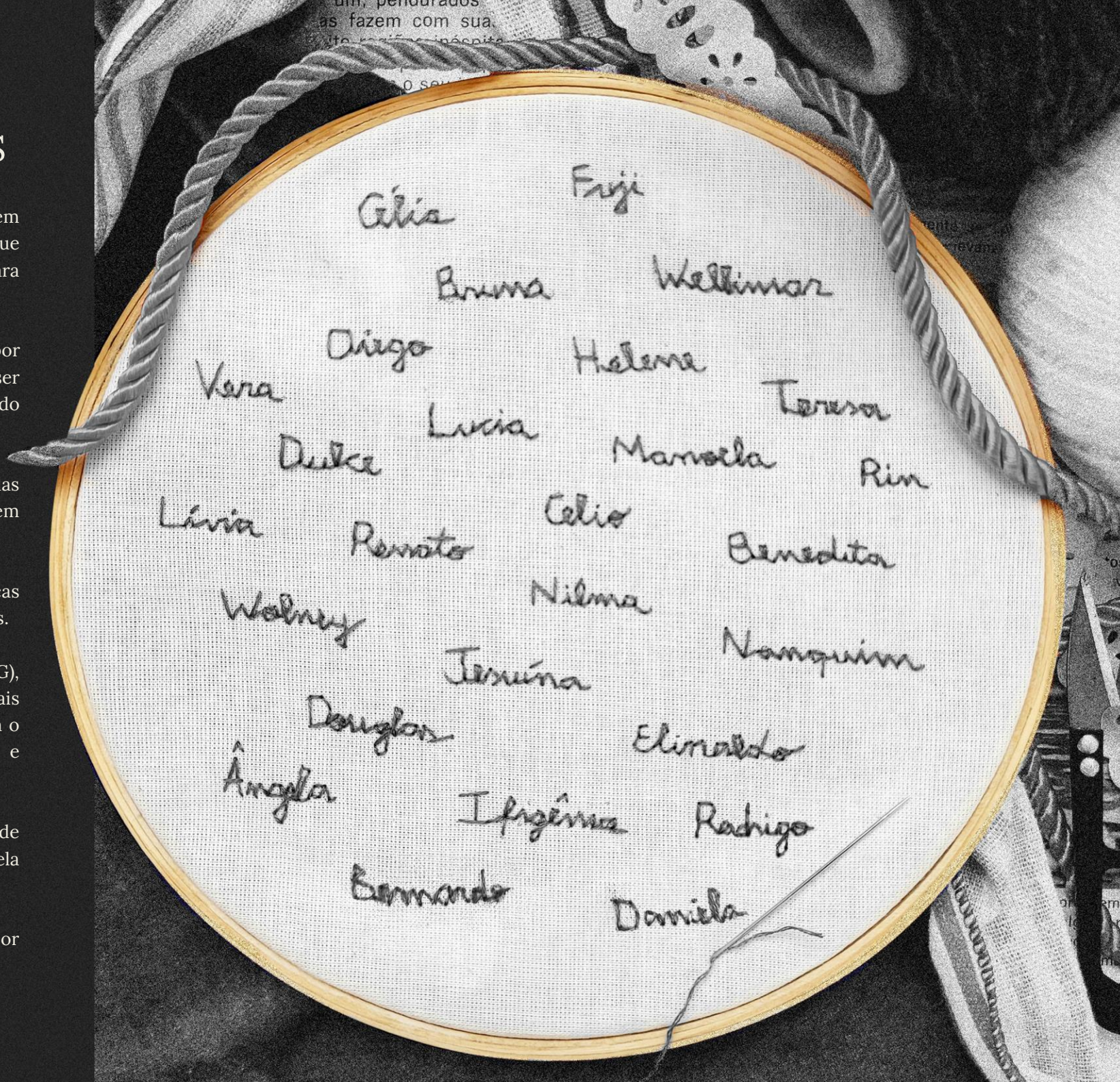
À Professora Manoela, orientadora, pelas palavras que ativam o movimento e fazem descobrir caminhos.

Ao Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA) pelos encontros.

À Universidade Federal de Goiás (UFG), especialmente à Faculdade de Artes Visuais (FAV) e todas as pessoas que constroem o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV).

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos concedida.

À todos nós que se fazem presentes por meio dessa escrita. Muito obrigada!



RESUMO

Nós, eu e o animal-memória é uma pesquisa autobiográfica em arte que busca um lugar de pertencimento por meio da criação de livros de artista, em uma poética da viagem. Ao me questionar onde é o meu lugar, vasculhei o arquivo familiar e percebi que não encontraria um lugar específico de origem. Dessa lacuna, elaborei a noção de *autogeofabular*, trançada a partir dos conceitos de inventariar, autobiogeografia e fabulação crítica. No processo, emergiu uma presença que me guiou por paisagens internas, à qual nomeei *animal-memória*. Os conceitos operatórios de autogeofabular e animal-memória são resultados dessa investigação. O movimento — físico, identitário, diaspórico — e a palavra — oral, escrita, do dicionário — costuraram o tecido da memória pelos fios do autogeofabular, percorrendo os rastros do arquivo, reconhecendo as paisagens internas e imaginando o que foi apagado. O animal-memória surgiu nesse trajeto, desfazendo fronteiras entre arquivo e fabulação, em oposição às narrativas hegemônicas. O percurso investigativo resultou na criação de quatro livros de artista intitulados; *Sobre nós*, *O Mapa das Ruínas*, *Às margens de mim* e *Paisagens Fabuladas*, feitos durante o ano de 2024 e que conferem materialidade a esta busca. Esta pesquisa está inserida na linha "Poéticas Artísticas e Processos de Criação" do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG) e na linha "Materialidades e Imaterialidades Auto/Biográficas nas Poéticas Artísticas e Processos de Criação" do grupo de pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/UFG/CNPq).

Palavras-chave: artes visuais; cultura visual; autobiogeografia; memória; fabulação crítica.

ABSTRACT

We, I and the memory-animal is an autobiographical research in art which seeks a place of belonging through the creation of artist's books, in a poetics of travel. When wondering where I belong, I looked through the family archive and realized that I wouldn't find a specific place of origin. From this gap, I developed the notion of *autogeofabulation*, braided from the concepts of inventorying, autobiogeography and critical fabulation. In the process, a presence emerged that guided me through internal landscapes, which I named *memory-animal*. The operational concepts of autogeofabular and memory-animal are results of this investigation. The movement — physical, identity, diasporic — and the word — oral, written, from the dictionary — sewed the fabric of memory through the threads of the autogeofabulation, traversing the traces of the archive, recognizing the internal landscapes and imagining what was erased. The memory-animal emerged along this path, blurring boundaries between archive and fable, in opposition to hegemonic narratives. The investigative path resulted in the creation of four artist books entitled: About us, The map of the ruins, At the margins of me and Fabled landscapes, made during the year 2024 and which give materiality to this search. This research is part of the line "Artistic Poetics and Creation Processes" of the Postgraduate Program in Art and Visual Culture (PPGACV) of the Faculty of Visual Arts (FAV) of the Federal University of Goiás (UFG) and in the line "Auto/Biographical Materialities and Immaterialities in Artistic Poetics and Creation Processes" from the Autobiographical Artistic Practices Research Group (NuPAA/UFG/CNPq).

Keywords: visual arts; visual culture; autobiogeography; memory; critical fabulation.

Lista de figuras

Todas as imagens são da autora, exceto quando outra autoria é indicada.

Figura 1	Minhas avós, Dulce e Jesuína.	15
Figura 2	Sobre nós, 2024. Livro-Poema.	17
Figura 3	Sobre nós, 2024. Livro-Poema.	18
Figura 4	Sobre nós, 2024. Livro-Poema.	19
Figura 5	Sobre nós, 2024. Livro-Poema.	20
Figura 6	Sobre nós, 2024. Livro-Poema.	21
Figura 7	Sobre nós, 2024. Livro-Poema.	22
Figura 8	Sobre nós, 2024. Livro-Poema.	23
Figura 9	Sobre nós, 2024. Livro-Poema.	24
Figura 10	Registro da interação com o livro de artista “Sobre nós”.	25
Figura 11	Eu, criança, escondendo o volume do cabelo para tirar uma foto.	27
Figura 12	Minha mãe, meu irmão e eu sob o olhar do meu pai, durante uma viagem.	30
Figura 13	Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Since I left, 2014.	46
Figura 14	Benedita, 2023. Da série: Histórias que o fogo conta.	47
Figura 15	Figura 15: Página do meu diário. Anotações feitas durante a viagem em família de	50
Figura 16	Cadernos e algumas folhas soltas que fizeram parte do percurso até aqui.	54
Figura 17	Vestígio: Escombros do antigo cinema da fazenda	64
Figura 18	Fotografia tirada pelo meu pai, Célio Crisóstomo, na fazenda Palmeiras, em 1995.	66
Figura 19	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	68
Figura 20	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	69
Figura 21	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	70
Figura 22	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	71
Figura 23	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	72
Figura 24	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	73
Figura 25	Vestígio: Eu, meu irmão e minhas primas no sítio da minha avó.	74
Figura 26	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	75
Figura 27	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	76
Figura 28	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	79
Figura 29	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	80
Figura 30	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	81
Figura 31	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	82
Figura 32	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	84
Figura 33	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	85

Figura 34	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	86
Figura 35	Vestígio: Eu, a Brasília do meu pai e o milharal da fazenda.	87
Figura 36	Mapa das Ruínas, 2024. Livro-Objeto.	88
Figura 37	Registro da interação com o livro de artista “Mapa das ruínas”.	89
Figura 38	Minha mãe observando a fazenda, 1995, sob o olhar do meu pai.	90
Figura 39	Minha mãe observando o que sobrou da fazenda, 2023.	91
Figura 40	Vestígio: Uma das casas da Fazenda Palmeiras.	92
Figura 41	A mulher incendiária, 2023.	94
Figura 42	Vestígio: Corredor principal da Fazenda Palmeiras.	95
Figura 43	Dulce, 2023. Da série: Histórias que o fogo conta.	99
Figura 44	Primeiro Beijo, 2023.	100
Figura 45	Às margens de mim, 2024. Livro interferido.	104
Figura 46	Às margens de mim, 2024. Livro interferido.	105
Figura 47	Às margens de mim, 2024. Livro interferido.	106
Figura 48	Às margens de mim, 2024. Livro interferido.	107
Figura 49	Às margens de mim, 2024. Livro interferido.	109
Figura 50	Às margens de mim, 2024. Livro interferido.	110
Figura 51	Às margens de mim, 2024. Livro interferido.	111
Figura 52	Às margens de mim, 2024. Livro interferido.	112
Figura 53	Às margens de mim, 2024. Livro interferido.	113
Figura 54	Às margens de mim, 2024. Livro interferido.	114
Figura 55	Às margens de mim, 2024. Livro interferido.	115
Figura 56	Às margens de mim, 2024. Livro interferido.	116
Figura 57	Registro da interação com o livro de artista “Às margens de mim”.	117
Figura 58	Agulhas de mareerrar, 2024. Instalação.	121
Figura 59	Agulhas de mareerrar, 2024. Detalhe.	122
Figura 60	Jesuína, 2023. Da série: Histórias que o fogo conta.	123
Figura 61	Paisagens fabuladas, 2024. Livro-reminiscência.	126
Figura 62	Paisagens fabuladas, 2024. Livro-reminiscência.	127
Figura 63	Paisagens fabuladas, 2024. Livro-reminiscência.	128
Figura 64	Paisagens fabuladas, 2024. Livro-reminiscência.	129
Figura 65	Paisagens fabuladas, 2024. Livro-reminiscência.	130
Figura 66	Paisagens fabuladas, 2024. Livro-reminiscência.	131
Figura 67	Paisagens fabuladas, 2024. Livro-reminiscência.	132
Figura 68	Paisagens fabuladas, 2024. Livro-reminiscência.	133
Figura 69	Paisagens fabuladas, 2024. Livro-reminiscência.	134
Figura 70	Paisagens fabuladas, 2024. Livro-reminiscência.	135

Figura 71	Paisagens fabuladas, 2024. Livro-reminiscência.	136
Figura 72	Registro da interação com o livro de artista “Paisagens fabuladas”.	137
Figura 73	Minha mãe trançando meu cabelo na casa em Ourinhos.	138
Figura 74	Anotações durante o Seminário de Pesquisa em Arte.	141
Figura 75	Ifigênia, 2023. Da série: Histórias que o fogo conta.	143
Figura 76	Eu, minha mãe e meu irmão.	144
Figura 77	Anotações em meu diário.	146
Figura 78	Estudo sobre a memória, 2023.	147
Figura 79	Série “Histórias que o fogo conta”. Jesuína, Benedita, Dulce, Ifigênia, 2023.	148
Figura 80	Paisagens internas, 2023.	149
Figura 81	Paisagens internas, 2023.	150
Figura 82	Anotações da aula de metodologia de pesquisa.	152
Figura 83	Roda de conversa com os artistas junto aos trabalhos no CCUFG.	155
Figura 84	Roda de conversa com os artistas junto aos trabalhos no CCUFG.	155
Figura 85	Roda de conversa com os artistas junto aos trabalhos no CCUFG.	155
Figura 86	Agulhas de marerrar e A mulher incendiária na exposição “Um movimento e Meio”	156
Figura 87	Detalhe de agulhas de marerrar na exposição “Um movimento e Meio”	156
Figura 88	Vestígios da viagem na exposição “Um movimento e Meio”	157
Figura 89	Os três trabalhos expostos da exposição “Um movimento e Meio”.	157
Figura 90	Visitantes ao redor de Agulhas de marerrar.	158
Figura 91	Grada Kilomba. O barco. 2021	160
Figura 92	Rosana Paulino, Parede da Memória, 1994/2005.	161
Figura 93	Aline Motta, Macrofonia, 2021.	164
Figura 94	Livros de artista: Mapa das ruínas, As margens de mim e Paisagens fabuladas.	166
Figura 95	Processos variados dos primeiros trabalhos da pesquisa.	176
Figura 96	Processos variados dos primeiros trabalhos da pesquisa.	176
Figura 97	Processos variados dos primeiros trabalhos da pesquisa.	176
Figura 98	Processos variados dos primeiros trabalhos da pesquisa.	176
Figura 99	Processos variados dos primeiros trabalhos da pesquisa.	176
Figura 100	Processos variados dos primeiros trabalhos da pesquisa.	176
Figura 101	Fazer e refazer de Paisagens Fabuladas.	179
Figura 102	Fazer e refazer de Paisagens Fabuladas.	179
Figura 103	Primeiro passo da construção da paisagem em cianotipia.	180
Figura 104	Segundo passo da construção da paisagem em cianotipia.	180
Figura 105	Terceiro passo da construção da paisagem em cianotipia.	180
Figura 106	Observando a rua pela janela quando criança.	181
Figura 107	Meu pai, meu irmão e eu na casa de Itu.	185

ITINERÁRIO

PRÓLOGO	15
Sobre nós	16
FAZENDO AS MALAS	27
BAGAGEM DE MÃO.....	30
A agulha e o gesto	31
A palavra	32
Em movimento	33
O tecido e a linha.....	38
Autogeofabular	39
Papel carbono.....	48
Diários, cartas e mapas	48
A Costura	59
NÓS, EU E O ANIMAL-MEMÓRIA	61
Centelha	63
O mapa das ruínas.....	68
A constelação do animal-memória	104
Paisagens fabuladas	126
O QUE O CAMINHO ME CONTOU	145
Rastros, vestígios, pegadas	146
Outras formas de contar histórias	154
Os livros de artista	166
Alguns processos.....	168
O ANIMAL-MEMÓRIA.....	181
O TEMPO EM MOVIMENTO	185
REFERÊNCIAS	193



Prólogo

Figura 1: Minhas avós, Dulce (2006) e Jesuína (Anos 90)

Sobre nós

Resistem.

São corpos em tensão.

São linhas que se encontram.

Laços são nós em movimento.

Ao seguir o trajeto de uma linha, aprendo sobre nós.

O embaraço acontece no encontro entre linhas.

Focar em uma linha auxilia o desembaraçar, mas é preciso cuidado para não danificar os outros fios que fazem parte da trama.

Mesmo que embaraçados, juntos formam uma estrutura forte.

Ainda que forte, frágil.

Figura 2: **Sobre nós**, 2024. Livro-poema. Barbante de algodão cru, linha de algodão, agulha e texto gravado a laser em acrílico preto e cristal de 2 mm. Dimensões: Caixa 11,5 x 11,5 cm. Fios com dimensões variadas.





Figura 4: **Sobre nós**, 2024. Barbante de algodão cru bordado com linha preta. (Detalhe)

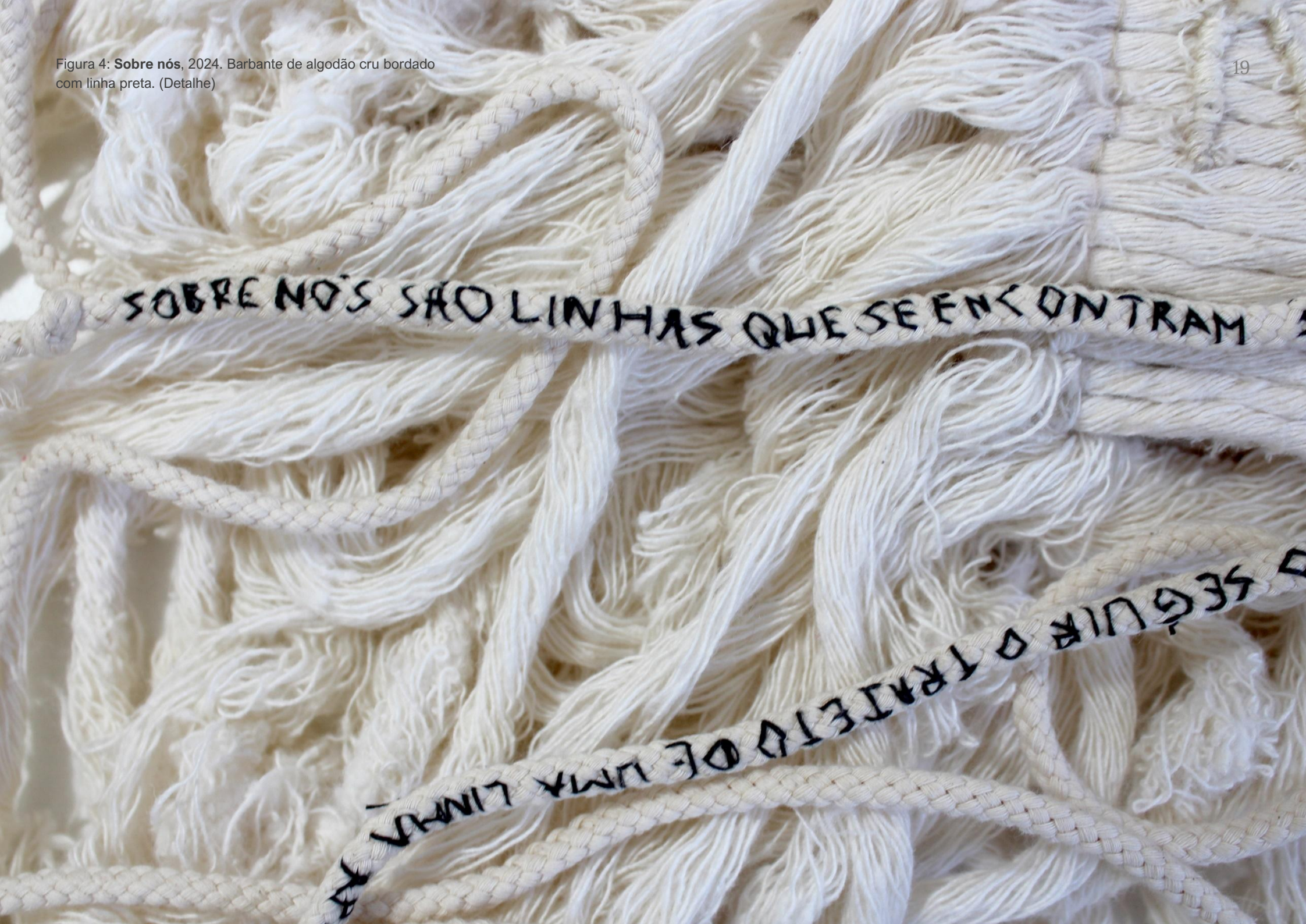






Figura 7: **Sobre nós**, 2024. Texto gravado em placas de acrílico. (Detalhe)









Figura 10: Registro da interação com o livro de artista “Sobre nós”, produzido para visualização do manuseio do livro. (2024)

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tub_cTKWMTw Acesso em: 10/01/2025

Apesar de desfeitos,
existimos / existem / existíamos / existiam / existiram /
existiremos / existirão / existamos!

Sempre que me preparo para iniciar uma escrita, recordo de bell hooks (2019a) falando sobre a importância de saber para quem se fala. Quem e o que evoco quando escrevo? Que nós são esses que considero minha coletividade? Em que linhas encontro espaço para escrever?

Sobre nós é um livro de artista que propõe a experiência de tentar desembaraçar os fios. Uma experiência muito semelhante ao viver desta pesquisa.

Nós que, cada um com a sua história, nos encontramos na busca por pertencer. Nós de histórias interrompidas pelo desejo do outro de sobrepor uma narrativa única aos seres múltiplos que habitam a terra. Nós da garganta. Nós das articulações moventes em busca de um lugar. Nós do caule da planta que nasce na terra explorada exalando veneno e recebendo o nome de praga ao tentar defender a terra que é seu lugar. São muitos nós e cada um pede seu verbo.



Fazendo as malas

Figura 11: Eu, criança, escondendo o volume do cabelo para tirar uma foto. Registro feito pelo meu pai. (Entre 1999 e 2001)

O que tem a contar uma viajante que não tem um destino final?

Apenas o que o caminho também lhe contou de volta, diria Arfuch (2013).

Nós, eu e o animal-memória é uma busca por um lugar de pertencimento. Uma viagem pelo terreno das memórias na tentativa de capturar as imagens fugidias que habitam suas paisagens. Com as coletas do percurso — rastros do arquivo, fotografias, histórias contadas — costura-se uma cartografia afetiva que convida a uma experiência através de três livros de artista.

Entre essas coletas, há uma que se faz necessário contar primeiro: o dicionário que será utilizado neste caminho como meio de reencontrar as palavras. O *Minidicionário da língua portuguesa Melhoramentos* (1997), foi resgatado dos meus guardados, num gesto de retorno ao inventário (Anzaldúa, 2005) que se desdobra ao longo de toda a pesquisa. Esse dicionário se incorpora ao percurso e dá corpo ao livro de artista *Às margens de mim*, parte do projeto artístico desta investigação, onde a linguagem também se torna matéria de experimentação.

Além disso, apresento uma escrita que se move junto ao meu percurso, que reflete nas escolhas de formatação deste trabalho — uma escrita que aceita as pausas, permitindo que as perguntas ressoem e que a reflexão amadureça a seu tempo.

Este trabalho está dividido em cinco capítulos:

No primeiro capítulo **BAGAGEM DE MÃO**, compartilho os caminhos metodológicos desta pesquisa. Cada item da bagagem de mão da artista-viajante – a agulha, o gesto, as linhas, o tecido e o papel carbono – reflete uma parte dos processos que compõem esta investigação e define um subcapítulo.

Em **A Agulha e o gesto**, discorro sobre o movimento e a palavra, essenciais no fazer e pensar desta pesquisa. Em **O Tecido e as linhas**, abordo o arquivo como tecido base para criar outras narrativas e as linhas que me levaram a elaborar a noção de autogeofabular: o inventariar (Anzaldúa, 2005), a autobiogeografia (Rodrigues, 2017) e a

fabulação crítica (Hartman, 2020). Em **Papel Carbono**, falo sobre minhas estratégias de lembrar e como elas me conduziram ao gesto de cartografar memórias. Por fim, em **A Costura**, entrelaço tais elementos e teço orientações para a experiência do projeto artístico.

No segundo capítulo **NÓS, EU E O ANIMAL-MEMÓRIA** faço um convite à experiência imersiva do projeto artístico, composto por três livros de artista, apresentados em cartas-mapa que se entrelaçam a uma narração sonora, propondo uma viagem sensorial e poética pelo território das memórias.

A **Primeira carta-mapa - O Mapa das Ruínas**, recorda a visita à fazenda em que meus pais cresceram, o encontro com as ruínas e a necessidade de seguir viagem.

A **Segunda carta-mapa - A Constelação do animal-memória** mergulha na tentativa de refletir sobre a ideia colonial do que é considerado linguagem e do que está à margem. O livro de artista “Às margens de mim” é o dicionário ao qual recorro durante essa escrita.

Na **Terceira carta-mapa - Paisagens Fabuladas** o animal-memória revela sua natureza e nos provoca: o que fazer diante da iminência do esquecimento?

No terceiro capítulo **O QUE O CAMINHO ME CONTOU** recordo os **Rastros, vestígios e pegadas** do animal-memória e os primeiros movimentos percebidos. Em **Outras formas de contar histórias**, comento as motivações por trás das escolhas narrativas e formais do projeto artístico. Em seguida, localizo os **Livros de Artista** dentro deste percurso junto ao processo criativo de cada um deles.

No quarto capítulo **O ANIMAL-MEMÓRIA** reflito sobre as formas possíveis do seu encontro: o impulso de agarrá-lo, a possibilidade de perdê-lo de vista e a escolha de segui-lo por entre as paisagens reais e imaginadas.

Por fim, no quinto capítulo, danço no **TEMPO EM MOVIMENTO** e amarro os fios dessa costura refletindo sobre o que foi a viagem proporcionada por essa investigação. Revejo o percurso, resgatando o que aprendi e as transformações que emergiram ao longo dessa viagem.



Bagagem de mão

Figura 12: Minha mãe, meu irmão e eu sob o olhar do meu pai, durante uma viagem (Anos 90).

A agulha e o gesto

A agulha é uma ferramenta que acolhe a linha e traça um caminho ao adentrar o tecido. Mas nada seria a agulha sem o gesto que permite a costura. Neste subcapítulo, abordarei dois elementos fundamentais que, como agulha, permitiram construir minha metodologia de pesquisa: a palavra e o movimento.

A palavra

Esta parte da escrita, que antecede o projeto artístico, é feita após a viagem. Escrevo depois de toda uma caminhada e me encontro com os dizeres de Evaristo (2024, p. 8): “a escrita me deixa em profundo estado de desesperação, pois a letra não agarra tudo o que o corpo diz”.

Observo a quantidade de páginas, tudo o que foi dito, e me rendo à impossibilidade de relatar o acontecido na mesma intensidade que foi vivido. “Se contar e recontar são atos marcados por sinais de incompletude, pois difícil é traduzir os intensos sentidos da memória, imaginem escrever” (Evaristo, 2024, p. 9).

Um processo fatigante, confesso. De tentar encontrar palavras para o indizível. De extraí-la do rastro e expandi-la em linha, cor e gesto. Uma tentativa, pois a grafia não registra o silêncio, o intervalo, o marejar dos olhos ou o estupor diante da relembração (Evaristo, 2024). “Mas persisto nesta intenção”, afirma Evaristo (2024) e sigo com ela.

No decorrer desta pesquisa, a palavra se mostrou matéria a ser trabalhada e moldada para dar forma ao que precisava vir ao mundo. Escrevo em uma costura entre a palavra que se traja de técnica e de poética para tramar uma escrita acadêmica. Reconstruí a palavra como forma de contar a história sob outro olhar e recorri aos seus significados em uma tentativa de desvencilhar a palavra das imagens impostas.

Durante esta escrita, resgatarei do dicionário algumas palavras para pensar suas possibilidades. Não porque me agrada a definição das palavras em si, até porque, como nós, elas estão sempre em movimento. Mas porque seu significado, suas origens ou mesmo as palavras ao redor fazem surgir conexões que não seriam percebidas no repetir cotidiano da fala ou da escrita. Às vezes usamos as palavras por costume, num estado tão adormecido, que elas se esquecem do seu potencial. Para isso, utilizei o Minidicionário da Língua Portuguesa Melhoramentos (1997), o mesmo que dá corpo ao trabalho “Às margens de mim” (Fig. 44), um dos livros de artista que faz parte desse projeto.

Cada passo dado segue as pegadas deixadas por autoras como Anzaldúa (2000, 2005), hooks (2019a, 2019b, 2022, 2023), Evaristo (2020, 2024), Gonzalez (2020) e tantas outras que me permitiram entender que há muito potencial na escrita, sobretudo a partir da nossa experiência. É através da escrita que traço caminhos em um espaço de falta – do não dito, do apagado, do impedido – na tentativa de transformar o impossível em linguagem.

Em movimento



O ano era 2020 e eu fazia alguns trabalhos como designer para uma empresa. Havia acabado de me formar e precisava construir uma base financeira para a vida que se seguia após deixar a casa dos meus pais. Pensando na pirâmide hierárquica da empresa, eu era alguém que chega depois e se senta no lugar vazio que sobra, nas fileiras de trás, tentando não incomodar para permanecer ali.

Naquele ano, porém, aconteceu o crime contra George Floyd. Um homem afro-americano assassinado por um policial branco que continuou fazendo pressão em seu pescoço e o asfixiou, mesmo ao ouvir George dizendo que não conseguia respirar. Tal acontecimento criou um levante norte-americano e protestos antirracistas daqueles que estavam cansados dessa repetição.

No Brasil, “*I can’t breathe*” estampava as redes sociais, ecoando as palavras de George Floyd, acompanhadas da hashtag “#vidasnegrasimportam” e outras afins. Mesmo o Brasil sendo palco de violência contra a população negra, foi preciso uma insurreição norte-americana para que a pauta entrasse em debate na grande mídia. Os resquícios coloniais ainda movem o país.

Programas de televisão, jornais e revistas traziam a pauta antirracista. O "Pequeno Manual Antirracista", de Djamila Ribeiro, estampava a lista de mais vendidos e, com a popularização da autora, o termo “lugar de fala” também passou a circular com maior frequência nas discussões cotidianas. Na empresa em que trabalhava, de repente, me convidaram a sentar em um lugar lá na frente.

Para ser mais específica, novembro, o “mês da consciência negra”, se aproximava. Era preciso escrever um texto que representasse a visão da empresa em relação àquele momento e, de repente, fui convidada. Eu, que não trabalhava escrevendo textos publicitários. Que nunca nem tinha escrito um e-mail para o CEO da empresa. Esse lugar de fala que me deram, assim, tão fácil, representando tantos funcionários, não era confortável. Era um lugar especial, pelo menos foi o que me fizeram sentir.

Especial. Segundo o dicionário (Melhoramentos, 1997, p. 203), significa:

es.pe.ci.al adj 1 Relativo a uma espécie. 2 Peculiar de uma coisa ou pessoa; exclusivo.
3 Fora do comum; excelente, notável.

Contava-se nos dedos a quantidade de pessoas pretas e pardas naquele setor da empresa. Nesse contexto, talvez, aquele lugar realmente fosse especial. Quando o ocupei, pude senti-los atrás de mim. Prontos para apontarem os dedos caso minhas palavras não fossem consideradas adequadas por quem as lesse. Palavras que, na verdade, foram o mais genéricas possível e tiveram interferência daqueles que deviam tê-las escrito, mas não tiveram coragem. Quando tentei fazer sugestões, não fui ouvida.

Naquele dia virei personagem na fabulação da branquitude e percebi o perigo de não saber o meu lugar.

Então, iniciei a minha busca.

✓

— Pai, me conta a história da nossa família?

— Ah, eu não sei muito, não lembro de muita coisa.

Era assim que meu pai minha mãe e demais familiares respondiam a essa pergunta. Não por falta de vontade, entenderemos no decorrer desta escrita, mas porque eles também não (acreditavam que) tinham muito a contar.

Porém, estava determinada a descobrir mais sobre minhas origens. Fui vasculhando as partes, trazendo fragmentos junto às perguntas, como fotografias ou um pedacinho ou outro de história que eles deixavam escapar. Foi assim que meu pai me contou o que sabia da história da minha bisavó.

Ele não lembrava o nome dela. Segundo ele, ela era uma indígena “bugre” da região de Minas Gerais, que foi para São Paulo fugindo de algo, mas não se sabe do quê. Essa história se complementa pelos dizeres de familiares quanto a ela ter sido “pega no laço”, expressão que até então não conhecia e que romantizou, por muito tempo, a violência contra mulheres indígenas que foram obrigadas a ter algum tipo de relação com os colonizadores.

Ao pesquisar o termo “bugre” pela primeira vez, me deparei com a informação de que a palavra tem sentido depreciativo. Guisard (1999) coloca a partir de Freyre (1963) que o termo se originou na Europa durante a Idade Média, representando aqueles que se colocavam contra a ortodoxia da igreja. No dicionário (Melhoramentos, 1997, p. 77), o termo vem sem nota de rodapé:

bu.gre sm Nome genérico dado ao índio, especialmente o bravo.

De quem é a história que minha família vem carregando?



Esse sentimento de não ter um lugar específico onde as raízes da minha história se iniciam me acompanha desde a infância. Nós, minha família e eu, vivemos entre o fazer e desfazer de malas e caixas etiquetadas.

Uma atividade comum às mudanças era o momento de escolher a casa. Cada uma tinha sua característica marcante. Lembro da casa que tinha um quarto secreto dentro do armário. Meu irmão, Renato, e eu imploramos para aquela casa ser escolhida, pelas inúmeras possibilidades que um quarto misterioso trazia para nossa imaginação — mesmo sabendo que, provavelmente, brigaríamos para decidir quem ficaria com ele e teríamos medo de dormir sozinhos no mesmo — mas acabamos não morando naquela casa.

Lembro também da casa que tinha um banheiro inteiramente preto — azulejos, porcelanas, moldura do espelho — colado à porta de entrada. Antes de conhecer o restante da casa, ficamos na porta criando cenários em que aquele banheiro seria útil e levantando possibilidades pela escolha monocromática inusitada.

Nessas visitas, meu irmão e eu observávamos o girar da chave na porta como um corredor espera o apito inicial da maratona e, então, corríamos pelo espaço vazio elegendo os melhores cômodos e nossos quartos.

“Esse é meu!!!”.

Mesmo quando meu irmão chegava primeiro no que eu considerava o melhor quarto da casa, minha teimosia infantil não dava o braço a torcer e se obrigava a encontrar algo especial no quarto que sobrara. Geralmente, meu próprio motivo inventado me convencia que aquele seria um lugar extraordinário.

São esses deslocamentos físicos, identitários e diaspóricos que motivam essa pesquisa.



Mudei de Bauru, interior de São Paulo, para Goiânia para realizar o mestrado. Porém, sempre fazendo o movimento de retornar e visitar meus pais. Na primeira vez que retornei para Bauru, me sentia perdida quanto à minha metodologia de pesquisa e voltava para casa na esperança de encontrar um caminho. Mas foi o caminho que me encontrou.

Peguei o avião de Goiânia para São Paulo. Depois, o ônibus cheio de viajantes até a estação de trem. Seria cerca de uma hora de viagem até chegar no terminal rodoviário, onde pegaria o ônibus para Bauru.

Observando as paisagens pela janela e o ir e vir das pessoas, escrevi em meu diário:

Há algo na viagem que me motiva.

Ali, somente ali, quando já estava em movimento, entendi que esse era o caminho. Não no entendimento da certeza do caminho em si, mas da necessidade de estar em movimento para descobri-lo. Dessa forma, o movimento — do corpo, dos olhos, da atenção, daquilo que pede que o sigamos — é parte da metodologia desta pesquisa. Contudo, entre cá e acolá, algo havia de orientá-lo. A viagem, então, apareceu como poética para conduzir esses movimentos.

Esta investigação se deu, assim, com gestos que percebi se repetirem nas viagens que já realizei: observar os silêncios, registrar em traços, coletar o que ativa o afeto e guardar com carinho em caixas a se perder.

O tecido e a linha

Para essa costura, escolhi tramar minhas linhas em um tecido estampado, carregado de histórias — desses encontrados em caixas de guardados. Neste subcapítulo, discorro sobre o arquivo como tecido base e ponto de partida para bordar narrativas a partir do autogeofabular, meada composta pelas linhas do inventariar (Anzaldúa, 2005), da autobiogeografia (Rodrigues, 2017) e da fabulação crítica (Hartman, 2020).

Autogeofabular

Quando iniciei esta pesquisa, me encontrava em um espaço onde minha noção de pertencimento estava ligada à aceitação de mim mesma como mulher negra. Essa ideia, porém, era permeada por inseguranças, pois minha pele parda frequentemente parecia convidar as pessoas a questionarem ou interpretarem minha identidade.

Minha pele parda muitas vezes me colocou em um lugar de indeterminação, marcado por ausências e definições impostas externamente. Estava constantemente sendo analisada pelo olhar do outro, que me definia de acordo com seus próprios critérios. Em alguns lugares, era considerada "quase branca", enquanto em outros não era vista como "negra o suficiente" para pertencer (Crisóstomo, 2024).

Meu pai conta que, no meu nascimento, minha avó materna disse a ele: “ainda bem que não veio tão pretinha quanto a gente”. É doloroso ouvir o tom de tristeza na voz do meu pai ao contar essa história. Ainda assim, consigo compreender o que minha avó sentiu ao dizer essas palavras, considerando que ela era uma mulher preta e carregava consigo as marcas das dificuldades que enfrentou por causa da cor de sua pele.

Esse alívio, contudo, não é exclusivo de quem viveu o racismo. Quando o movimento antirracista começou a ganhar força e pessoas negras passaram a me convidar para rodas de conversa e grupos de resistência, ouvi de pessoas brancas que eu era “quase branca” e, por isso, não precisava me envolver.

Nesse lugar ambíguo, eu não me sentia autorizada a expressar o que me incomodava, já que não sofria “tanto racismo quanto uma pessoa negra”. Hoje, porém, me pergunto: quanto racismo é suportável?

Foi então que me deparei com a escrita de Gloria Anzaldúa (2005). Em sua experiência como mulher chicana, nascida na fronteira entre México e Estados Unidos, a autora fala sobre os desafios de existir entre culturas, tentando equilibrar-se entre valores conflitantes e mensagens que se contradizem.

Dentro de nós e dentro de la cultura chicana, crenças arraigadas da cultura branca atacam crenças arraigadas da cultura mexicana, e ambas atacam crenças arraigadas da cultura indígena. De forma subconsciente, vemos um ataque contra nós e nossas crenças como uma ameaça e tentamos bloqueá-lo com um posicionamento contrário. (Anzaldúa, 2005, p. 705).

A autora aponta que os limites rígidos e a ideia de manter o que é indesejado do outro lado da fronteira são hábitos enraizados. Anzaldúa (2005), então, nos convida a fazer um inventário para compreender nossa identidade plural, rumo a uma nova consciência: uma consciência mestiça. “Nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em uma outra coisa” (Anzaldúa, 2005, p. 706). O que foi herdado, o que foi imposto, o que foi adquirido?

Revisitei o arquivo familiar na tentativa de definir direções.

Neste caminho, conheci a autobiogeografia (Rodrigues, 2017), uma abordagem da pesquisa autobiográfica em arte (Rodrigues, 2021) que se revelou como uma possibilidade de desenvolver uma pesquisa artística em que o autobiográfico orienta os movimentos e gestos dos processos de criação ao mesmo tempo que incorpora os rastros do meu arquivo familiar (Rodrigues; Barra; Souza, 2023).

Para Rodrigues (2017), as discussões sobre espaço, lugar e pertencimento devem estar criticamente situadas, tendo em vista a multiplicidade geopolítica de um mundo desigualmente globalizado (Rodrigues, 2017):

O que proponho em minha pesquisa é utilizar a autobiogeografia como metodologia de criação de lugares de enunciação por meio de práticas individuais e/ou coletivas que abram caminhos para o “vir a ser” decolonial, ou seja, que despertem nas sujeitas e sujeitos desejos de re-aprender a ser. (Rodrigues, 2017, p. 3155)

Rodrigues (2017), assim, inspira com a autobiogeografia uma prática artística que possibilita o florescimento de uma “consciência imigrante” (Rodrigues, 2017, p. 3161) e, a partir dela, a criação de lugares de enunciação que rearticulam o ser e estar no mundo.

A autobiogeografia (Rodrigues, 2017) começou a fazer sentido dentro dos meus processos quando enxerguei suas palavras de forma ampliada, a partir do mapeamento que Rodrigues (2017, p. 3154) faz da palavra “auto- bio- geo- gráficas”: auto (eu) - bio (vida) - geo (terra) - gráficas (fazer marcas, desenhar, marcar uma pedra, um pedaço de madeira ou uma folha de papel).

Outros questionamentos emergiram:

O que é mesmo a geografia? Recorri ao dicionário (Melhoramentos, 1997, p. 249):

Ge.o.gra.fi.a *sf* Ciência que tem por objeto a descrição da Terra na sua forma.

Passei a enxergar um terreno autobiográfico que precisava ser reconhecido. Quais são minhas paisagens a serem estudadas? Quais os biomas, vegetação, rios, oceanos, montanhas, relevos internos? Qual minha topografia? A autobiogeografia (Rodrigues, 2017), percebo, é uma abordagem que permite localizar e descrever os próprios percursos enquanto se caminha pelo terreno autobiográfico.

Porém, de onde partir? Poucas informações, poucas histórias, quase nenhum lugar em que eu pudesse delimitar um caminho ou direção a investigar. Me vi sem palavras para descrever minhas paisagens internas. Como falar delas? Como descrever imagens que não consigo capturar?

Nisso, me apresentaram Saidiya Hartman. “Como escrever uma história sobre um encontro com o nada?” (Hartman, 2021, p. 32), a autora se questiona e me coloca, junto a ela, em movimento. Em busca de contar as histórias sem registros e reformular histórias contadas pelo viés do colonizador, tanto as suas próprias quanto as coletivas, Hartman (2021) parte dos Estados Unidos da América para a costa do Atlântico em Gana para investigar os espaços em branco do arquivo histórico e de seu arquivo familiar.

Hartman (2020) dá o nome de fabulação crítica ao método que guia sua escrita, em que rearranja os elementos da história, desloca o relato preestabelecido ou autorizado e imagina o que poderia ter acontecido, ter sido dito ou feito, contando uma história de um passado irrecuperável (Hartman, 2020). Ao contrário da autora, o ponto de início de minha viagem eram imagens-paisagens que não sabia descrever. Imagens fugidias que, ao menor sinal de presença, se escondiam por entre histórias a serem contadas, em um terreno, até então, desconhecido por mim. Mesmo com pouco, decidi fabular.

Fábula, segundo o dicionário (Melhoramentos, 1997, p. 222), significa:

Fá.bu.la sf 1 Pequena narrativa com uma moral, com pessoas, animais ou objetos. 2 Narração imaginária. 3 Narrativa mitológica. 4 Preço muito alto.

"Quem viaja tem muito que contar", diz o povo e Walter Benjamin (1994, p. 198). E a experiência que passa de pessoa para pessoa, segundo o autor, é a fonte a que recorrem todas as pessoas que narram. Ora, é exatamente o que tenho para compartilhar: o que me contaram e o que viverei ao longo do caminho.

Seria o caso de adotar, então, uma autofabulação crítica?

Antes de finalizar essa costura, acho importante trazer outra palavra que se adere à essa conversa: a autoficção. Palavra que muito me confundiu quando estava decidindo os caminhos terminológicos que adotaria. Parti dos ensaios sobre autoficção de escritores franceses reunidos por Noronha (2014). Me agrada, especificamente, o que Lejeune coloca, em uma entrevista compartilhada com Philippe Vilain, quanto às duas formas de expressão do eu, a autoficção e a autobiografia (ou não ficção):

Nossa vida é um imaginário, um imaginário que evolui, se questiona, esse imaginário é a realidade do que vivemos. A meu ver, uma escrita autobiográfica que visa à lucidez vai tentar fixar esse

imaginário da forma mais nítida possível, mas, por outro lado, posso me colocar no sentido do vento e minha escrita vai prolongar esse movimento de construção imaginária. Há, portanto, escritas que escolhem ir contra o vento para observá-lo, e outras que acompanham e amplificam seu movimento. Fica-se forçosamente numa dessas posições, mas é claro que nenhuma delas é “verdadeira”. (Vilain; Lejeune, 2014, p. 228)

O termo autofabulação, nestes ensaios, aparece a partir de Gasparini (2014) como uma escrita em que o autor “se representa nela, voluntariamente, em situações que não viveu” (p. 202). O autor também levanta o pacto colocado por Genette (2006) formulado nos seguintes termos: “Eu, autor, vou contar para vocês uma história da qual sou o herói, mas que nunca aconteceu comigo” (p. 203).

Tendo isso em vista, com base nessas teorias, não poderia abraçar o termo autofabulação, visto que a história a contar foi vivida e, em minha concepção, aconteceu.

Sob o olhar de Hartman (2020), no entanto, a fabulação é uma “narrativa recombinante, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro” (Hartman, 2020, p. 18, destaque no original), assumindo a imaginação como parte do processo criador de uma escrita impossível (Hartman, 2020). O que move a fabulação crítica de Hartman (2020) é a necessidade de contar histórias ofuscadas, mais do que prová-las verdadeiras. Tendo isso em vista, o termo fabulação, nesta escrita, é adotado por esse viés.

Nesse processo, notei que a fabulação crítica (Hartman, 2020) em muito conversava com a autobiogeografia (Rodrigues, 2017) quando em exercício de autoficção.

Em seu livro de artista *Since I Left* (Fig. 13), Rodrigues (2019) se lança aos exercícios autobiogeográficos a partir da lembrança de uma Ilha fantasma chamada Hy-Brazil. Ela navega entre mapas e oralidades em busca de localização em meio à deriva da multiplicidade de ser. Inspirada no gênero literário da autoficção (Rodrigues, 2019), escreve uma história sobre a partida de uma mulher em busca de sua ilha-natal:

Como eu estava entre mulheres que, por meio da escrita, buscavam se aproximar de suas origens e ancestralidades, decidi que escreveria – por meio da prática artística – sobre a história de uma mulher sem nome que, há muito tempo, partiu da ilha fantasma onde nasceu (Figura 5). Ao tentar regressar, no entanto, deparou-se com a impossibilidade do retorno – uma vez que a ilha-natal não possui localização fixa e aparece apenas por um dia, a cada sete anos. Essa mulher passou, então, a fazer da própria busca pela origem o único lugar para onde poderia regressar. Nesse contexto, a busca em si tornou-se lugar de pertencimento. A mulher passou a se deslocar de um lugar a outro não mais para chegar, pois compreendeu que pertencer é aprender a habitar o próprio movimento de busca. (Rodrigues, 2019, p. 1679)

A mulher “sem nome” reflete como um espelho os tantos nós que partem em busca e se encontram nesses entre lugares de identidades em movimento. Me vi nessa mulher sem nome, ao mesmo tempo que vi a *obruni* de Hartman (2021), a *mestiza* de Anzaldúa (2005) e todas as Beneditas que tiveram que fugir do laço, como nas histórias de minhas avós.

Minha avó materna, Dulce, era uma mulher preta. Meu avô materno, João, um homem branco, de olhos azuis, os quais não sabemos a descendência. Minha mãe nasceu parda. Da parte do meu pai, minha avó Jesuína era uma mulher parda, que fazia perceber os traços indígenas em seus longos cabelos lisos. Meu avô, também João, era um homem preto. Meu pai nasceu preto.

Eu nasci com a pele parda, com toda essa história antes de mim. Meu arquivo é o tecido base da costura do meu pertencer. Um tecido já tão cheio de memória, mas que compreendi que precisava de outras linhas e nós para que eu pudesse me enxergar nele.

Fazer um inventário (Anzaldúa, 2005) foi o que me permitiu visualizar todas as diferentes paisagens que faziam parte do meu terreno e como todas elas constroem quem eu sou. Foi o que me fez entender que eu não precisava escolher um único lugar, fixo e imutável, nem me desfazer de alguma parte de mim. A autobiogeografia (Rodrigues, 2017) se mostrou como uma ferramenta para investigar essas paisagens e responder as questões levantadas no caminho, entender o que precisava de cuidado e permitir que outras possibilidades brotassem. Já a fabulação crítica (Hartman, 2020), me permitiu dar forma a tudo que parecia impossível e criar uma nova narrativa.

Em resumo, o caminho que inspira a prática artística e constrói a pesquisa que aqui se revela é o de se inventariar (Anzaldúa, 2005) através de um exercício autobiogeográfico (Rodrigues, 2017) que abraça a fabulação crítica (Hartman, 2020) como meio de reinvenção de si. Penso que, talvez, possamos unir essas linhas e nomear este procedimento de autogeofabular.



Figura 13: Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, *Since / left*, 2014. Livro de artista.
Edição única. Dimensões: 28 x 21,5. Fonte: Rodrigues, 2019, p. 1679.

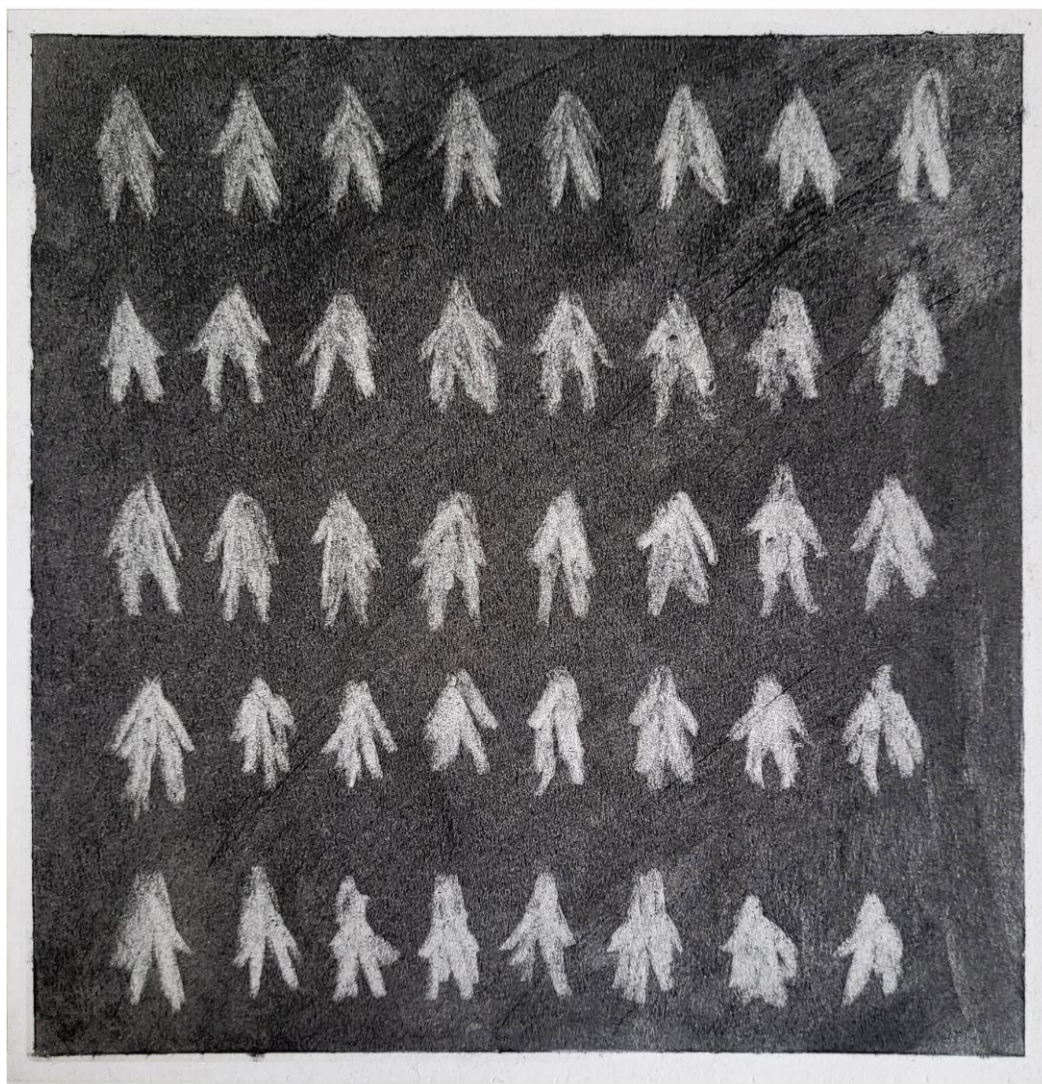


Figura 14: Benedita, 2023. Da série: Histórias que o fogo conta.
Carvão vegetal sobre papel cartão 300g. Dimensões: 21 x 21,5 cm.

Papel carbono

Na costura, o papel carbono pode ser usado para traçar os caminhos que a agulha deverá percorrer, através da transferência de sua tintura azul ao tecido. Da mesma forma, exploro as ferramentas que me ajudaram a lembrar e registrar meu percurso: diários, cartas e mapas. Esses instrumentos, assim como o carbono, possibilitaram delinear os traços desta viagem.

Diários, cartas e mapas

Quanto às maneiras de registrar essa viagem, iniciei a pesquisa pensando em construí-la com diários, pois estes muito me interessam desde pequena. Um dos momentos mais marcantes da minha infância foi a viagem de mudança que fizemos de Ourinhos, no interior de São Paulo, até Marabá, no Pará, devido à profissão do meu pai. Também amante das viagens, meu pai decidiu que esta aventura faríamos de carro, todos os 2.219 quilômetros.

As caixas estavam no caminhão e as malas estavam prontas. Nos dias antes de partir, meu pai distribuiu tarefas aos filhos: acompanhar o mapa e escolher os lugares em que iríamos comer em cada cidade. Apesar do tom de brincadeira, meu pai sempre explicava para nós os traços do caminho, as cidades pelas quais passaríamos e os pontos a ficarmos atentos.

Ao som de Raul Seixas, criávamos jogos que só aconteciam naquele espaço, brincando com as paisagens e os movimentos da estrada. Foram cinco dias de viagem. Tinha nove anos, levei comigo um diário para fazer companhia nos momentos em que o silêncio era cultivado.

O diário me foi apresentado por uma professora da terceira série, que nos fazia escrever a cada fim de aula o que tinha acontecido naquele dia. Como eu era uma criança quieta, característica que me acompanha até os dias de hoje, ter um local em que eu podia escrever tudo o que pensava me pareceu incrível. Em uma das páginas deste diário, o registro dessa viagem é encontrado em uma letra trêmula, devido à condição da estrada, e um pedido de desculpas ao diário (Fig. 15). Levei o hábito para a vida.

O diário é um espaço para conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar ou simplesmente, escrever (Lejeune, 2008). Para mim todas as definições já se fizeram verdade, mas principalmente vejo o diário como um lugar íntimo, em que posso me abrir sem risco de que minhas palavras sejam encontradas e julgadas por alguém que não acompanhou todo raciocínio de uma crise ou nova paixão.

Hoje é dia 19.12.2005

Estou cansada!

Como me a viagem?

Somos de Marabá

10h. (O combinado era

6h). Tava legal e

paramos no hotel Lucas

Numa cidadezinha

simples, tal de Brasilândia

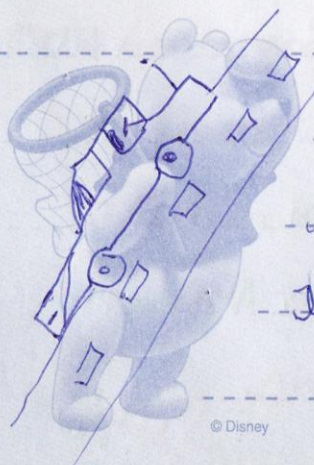
Tu tã no

carro por isso

a letra tá

tremida? Desculpa!

FUI



© Disney

Hoje é dia 20.12.05

Eu estou... FELIZ!

Agora eu tô no carro... LIGA

Ñ se minha LETRA tá tremida!

Paramos na cidade de Uruaçu

e hotel era melhor (HOTEL

ARAGUAÍNA). Comemos PIZZA...

O restaurante "FLANBOYANI" eu

achei... AH? Era PLANALTO... Desculpa!

Uma coisa que observei que

o hotel parecia uma

escola, o outro hospital

Ai? Ai? Ihue CIDADE

LOUCA?

Hei?

FUI



© Disney

Figura 15: Página do meu diário. Anotações feitas durante a viagem em família de Marabá-PA até Bauru-SP. (2005)

Junto aos diários, folhas soltas e cartas, guardei muitos fragmentos de despertar memórias que provavelmente seriam jogados fora por qualquer outra pessoa que os encontrasse. Vestígios de viagens, afetos, acontecimentos marcantes e outros nem tanto, que juntos contam o passar do tempo.

Entendo o que Lejeune diz ao afirmar que, às vezes, “o diário morre de morte violenta porque encontrou um leitor indesejado” (2008, p. 278). Na sétima série comecei a ter aulas de literatura e fiquei inspirada a escrever poesias. Comecei a escrevê-las no meio dos meus cadernos de aula, até que se fez necessário um caderno específico para elas. Uma forma de diário, por mais que não o chamasse assim, em que anotava os acontecimentos que me inspiravam versos.

Um dia saí da sala de aula para o intervalo e, ao voltar, encontrei uma roda de pessoas a ler minhas poesias. Senti todo meu coração aberto e exposto à mesa, para quem quisesse vê-lo. Corri para arrancar o caderno daqueles olhares e o guardei em minha mochila. Foi o fim das minhas poesias de amor e, provavelmente, o único dos meus diários a ter um fim nefasto, porém digno dos poetas que o inspiraram.

Percebi durante a pesquisa que o fim do diário talvez fosse um problema para mim. Ao comprar o primeiro caderno que seria meu diário de pesquisa, entrei em crise. Lejeune (2008) coloca que a escolha do suporte pode estar ligada à angústia trazida pela iminência do final:

O tamanho e a espessura do caderno escolhido não corresponde apenas a limites práticos. Se for grosso demais, nunca conseguirei terminar, o espaço excedente é o silêncio da morte. Se for pequeno demais, vou tropeçar na palavra fim. A preferência pelas folhas soltas, ou pelo espaço indefinido de um arquivo eletrônico, também se explica certamente pelo desejo de evitar a situação de fim: escapamos ao mesmo tempo da obrigação de preencher e da necessidade de parar. (Lejeune, 2008, p. 271)

No primeiro caderno, como não tinha certeza do caminho a seguir, não consegui começar uma escrita. Então comprei outro caderno, para me servir de rascunho. De repente, percebi que ele virou um diário, então não consegui

continuar a escrever. Muitos cadernos comprados depois, finalmente entendi que o problema não estava no suporte em si, mas em outras questões.

A primeira é que nenhum caderno parecia ser suficiente para conter a pesquisa até o fim, até porque é uma pesquisa que acompanha um percurso de vida e provavelmente continuará a ser registrada em outros diários. Daí me encontro com as palavras de Lejeune, apesar de estar falando de um diário de pesquisa e não de um diário generalista (Lejeune, 2008). E, para ser honesta, adoro comprar cadernos e usar todos ao mesmo tempo. Também gosto das folhas soltas, para anotar com pressa, limpar a cabeça e visualizar o pensamento. A maioria dessas folhas se perdem pela casa ou viram brinquedo da minha gata, a Nanquim.

Outro ponto percebido foi quando me peguei mudando a minha forma de escrita ao saber que meu diário seria lido. Naquele momento senti que perdi um dos principais motivos que me levam a anotar meus pensamentos em um caderno ou diário, que é o espaço íntimo em que posso falar comigo mesma.

Em um recorte de gênero, ao analisar diários de mulheres francesas do século XIX pertencentes à nobreza, Lejeune (1997) constatou que em muitos casos o diário sofria de uma autocensura, em que existia na escrita uma consciência de que nem tudo poderia ser dito naquele espaço. As mulheres tinham direito à intimidade nesses diários? A resposta está no fato de que tais diários eram supervisionados pela mãe ou pela professora daquela que escrevia. Em internatos diários eram proibidos pois não poderiam passar por tal procedimento (Lejeune, 1997).

Lejeune (1997) também coloca que, para as mulheres, manter um diário era parte de um sistema disciplinar. Enquanto os homens são ensinados a terem suas vozes ouvidas na sociedade, mulheres são ensinadas a manter um espaço íntimo e secreto para direcionar essas vozes. “O diário cumpria duas funções: as meninas examinavam suas consciências e treinavam seu estilo literário. Comporte-se bem e escreva bem, essa era a regra” (Lejeune, 1997, p. 105).

No Brasil, Vasconcelos (2015) dialoga a partir do diário da Viscondessa de Arcozelo, o Diário de Lembranças, que registrava seu cotidiano com base naquilo “que era esperado das mulheres de condição semelhante à sua: ser boa mãe, boa gestora da casa e uma esposa atenta às determinações do marido” (Vasconcelos, 2015, p. 108). Os poucos

diários encontrados de mulheres no Brasil também são de classes mais altas. A Viscondessa era “uma mulher nobre, dona de fazendas no Vale do Paraíba e senhora de cerca de mil escravos” (Vasconcelos, 2015, p. 107) Assim como no estudo de Lejeune (1997), Vasconcelos (2015) mostra que aqui a escrita também passava pela autocensura de mulheres ensinadas a “se comportar”.

Já no que diz respeito à experiência de mulheres negras, acrescenta-se raça como parte desse recorte. Evaristo (2020) nos recorda que “o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças” (Evaristo, 2020, p. 30). Mulheres, em geral, foram ensinadas a se comportar para pertencer à sociedade. Mulheres negras foram ensinadas a se comportar para não morrer. Porque há um risco em falar com todas as implicações (González, 2020).

Observo esses enraizamentos em minha dificuldade de compartilhar o que escrevo em meu espaço íntimo. Ao mesmo tempo, olho para o passado e percebo que por muito tempo esse espaço de reflexão nos foi negado. Fazer essa pequena revisão me faz perceber que há potência em todo caminho, desde que seja sincero. Considerando a quantidade de imagens que nos são impostas todos os dias e a dificuldade de transpô-las, um lugar íntimo de escrita é um refúgio em meio ao excesso. Para mim, o diário segue como lugar de reflexão em que posso exercitar o eu ainda a se manifestar em outros espaços.

Segui, então, a resolver meu dilema: Um diário que sabe que será lido não seria, talvez, uma carta?

Um dilema, mas não o meu fim, até porque as cartas também muito me agradam. Com tantas mudanças de casa junto à minha família durante a infância, algo precisava cumprir a função de manter os laços entre as amizades feitas do lugar que partíamos. Então, trocar cartas com amigas e amigos foi, por muito tempo, um costume.

Mesmo quando as tecnologias permitiram outras formas mais rápidas de comunicação e meus possíveis correspondentes pararam de mostrar disposição a responder, passei a endereçar cartas a mim mesma, que escondia em lugares que provavelmente esqueceria — no bolso de uma camisa, dentro de uma agenda ou mesmo em uma gaveta.

Figura 16: Cadernos e algumas folhas soltas que fizeram parte do percurso até aqui. (2023 a 2025)

Lejeune (2008) comenta em seu livro sobre o “diário para um leitor”, um diário, segundo ele, de verdade, que respeitava o pacto autobiográfico, mas também levava em consideração a expectativa e o prazer do outro:

A emergência do diário como forma de expressão pessoal no fim da Idade Média coincide com a emergência do papel e do relógio. E nossa entrada atual no espaço virtual da informática e no excesso de comunicação (oposta à transmissão) vai certamente engendrar novas condutas no campo do diário e transformá-lo. (Lejeune, 2008, p. 304)

Em 1997, quando escreveu o texto original, Lejeune (2008) visualizou algumas novas características que o ciberespaço traria em relação ao diário. Segundo o autor, em novembro de 1998, 3,7% dos domicílios franceses estavam conectados à internet. De lá para cá muitas coisas com certeza mudaram.

Pensando em minha própria linha do tempo, lembro que meu pai deixava que eu utilizasse seu computador quando o visitava no seu trabalho, em Ourinhos-SP, onde moramos entre 1997 e 2000. Eu tinha cerca de seis anos e ficava criando desenhos no *Paint*, programa de desenho do *Windows*. Às vezes escapava de sua sala e me sentava na mesa da máquina de escrever, onde criava desenhos com letras. Foi por volta dessa época que meu pai adquiriu o primeiro computador, que era de uso familiar.

Rodrigues (2022), observa a expansão das formas e usos do diário a partir de Cottam (2001) e coloca que, atualmente, eles podem ser caracterizados de muitas formas: quanto ao assunto principal e sua abordagem, quanto ao tempo e espaço relativos à prática de registrar e também quanto aos meios e mídias utilizados.

Apenas em 2011 passei a utilizar um blog pessoal que chamei de “Superlotação mental”. Criei sem intenção de compartilhar e ele seguiu em uso até 2016, data da última publicação. De lá para cá, vi crescer o uso dos registros nas redes sociais (Orkut, Facebook, Instagram, Twitter, Youtube, TikTok) e outras plataformas que as pessoas utilizam, entre outras coisas, para registrar seus dias. Hoje o centro da interação na internet não é mais o computador, mas sim o celular, que permite que os registros sejam feitos no momento em que acontecem.

Tendo em vista os suportes contemporâneos, os deslizes entre cartas e diários se intensificaram (Lejeune, 2008). Ao menos nesta escrita, não tenho a intenção de finalizar essa discussão sobre as diferenças, semelhanças e ramificações entre cartas e diários, ou mesmo responder à questão se um diário pode ter um leitor ou não e se isso o configura como uma carta. Minha intenção, no momento, é contar os processos que me levaram a definir meus caminhos na pesquisa artística.

Parti, então, para um próximo questionamento:

O que é uma carta? Segundo o dicionário (Melhoramentos, 1997, p. 94):

Car.ta sf 1 Escrito, fechado em envelope, que se dirige a alguém; missiva. 2 Mapa geográfico ou topográfico. 3 Designação de títulos ou documentos oficiais. 4 Cada peça do jogo do baralho. 5 Polít. Estatuto, Constituição.

Logo me animei! O que me chamou a atenção nesta definição foi a relação da carta como um mapa, tendo em vista a minha busca por lugar. Assim que li, intuitivamente, passei as páginas em busca do significado da palavra “mapa” (Melhoramentos, 1997, p. 320):

Ma.pa sm 1 Representação de um setor da superfície terrestre. 2 Carta geográfica ou celeste.

Enxerguei então um mapa como uma carta sem destinatário, enviada ao futuro para lembrar o caminho percorrido, seja para quem está vindo ou para o eu que já estará seguindo outros rumos.

Vi na carta a possibilidade de indicar percursos que também se relacionam ao que está por vir — do futuro ou do passado — quando é relida por quem a escreveu ou se torna arquivo e se expande além da troca a que fora destinada.

Essa brincadeira que cartas e mapas fazem uma com a outra trocando significados no dicionário me fez entender que meus movimentos como artista-viajante buscam se dar como um gesto de cartografar.

Um mapa possibilita o encontro. Resgato aqui memórias do tempo da minha graduação de arquitetura e urbanismo, em que os exercícios de planejamento urbano exigiam o desenho de vários mapas para que um pudesse se sobrepor ao outro, complementando as informações, registrando mudanças, testando caminhos.

Antes de ingressar neste Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV/FAV/UFG), me encontrava desorientada quanto às vias possíveis para uma pesquisa acadêmica que envolvia tantos assuntos que eu não sabia dar o nome. Neste processo, um dos primeiros mapas do qual me recordo foi a escrita da artista Lucélia Maciel, atualmente egressa da mesma faculdade da qual agora faço parte:

Nessas idas e vindas, entre o processo de recordar e desenhar, entendo que cada linha que traço hoje é um pedaço de história que escrevo. Passado e presente se misturam e eu já não sei mais em que tempo vejo. Com a lamparina em punho, sigo iluminando, acompanho as linhas do meu traçado que começou ainda na infância. Percebo que cada parte que se alumia, no meu trabalho, é um pedaço da minha história que se acende. (Souza, 2020, p. 425)

A artista caminha pelas memórias do seu passado e revela em seu fazer o que se faz presente. E caminhar pela sua escrita-percurso me permitiu alguns encontros, partindo da identificação de semelhanças na sobreposição de nossos mapas. Sua fala era muito próxima daquela que eu almejava, mas não sabia que palavras usar. Sua escrita poética, como artista em um escrito acadêmico, muito me inspirou a perceber que há outras formas de se contar histórias. Seu artigo me apresentou à Glória Anzaldúa, que agora também faz parte do meu mapa.

Outros mapas, de outras artistas, foram se revelando durante minha busca e se farão presente no decorrer deste trabalho. Leio seus escritos como cartas e sobreponho aos meus fazeres como mapas impressos em papel manteiga. Mapas que têm em comum a vontade de contar histórias “com e contra o arquivo”, como coloca Hartman (2020, p. 30).

Nesse processo de “vir a ser” decolonial” (Rodrigues, 2017, p. 3154, destaque no original), o mapa se mostra com potencial disruptivo, desfazendo e refazendo os nós do caminho. Se ao caminhar “consigo demarcar minha presença, como alguém que reivindica a terra, criando uma sensação de pertencimento, uma cultura do lugar” (hooks, 2022, p. 29), cartografar o percurso faz um convite a quem deseja sair em uma jornada semelhante em busca de pertencimento, mostrando que existe um caminho possível e outros muitos a serem descobertos.

Deixo essas palavras dispostas na mesa, como um mapa, para que qualquer pessoa possa partir delas e continuar sua caminhada. Assim, decidi primeiro viver a viagem, registrá-la, coletar os rastros e admirar o que foi guardado, para depois contá-la a partir do que se revela como uma cartografia afetiva.

A Costura

Na bagagem de mão da artista-viajante, há uma agulha, linhas, tecidos e papel carbono. A palavra e o movimento se entrelaçam no gesto da agulha que costura as linhas do autogeofabular em meu arquivo, traçando caminhos e desenhando lugares no tecido das memórias.

Nós, eu e o animal-memória é um convite à experiência.

Um relato de uma artista-viajante que costurou uma nova história para si.

A caminhada passa por três livros de artista. Cada um é uma carta-mapa onde oralidades e imagens se entrelaçam, tecendo o narrar de uma viagem que é mais movimento do que destino. E cada um deles vem acompanhado de uma narração – em ecos, vozes e sussurros.

Neste espaço, que é extensão do projeto artístico, tais áudios estarão disponíveis em um link indicado junto ao texto. Assim, para uma experiência mais imersiva, prepare fones de ouvido. Há também links para vídeos de manuseio de cada livro, para que seja possível um vislumbre da interação com eles.

Escute os áudios enquanto navega pelas imagens e fragmentos de escrita de cada trabalho, feche os olhos quando sentir que deve e reveja as rotas quando necessário.

Podemos partir?

Então, vamos.

mós, eu e o animal-memória



Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos.
O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo.
(Benjamin, 2018, p. 499)

Centelha

Acordo em um canto de uma casa, sozinha, pequena.

Lembrando com o olhar de agora as memórias de ontem.

Um vulto no corredor faz ouvir o silêncio.

Caminho pela casa vazia à sua procura, desviando os pés descalços dos azulejos quebrados ao chão. A mesa que costumava sentar para desenhar. A calçada da rua sem saída, que ainda assim fazia me perder em sua espiral e colocava minha mãe em desespero ao me procurar pelas casas vizinhas. O céu e o asfalto se confundiam. Nessa casa não há mais quartos pelos quais brigar.

Tento reconstruir a casa. Colocar os azulejos de volta, redesenhá-los. Abrir as janelas, deixar o ar circular. Deixá-la como era antes de lembrar. Mas quanto mais tento, mais ela se desfaz. Quando me dei por conta, iniciei um incêndio. Memória é fogo, sussurra Didi-Huberman¹.

¹ Didi-Huberman, 2012.

Recuo e observo ao longe a casa em chamas. Aperto os olhos para enxergar. Algo se move dentro dela. Uma imagem faz e se desfaz, arisca, agitada, me observando por entre o fogo, sem se deixar observar de volta, porém.

Bachelard², ao falar da casa, evoca a proteção das lembranças, dos sonhos e devaneios. Conta que o reviver dessas lembranças em devaneios torna as moradias do nosso passado imperecíveis³. O que é uma casa em incêndio, então? Pergunto a Bachelard.

Algo lá dentro salta entre lugares, de um lado ao outro, tornando difícil de capturar uma imagem sequer. De repente, corre em direção à floresta à frente, deixando rastros de lembranças.

Assim me apareceu o animal-memória.

Abandonando a casa em escombros e me convidando a segui-lo.

Não, não, não.

Espere. Preciso de mais tempo.

Onde habita o animal-memória quando não há abrigo para ele?

A casa queimava e se desfazia ao fogo. Penso em todas as estruturas que a construíram. Alguns dos tijolos foram colocados contra minha vontade. Há cômodos nessa casa que não me parecem lugares.

² Bachelard, 2008.

³ Bachelard, 2008, p. 18.



Aquela casa, na verdade, nunca foi segura. E lembrar dela colocou o animal-memória em movimento. Escrevo em meu diário:

“Me perdi entre minhas próprias memórias. Deixei que elas me queimassem. Agora me encontro olhando para os escombros. O que eu faço com isso? É preciso fazer algo? Ou o que sobrou já é o bastante?”

Fiquei muito tempo observando a paisagem em escombros. Há muitas questões. Acolho e as observo. O enigma, em busca de significação, de uma ancoragem, nos coloca em movimento⁴.

Apesar de me identificar com as ruínas, não queria habitá-las.

O animal-memória tocou o real⁵ e tudo que eu podia fazer era segui-lo.

⁴ Despret, 2021, p. 293.

⁵ Didi-Huberman, 2012.



Figura 18: Fotografia tirada pelo meu pai, Célio Crisóstomo, na fazenda Palmeiras, em Ipaussu-SP. (Entre 1995 e 1997)



Primeira carta-mapa

O mapa das ruínas

► [Clique aqui para ouvir](#)

A paisagem me escapa.

Ao longe, um vulto do animal-memória. Sua imagem se revela por uma fração de segundos e esse é todo tempo que tenho para capturá-la. Astuto, ao ouvir o eco do meu passo quebrando, se esconde.

Então, ofereço a ele o silêncio.

Quando percebe que está a uma distância segura, ele para e me observa.

Tudo que eu consigo fazer é observá-lo de volta.

A primeira vez que ele apareceu foi entre as chamas.

O animal-memória surgiu incandescente e logo desapareceu. Eu deixei que seus rastros me queimassem. As cinzas daquela paisagem evocaram um passado deslocado, que em um súbito movimento de temor, minhas mãos tentaram agarrar, mas o nada encontraram.

Figura 19: **Mapa das Ruínas, 2024.** Livro-objeto. Tecido de algodão cru, tecido de algodão tingido com carvão vegetal, linha de algodão, fios diversos e registros de viagem. Dimensões fechado: 17x9x10cm



Figura 20: Mapa das Ruínas, 2024. Bordado da capa. (Detalhe)

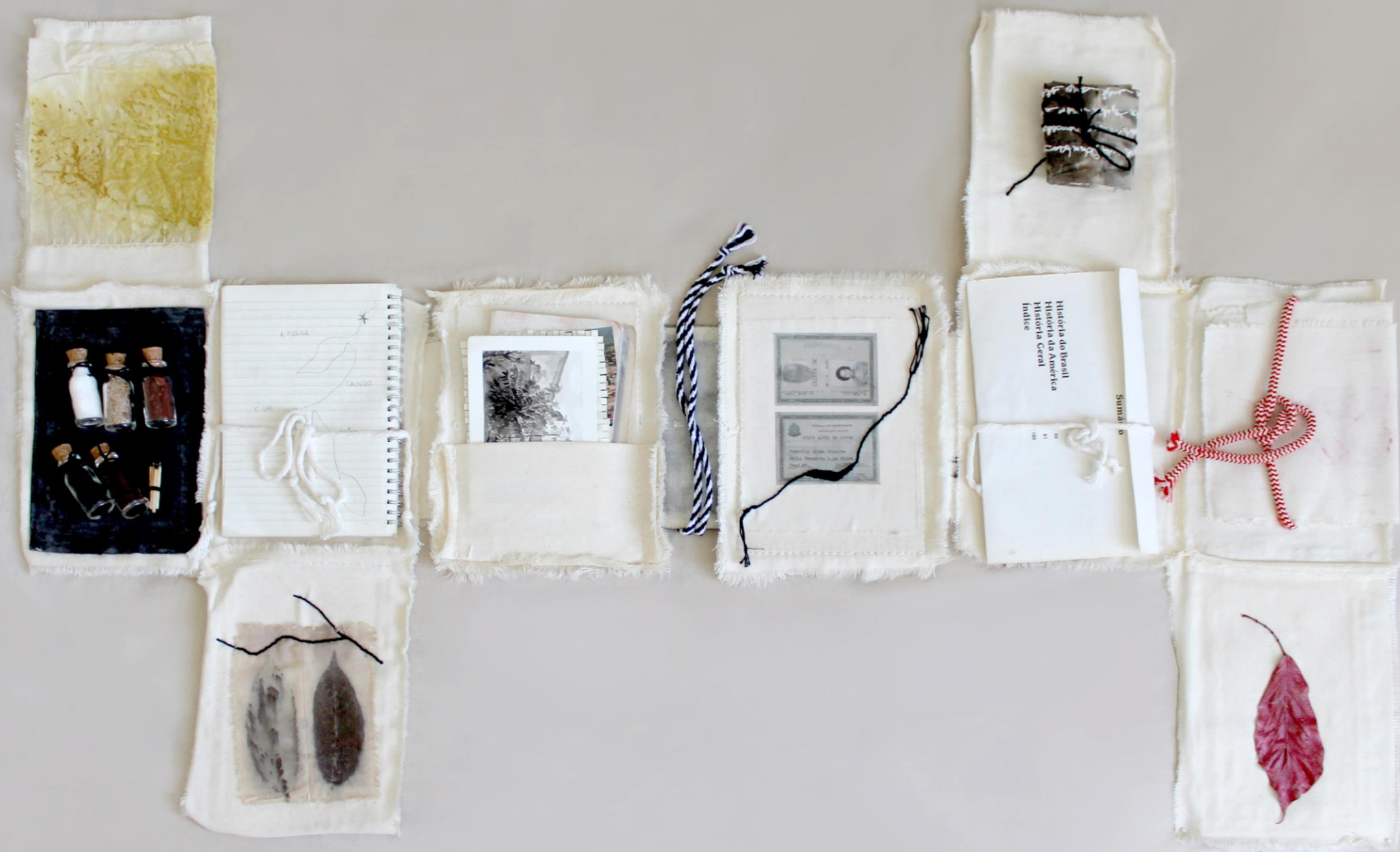








Figura 24: Mapa das Ruínas, 2024. Livro aberto. (Detalhe)



A casa que ali existia reduziu-se ao pó.

Não tinha mais quarto, sala, nem a cozinha com os azulejos desenhados. Reconstruí-la seria como esculpir uma casca, um invólucro vazio de memórias.

O incêndio era inevitável.

Contemplei os escombros e seus vestígios. O fogo me colocou em ponto de nada. Me lembra uma história que meu pai conta sobre minha avó. Quando não havia recheio para acompanhar o pão, e o pão era tudo que teriam, Vó Jesuína dizia:

Hoje tem pão com “opa!” — o que era motivo de gargalhadas entre as crianças.

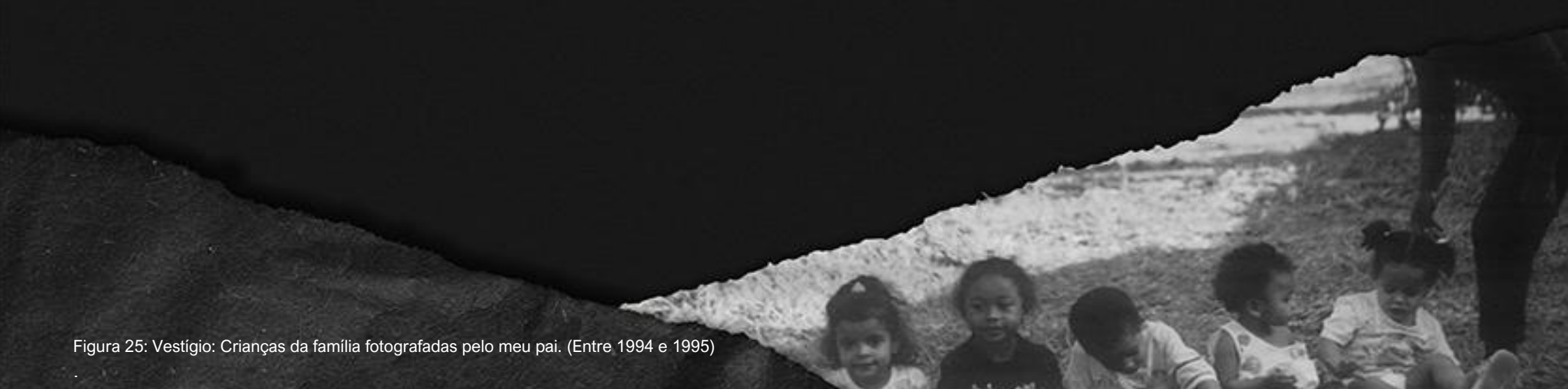


Figura 25: Vestígio: Crianças da família fotografadas pelo meu pai. (Entre 1994 e 1995)

Figura 26: Mapa das Ruínas, 2024. Folha de árvore colada a uma folha de livro de história e escrita a lápis. (Detalhe)





Figura 27: Mapa das Ruínas, 2024. Documento de minha avó materna, Dulce, com assinatura bordada. Impressão jato de tinta sobre tecido de algodão cru. (Detalhe)

Quando já não me sentia estrangeira à paisagem à frente, recordei-me de olhar ao redor.

O animal-memória que eu tentava alcançar, me observava na paisagem seguinte, escondido entre as árvores altas de uma floresta úmida, com suas orelhas afiadas erguidas e com os olhos atentos, como se me esperasse e soubesse que agora meu corpo carecia de água. Já não me cabia ficar.

Então, iniciei uma viagem.

Entramos no carro em direção à Ipaussu, no interior de São Paulo, cidade onde meus pais viveram a infância. A primeira parada seria na Fazenda Santa Hermínia, onde meu pai morou junto a meus avós e seus cinco irmãos e irmãs.

Caminho difícil, estrada de terra, ninguém à vista. Aquele mês o sol apareceu todos os dias, menos naquele. O céu cinza predizia o que estávamos para descobrir. Meu pai então vislumbra uma memória.

“Acho que é ali, depois dessa casa, depois da caixa d’água”.

A chuva, porém, afoga nossas esperanças. Um senhor que estava em frente à casa nos diz que estamos na direção certa, mas é perigoso continuar.


“Se o carro atolar, sabe-se lá quando alguém poderá ajudar”. Escutamos.

Observo meu pai. Decepcionado. Anunciando o retorno em palavras, mas com o olhar ainda avistando o que estava logo ali, há uma curva de distância. Não senti por mim o que senti por ele.

Elas já sabiam. Eu começava a perceber.

Seguimos então para a Fazenda Palmeiras, antiga Luiz Pinto, onde minha mãe cresceu. Antes da viagem, procurei sobre as fazendas.





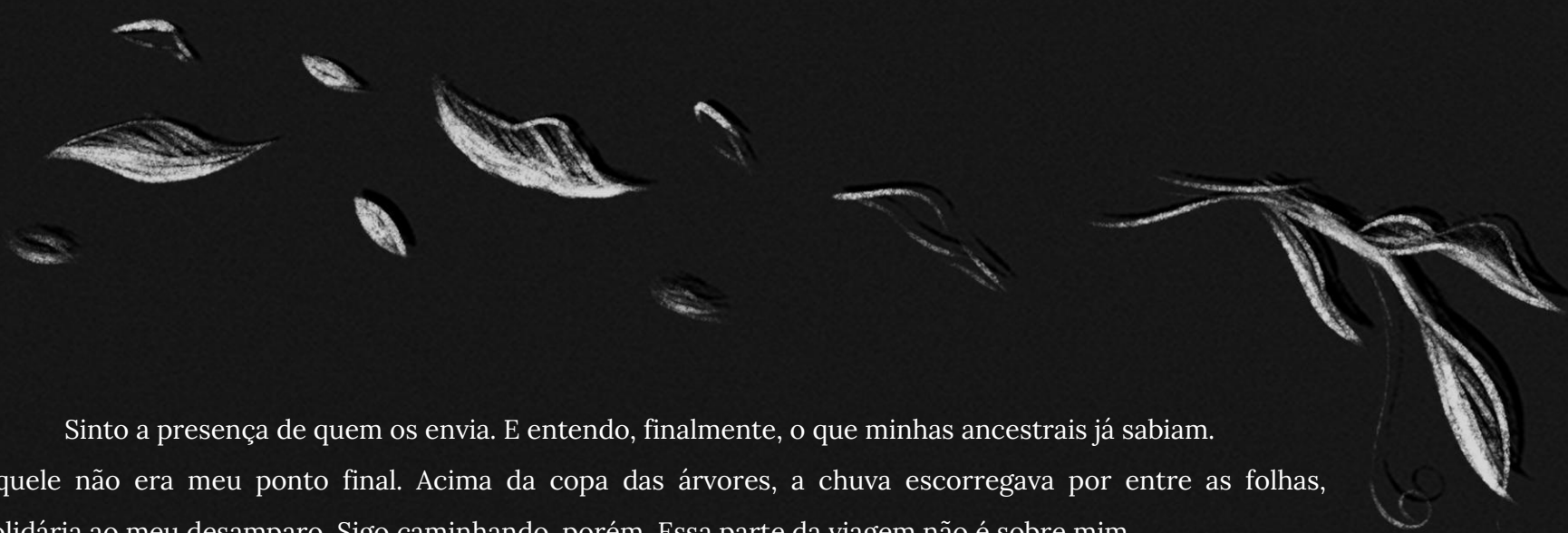
Sobre a primeira, não encontrei nada. Mas a Fazenda Palmeiras, ao que me parece, era maior e tinha grande atividade na cultura do café. Havia mais chance de conseguirmos entrar.

Meus pais reconheceram sua entrada ao longe.

Uma grande fileira de palmeiras ornamenta a estrada principal. Ao chegar, uma placa anunciava que aquelas terras já eram propriedade de outras pessoas, mas o nome não mudou. O antigo casarão agora encontrava-se abandonado, como todas as outras casas e a igreja.

Folhas, galhos, pedras, barro. Andar lento, molhado, pesado.

Assim que saí do carro, o vento soprou um segredo às árvores e eu ouvi os sussurros.



Sinto a presença de quem os envia. E entendo, finalmente, o que minhas ancestrais já sabiam. Aquele não era meu ponto final. Acima da copa das árvores, a chuva escorregava por entre as folhas, solidária ao meu desamparo. Sigo caminhando, porém. Essa parte da viagem não é sobre mim.

Figura 28: Mapa das Ruínas, 2024. Diário e vestígios do caminho: sal, areia, terra, carvão, café e fósforos. (Detalhe)

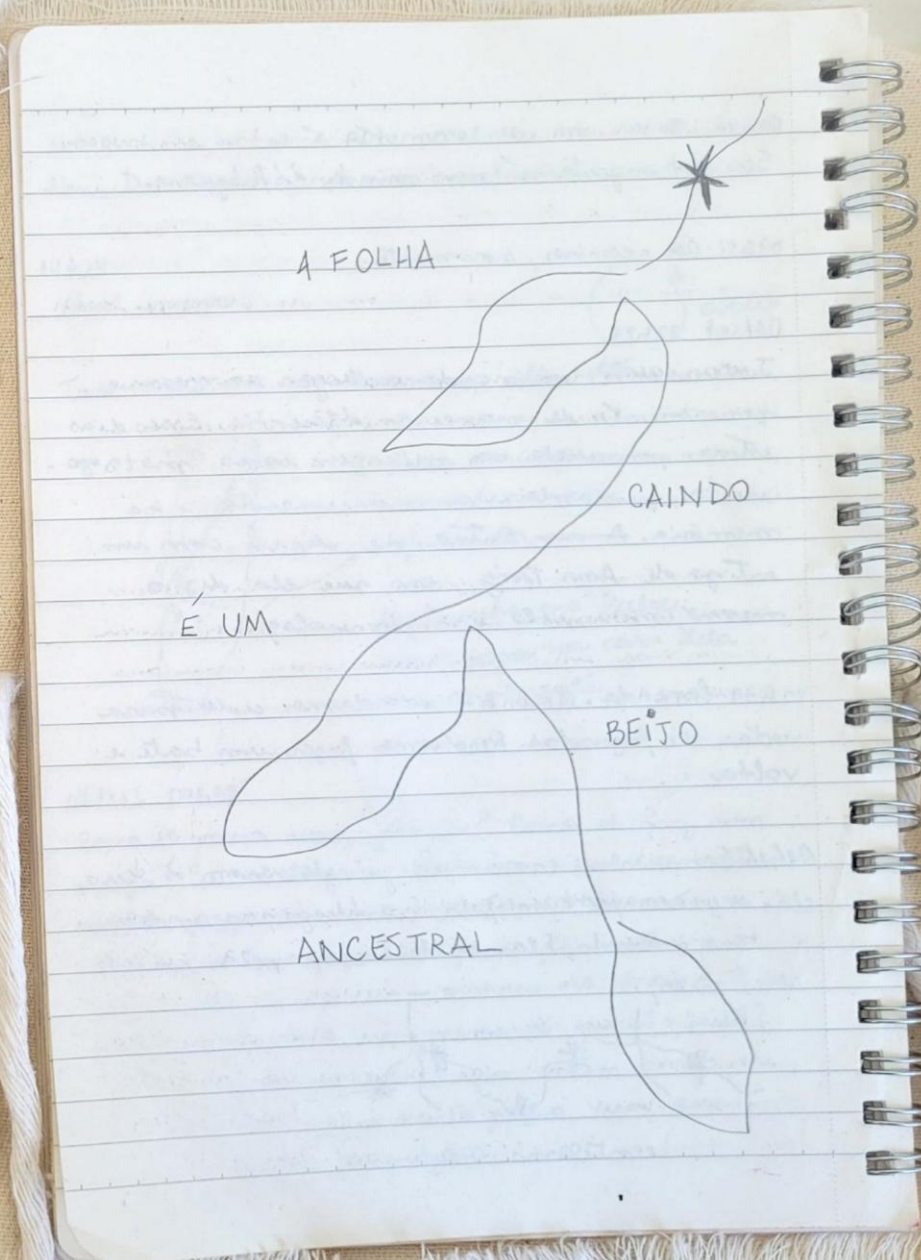




Figura 29: Mapa das Ruínas, 2024. Beijos ancestrais. (Detalhe)

Figura 30: Mapa das Ruínas, 2024. Impressão botânica com folhas de mangueira, goiabeira e casca de cebola. (Detalhe)

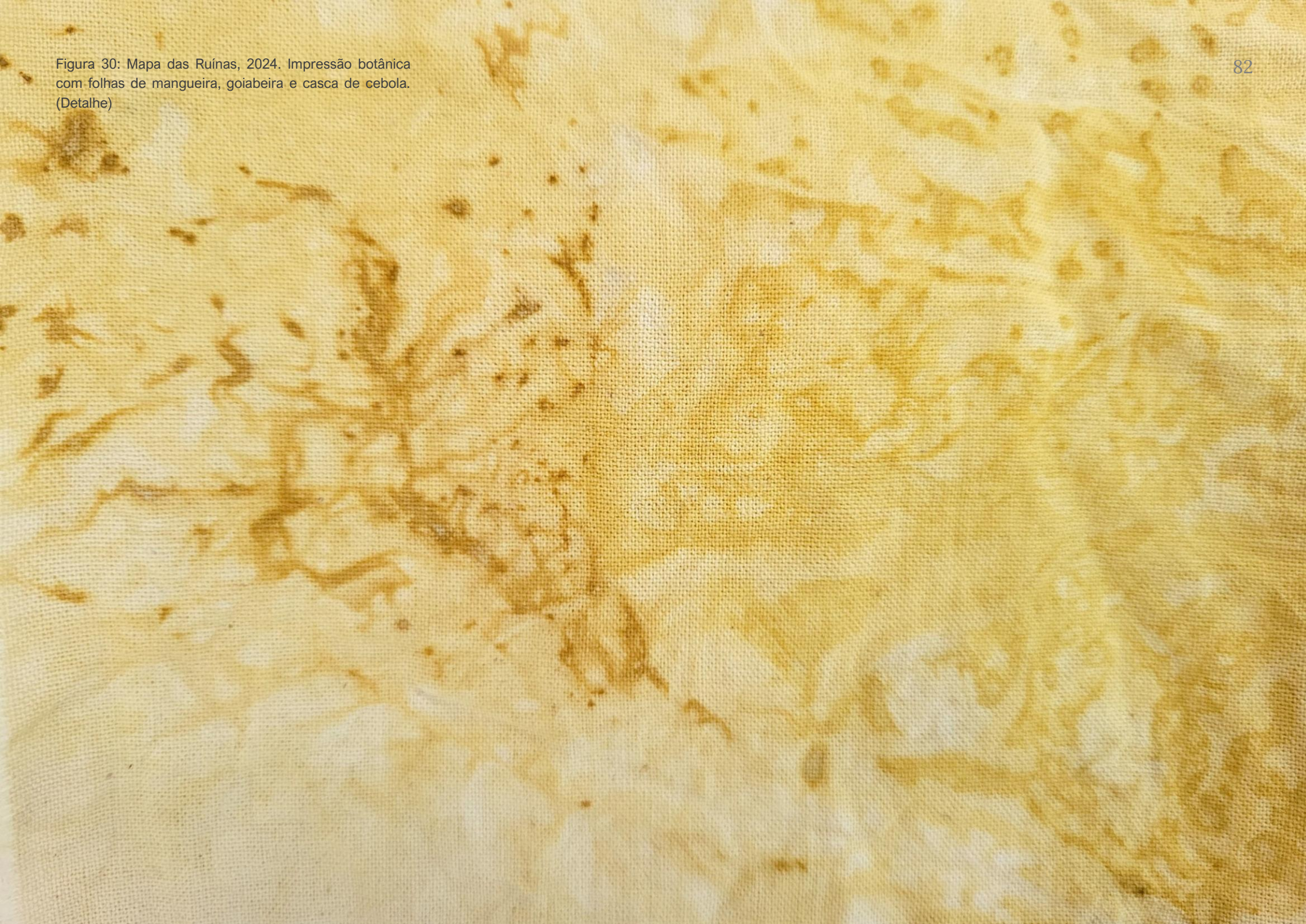


Figura 31: Mapa das Ruínas, 2024. Bordado sobre impressão botânica em tecido de algodão cru. (Detalhe)



Observo minha mãe. Curiosa, vasculha cada canto em busca de reconhecer-se naqueles escombros. Aponta que logo ali tinha uma escola, mas parece diferente. Entramos em uma das casas abandonadas. Pouco mais de três cômodos, paredes baixas e o piso que era vermelho se confunde com a terra e a sujeira acumulada.

Ela olha a paisagem pela janela e diz: “Antes era tudo mais verde”.

Me pergunto se nossas memórias também sofrem com a ação do tempo. Como uma fotografia velha que desbota e perde a cor ao ficar muito tempo guardada.

Caminhamos juntos até o terreirão, local onde se secava o café ao sol. Algumas máquinas ainda estavam lá, engolidas pela natureza que agora habita o local. Entre as fissuras e rachaduras do piso de cimento, observo uma planta tentando crescer na aridez distante da terra. Sigo caminhando e percebo que há cada vez mais delas.

Uma floresta então se apresenta.

O animal-memória, às vezes, se esconde aqui, posso ver os seus rastros. Entre as mães de milhares, uma saxifraga de caule alto. Uma planta que lança suas pequenas sementes ao vento em busca de repovoar terrenos. São a resposta da natureza ao que aconteceu ali. Que volta agora venenosa, entre as pedras, mais forte, colorindo de verde o que ficou tão cinza. Em alguns lugares são consideradas pragas.

Talvez a memória da natureza seja a mesma de minha mãe.

Vejo suas histórias se entrelaçarem. Minhas ancestrais também jogaram suas sementes ao longe esperando outros futuros, mesmo crescendo entre cicatrizes de terrenos em que não eram bem-vindas. São mães de milhares.

Figura 32: Mapa das Ruínas, 2024. Impressão jato de tinta em papel trançado. (Detalhe)

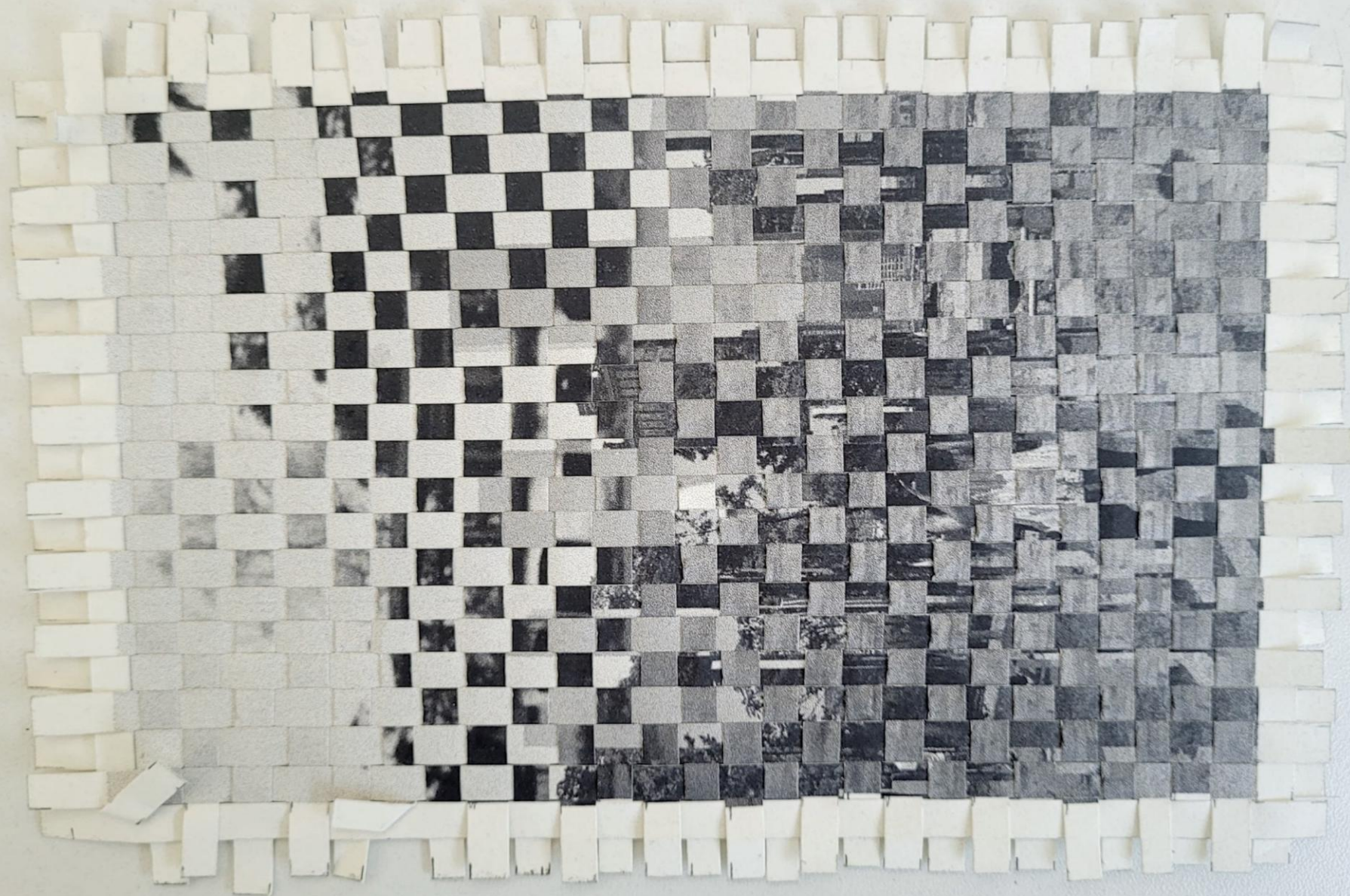






Figura 34: Mapa das Ruínas, 2024. Uma das fotografias do álbum (página anterior). (Detalhe)

Ao deixar a fazenda, meu pai recorda a viagem que fizemos para aquele mesmo lugar quando meu irmão e eu ainda éramos pequenos. Eu não lembrava.

Ele mostra as fotografias que tirou nos anos noventa. Tento imaginar o que direcionava o olhar de meu pai. Há uma grandiosidade naquele lugar, reconheço ao observar seus registros. Parece que meu pai sempre vê mais longe do que o que está em primeiro plano.

Em uma das fotos minha presença me parece recente.

Há todo aquele lugar e eu em frente a ele, pequena, deslocada, posando para memória alheia.



Figura 35: Vestígio: Eu, a Brasília do meu pai e o milharal da fazenda. (Entre 1995 e 1997)

Figura 36: Mapa das Ruínas, 2024. (Detalhe).



eu fiquei ali de rastro.



Figura 37: Registro da interação com o livro de artista “Mapa das ruínas”, produzido para visualização do manuseio do livro. (2024)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0eV0agtHw48> Acesso em: 10/01/2025

- Mãe, o que você lembra da minha bisavó?
- Ah, quase nada. Acho que ela chamava Benedita.
Naquela época todo mundo chamava Benedita.

A história da minha bisavó materna começa, pelo menos para nós, em uma fazenda de café, lugar em que ela trabalhava. Minha bisavó, assim como minha avó e minha mãe, morou na Fazenda Palmeiras. Para minha surpresa, ao pesquisar esse nome, apareceram alguns registros feitos por Armínio Kaiser, um engenheiro agrônomo que registrou algumas fazendas de café brasileiras, a partir do documentário “Ao Aroma do Café”⁶.

Enquanto o olhar de Armínio registrou paisagens e trabalhadores em seus cotidianos, meu olhar passou por cada rosto ali presente buscando um sinal de familiaridade. Nas legendas das fotos, os que trabalhavam na terra e com o café, em maioria pessoas pretas e pardas, não apareciam identificadas pelos seus nomes, mas pelas funções que desempenhavam na fazenda. São parte da história, sem ter direito a ela.

A fazenda nos recebia em pedaços, mas, ainda assim, havia muito do colorido que minha mãe me contava: As palmeiras que deram nome àquela terra ainda estavam lá. Também o horizonte azul, depois do trilho do trem. Aquele não era o lugar que eu tanto ansiava, mas ainda assim era um portal para ouvir as histórias que minha mãe ainda não tinha contado.



Figura 38: Minha mãe observando a fazenda Palmeiras, sob o olhar do meu pai. (Entre 1995 e 1997)

⁶ Disponível em <https://www.camaraclara.org.br/aromadocafe/>. Acesso em: 07/11/2024.



Figura 39: Minha mãe observando o que sobrou da Fazenda Palmeiras, sob meu olhar. (2023)

A paisagem contava que muita história humana acontecera ali. Confesso que a imersão na caminhada me fez esquecer a possibilidade de fotografar. Mas registrei cada pedaço que chamava por um olhar: as paredes pela metade do antigo cinema, a imponente porta de madeira da igreja fechada com cadeados, o carvão que se misturava às pedras no chão de terra. Um lugar que foi um dos principais polos comerciais do estado de São Paulo na rota do café agora se encontrava em ruínas.

A autora Tsing (2019) complementa a paisagem com seu conceito de diversidade contaminada.

Ela conta a história da *Tali Susu*, uma videira que cresce nas florestas das planícies no sudoeste da Ásia. Quando as florestas do local foram atingidas pela atividade madeireira, a súbita entrada de luz fez com que a *Tali Susu* se estendesse por todo espaço, inclusive cobrindo as árvores que restaram no local e impedindo a entrada de luz que permitia a regeneração da floresta.

A história contada do ponto de vista de quem colonizou não nos vê como uma forma de vida digna, mas algo a ser explorado. Nós, a natureza, os outros animais, as rochas, as plantas, a água, o ar. Tudo aquilo que pode ser considerado recurso e pode ser útil, que é explorado ao máximo e depois descartado. Estamos em ruínas devido à exploração colonial. A natureza, ao se deparar com as ruínas, age se protegendo e reflorestando o local à sua maneira.

Ao invés de apenas catalogar esses casos, precisamos narrar as histórias em que a diversidade acontece (Tsing, 2019).

Já que estamos em ruínas, o que fazemos a partir daqui?

— “Como faz para tirar foto?”, minha mãe me pergunta.
Ela nunca tinha se interessado muito pelas funções do celular.
Mas, ali, diante daquele lugar, teve vontade de registrar. Ensinei.

Caminhamos para as casas abandonadas. Minha mãe buscando a casa que era a escola. Todas pareciam bastante semelhantes para mim. Para ela havia diferença na forma como os cômodos estavam dispostos. Quase como se conseguisse enxergar a disposição de uma mobília fantasma.

Avisto uma casa ao longe. Separada das demais. Logo sou transportada para minha paisagem. A casa em escombros, queimando, já quase em cinzas. Agora que esta paisagem já não me embargava a visão, podia demorar-me a observá-la.

Quando iniciei a busca pelo meu arquivo familiar, encontrei os arquivos nacionais da escravidão, disponibilizados para consulta pública. Nele me deparei com diversos papéis com nomes listados, inventários que colocavam pessoas escravizadas como objetos de posse (Crisóstomo, 2023).

Me questionei: Como poderia, em anos de história, não termos registros?

Há no arquivo uma natureza lacunar, nos conta Didi-Huberman (2012), procedente de censuras, destruições, agressões, de autos de fé. No Brasil, em 1890, foi ordenado que os arquivos da escravidão fossem queimados, para que o passado escravista não fosse lembrado. “Naquele incêndio confiscaram nossas memórias documentadas e, a partir daí, ficamos à mercê da ficção hegemônica. O que sobrou foram histórias contadas do ponto de vista de quem colonizou” (Crisóstomo, 2023, p. 154).

Não bastando apagar os registros que nos permitiriam buscar nossos nomes e origens, as estratégias colonizadoras também trataram de impedir que pudéssemos aprender a registrar como eles. O acesso à educação foi historicamente negado à população negra no Brasil.

A estratégia daqueles que detêm o poder é nos afastar dos espaços onde o conhecimento é produzido e das ferramentas para criá-lo, porque sabem que imaginar novas formas de existir e registrá-las confere legitimidade a essas ideias, desafiando e transformando a narrativa dominante (Crisóstomo, 2023).

Martins (2021), porém, nos lembra:

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (Martins, 2021, p. 14)

Estaria buscando nos lugares errados?

Fechei os olhos para ver melhor. Olhar como quem tenta sentir a aridez do concreto, a ranhura do que ficou em carvão. Olhar as lascas de madeira que se soltaram e que encaixam de volta à matriz, mas com a presença ausente da falta de algo tão minúsculo e quase imperceptível que nunca será possível ser como era antes. Olhar debruçado. “Debruçar-se, portanto: para saber melhor, se rememorar melhor, se endolorecer melhor” (Didi-Huberman, 2015, p. 13).

Algo em meu corpo se lembrava. Como as saxifragas, algo em mim quebrava as pedras para sobreviver (Mondzain, 2022). Entre os rastros, percebo alguma coisa começar a brotar. Bastou nela colocar os olhos que, subitamente passou a crescer, se espalhar, de todo lugar tomar conta, como se da percepção de sua existência tivesse ganhado força para nascer por inteiro.

Galhos envoltos em chamas. Algo nela me dizia que deveria me aproximar. Algo seria deixado para trás. Não sei se estou pronta. Seu tronco, porém, emana um calor familiar. Meu corpo já não me obedece e anda em sua direção, reconhecendo o que dele é parte. Sou abraçada pelo fogo.

Sinto tomar meu corpo a dor de seu potencial. Um cansaço de existir em um mundo que não me reconhece evapora junto às lágrimas que reiniciam seu ciclo. Todas as estruturas construídas em mim sem minha permissão, tudo o que carregava contra vontade queima e vai se acumulando ao chão. Entre as chamas, um sussurro: o nada permite um começo.

Assim nasceu a mulher incendiária. Nesse terreno aqui dentro. Foi a primeira a habitar a paisagem árida e seca, aquela que ninguém — nem mesmo eu — acreditava que algo ainda poderia crescer. A mulher incendiária, sinto, carrega consigo a força de minhas ancestrais. O animal-memória dança ao seu redor, como faísca, apagando e reacendendo, brilhando na possibilidade do instante.



Figura 41: **A mulher incendiária**, 2023. Na exposição do II Seminário de Pesquisa em Arte (II SPA). Carvão vegetal, linha de algodão preta sobre tecido de algodão cru. Suporte de madeira. Dimensões variáveis.

A memória arde pelo desejo que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, inclusive a urgência que manifesta (...). Arde pela destruição, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou e cujo arquivo e possível imaginação é, por conseguinte, capaz de oferecer hoje. (Didi- Huberman, 2012, p. 216)

Há tanto desejo em minhas memórias que não só ardem, incendeiam.

Martins (2021) fala sobre a importância de ressignificar a linguagem. Então, pego aquilo que tanto utilizaram para nos ameaçar e silenciar e registro: o fogo não me assusta. “Se não há memória, eu invento. Se não há lugar, eu crio” (Crisóstomo, 2023, p. 158). Basta um soprar do vento na brasa que em mim queima para que o animal-memória, em faísca, se anime e sussurre: “Não vês que ardo?” (Didi- Huberman, 2012, p. 216). E com ele sigo o movimento.

No cinza fértil do que ficou, lentamente, aprendi a evocar outros modos de fazer. A partir daqui, imaginários serão habitados, novas histórias fabuladas e o fazer abrirá espaço para outras cores. No peito arde a lembrança do fogo que nos levou ao nada e da faísca que dele salta querendo sobreviver.

— Vamos. Não é aqui. A escola devia ser outra casa. Vamos?

Minha mãe me chama para caminhar e, enquanto caminhamos, escuto suas histórias.

Ali comecei a reconstruir meu arquivo, com aqueles rastros que mais pareciam raízes a repovoar minhas paisagens internas.

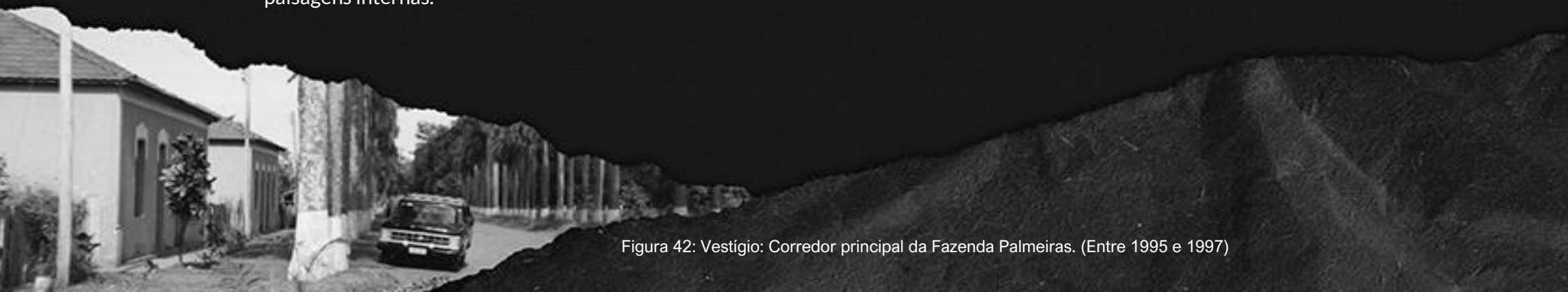


Figura 42: Vestígio: Corredor principal da Fazenda Palmeiras. (Entre 1995 e 1997)

Ao retornar da viagem, aguardei receber outros beijos ancestrais.

Coletei as folhas e experimentei diversos materiais para registrá-las, do nanquim à própria tintura das plantas utilizando mordentes (Fig. 29 e 30). Mas ainda não sentia que era a tradução mais adequada.

Um dia, me arrumando em frente ao espelho, ao passar o batom, percebi o material que faltava.

Nas revistas da minha adolescência, as páginas em que eram dadas dicas de maquiagem para garotas como eu eram, geralmente, focadas em maquiagens para “disfarçar” nossos traços. Claro que não escrito dessa forma. Dava-se o nome de “moda” o uso de maquiagem para afinar o nariz e a boca. Nesse raciocínio, se você não fosse branca, o batom vermelho estava fora de questão, pois ele destacava aquilo que deveríamos ter vergonha de mostrar. Aos vinte anos passei um batom vermelho pela primeira vez. Escondida em um banheiro, com medo de que alguém me encontrasse. Fiquei um tempo admirando minha coragem, mas não consegui sair de casa com ele.

O batom vermelho por si só carrega toda uma história associada ao feminismo que seria potente o suficiente para justificar seu uso, mas utilizá-lo como material de registro dos beijos ancestrais me transportou para outra memória.

Para continuar minha história, primeiro trarei a história que me contou Djamila Ribeiro (2018). Em sua infância, ela não levantava a mão para não chamar atenção, não era o par desejado para dançar quadrilha, ouvia piadas sobre seu cabelo e se sentia inadequada, constantemente carregando o sentimento de ter que se provar melhor que os outros. Mas quando visitava sua avó, tudo isso ficava para trás e ela estava em um lugar seguro. Me identifiquei de pronto com sua história. O que mais me marcou foi o relato que Ribeiro (2018) contou sobre sua atitude diante do falecimento de sua avó:

Vó Antônia faleceu quando eu tinha treze anos. Ela fora picada por um barbeiro na infância, desenvolvera a doença de Chagas e vivera com um marca-passo boa parte da vida. Eu me recordo claramente do dia em que recebi a notícia de sua morte. Havia ganhado um par de patins do meu pai e brincava de me apresentar com um amigo. Ligaram de Piracicaba e deram a notícia. Meu irmão foi me contar. Fiquei paralisada, sem entender como lidar com aquela informação. Meu amigo disse, apressado: “Vamos, é sua vez de patinar”. Acostumada a querer agradar as pessoas para que fossem minhas amigas, patinei, sem saber o que estava fazendo. Por um tempo, já adulta, quando me lembrava dessa cena, me culpava por julgar que não havia respeitado minha avó. Tempos depois me dei conta de que ela teria achado graça. (Ribeiro, 2018, p. 8, destaques no original)

Há algo em ouvir Ribeiro (2018) que me faz querer desfazer um nó na garganta.

Visitávamos minha avó Dulce no Natal e ano novo, durante as férias de dezembro. Minha avó sempre me olhou com orgulho, independentemente da idade, do cabelo que eu não sabia arrumar direito e das minhas tentativas de ser outra pessoa.

Na adolescência, nesse período em que eu me sentia inadequada e deslocada — não só pela adolescência em si, mas por não ser branca — eu comprava diversos produtos e maquiagens para tentar me encaixar. Em uma véspera de Natal, minha avó, ao me ver me maquiando em seu banheiro, me pediu que fizesse a maquiagem dela. Me senti incapaz.

Como eu, que não sabia fazer uma maquiagem em mim, que me deixasse realmente “bonita” poderia fazer algo por ela? Desviei o assunto e não fiz a maquiagem em minha avó, por medo de decepcioná-la.

Meu conceito de beleza, naquele tempo, estava ligado a uma ideia eurocêntrica e inalcançável, difundida pelas revistas e pela televisão e, talvez, naquele momento, eu tenha pensado que era o que minha avó esperava.

Mas o aspecto que nos interessa aqui é o do modelo estético ocidental (branco) que nos foi imposto como superior ideal a ser atingido. Por isso mesmo nós, negras e negros, éramos sempre vistos como o oposto daquele modelo através do reforço pejorativo das nossas características

físicas: cabelo ruim, nariz chato ou fornalha, beijos ao invés de lábios, tudo isso resumido na expressão “feições grossas ou grosseiras”. E quantos de nós se deixaram enganar por tudo isso, acreditando realmente que ser negro é ser feio, inferior, mais próximo do macaco do que do homem (branco, naturalmente). E a ideologia do branqueamento estético destilou o seu veneno mortal não apenas no interior da comunidade negra, mas no falseamento da nossa própria história. (González, 2020, p. 224, destaques no original)

Essas imagens nos perseguem e todos os dias precisamos fazer um esforço para nos opor a elas (Kilomba, 2019), pois elas não nos representam e nem dialogam com essa possibilidade. Em busca de pertencer, muitas de nós nos adaptamos a essas imagens para nos assimilar (hooks, 2019a), uma estratégia enraizada na ideologia da supremacia branca que leva pessoas negras a negar sua negritude, às vezes buscando o embranquecimento e imitando pessoas brancas em suas reproduções do racismo.

A primeira vez que eu alisei meu cabelo, eu tinha só nove anos. Eu tinha consciência de que existia o racismo, mas nenhuma resistência contra essas imagens. Como coloca hooks (2019b), para desenvolver um olhar crítico — um olhar opositor — é necessário estar consciente da dominação. Porém, apenas esta consciência não é suficiente: É necessário resistir de maneira ativa à imposição das formas dominantes de ver e saber (hooks, 2019b).

O momento que eu percebi que tudo isso era externo a mim, que era uma construção, foi quando passei a participar de conversas com outras mulheres negras e compartilhar histórias em que questionávamos o que estava ao nosso redor. Foi a partir daí que reconstruí meu olhar para não continuar repudiando tudo que estava relacionado a ser uma mulher negra, inclusive a minha autoimagem (Crisóstomo, 2023).

Quando tomei consciência de tudo o que minha atitude envolveu, minha avó já não estava mais aqui para que eu pudesse maquiá-la. A colonialidade não roubou apenas nossas possibilidades de lembrar, mas também a de viver plenamente nossas memórias.

Que os beijos ancestrais sejam minhas desculpas, vó.



Figura 43: **Dulce**, 2023. Da série: Histórias que o fogo conta.
Carvão vegetal sobre papel cartão 300g. Dimensões: 21 x 21,5 cm.

Tendo decidido o material que utilizaria para registrar os beijos, comecei a experimentar as monotípias com batom (Fig. 28). Fiz várias amostras, mas ainda não estava satisfeita. Não sentia como se estivesse recebendo aqueles beijos somente por coletá-los e marcá-los em um tecido.

Então resolvi encontrar cúmplices da minha história.

Criei um postal (Fig. 43) desenhando um lugar que beira entre o imaginário e o físico. Pensei em registrá-lo através da fotografia. No entanto, contra o costume da correria e da eterna falta de tempo, resolvi desenhar prestando atenção aos seus traços, à atmosfera, às possíveis histórias. Criar a oportunidade de ficar íntima de um lugar que cotidianamente não faria parte de minhas memórias. O beijo de uma folha ocupa o lugar da mensagem. No processo de feitura até enviar aos correios, muitas pessoas fizeram parte da história.

Meu pai, me perguntando que lugar é aquele. Minha mãe, ao questionar se “aquilo” é um beijo. A funcionária dos correios a dizer: “Que lugar lindo!” e encarando por um tempo a paisagem. E todas as pessoas por quem esse postal passou às mãos até que voltasse a mim.

São testemunhas de um beijo enviado e recebido.

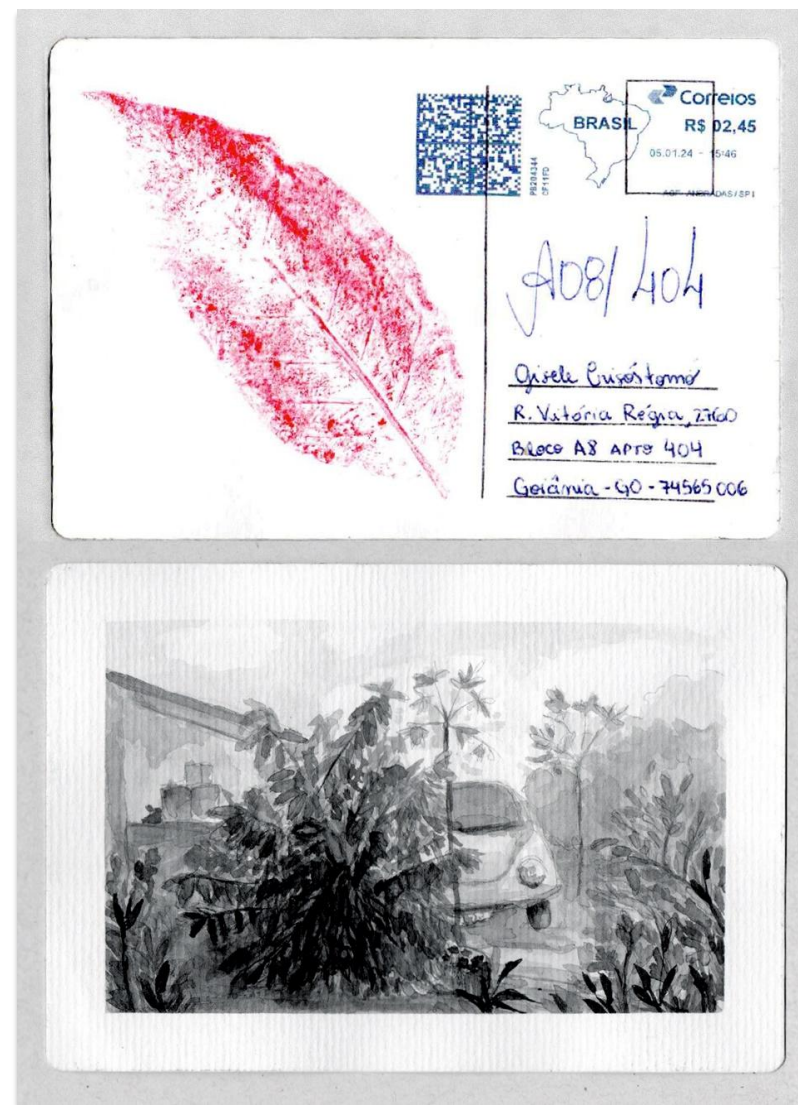


Figura 44: **Primeiro Beijo**, 2023. Tinta nanquim, batom, caneta e tinta para carimbo sobre papel. Dimensões: 10,5 x 15cm

Toda vez que minha mãe pensava em começar uma costura, comprava algodão cru.
Tipo promessa de algo por vir.

Ela o estendia sobre a mesa e o riscava como quem desenhava um mapa.
Marca o molde, corta com a tesoura e conduz os pedaços para a máquina de costura.
Não me contava o que estava fazendo. Murmurava alguns sons, algumas melodias.

Quando feliz, cantava:

"Meu coração é vermelho... De vermelho vive o coração".

Era sua favorita, acho. Eu ficava sempre ao seu lado, atenta. Seu movimento leve, confortável, despojado. Como quem dança sozinha aos sons que vem de uma casa vizinha. De repente, colocava em minhas mãos uma roupinha de boneca e, em silêncio, voltava para os afazeres domésticos.

Minha mãe nunca me disse com palavras que me amava.
Mas não precisava.

cada ir e vir da agulha
costurava algo tão infinito
que palavra alguma sustentaria.



Segunda carta-mapa

A constelação do animal-memória

► [Clique aqui para ouvir](#)

Acordo e vejo uma praia à frente. Extensa. Parece infinita.

Ao longe percebo que há muito nas margens, na areia. São fragmentos que se movem ao ritmo

das ondas, junto às conchas, algas e seixos. Alguns já estão sendo empurrados para o fundo do oceano

junto aos corais. Penso no que já está lá no fundo, na escuridão, sem esperança de ser encontrado.

Arrisco uma aproximação. Ao observá-los, sinto que me são parte, mas não sei dar o nome.

Há muito nas margens que não sei descrever.

Arrisco uma aproximação. Ao observá-los, sinto que me são parte, mas não sei dar o nome.

Há muito nas margens que não sei descrever.

Figura 45: **Às margens de mim**, 2024. Livro Interferido. Tecido de veludo, renda de linha de algodão, fita de cetim, linhas sintéticas e de algodão, impressão jato de tinta e interferências em Dicionário. Dimensões fechado 13 x 5 x 16,1 cm



Figura 46: **Às margens de mim**, 2024. Fechamento em fita de cetim. (Detalhe)



Figura 47: **Às margens de mim**, 2024. Extensão da capa.
(Detalhe)





O horizonte é coberto pelo manto da noite.

A calma é quebrada em alguns segundos do salto do animal-memória, me mostrando que é chegada a hora de navegar.

Minha bússola aponta a errância permitida pelo encontro do céu e do mar, que se confundem um com o outro numa dança azul. As estrelas iluminadas formam um mapa em que não há caminhos errados.

Olho para o céu e o animal-memória me acompanha em uma constelação.

Escuto um barulho. Olho para baixo e vejo o vulto do animal-memória, nadando brilhante e escuro feito a noite. É um convite para mergulhar nesse familiar desconhecido. Reconhecer as águas que já me conhecem. Trazer à superfície o que ainda precisa receber um nome para poder seguir.

De mãos dadas à tola que sou, seguro o fôlego e salto.

Figura 49: **Às margens de mim**, 2024. Folha de guarda inicial em renda de algodão sobre impressão jato de tinta. (Detalhe)







ORGANIZAÇÃO DO DICIONÁRIO

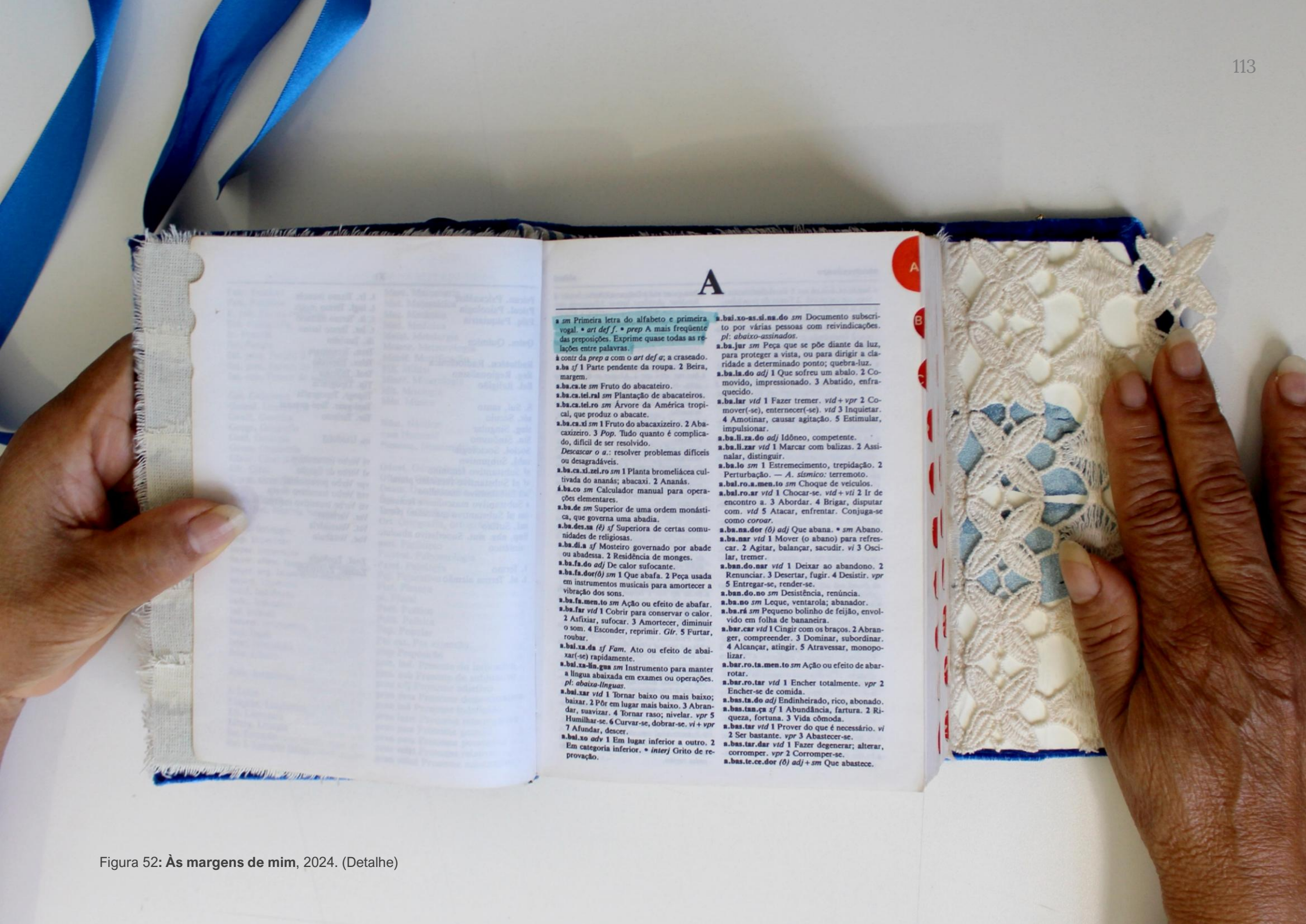
Este dicionário foi especialmente elaborado para atender a estudantes, professores e aos consulentes em geral da língua portuguesa falada hoje no Brasil.

Procurando facilitar a consulta e dirimir dúvidas rapidamente, a obra apresenta as seguintes características:

- a) Divisão silábica de todos os verbetes.
- b) Aceções numeradas por categorias gramaticais, em negrito, para facilitar a consulta.
- c) Verbetes numerados que tenham origens diferentes e, por conseguinte, significações diferentes.
Ex.: **capital**¹ e **capital**².
- d) Regência verbal indicada em cada aceção.
- e) Categorias gramaticais separadas por um ponto preto, grande, para maior destaque.
- f) Verbos irregulares conjugados no final do verbo.
- g) Subverbetes incluídos no final do verbo principal de forma abreviada.
Ex.: **câmbio** → *C. negro*.
- h) Plurais dos verbetes compostos, ligados por hífen.
Ex.: **abelha-mestra** → *abelhas-mestras*.
- i) Plurais de substantivos quando admitem mais de uma forma.
Ex.: **anão** → *anões* e *anãos*.
- j) Locuções apresentadas no final do verbo.
Ex.: **medida** → *à m. que*.
- l) Indicação de som aberto no plural de vocábulos que, no singular, tenham som fechado.
Ex.: **povo** → *povos* (ó).
- m) Vocábulos estrangeiros já consagrados pelo uso.
Ex.: **show**, **best-seller**, **software**.
- n) Formas variantes indicadas no final do verbo.
Ex.: **abdome** → *abdômen*.
- o) Sinônimos são remetidos à forma mais usual.
Ex.: **mercadologia** → *marketing*.
- p) Antônimos são incluídos no final do verbo.
Ex.: **docente** → *discente*.
- q) Superlativo absoluto sintético é apresentado no final do verbo.
Ex.: **agradável** → *agradabilíssimo*.

No final do dicionário estão incluídos vários apêndices de gramática e de conhecimentos gerais:

- 1) Regras de acentuação.
- 2) Regras para o emprego da crase.



a *sm* Primeira letra do alfabeto e primeira vogal. • *art def.* • *prep* A mais freqüente das preposições. Exprime quase todas as relações entre palavras.

à *contr* da *prep* a com o *art def.*; a craseado.

a.ba *sf* 1 Parte pendente da roupa. 2 Beira, margem.

a.ba.ca.te *sm* Fruto do abacateiro.

a.ba.ca.tel.ra *sm* Plantação de abacateiros.

a.ba.ca.tel.ro *sm* Árvore da América tropical, que produz o abacate.

a.ba.ca.xi *sm* 1 Fruto do abacaxizeiro. 2 Abacaxizeiro. 3 *Pop.* Tudo quanto é complicado, difícil de ser resolvido.

Descascar o *a.*: resolver problemas difíceis ou desagradáveis.

a.ba.ca.xi.zel.ro *sm* 1 Planta bromeliácea cultivada do ananás; abacaxi. 2 Ananás.

a.ba.co *sm* Calculador manual para operações elementares.

a.ba.de *sm* Superior de uma ordem monástica, que governa uma abadia.

a.ba.des.sa *(f)* *sf* Superiora de certas comunidades de religiosas.

a.ba.di.a *sf* Mosteiro governado por abade ou abadessa. 2 Residência de monges.

a.ba.fa.do *adj* De calor sufocante.

a.ba.fa.dor(b) *sm* 1 Que abafa. 2 Peça usada em instrumentos musicais para amortecer a vibração dos sons.

a.ba.fa.men.to *sm* Ação ou efeito de abafar.

a.ba.far *vid* 1 Cobrir para conservar o calor. 2 Asfixiar, sufocar. 3 Amortecer, diminuir o som. 4 Esconder, reprimir. *Glr.* 5 Furtar, roubar.

a.ba.la.da *sf* *Fam.* Ato ou efeito de abalar(-se) rapidamente.

a.ba.la.ta.ça *sm* Instrumento para manter a língua abaixada em exames ou operações.

pl: *abaixa-linguas.*

a.ba.lar *vid* 1 Tornar baixo ou mais baixo; baixar. 2 *Pôr* em lugar mais baixo. 3 Abrandar, suavizar. 4 Tornar raso; nivelar. *vpr* 5 Humilhar-se. 6 Curvar-se, dobrar-se. *vi* + *vpr* 7 Fundar, descer.

a.ba.la.xo *adv* 1 Em lugar inferior a outro. 2 Em categoria inferior. • *interj* Grito de reprovação.

A

a.ba.la.xo-as.sl.na.do *sm* Documento subscrito por várias pessoas com reivindicações. *pl:* *abaixo-assinados.*

a.ba.jur *sm* Peça que se põe diante da luz, para proteger a vista, ou para dirigir a clareza a determinado ponto; quebra-luz.

a.ba.la.do *adj* 1 Que sofreu um abalo. 2 Comovido, impressionado. 3 Abatido, enfraquecido.

a.ba.lar *vid* 1 Fazer tremer. *vid* + *vpr* 2 Comover(-se), enternecer(-se). *vid* 3 Inquietar.

4 Amotinar, causar agitação. 5 Estimular, impulsionar.

a.ba.li.za.do *adj* Idôneo, competente.

a.ba.li.zar *vid* 1 Marcar com balizas. 2 Assinalar, distinguir.

a.ba.lo *sm* 1 Estremecimento, trepidação. 2 Perturbação. — *A.* *sísmico*: terremoto.

a.ba.lo.a.men.to *sm* Choque de veículos.

a.ba.lo.ar *vid* 1 Chocar-se. *vid* + *vti* 2 Ir de encontro a. 3 Abordar. 4 Brigar, disputar com. *vid* 5 Atacar, enfrentar. Conjugua-se como *coroar*.

a.ba.na.dor(b) *adj* Que abana. • *sm* Abano.

a.ba.nar *vid* 1 Mover (o abano) para refrescar. 2 Agitar, balançar, sacudir. *vi* 3 Oscilar, tremer.

a.ba.na.do.nar *vid* 1 Deixar ao abandono. 2 Renunciar. 3 Desertar, fugir. 4 Desistir. *vpr* 5 Entregar-se, render-se.

a.ba.na.do.no *sm* Desistência, renúncia.

a.ba.no *sm* Leque, ventarola; abanador.

a.ba.rá *sm* Pequeno bolinho de feijão, envolvido em folha de bananeira.

a.bar.ca *vid* 1 Cingir com os braços. 2 Abranger, compreender. 3 Dominar, subordinar. 4 Alcançar, atingir. 5 Atravessar, monopolizar.

a.bar.ro.ta.men.to *sm* Ação ou efeito de abarrotar.

a.bar.ro.tar *vid* 1 Encher totalmente. *vpr* 2 Encher-se de comida.

a.bas.ta.do *adj* Endinheirado, rico, abonado.

a.bas.ta.n.ça *sf* 1 Abundância, fartura. 2 Riqueza, fortuna. 3 Vida cômoda.

a.bas.tar *vid* 1 Prover do que é necessário. *vi* 2 Ser bastante. *vpr* 3 Abastecer-se.

a.bas.ta.r.dar *vid* 1 Fazer degenerar; alterar, corromper. *vpr* 2 Corromper-se.

a.bas.te.ce.dor(b) *adj* + *sm* Que abastece.

Figura 52: Às margens de mim, 2024. (Detalhe)

Figura 53: **Às margens de mim**, 2024. Minha mãe procurando palavras. (Detalhe)





Figura 54: Às margens de mim, 2024. (Detalhe)

pa.lá.dio *sm* *Quím.* Elemento metálico branco-prateado. Símbolo Pd, número atômico 46.

pa.la.fi.ta *sf* 1 Estacaria que sustenta as habitações lacustres. 2 Nome dado a essas habitações.

pa.lan.que *sm* Estrado de madeira com degraus, para espectadores ao ar livre.

pa.la.tal *adj* Relativo ao palato; palatino.

pa.la.to *sm* Céu da boca; abóbada palatina, paladar.

pa.la.vra *sf* 1 Conjunto de sons articulados, com uma significação. 2 Vocábulo representado graficamente. 3 Faculdade de expressar as idéias por meio da voz. 4 Afirmação, declaração. 5 Promessa verbal. • *interj* Designa exclamação afirmativa.

pa.la.vrão *sm* Palavra grosseira ou obscena.

pa.la.vre.a.do *sm* 1 Lábia. 2 Reunião de palavras sem muito nexos, ou importância.

pa.la.vre.ar *vi* 1 Falar muito. *vti* 2 Dirigir a palavra. Conjugam-se como *frear*.

pal.co *sm* 1 Lugar, no teatro, onde os atores representam. 2 *Fig.* Cenário.

pa.le.o.ce.no *adj + sm* *Geol.* Época mais antiga do período terciário que antecedeu ao *coceno*.

Figura 56: **Às margens de mim**, 2024. Folha de guarda final em renda de algodão sobre impressão jato de tinta. (Detalhe)





Figura 57: Registro da interação com o livro de artista “Às margens de mim”, produzido para visualização do manuseio do livro. (2024)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dbyf73vwl9s> Acesso em: 10/01/2025

Sonhei que caminhava por uma praia. Caminhando, avistei uma imagem na areia.

Ao tentar pegá-la, se desfez por entre meus dedos.

Como descrever algo que não consigo capturar? Como falar de coisas que ainda não têm nome — ou não tinham para mim, até pouco tempo atrás? Como colocar para fora o sentimento que não existe dentro da narrativa vigente?

Eu desejo falar, mas preciso encontrar a palavra.⁷

Nesse mar das palavras que me deram, é difícil passar uma mensagem. Garrafa ao mar. O que minhas ancestrais me deixaram não pode ser transcrito por essa linguagem que me impuseram como correta.

Afinal, o que é linguagem? A linguagem, segundo o dicionário (Melhoramentos, 1997, p. 307), significa:

lin.gua.gem sf 1 Faculdade de expressão do homem. 2 Conjunto de sinais que se serve o homem para comunicar-se. 3 A voz dos animais.

Estando ali, frente ao céu e ao mar, penso que sinais são esses.

As estrelas, na linguagem da cartografia marítima, são sinais que comunicam direções. Mas os navegantes dependem de uma boa visualização do céu — do todo — para encontrar seus caminhos. Com os olhos embaçados, encontrar direções torna-se difícil. Então, inventaram a bússola, chamada inicialmente de agulha de marear, que apontava o norte e oferecia orientação, mesmo sob o céu encoberto. O mar, antes aterrorizante, tornou-se menos ameaçador.

⁷ Frase formada com as palavras grifadas no dicionário do trabalho “Às margens de mim”.

Percebo o céu nublado. Certas imagens demandam outras linguagens para serem vistas com mais clareza. Se essas imagens têm me levado ao encontro com minhas ancestrais, o que acontece se eu utilizar a linguagem que elas me ensinaram para navegar neste conhecido-desconhecido?

Vasculhando os ~~escassos~~ arquivos de família, me deparei com uma cópia do documento que um dia foi de minha avó paterna, Jesuína. No lugar de sua assinatura, em letras maiúsculas, lê-se “NÃO ALFABETIZADA”. Meu pai conta que, apesar de não saber escrever, minha avó Jesuína sempre o incentivou a estudar. Mas o encontro com tal documento me deslocou para uma memória distante, da infância. Certo dia minha avó materna, Dulce, se aproximou de mim, com seus passos lentos e arrastados, carregando em mãos um caderno. Lembro que aquele caderno sempre ficava ao lado do telefone e continha as letras de muitas pessoas que anotavam seus números e nomes para ela. Então minha avó sorriu e apontou para algo escrito com uma caligrafia quase infantil: Seu próprio nome. (Crisóstomo, 2023, p. 153, destaques no original, tachado meu)

A linguagem escrita, dentro da lógica da racionalidade colonial, representa o maior grau de humanidade do sujeito e o inscreve na história, como coloca Martins (2021). Ainda segundo a autora, a priorização da escrita e a ênfase no letramento como forma de se inserir no mundo foi utilizada como estratégia de exclusão dos povos que privilegiavam as performances corporais como formas de perpetuar seus conhecimentos.

De minhas avós foi confiscado (Mondzain, 2022) o direito de aprender. Foram impedidas mesmo em suas tentativas de registrar histórias dentro dos moldes hegemônicos. Isso porque, como nos lembra Anzaldúa (2000), escrever é perigoso: a escrita pode revelar a força de uma mulher sob opressão, e uma mulher que escreve tem poder.

No entanto, Martins (2021) coloca que grafar o saber não é sinônimo de escrever alfabeticamente. Grafar o saber é uma experiência do corpo que, em performance, encontra lugar para se inscrever. Performance aqui, lida como uma forma de transmitir saberes e um meio de intervir no mundo, como coloca Martins (2021) a partir de Taylor (2003).

Os documentos que encontrei de minhas avós, foram traduzidos em uma linguagem que elas não sabiam traçar, apesar de suas tentativas de ir ao encontro de quem a impôs.

Na escrita com linhas, pontos e nós, traçam-se histórias contadas pelo movimento das agulhas, guiadas pelas memórias passadas de geração em geração. Então, assino⁸ os documentos de minhas avós com a linguagem que elas passaram para nós, minha mãe e eu.

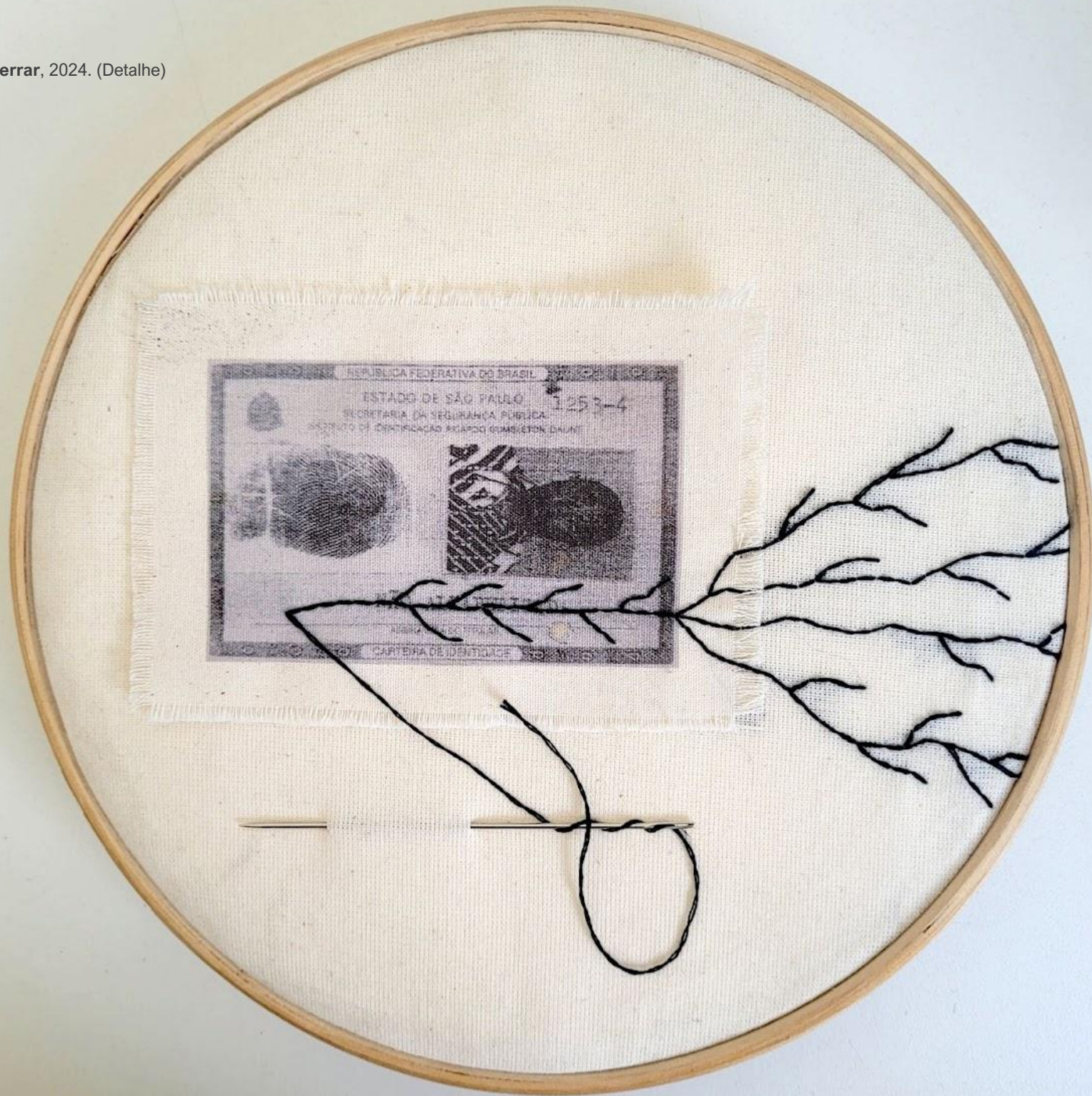
Eu preciso encontrar a palavra, mas desejo falar.

escrevo, então, com a palavra que tenho.

⁸ Referência ao trabalho “Agulhas de marerrar”, nas figuras 57 e 58.

Figura 58: **Agulhas de marerrar**, 2024. Instalação. Impressão jato de tinta sobre tecido de algodão cru, linha de algodão, agulha, bastidor de madeira, bacia de alumínio, água e escombros. Dimensões: Ø 38 cm.





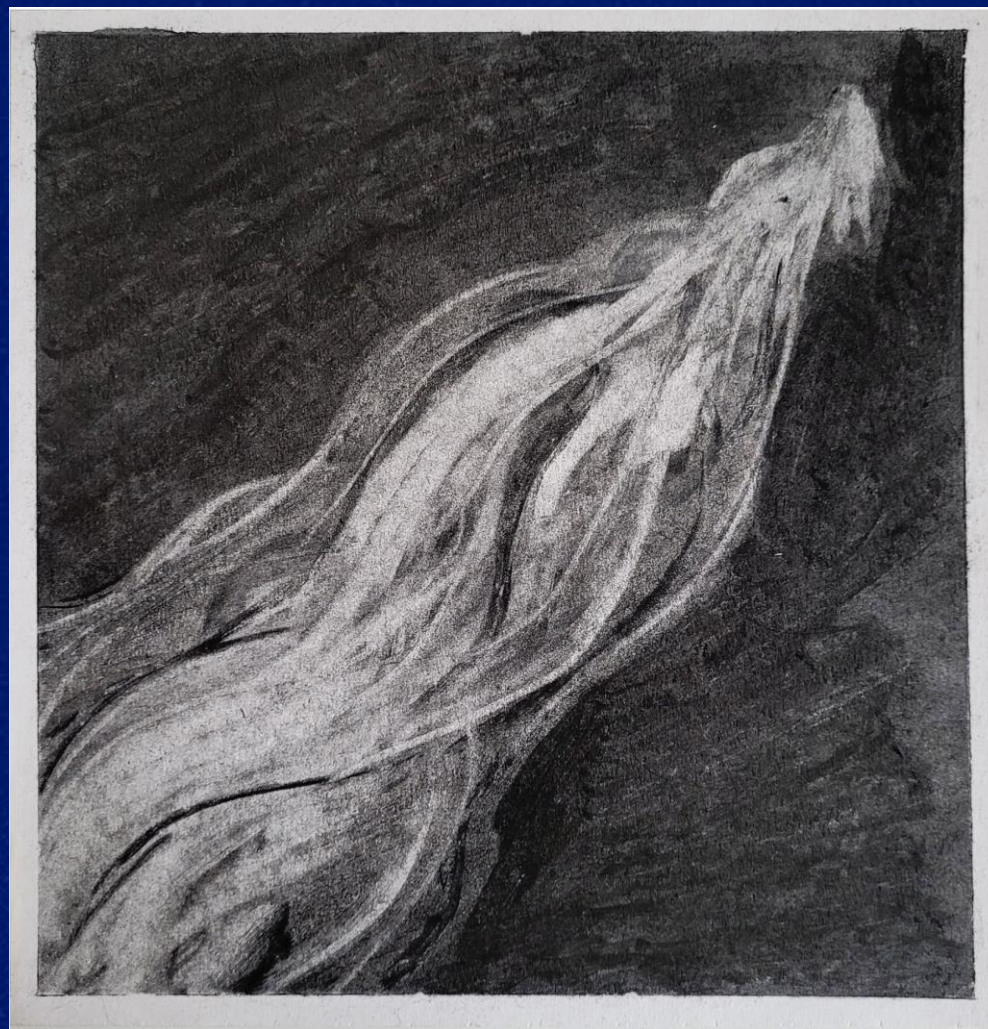


Figura 60: **Jesuína**, 2023. Da série: Histórias que o fogo conta.
Carvão vegetal sobre papel cartão 300g. Dimensões: 21 x 21,5 cm.

Terceira carta - mapa

Paisagens fabuladas

► [Clique aqui para ouvir](#)

a água bona minha
me
tudo lido

Figura 61: **Paisagens Fabuladas**, 2024. Livro-reminiscência. Tecido de cetim, fios de cetim, barbante de algodão cru, rendas brancas e vermelhas, alfinetes, fotografia 3x4, caixa de madeira com texto gravado a laser e cianotipia sob algodão cru. Dimensões: 21 x 13 x 4,5 cm.













Figura 67: **Paisagens Fabuladas**, 2024. Fechamento com três alfinetes amarrados ao cordão de cetim. (Detalhe)





Figura 68: Paisagens Fabuladas, 2024. Alfinetes. (Detalhe)

Figura 69: **Paisagens Fabuladas**, 2024. Estrutura interna com frase gravada a laser. (Detalhe)



Figura 70: **Paisagens Fabuladas**, 2024. Cianotipias em tecido de algodão cru. (Detalhe)



Figura 71: **Paisagens Fabuladas**, 2024. Minha mãe observando a paisagem. (Detalhe)





Figura 72: Registro da interação com o livro de artista "Paisagens fabuladas", produzido para visualização do manuseio do livro. (2024)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LwYO6Ur-rnE> Acesso em: 10/01/2025

Minha mãe tinha acabado de cortar meu cabelo. Fez duas tranças, como de costume, e passou a tesoura. “Ficou muito curto”, eu disse. Não tinha o que fazer. Pelo menos ela me deixou usar meu vestido favorito. Ele era grande demais, vivia caindo do ombro. “Para demorar a perder”. Errada ela não estava. Uma calça de pijama me serviu até os trinta.

Sáimos de casa para o centro de Itu, pois eu precisava de uma foto 3x4. Não sei para quê, mas tinha relação com um monte de papéis preenchidos na mesa.

Você já ouviu falar em Itu? Terra dos gigantes. Era sempre divertido passar pela praça e imaginar quem usaria aquele orelhão que alcançava o céu.

No caminho da loja de fotografias, minha mãe para em um armarinho. Aquelas lojas que vendem linhas, agulhas, novelos de lã. Minha mãe gostava de fazer crochê e eu de abrir sua caixa de materiais escondida e criar com o que sobrava de seus trabalhos.

Naquele dia, comprei tudo em vermelho.



Figura 73: Minha mãe trançando meu cabelo na casa de Ourinhos (Anos 90)

A primeira costura que minha mãe me ensinou a fazer foi das cinco marias. Uma brincadeira que se monta com cinco saquinhos de pano preenchidos de arroz. Para brincar você deve jogar um saquinho para cima e pegar outro, até que se complete o ciclo e termine com todos nas mãos. Eu gostava mais de costurá-los do que da brincadeira em si, tanto que nunca os guardava, tendo que fazer um jogo novo toda vez que quisesse brincar.

Vasculho a caixa de costura da mãe de Benjamin (2013). Uma linha conta seu olhar sobre sua mãe a costurar: soberana, exercendo influência como rainha, em um trono.

Penso na caixa de costura de minha mãe. Um dia me contou que não gostava tanto assim de costurar, bordar, fazer crochê. O fazia pois não havia alternativa. Em sua postura não havia poder, trono nem realeza. Mas que palavra? Que palavra?

Era um tipo de resistência revestida de amargor, consciente de que aquela tarefa, aquele conhecimento, ela tinha em suas mãos. Movimentava a agulha silenciosa, mas continuamente, quase como respirar. Era algo que ela fazia de olhos fechados, sem medo que alguém lhe pudesse roubar.

Sobrevivência. O que via na minha mãe era sobrevivência. Fazia, talvez, como uma forma de lembrar que algo estava ao seu alcance. Algo ela podia criar. A mãe de Walter Benjamin está costurando, e aqui dentro a minha está dando nós na garganta, prendendo a fios as lágrimas, seguindo a costura para não se perder no caminho. Eu a observava e assim aprendia.

Há lugar para essas linhas nesse espaço de escrita?

Costuro, bordo, laço e dou nó. Faço para que nossas memórias também sobrevivam, não naquilo que faço, mas no gesto que me levou ao fazer.

Dia 10 de maio de 2024. Goiânia, GO.

Anotações durante o II Seminário de Pesquisa em Arte - PPGACV/FAV/UFG

Xica e Juliana⁹ conversam sobre a prática artística autobiográfica. Xica fala sobre acessar lugares sagrados que nos habitam, morada de nossas ancestrais. Julliana fala de um lugar no coração.

Descobri, assim, onde guardar minhas paisagens fabuladas.

⁹ Xica e Julliana Oliveira são artistas visuais egressas do Programa de Mestrado em Arte e Cultura Visual da FAV-UFG e participaram do II Seminário de Pesquisa em Arte (II SPA) na roda de conversa intitulada "Um Movimento e Meio Rumo ao Futuro: Roda de conversa com docentes e egressos da Linha B".

tem muita coisa que não é...
 fundo desse mar. mas todo esse aqui só eu.
 Eu a sinto toda. E tem muito dele que se renova.

* O que é esse lugar biográfico ^{interno} que adoro
 sozinho mas a compartilhar distribui
 chaves para o outro?

Os limites e fronteiras bonas permitem
 aproximar-se.

- Maria Iram

Ritualizar o encontro

Daniama Bregalda

3R? Fredi

pode ser
 interessante

lugar comum

* tem que amarar?

Xica
 visualidades hegemônicas → tirar do centro
 contravisualidade?

perspectiva do colonial ainda no
 centro mesmo falando em decolonial.

→ Lugares sagrados que nos habitam...

"Morada" dos nomes ancestrais.

* Pesquisas que em comum constroem
 um lugar interno.

15/16 e 17 atelier aberto

→ O autobiográfico desse outro lugar → ARTE
 * luto do pai (trabalho)

Que lugar é esse?

Não é todo espaço autobiográfico
 é um lugar específico.

Em que as paisagens são únicas pl
 cada pessoa.

Morada ^{após} lugar interno

lugar sagrado

~~geografias~~ geografias internas

mundos íntimos.

universos íntimos.

Janeiro de 2024?

* Falar do autobiográfico em cada obra
 em detalhes

→ O que artistas fazem com o autobiográfico
 na pesquisa em arte?

* processos de escuta

Vermelho.

Eis uma cor com a qual nunca me senti confortável. Quase comprei tudo cru, branco, preto. Mas lá estava ele, o animal-memória, me pedindo vermelho. Ainda ousa e me pede que seja brilhante, acetinado.

Justo essa cor? Não gosto, não quero.

Faço uma lista.

O fogo. O coração batendo. Sangue movendo-se pelo corpo. O rubor da bochecha. A boca pintada. O vestido que eu nunca comprei, mas uso em sonho. A raiva. Franzir a testa. Dançar com as amigas até ver o sol nascer. O caderno de escola sem capa. A roseira no jardim da minha mãe. O rosto antes de explodir, se esconder, se justificar. O corte que ninguém viu. A coceira. O incômodo. Explodir o que sufoca o peito. Aquilo que guardamos. A pontada da dor. A inflamação. Os olhos depois da lágrima. O quente nos dedos que se aproximam da pessoa amada. A admiração. O começo. A vontade. A língua adocicada. Pular de alegria. A música favorita da minha mãe.

Vermelho pede movimento.

Entendo.

Acato.

Emburrada, de braços cruzados, mas aceito.

Dentro, no entanto, o algodão, tingido em azul. Não há conversa. Para ser sincera, a mim não me agrada muito o contraste. Mas esse dentro fora em muito se parece com o caminho até aqui.

O animal-memória esboça um sorriso, acordando com minha teimosia, pois há muito se acostumou a carregar coisas a contragosto. Este é só um detalhe.



Figura 75: **Ifigênia**, 2023. Da série: Histórias que o fogo conta.
Carvão vegetal sobre papel cartão 300g. Dimensões: 21 x 21,5 cm.



O que o caminho me contou

Figura 76: Eu, minha mãe e meu irmão na casa de Itu-SP, sob o olhar do meu pai. (Anos 90).

Rastros, vestígios, pegadas

Os primeiros fazeres desta investigação já mostravam, sutilmente, a presença do animal-memória, em rastros e vestígios. No “Estudo sobre a memória” (Fig. 78), oito folhas em algodão cru bordadas e queimadas, escrevo: “Memória arde, queima, fulge, alastra, abre caminhos, apaga, mas deixa rastros”. Meu fazer artístico, naquele momento, tentava transpor a faísca que sentia ao tentar lembrar de minhas ancestrais. Pensava no fogo, na chama, na brasa, no nada que fica após tudo queimar.

Desse elaborar surgiu a série “Histórias que o fogo conta” (Fig. 79) em que resgato o carvão como materialidade dos rastros para retratar minhas avós e bisavós a partir dos vestígios de histórias que meus pais deixam pelo caminho e consigo coletar. Em Paisagens internas (Fig. 80), algo da primeira paisagem já aparecia: Uma casa em estado de incêndio. Escrevo em meu diário (Fig. 77):

“Penso que meu movimento aqui é semelhante ao de uma fotógrafa em busca da imagem de um animal ou evento raro”.

02/set. 00h58

A paisagem me escapa. O momento é esse em que a imagem aparece por alguns segundos e esse é o tempo de capturá-la. Não corre quem captura uma fotografia, mas um animal selvagem, que se debate e tenta escapar. Só quando percebe que o terreno é seguro (por uma troca de gestos) ele para e observa. Não gosto dessa comparação, talvez ~~para~~ ~~mas~~ ~~para~~ um animal machucado, que precisa de ajuda para seguir a caminhada.

1h06

Penso que meu momento aqui é semelhante de uma fotografia em burco do momento de um animal ou evento raro. Fotos que surgem ao acaso, escapam, tremem, lampejam de que se consegue capturar. O animal raro, no meu caso, são as paisagens da memória.

Quando ideias do agora se encaixam com as ideias do ontem e se transformam. Isso é processo. Eu amo.



Figura 78: **Estudo sobre a memória**, 2023. Tecido de algodão queimado e linha de algodão. Dimensões: 17,5 x 18,5 cm.



Figura 79: Série **Histórias que o fogo conta**. Jesuína, Benedita, Dulce, Ifigênia, 2023.
Carvão vegetal sobre papel cartão 300g. Dimensões: 21 x 21,5 cm.

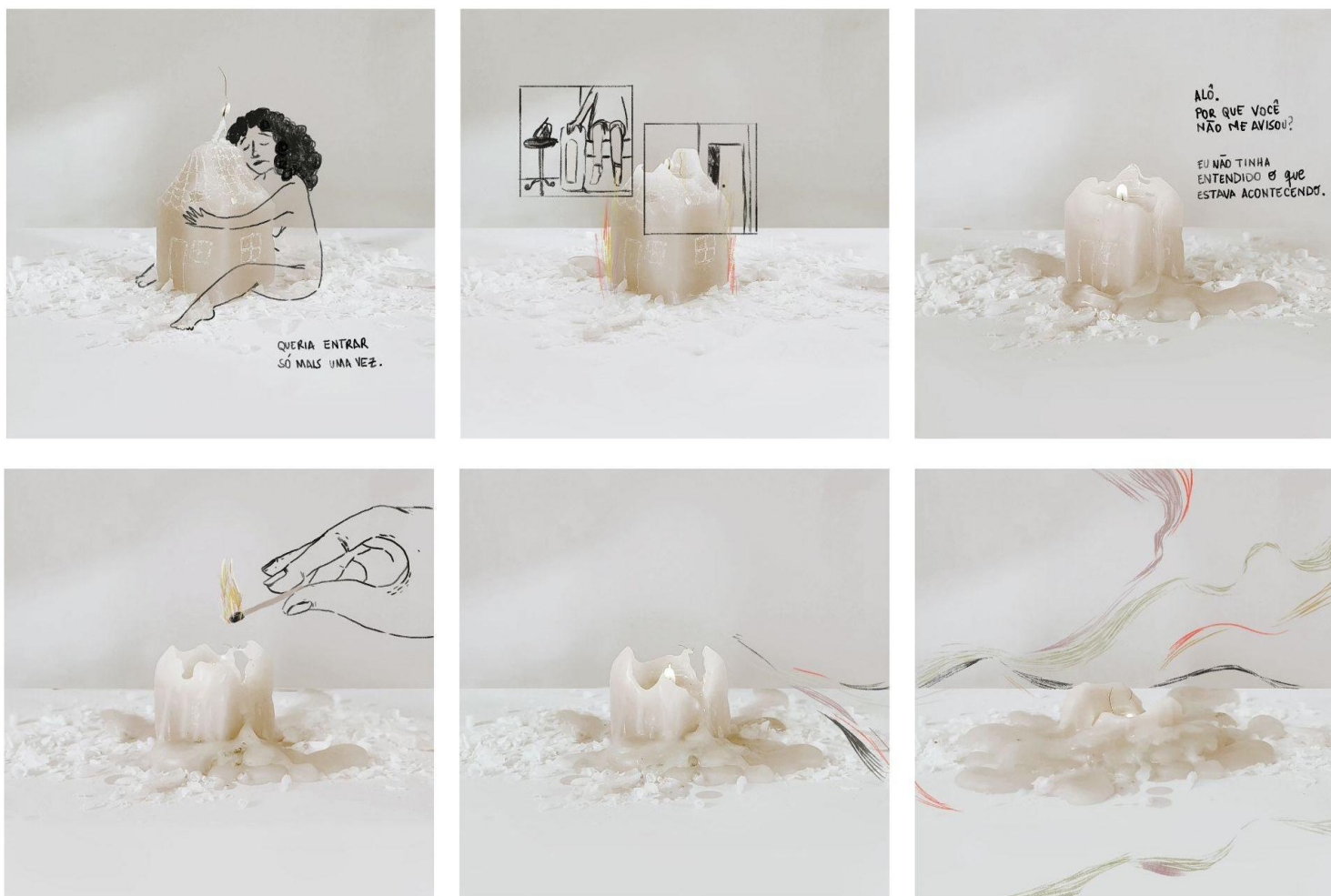


Figura 80: **Paisagens internas**, 2023. Desenho digital sobre fotografia.



Figura 81: **Paisagens internas**, 2023. (Detalhe)

Foi durante um exercício na aula de Metodologia de pesquisa em arte e cultura visual — conduzido pela Prof. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues e pelo Prof. Dr. Flávio Gomes de Oliveira — que a paisagem se revelou.

Em minhas anotações escrevo (Fig. 82):

Até o momento, na pesquisa, sinto que me desfiz. Me perdi entre minhas próprias memórias. Deixei que elas me queimassem. Agora me encontro olhando para os escombros. O que faço com isso? É preciso fazer algo? Ou o que sobrou já é o bastante?”

Minhas anotações se encontram, então, com as palavras de Despret (2021), que diz:

Diante de um enigma, apenas uma resposta é possível para aqueles que sabem acolhê-lo: o que fazemos com isso? É a questão que eu mais ouvi nas histórias que me contaram as pessoas confrontadas com uma questão do defunto. E isso me parece indicar que elas haviam compreendido que o que tinham diante de si era da ordem do enigma. (Despret, 2021, p. 293)

Apesar de não estar falando dos mortos, falo aqui de memórias que estavam enterradas. Fiquei muito tempo observando a paisagem em escombros. Cheguei a acreditar que a pesquisa se delimitaria naquela paisagem. No entanto, apesar de me identificar com as ruínas, não queria habitá-las.

Despret (2021, p. 292) coloca que “a mensagem, à espera de significação, em busca de uma ancoragem, a mensagem como enigma, põe seu destinatário em movimento, coloca-o para pensar”. As imagens tocam o real (Didi-Huberman, 2012) quando encontram uma ancoragem de sentido, não deixando de ser enigmas, mas encontrando significação dentro da realidade em que estão presentes, a partir do olhar de quem as vê.

11/08 → apresentar painel
projeto e diário.

27/07 → Artigo

26/07 → HQZine

paisagens

temos

O que fazer depois do incêndio?

→ Até o momento, na pesquisa, sinto que me desfiz.
me perdi entre minhas próprias memórias.
Deixei que elas me queimassem. Agora me
encontro olhando para os escombros. O que
eu faço com isso? É preciso fazer algo?
Ou o que sobrou já é o bastante?

* não lugares que ainda não atingiram seu
potencial pós abandono / incêndio.

Uma peça assimétrica, ~~irregular~~ horizontal, ~~irregular~~
Composta por peças menores de variados ta-
manhos, em branco, amarelo e preto. São
duas vitas ^{que se encaixam} formando uma quina. Tem ^{um canto} depende
entre as peças espaços não preenchidos. ^{do por}
~~Como hipótese de uma casa abandonada~~

me faz pensar no não lugar que
me levou a iniciar a pesquisa. A pausa-
gem do ^{amarelo} escombros não me conforta. Quem ^{define o}
~~define o lugar?~~ ^{que é}
Como preencher algo ^{que} ~~lugar~~ ^{que}
não apague os vestígios do que já foi?

Como honrar memórias que não são
só minhas?

Figura 82: Anotações da aula de metodologia de pesquisa. (2023)

Outras formas de contar histórias

A primeira vez que falei sobre o animal-memória foi em uma apresentação sobre o andamento desta pesquisa, durante a aula de “Experimentações biográficas na pesquisa, na arte e na educação”, ministrada pelas Prof. Dra. Lilian Ucker Perotto e pela Prof. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.

Lembro do receio em iniciar a leitura pelo medo de não ser compreendida. Afinal, naquele momento ainda não tinha noção do era o animal-memória. Li a carta em que contava sobre nosso encontro. Após minha leitura, uma colega da turma se aproxima e diz que a maneira como descrevi a paisagem fez parecer que estava a caminhar comigo. Ora, eu descrevi? Achei que estava apenas narrando uma história.

Nesse ponto entendi que a maneira de descrever as imagens que tanto queria falar, era narrando as histórias pelas quais elas me levavam a caminhar. Para Benjamin (1994), narrar se constrói na comunicação da experiência, de forma artesanal, pelos gestos da alma, do olho e da mão, que sustentam o que é dito. Benjamin (1994), à sua época, relacionou a desvalorização da experiência passada através das oralidades e o consequente desaparecimento da arte de narrar à decadência do dom de ouvir. Para ele, a arte de contar histórias se perde “porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (1994, p. 205).

Para Martins (2021), sob a leitura de Merleau-Ponty (1973), esse desinteresse por ouvir histórias também pode ser explicado pelas estratégias de manutenção do poder de silenciar outras formas de construir conhecimento, já que “a escrita, como lugar de memória, é um dos instrumentos de expressão mais enaltecidos e habita os lugares de

memória privilegiados no Ocidente” (Martins, 2021, p. 18), pois o que é considerado válido como dispositivo da memória são as ideias trazidas em livros, museus, partituras e escritos.

Compreendi esta associação ao observar como a relação de meus pais com suas memórias mudou junto ao meu percurso. Iniciei esta investigação procurando certas imagens e questionando a falta de outras. A minha maior dificuldade foi a minha preocupação em transmitir as exatas imagens borradas que apareciam em minha mente quando pensava em minhas ancestrais.

Algo semelhante afligia meus pais: era muito difícil que eles contassem suas memórias. Não porque não queriam compartilhar, mas porque, assim como eu, eles acreditavam na imagem da *escassez* do nosso arquivo. Que as histórias que eles tinham guardado não tinham força, validade, nem potencial e que não seriam importantes o suficiente para me ajudar em minha pesquisa.

Comecei a trabalhar com os vestígios que eles me contavam. Frases soltas, histórias curtas. Qualquer rastro me era material de trabalho. Aos poucos, percebi que aquilo que, por tantas vezes, chamei de arquivo *escasso* era, na verdade, muito rico em memória. Seria, então, a nossa imaginação mais poderosa do que as imagens ditas oficiais? Seria a nossa experiência uma imagem mais forte do que aquela palpável nos livros de história? Será que, o que fica daquilo que vivi, faz um lugar melhor do que aquilo que fica parado no tempo?

Passei a mostrar aos meus pais o que estava a fazer com as histórias que eles me contavam. Mostrava trabalhos em processo, em que utilizei não apenas as fotografias e documentos encontrados, mas os pedaços de história que eles lembravam. Com isso, eles foram percebendo que suas histórias eram relevantes e começaram a me contar mais coisas, me mostrar outros documentos e pedir aos familiares que me enviassem fotografias e memórias. Meu processo de me reaprender foi também um processo para eles. Depois dessa viagem, entendo que a imagem que tinha do arquivo diaspórico como *escasso* também é uma ferida colonial.

Como coloca Martins (2021) a palavra, quando oralitizada, se inscreve no corpo e produz conhecimento. E expandir nosso olhar pela escuta é uma forma de reaprender a ver para que possamos perceber nas imagens das

oralidades “os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas” (Martins, 2021, p. 51). Assim, a oralidade, aqui, é convocada como uma forma de contrapor a narrativa excludente que prioriza a linguagem discursiva escrita como “modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento” (Martins, 2021, p. 20), desconsiderando outros modos de saber.

Outro ponto que questiono sobre as formas hegemônicas de contar histórias e criar memórias, tem relação com minha experiência com as obras no espaço expositivo. No II Seminário de Pesquisa em Arte (Figuras 81 a 88), realizado no Centro Cultural da UFG (CCUFG), tive a oportunidade de expor os trabalhos iniciais desta pesquisa pela primeira vez. A exposição me levou a pensar sobre a experiência dos visitantes no espaço e com as obras. Algumas pessoas passavam rápido, outras paravam o olhar e faziam perguntas. Entre eles, minhas coletas de viagem protegidas por um vidro (Fig. 87). Que memórias estavam sendo criadas naquele espaço?

A experiência me despertou o desejo de tornar meus trabalhos mais interativos, capazes de incitar um encontro guiado pelos sentidos. Imaginei que as pessoas pudessem tocar os mapas, as cartas, os fragmentos de viagem. Que novas memórias seriam produzidas se as pessoas pudessem sentir as diferentes texturas, volumetrias e, por que não, até mesmo deixar suas próprias marcas? Neste ponto comecei a questionar a forma que meus trabalhos teriam.

Figura 83, 84 e 85: Roda de conversa com os artistas junto aos trabalhos na exposição “Um movimento e meio”, no CCUFG, em 2024. Registro: Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.



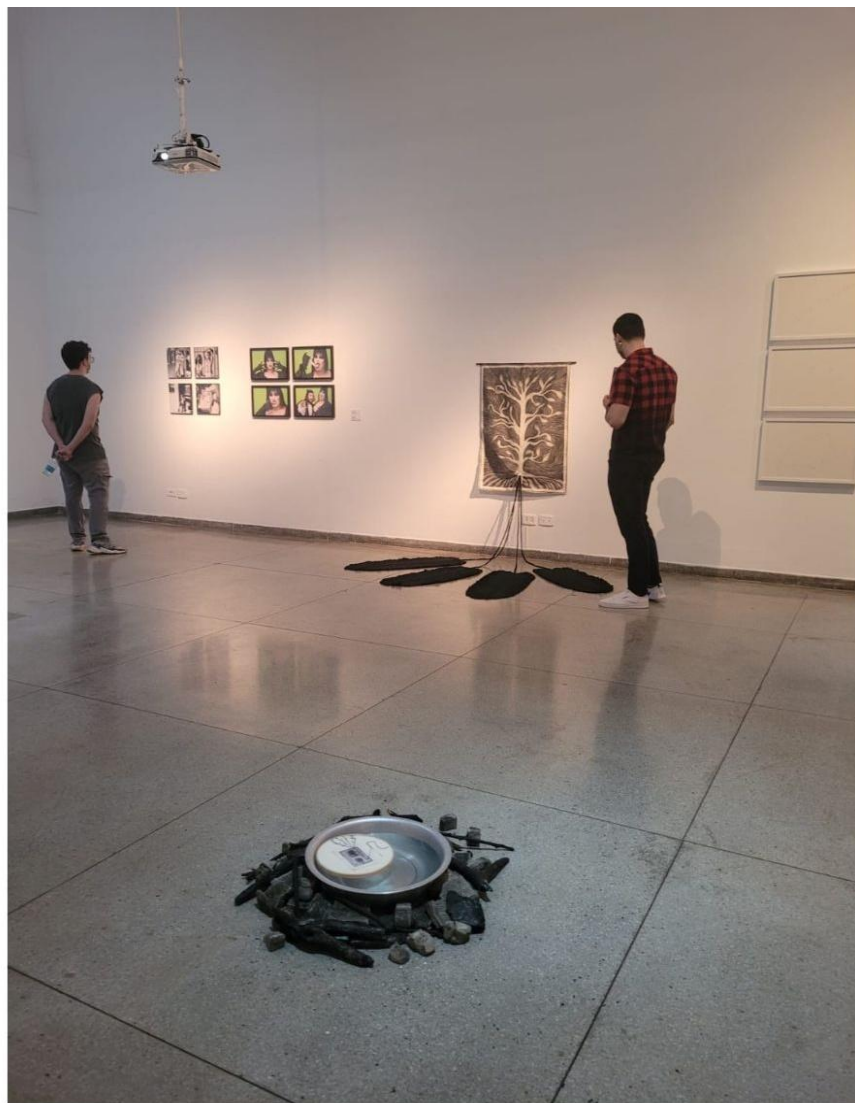


Figura 86: Agulhas de marerrar e A mulher incendiária na exposição “Um movimento e Meio”, 2024.

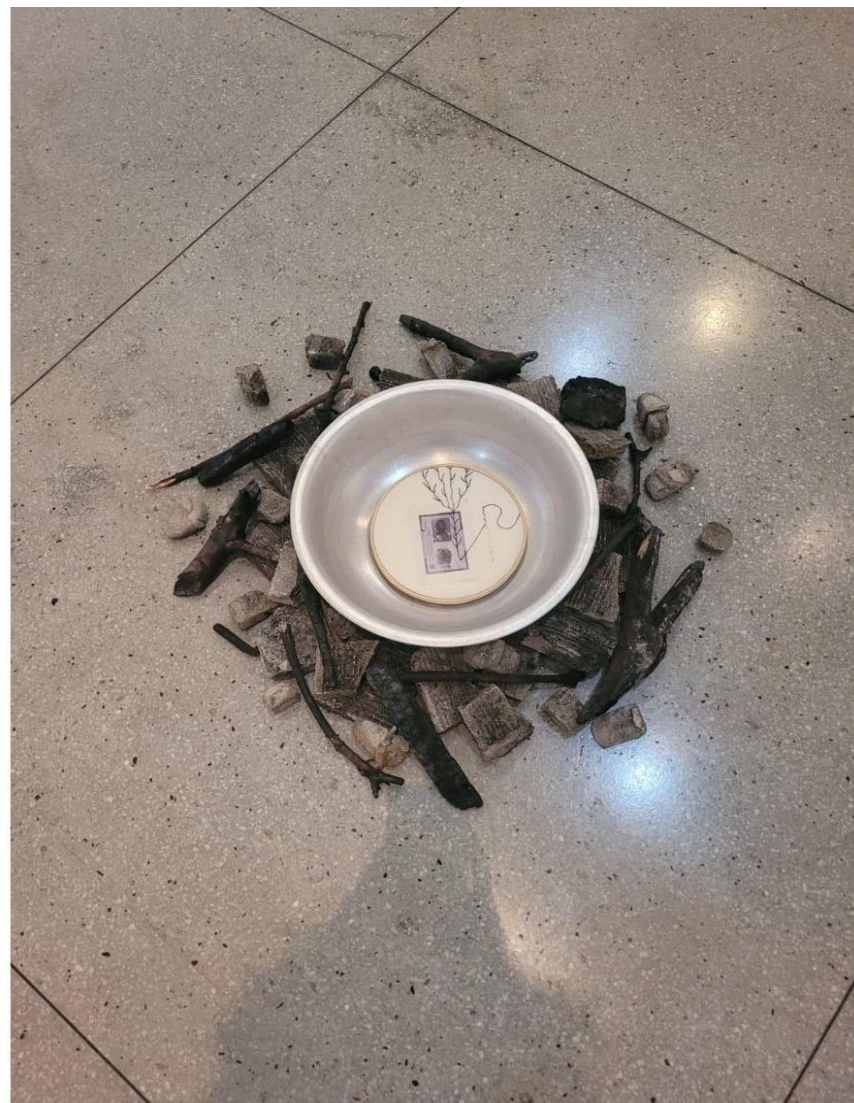


Figura 87: Detalhe de agulhas de marerrar na exposição “Um movimento e Meio”, 2024.

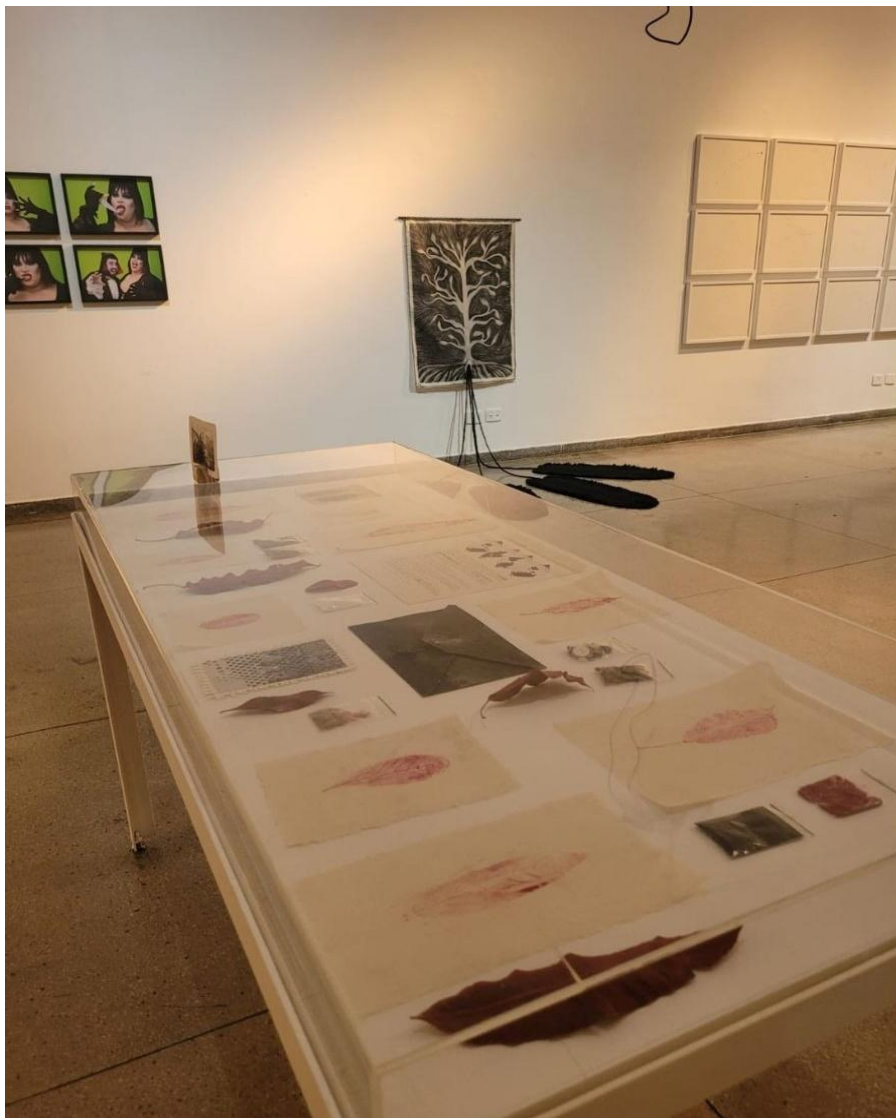


Figura 88: Vestígios de viagem na exposição “Um movimento e Meio”, 2024.

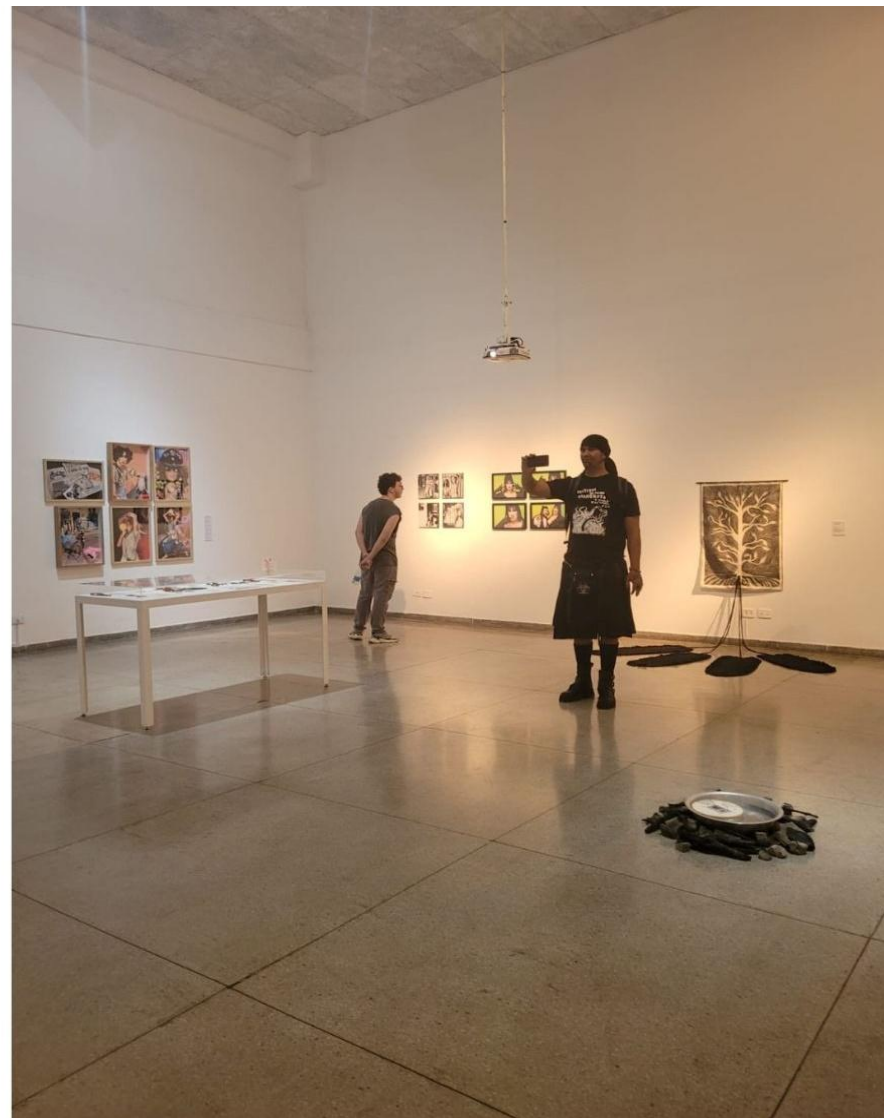


Figura 89: Os três trabalhos expostos na exposição “Um movimento e Meio”, 2024.



Figura 90: Visitantes ao redor do trabalho Agulhas de marerrar. Registro: Equipe CCUFG.

Recordei do trabalho da artista Grada Kilomba, “O barco” (fig. 91) e de sua fala ao contar sobre ele: “Acima de tudo, interessa-me contar histórias ou rever a forma como nós contamos histórias” (Kilomba, 2021). Sua obra, nos conta Kilomba (2021), passa por diversos processos: começa na floresta, então passa pelo preparo da madeira no fogo e na água. Segue para a pesquisa de histórias apagadas e esquecidas. Passa pela gravação, pela pintura. Passa pelos movimentos dos corpos e pelas vozes. Transforma-se do espaço público ao museu. É, segundo a artista, uma escultura, instalação, performance e poesia, que se reconfigura conforme o lugar e as pessoas presentes. Grada Kilomba permite que seu trabalho se transforme em seu próprio processo de feitura. A artista faz um convite à experiência e a partir dela produz memórias.

Retorno aos meus fazeres. Percebo que já havia começado um processo, já tinha iniciado a elaborar o que fora coletado, os rastros, os fragmentos. De que formas quero contar essas histórias?

A artista Rosana Paulino coloca que em suas obras “forma e conteúdo servem à uma mesma finalidade” (Paulino, 2011, p. 21) e é a partir dessa costura que ela discute aquilo que a move, no caso, as imagens ligadas às mulheres negras. Em seu trabalho “Parede de Memória” (Fig. 92), Paulino (2011) opta por resgatar elementos provenientes do artesanato e de expressões visuais populares, que dialogam com suas raízes.

Ao falar sobre a necessidade de pensar o material e a técnica que melhor expressam o potencial de um fazer, Paulino (2011) afirma que fez uma escolha quanto ao uso “de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres tais como tecidos, linhas e muitas vezes elementos ligados a um determinado tipo de fazer manual” (Paulino, 2011, p. 21) porque essas materialidades têm a propriedade de ligar simbólica e fisicamente suas origens socioculturais.

Este tecer, que mais do que simbolicamente representa uma maneira real de se colocar no mundo, procura também trazer à tona vestígios de momentos passados, como as aulas de costura e artesanato tidas na infância e que, neste momento, passam a ter um sentido totalmente diverso desvelando um universo escondido no mais profundo de mim. (Paulino, 2011, p. 25)



Figura 91: Grada Kilumba, **O barco**. 2021. Performance. Fonte: Bocabienal.org. Acesso em: 10/01/2025.



Figura 92: Rosana Paulino, **Parede da Memória**, 1994/2005. Instalação. Patuás em manta acrílica e tecidos costurados com linha e algodão, fotocópia sobre papel e aquarela. 8 x 8 x 3 cm. Fonte: rosanapaulino.com.br. Acesso em: 10/01/2025.

O desenho, na minha pesquisa, foi o ponto inicial, pois era um lugar possível. O hábito de desenhar vem de criança, sempre incentivado pelos meus pais. Desenho durante o pensar, quando paro e enquanto me movimento. Porém, apesar de toda minha intimidade com tal fazer, não me parecia suficiente para dar conta do que eu precisava falar. Assim, passei a experimentar outras linguagens.

O bordado e as costuras, que aprendi com minha mãe, foram resgatados durante minha participação em uma oficina de bordado, ministrada por Mariana do Vale Moura, como parte do I Simpósio Bordado Literário - Tecendo Histórias com Guimarães Rosa. A experiência muito me inspirou pelas leituras, mas o que mais me marcou foram as trocas de histórias durante a oficina: mulheres de todas as idades compartilhando o que aprenderam com suas ancestrais e outras que agora passavam esses ensinamentos para frente. Aprendemos com as linhas e umas com as outras. Esse resgate me permitiu expandir minha capacidade de me comunicar. Há muito não utilizava tecidos e linhas para criar, mas me pareceu a escolha que me permitiria transpor alguns dos problemas da linguagem.

A artista Aline Motta, em seus trabalhos, também conta histórias partindo do que aprendeu com as mulheres da sua família. Em seu projeto artístico “A água é uma máquina do tempo” (Fig. 93), a artista narra pela poesia, pela videoinstalação e pela performance. “Com vistas a restituir a genealogia da família, a autora e artista parece abrir as “gavetas imaginárias” e testamentárias de um passado que insiste em viver na incompletude” (Miguelote e Ricotta, 2023, p. 133, destaque no original). A artista conta que quando “reuniu uma série de circunstâncias, emocionais e financeiras, para dar conta desses entrelaçamentos” - das histórias antes submersas - “veio com uma grande onda que gerou uma quantidade considerável de trabalhos num espaço de tempo relativamente curto” (Motta, 2022, n.p.).

Meu processo de pesquisa seguiu uma dinâmica semelhante. Quando meu fazer encontrou direção em meio a tanto, tornou-se urgente. Ainda assim, precisei buscar formas para suportar o que encontraria, pois meu corpo também não conseguia dar conta de tudo. Os livros foram criados quase simultaneamente, no desespero, talvez, de não esquecer a história que fora tão difícil de desenterrar. Antes deles, vieram os desenhos, as instalações, os fragmentos dispostos sobre uma mesa. A expressão “dar conta” em muito descreve o sentimento diante do que é arriscar-se no

terreno das memórias diaspóricas: nenhum meio, nenhum trabalho parece suficiente para traduzir tudo, porque o processo é aterrorizante.

É aterrorizante por perceber que existiram tantas estratégias para nos apagar. Kilomba (2021) conta que uma das políticas do colonialismo português foi a criação de uma lei para proibir cerimônias, rituais e nomes de origem africana. No Brasil ecoavam as decisões de Portugal e todo um trabalho de nos “reeducar” foi feito através de um modelo que previa o apagamento da nossa cultura, na exclusão de parte do nosso povo e um olhar pautado nos parâmetros dos ideais brancos e europeus. Nossas memórias foram tratadas como ameaças, resultando em arquivos quase inexistentes. É daí que surge a necessidade de nos reinventar.

Seria este o sintoma que leva essas artistas que trabalham com narrativas diaspóricas — incluindo-me entre elas — a optar por explorar diversos meios e formas em seus trabalhos? Essa reflexão me fez lembrar de como Benjamin (2018) se referiu à montagem: “erguer grandes construções a partir de elementos minúsculos” (Benjamin, 2018, p. 503), aqui a imensidão da “História”, estabelecida e validada, sendo costurada aos rastros do autobiográfico. E, a partir disso, “descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (Benjamin, 2018, p. 503).

O autor ainda menciona que “não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (Benjamin, 2018, p. 504). É nessa colisão de temporalidades que surge a imagem dialética, “uma imagem que lampeja” (Benjamin, 2018, p. 515), onde o ocorrido e o agora desvelam algo novo.

Estamos reaprendendo a contar nossas histórias enquanto redescobrimos gestos, rituais e movimentos que nos foram negados. Esse lampejo, faísca, ardência é tudo que precisamos para reacender a brasa (Didi-Huberman, 2012), permitindo que novas imagens se revelem — e novas histórias sejam contadas.



Figura 93: Aline Motta. A água é uma máquina do tempo. Macrofonia, 2021. Performance. Fonte: alinemotta.com. Acesso em: 10/01/2025.

Os livros de artista

Meu pai costumava me levar a bibliotecas e livrarias. Brinquedos tinham épocas certas, mas ininterrupto era o tempo de ganhar um livro.

Ele sempre teve paciência com minha necessidade de permanecer por horas folheando e explorando os detalhes dos livros. Os meus favoritos eram aqueles que surpreendiam em suas formas, saltavam em dobraduras ou que pediam que me aproximasse para observar cada detalhe da ilustração. Ilustrações que preenchiam duas páginas eram um tesouro.

Precisava de tempo para ruminá-los, sentir a textura de suas folhas, o cheiro, o peso. Só então, após criar essa intimidade, conseguia elaborar um espaço para cada livro dentro de mim e, para alívio do meu pai, decidir qual levaria para casa.



As livrarias e bibliotecas até hoje são meus lugares de refúgio, onde posso me demorar. Esse afeto em relação aos livros tornou-se a base para explorar as possibilidades do livro de artista, um meio que transcende a narrativa linear, convida à interação e à criação de memórias compartilhadas.

Sousa (2009) traz a partir de Carrión (1979) que um livro pode ser compreendido como uma estrutura tridimensional, onde a mensagem é transmitida sequencialmente por meio das páginas, evidenciando a presença do tempo em sua constituição. Já o livro de artista expande essa ideia, sendo uma obra que desafia as convenções tradicionais.

Resgato aqui o tempo que flui e dança pelas nossas mãos, o tempo espiralar de Martins (2021). Os livros de artista desta pesquisa convocam um movimento que, apesar de nem sempre se constituir em páginas, se revela no desdobrar de camadas e de significados de cada interação. São narrativas que desafiam a linearidade cronológica, permitindo histórias interrompidas, lacunares, mas que se completam na relação com quem se dispõe à viagem.

A decisão de trabalhar com livros de artista veio do desejo de criar narrativas imersivas que fossem mais do que suportes para histórias. Queria algo que permitisse ao público traçar seus próprios caminhos e ressignificar os sentidos à medida que interagissem. Silveira (2008) define o livro de artista como uma forma "mestiça", carregando elementos da arte, biblioteconomia, design, comunicação visual e até intenções políticas. Tal cruzamento ressoa com minhas próprias experiências de mesclar a pluralidade de minhas memórias à minha prática artística.

Concordo com Sousa (2009) quando destaca que “os livros de artista podem configurar-se como lugares táteis” (Sousa, 2009, p. 79), onde a experiência não é apenas visual, mas sensorial e física, exigindo presença, toque e um tipo de entrega que transforma quem o manuseia. Tal qual o animal-memória, são obras que só sobrevivem se estivermos dispostos a seguir seus movimentos.

Assim como a oralidade convoca o corpo e os sentidos para além do discurso escrito, os livros de artista emergem como espaços de experiência, onde o toque, a textura e a interação expandem o modo como as histórias são vividas e compartilhadas. Dessa forma, os livros de artista tornam-se também um meio para reimaginar outros modos

de narrar, que é uma resposta crítica às estruturas de poder que silenciam outras formas de saber. A tentativa, neste percurso, foi a de resgatar o tecer e fiar (Benjamin, 1994) — com as mãos, os ouvidos e os olhos — enquanto caminhamos pelas histórias. Assim, o livro de artista tornou-se um formato apropriado para a minha busca.

Ao longo da pesquisa, produzi quatro livros de artista:

O primeiro, "Sobre nós" (Fig. 2), livro-poema, é um prólogo. Fazê-lo se deu junto ao processo de encontrar e direcionar a minha voz ao longo deste trabalho.

Já os outros três livros (fig. 94) narram a jornada através das paisagens internas em busca do animal-memória:

"Mapa das ruínas" (Fig. 19), um livro-objeto, o primeiro encontro com os fragmentos de memória.

"Às margens de mim" (Fig. 45), um livro-interferido, em um questionamento ao que é considerado linguagem.

E "Paisagens fabuladas" (Fig. 61), livro-reminiscência, sobre o entendimento da natureza do animal-memória.

Nas leituras de Silveira (2008), Sousa (2011) e Cadôr (2016), notei que o livro do artista se mostrou como parte de uma discussão de classificações em que as tentativas de o explicar levavam à análise das obras. A meu ver, essa característica revela que o livro de artista não é uma obra que possa ser rigidamente encaixada em categorias predefinidas. Ele demanda contato, interação, e uma abertura de quem o observa ou interage para encontrar um lugar dentro de sua estante categórica.

Diante disso, minha escolha de elaborar fichas técnicas para as obras não partiu apenas da busca por clareza conceitual, mas também do desejo de aprofundar minha relação com as palavras que me definem as obras. Misturei referências acadêmicas às minhas reflexões, questionando o que cada termo escolhido evocava ao acompanhar cada livro, reconhecendo as classificações existentes, mas também propondo algumas aberturas.

Para Sá (1971), no livro-poema a comunicação inicia um novo universo, levando quem interage à posição de criador. Apesar de não ter a presença do papel, em "Sobre nós" a leitura exige tocar e torcer a linha e sentir a textura

do bordado. Para chegar ao entendimento da poesia inscrita no fio, é preciso estar disposto a desfazer os nós, um a um, para encontrar as palavras. E ao encontrá-las, as peças de acrílico pedem movimento e cada peça evoca um final diferente de acordo com quem interage. A poesia, sem o livro, perde parte do seu sentido.

Como afirma Silveira (2008, p. 195), o livro-objeto “busca sua condição de objeto ímpar pela individualização de seu visual e de sua relação com o espaço. As convenções devem ser, se não agredidas, ao menos transgredidas”. Objeto, segundo o dicionário (Melhoramentos, 1997, p. 360), significa:

obje.to *sm* 1 Coisa material. 2 Assunto, matéria. 3 Fim a que se mira ou que se tem em vista.

Confesso que, inicialmente, definir um livro de artista como “livro-objeto” me parecia esvaziá-lo. Como poderia o livro ser “um corpo que contém alma” (Silveira, 2008, p. 121) e ao mesmo tempo ser objeto? No entanto, cheguei a uma nova compreensão deste problema ao ler Sá (1997), que, ao falar da poesia livro e a relação com o leitor, afirma:

“Essa participação tão íntima da página material na expressão poderia induzir o leitor a pensar que nossa intenção é transformar o poema em algo material, intranscendente, em objeto. Na verdade, segundo cremos, a palavra, com seu peso, obriga a página a vencer o limite tátil, submerge-a na dimensão temporal da linguagem. A página é pausa, duração, silêncio. Um silêncio verbal. Cortando-a, justapondo-a, procuro tornar audível o lado mudo da linguagem, o seu avesso.” (Sá, 1971, p. 93)

A partir do autor, compreendi que, no caso do livro, explorar a materialidade é uma forma de traduzir aquilo que não pode ser dito. E disso, penso que a palavra objeto, quando acompanha a palavra livro, conta sobre a materialização de algo, que se torna palpável e permite a interação para que se escute, veja e sinta o que as palavras não conseguem alcançar.

Em “O mapa das ruínas”, livro-objeto, as páginas dão lugar aos bolsos de tecido, e a descoberta é feita aos poucos, abrindo cada parte como quem procura miudezas em uma mobília cheia de gavetas a serem vasculhadas.

Em “Às margens de mim” encontramos o que Cadôr (2016) define como um livro “que utiliza a estrutura de um livro existente — texto e imagem, paginação, sequência — para fazer intervenções gráficas na página e assim alterar o sentido do livro” (p. 396). Tais livros se encontram na definição de livro-apropriado, livro-alterado ou, como decidi adotar, livro-interferido. Segundo o dicionário (Melhoramentos, 1997, p. 284) interferir significa:

in.ter.fe.rir *vti* Interpor, intervir.

Interpor (Melhoramentos, 1997, p. 284), por sua vez, significa:

In.ter.por *vtd+vp* 1 Colocar(-se), pôr(-se) entre; meter(-se) de permeio 2 Fazer intervir.

“Livro-interferido” reflete não apenas o ato de transformar o livro existente, mas também o movimento de me inserir dentro de suas páginas, como se ali encontrasse uma extensão de mim mesma. Revisitar o livro era, ao mesmo tempo, transformá-lo e ser transformada. Suas palavras pareciam vivas, dialogando comigo em cada leitura e assumindo novos significados a cada momento. Nesse sentido, “interferir” abrange tanto o gesto artístico quanto a relação dinâmica entre obra e criadora.

Em “Paisagens fabuladas”, a escolha de um nome para defini-lo exigiu reflexão. Inicialmente, considerei classificá-lo como um “livro-objeto”, dada sua composição formal. Entretanto, ao pensar na paisagem evocada por este livro, encontrei-me novamente com o animal-memória. Lembrei-me da tentativa de capturá-lo e da percepção de que

mantê-lo em meus braços era uma possibilidade, mas apenas anteciparia seu esquecimento. O animal-memória só cumpre seu propósito, de nos levar para novas paisagens, se estiver em movimento.

Classificá-lo como livro-objeto, apesar de condizente, não me parecia o suficiente para capturar sua essência. Penso em sua disposição no espaço expositivo. O que, afinal, eu quero evocar com este livro?

Memória, segundo o dicionário (Melhoramentos, 1997, p. 401), significa:

me.mó.ri.a sf Lembrança, reminiscência, recordação.

“Paisagens fabuladas” para mim, é um vestígio deixado pelo animal-memória do nosso encontro. Assim, dei a ele a definição de “Livro-reminiscência”, pela intenção de que esta seja a palavra evocada quando exposto ou compartilhado. Para que a percepção de sua existência como obra esteja na experiência que continua a ecoar como lembrança.

Esse processo de pensar cada termo reafirma o potencial da linguagem e das palavras para compreender e traduzir as experiências. Renomear categoria para “Paisagens Fabuladas” foi uma tentativa de criar um lugar onde a obra pudesse existir plenamente e junto a ela a minha intenção como artista. Esse gesto dialoga com o percurso de toda a pesquisa: o de reconhecer que, às vezes, é preciso inventar um lugar para acolher tudo o que somos.

Acima da intencionalidade artística, porém, Sousa (2009) nos lembra que, ao ingressarem no espaço institucional, muitos livros de artista perdem sua essência tátil, convertendo-se em objetos a serem preservados e mantidos intocados. “As políticas de conservação praticadas nos museus sobrepõem esforços de preservação à ideia primordial de trabalhos produzidos para serem tocados” (Sousa, 2009, p. 120). Nesse processo, o livro tem seu potencial suprimido, esperando um toque que não vem, um olhar em devir que nunca acontece.

Segundo Rodrigues (2017), com base em Massey e Jess (1995), o lugar pode ser entendido como um arranjo temporário de narrativas no espaço, cujas bordas são constructos sociais dinâmicos, moldados pelas relações e interações com outros lugares e histórias. Ainda de acordo com a autora, o lugar se dá como um produto das interações entre as narrativas que se complementam e se repelem, dinamicamente.

A partir disso, entendo que o lugar é criado a partir do relacionar de narrativas: a minha, a sua, a do lugar em que estamos, a dos lugares que fabulamos a partir da experiência — passada, presente e possível. Lugares internos onde podemos encontrar pertencimento. Por isso, afirmo: há um lugar em cada um destes livros de artista e esse lugar se expande e se modifica pelo contato com aqueles que caminham por suas histórias.

Como artista, não me interessa criar obras que permaneçam intocadas ou que carreguem a pretensão de uma memória imutável. Memórias se transformam, se perdem e se refazem nos devaneios de quem as escuta e as reinventa. Se estes livros são lugares, que sejam habitados.

Retorno à lembrança do meu eu criança, virando as páginas com cuidado e curiosidade. Espero que aqueles que interagirem com meus livros também se permitam essa delicadeza. Que se percam nos fragmentos de histórias e, ao mesmo tempo, se encontrem na experiência sensorial que suas presenças oferecem. E mesmo que um dia esses livros se desfaçam por completo, intuo que o animal-memória continuará saltando, em busca de novos olhos, mãos e sentidos a quem possa afetar.

Alguns Processos

A confecção dos livros começou com o resgate da costura e do bordado, práticas que conectam gestos ancestrais à criação. Parte do processo se deu em passeios pelo Bairro de Campinas, em Goiânia, conhecido por abrigar uma ampla variedade de lojas de armarinhos – ou de aviamentos, como são chamadas por aqui.

Caminhar por suas ruas, entre uma infinidade de tecidos e prateleiras abarrotadas de fitas, botões e linhas, foi como um ritual. Cada escolha de material era guiada tanto pelo toque quanto pelo que chamava os olhos. Saía de casa sem uma ideia definida, apenas refletindo a paisagem que queria evocar. Chegava em casa com várias opções à mão – diferentes texturas, cores, espessuras – o que criou abertura ao inesperado. Cada livro trouxe desafios e aprendizados únicos.

Os primeiros trabalhos foram feitos com tecido e linhas de algodão cru, materiais confortáveis e familiares ao meu fazer, como nos livros de artista “Sobre nós” e “O Mapa da Ruína. Nesse estágio, ainda me sentia insegura quanto à minha habilidade de materializar ideias pela costura.

Um dos maiores desafios foi perceber que, enquanto lembrava como fazer, meu corpo nem sempre acompanhava. Foi preciso fazer e refazer muitos desses nós. Por vezes tive vontade de desistir, já que o trabalho com linhas exige que o gesto das mãos acompanhe a ideia, diferente da construção em camadas que se dá no desenho, por exemplo. Ainda assim, continuei reaprendendo pelo fazer e pela memória, entendendo esse gesto como um ato político de resistência, como aponta hooks (2019a), contra o apagamento e o silenciamento de nossas histórias.

A segunda carta-mapa, “Às margens de mim, foi feita a partir da interferência em um dicionário comprado em um sebo. Inicialmente, planejei desmontá-lo, grifar palavras que formassem uma frase e expô-las de modo que o público tivesse que percorrer longos caminhos para encontrá-las entre as páginas. No entanto, comecei a usá-lo para buscar

palavras que inspirassem minha escrita. Ao perceber que este modo de operar se repetiria, decidi não o desmontar, mas incorporá-lo ao meu fazer.

Para a capa, pensei em usar tecido de algodão cru tingido com carvão, como nos trabalhos anteriores, mas percebi que esse material não representava a paisagem que eu buscava. Escolhi, então, veludo azul e linha dourada, materiais que nunca havia trabalhado, cuja textura e brilho, que mudam conforme a luz, evocavam o encontro do céu com o mar. Processo semelhante ocorreu na criação de “Paisagens Fabuladas”, em que decidi trabalhar uma volumetria com o cetim vermelho.

O cetim rasgava com facilidade e o veludo ficava com marcas a cada refazer da costura com a linha sintética dourada, difícil de trabalhar devido à textura menos aderente que a linha de algodão. Ainda assim, continuei. Havia algo no processo que me envolvia, e o resultado que começava a surgir me encorajava a seguir em frente. Permitir-me a experimentação nestes livros me levou a muitos erros, mas me fez lembrar que arriscar é essencial para descobrir novos caminhos.

Nas próximas páginas, finalizo este capítulo compartilhando alguns recortes que revelam sutilezas e reflexões do processo criativo dos livros de artista, bem como do processo de escrever sobre eles.



Figuras 95 a 100: Processos variados dos primeiros trabalhos da pesquisa.

Olho pra minha mão,
suja de carvão e
percebo: o fazer
torna mais evidente
os traços que nos
desenham.

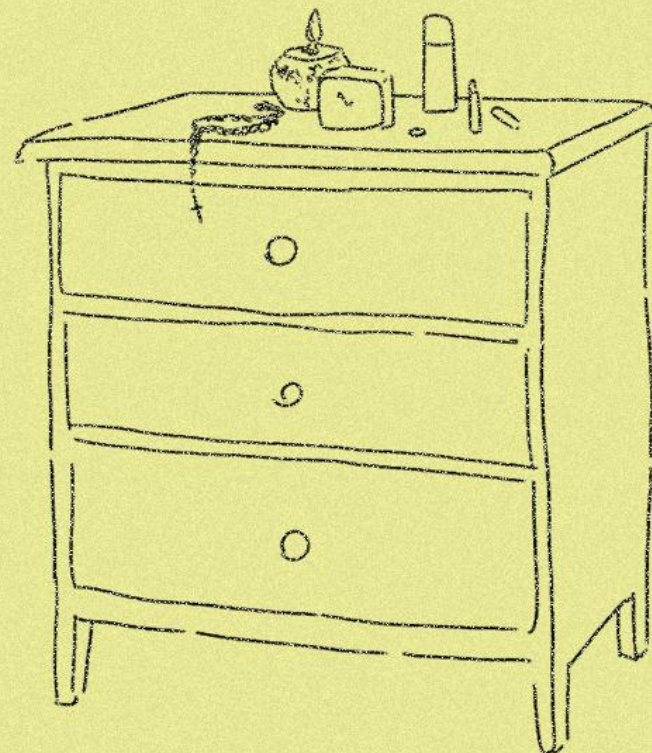
A cômoda de minha mãe era um daqueles lugares proibidos, que só era possível espiar no alinhar de duas forças: a distração dela e meu impulso travesso.

Gostava especialmente da primeira gaveta, onde uma infinidade de coisas se misturava:

Um pote verde, estampado de flores, que parecia uma casinha de duendes, onde ela guardava seus colares, brincos e anéis. Batons, blush, pó compacto. Vários pincéis que me segurava para não roubar e estragar usando tinta guache. Laços e elásticos de cabelo. Papéis, numerosos papéis, extratos de banco, folheto de cântico da igreja, papéis amassados, papéis de valor. Trocos em moedas e às vezes algumas balas. Perfume, caderninhos e...

— Ei! Fecha já essa gaveta! O que você está procurando aí? — Ela dizia ao me encontrar.

Então se aproximava e observava o que eu estava segurando. Tensão. Meu destino estava na escolha correta — dada à aleatoriedade — do objeto em minhas mãos. Quase como um filme de aventura, a sorte é a única que me levaria a escapar de um trágico destino. Se fosse algo desimportante, levaria uma bronca e minha missão se dava como perdida. Mas, do contrário, se eu tivesse encontrado a combinação correta — um objeto que minha mãe tinha afeto — desbloqueava o tesouro e, então, ouvia uma história.



Se o livro, após o meu fazer, se torna um livro interferido,
o que sou eu, então, depois que ele interfere em mim?

Meu fazer me refaz.



Só percebia que algumas coisas não transmitiam o que eu desejava depois de fazê-las. Algumas vezes abraçava o resultado, noutras voltava ao fazer.

Figuras 101 e 102: Fazer e refazer das Paisagens Fabuladas.



Desmancha. Repara. Observa as marcas que ficaram. Traça um novo caminho.



Figura 103, 104 e 105: Três passos da construção da paisagem em cianotipia.

O processo de criação das paisagens consistiu em unir pedaços de diversos lugares que já visitei e que, de alguma forma, me marcaram. Em seguida, realizei um processo digital para mesclar as imagens e preparar o negativo para a cianotipia. Por último, coletei elementos do caminho e construí a paisagem a ser exposta.

Há muitas formas de criar um lugar.

e todas pedem movimento

A photograph of a person looking out a window. The person's head and shoulders are in the foreground, silhouetted against the bright light coming from the window. The window is on the right side of the frame, showing a view of the outdoors. In the background, to the left, there is a shelf with some objects on it, including a blue container and a white object. Below the shelf, there is a bed with a blue patterned coverlet and a white pillow. The overall mood is contemplative and nostalgic.

O animal-memória

Figura 106: Observando a rua pela janela quando criança, sob o olhar do meu pai, na casa de Ourinhos-SP. (Anos 90)

Sem saber, minha avó me ensinou a fabular.

Meu pai conta que quando era pequeno, minha avó Jesuína servia pão com opa. Uma receita para os dias em que não havia recheio para o pão. Ao abri-lo, deparava-se com a realidade:

Opa! Cadê o recheio? E as crianças davam risada.

Lá atrás, minha avó já usava sua imaginação para enfrentar o mundo.

Eis que me aparece um animal-memória.

Tal qual a falena de Didi-Huberman (2018), o animal-memória me chamou o olhar em suas formas, cores e movimentos. Fez sua dança por entre o vento, em curvas, rodopios, num trânsito entre o lento e bruscas acelerações e, então, partiu batendo asas.

Fiquei diante de uma escolha: capturá-lo, segui-lo ou perdê-lo de vista?

Poderia, sim, ceder à primeira opção. Talvez fora meu primeiro impulso, daqueles que duram segundos. Capturaria o animal-memória, cobriria com um vidro, assegurando que nada nem ninguém poderia tocá-lo, grande o medo de perdê-lo. Mas ali já o teria perdido, ao destituí-lo da possibilidade da experiência de seus movimentos, do ir e vir de seus percursos imprevisíveis.

Sigo-o, então.

Quando criança, em que tudo aos olhos me chamava a atenção, se eu notava um leve movimento de incontáveis pernas a se mover, logo me colocava a persegui-las. Não havia cansaço, obstáculo e chamado de mãe que me parasse. Corria como se a vida dependesse de alcançar aquele pequeno ser, corria porque minha vontade de saber me pedia. E corria até confundi-lo com a poeira da queimada ao vento no quintal ou, como era esperado, perdê-lo de vista.

Perdê-lo de vista é inevitável, adianto. Mas estar em movimento abre a possibilidade de outras coisas serem percebidas no caminho, fazendo com que não desistamos de olhar.

Didi-Huberman (2011), ao comentar escritos de Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, faz entender que o animal-memória desaparece ao olhar apenas se renunciarmos de segui-lo. "Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los" (Didi-Huberman, 2011, p. 49).

O animal-memória não vive no possuir de sua imagem, mas no próprio imaginar que surge quando decidimos segui-lo por entre as árvores, os galhos, a água, a escuridão, os rastros. Por entre aquilo que o faz desaparecer e nos leva a imaginar sua existência em outras paisagens. Sua sobrevivência depende que decidamos segui-lo.

Quando passamos a ficar imóveis diante da luz pulsante, rara e passageira das imagens que nos convidam a segui-las? Martins (2021) nos fala sobre as teorias ocidentais em que a noção do tempo é algo marcado pela sucessividade cujo horizonte é o futuro. É essa ideia de tempo que nos coloca em risco com nossas próprias histórias. Didi-Huberman (2011) coloca que quando a única coisa que temos em vista é o horizonte, em sua imóvel imensidão, perdemos de vista aquilo que aguça o nosso olhar “sobre a imagem que passa, minúscula e movente, bem próxima de nós” (Didi-Huberman, 2011, p. 115).

Talvez aí esteja o ponto em que autobiográfico — aqui, na pesquisa em arte (Rodrigues, 2021) — se mostre em sua potência: a de reposicionar o olhar que observa o horizonte — o todo — para o animal-memória, que corta o horizonte em um lampejo, que mais marca o vento do que forma uma imagem, nos pedindo para virar o rosto e segui-lo. “Não foram os vaga-lumes que foram destruídos, mas algo de central no desejo de ver”, coloca Didi-Huberman (2011, p. 59).

O animal-memória é movimento. Não se pode capturá-lo ou fixá-lo. Exige de nós o gesto de caminhar pelo desconhecido, de habitar a dúvida, o nada, os intervalos entre sua aparição e desaparecimento. Segui-lo é também aceitar que não há caminho certo, posto que cada passo é criação.

O animal-memória segue, assim, carregando em si uma sobrevivência latente, sempre em transformação. No entanto, sua sobrevivência requer que decidamos nos mover. Ele nos convoca a caminhar, a ir além do visível, do já estabelecido, traçando um caminho enquanto o seguimos.

Ao perdê-lo de vista, nos convida a fabular um novo mundo onde sua existência seja possível — um mundo sustentado por uma imaginação capaz de recosturar o tempo presente.



O tempo em movimento

Figura 107: Meu pai, meu irmão e eu na casa de Itu-SP (Anos 90).

Uma paisagem em escombros. Uma casa reduzida às cinzas, consumida pelo fogo após um incêndio. Essa foi a primeira paisagem evocada quando iniciei a busca por um lugar de pertencimento. Paisagem que refletia a falta de registros em meu arquivo familiar e a opressão presente nos registros dos arquivos públicos da escravidão.

A paisagem destruída era tudo que eu tinha. No entanto, algo ainda queimava. Uma fagulha insistia em reacender. Na urgência de me mostrar outros caminhos, o animal-memória encontrou uma maneira de sobreviver. A única maneira que ele poderia nascer dentro de mim, naquele momento, era evocando o fogo. Dessa brasa quase apagada, reacendida ao sopro (Didi-Huberman, 2012), o animal-memória assumiu sua primeira forma em A mulher incendiária (2024). Mostrou-me que das cinzas algo ainda podia brotar e conduziu-me por outras paisagens.

Essas novas paisagens eram ricas em oralidades, gestos e saberes transmitidos pelas minhas ancestrais. Foi a partir daí que pude resgatar a costura e o bordado em meu fazer artístico. Passei a explorar as lojas de armarinho, fascinada pelas miudezas. Comecei com algodão e barbante cru, materiais confortáveis ao fazer. Aos poucos, me aventurei pelo veludo azul, pela linha dourada, o cetim vermelho, as rendas, os volumes e as cianotipias. O animal-memória me encorajava a ultrapassar as paisagens conhecidas.

Entretanto, quanto mais me afastava da paisagem em ruínas, mais as imagens escapavam, tornando-se cada vez mais difíceis de reconhecer. Que imagens eram essas que emergiam? Como descrevê-las? Essas questões configuram o problema central desta pesquisa e sustentam a costura metodológica adotada.

A partir de Rodrigues (2017, 2019, 2021, 2022), compreendi o potencial do autobiográfico na investigação em artes visuais. A Pesquisa Autobiográfica em Arte (Rodrigues, 2021) mostrou-se como um caminho que permite partir do pessoal para alcançar o coletivo, possibilitando a reconfiguração e ressignificação dos modos de ver por meio da prática artística. Rodrigues (2022) junto a Lejeune (1997, 2008) proporcionaram um arcabouço teórico para investigar as estratégias de lembrar e registrar no contexto autobiográfico, relevante para refletir sobre como os suportes e práticas de escrita moldam e sustentam as memórias, permitindo que eu integrasse a ideia de diários e mapas como ferramentas na pesquisa artística.

A palavra foi trabalhada como matéria, moldada para dar forma ao indizível e ao que precisava ser narrado, rejeitando toda forma de imposição de conhecimentos. Processo inspirado por Anzaldúa (2000, 2005), hooks (2019a, 2019b, 2022, 2023), Evaristo (2020, 2024) e Gonzalez (2020) e que buscou transformar silêncios e apagamentos em linguagem. Quando as palavras não bastavam para seguir o rastro do animal-memória e estava para perdê-lo de vista, busquei outras formas de narrar para permitir que a história continuasse a se revelar.

Foi no diálogo com Martins (2021) que compreendi a razão de, no início da pesquisa, ter considerado meu arquivo insuficiente. Percebi que a instituição da escrita como forma oficial de registro e documentação foi uma estratégia de apagamento, deixando ao esquecimento outras maneiras de transmitir saberes, como a oralidade, os gestos, as manualidades e os costumes.

Se antes chamava meu arquivo de **escasso**, hoje risco essa palavra do meu dicionário e reconheço a fertilidade do terreno de minhas origens, ainda repleto de possibilidades a serem cultivadas e fazerem nascer novos mundos. Narrar — por palavras, imagens, objetos, texturas, vozes e volumes — tornou-se um ato de resistência. Foi uma forma de desafiar as normas que definem o que é considerado memória e conhecimento, abrindo espaço para outras vozes e modos de enxergar e interpretar o mundo.

Já o movimento, percebido nos deslocamentos físicos, identitários e diaspóricos relacionados a minha história, mostrou-se indispensável para descobrir caminhos. Foi na experiência de estar em trânsito — de observar, registrar, coletar e cartografar — que a pesquisa encontrou sua orientação, guiada por uma poética da viagem. Juntos, palavra e movimento, assim como a agulha e o gesto das mãos são essenciais para a costura, teceram as bases desta investigação.

Nesse trajeto, o inventariar (Anzaldúa, 2005), a autobiogeografia (Rodrigues, 2017) e a fabulação crítica (Hartman, 2020) se trançaram, formando a noção de autogeofabular. Como já citado anteriormente, esta pesquisa se constrói como papel manteiga — em camadas translúcidas que juntas formam uma nova imagem. Esses procedimentos

foram o território seguro por onde caminhei, camada por camada, até alcançar a noção de autogeofabular, conceito operatório (Rey, 2002) do fazer dessa pesquisa. Pode-se compreendê-lo a partir de seu desdobramento:

"Auto" refere-se ao percurso autobiográfico, que abraça a potência das ambivalências e contradições, a partir do inventário (Anzaldúa, 2005). Com base em Anzaldúa (2005), coletei os vestígios para construir um inventário, que revelou a pluralidade do meu arquivo — as paisagens a serem trabalhadas. Recuperei a costura ensinada pela minha mãe, as materialidades das lojas de armarinho, as fotografias tiradas pelo meu pai e as histórias que eles tinham para me contar.

"Geo" diz respeito à localização e aos deslocamentos, expressa nos territórios mapeados através da autobiogeografia (Rodrigues, 2017), que orientou meus passos por essas paisagens, permitindo que eu questionasse cada vestígio carregado. Observei, dentre as histórias contadas, os costumes e tradições de família, o que carregava estruturas erguidas por imposições alheias e pelos resquícios do colonialismo.

"Fabular" parte da necessidade de traduzir poeticamente as lacunas do próprio território, utilizando a imaginação para ressignificar experiências e desestabilizar narrativas hegemônicas, a partir da fabulação crítica (Hartman, 2020). Diante da ausência de registros, dos documentos queimados e das histórias apagadas, fabular um lugar tornou-se um modo de lidar com o que parecia irrecuperável.

Assim, a partir dessa costura, consciente de cada parte que a compõe, autogeofabular é reconfigurar as paisagens internas a partir do reconhecimento do próprio território narrativo e das lacunas que dele fazem parte, utilizando a imaginação como forma de dar continuidade à própria jornada. No contexto desta pesquisa, autogeofabular se manifestou na criação de três livros de artista: *O Mapa das Ruínas*, *Às margens de mim* e *Paisagens Fabuladas*.

Na primeira carta-mapa, *O Mapa das Ruínas*, conto sobre a experiência de revisitar a fazenda onde meus pais cresceram, um lugar que hoje se encontra em ruínas. A partir desse encontro, compreendi que não encontraria um

lugar específico de pertencimento, mas que as histórias contadas pelos meus pais eram como portais para acessar outros lugares.

Na segunda carta-mapa, *A Constelação do Animal-Memória*, mergulho em uma reflexão sobre os limites impostos pela ideia colonial do que é considerado linguagem. Nesta paisagem, percebi que meu próprio corpo, em tudo que o compõe, carregava muitos significados por costume. Foi preciso saltar em um mar de palavras para buscar a mim.

Já a terceira carta-mapa, *Paisagens Fabuladas*, trata da natureza do animal-memória. O que fazer diante desse encontro? Prendê-lo, perdê-lo de vista ou segui-lo? Aqui, dei forma aos lugares fabulados durante esta investigação, como quem documenta uma história e, ao fazê-lo, a torna real.

Em suma, na bagagem da artista-viajante estão a agulha, as linhas, os tecidos e o papel carbono. A palavra e o movimento tornam-se a agulha que costura as linhas do autogeofabular, traçando caminhos e desenhando novos lugares no tecido das memórias. As linhas conectam histórias, reparam, remendam e unem o que estava disperso. O movimento dá vida a esse processo, e a palavra ressignificada permite narrá-lo.

Com base em Sousa (2011) e Silveira (2008), refleti sobre as potencialidades do livro de artista. Na pesquisa, ele surge como um modo de dar forma a uma narrativa que transita pelo tempo, funcionando como uma cartografia que se desdobra em camadas táteis, sonoras e visuais. Cada livro vai além da função de preservar histórias, sendo também um convite para vivenciar a memória de maneira imersiva.

A reflexão sobre a imagem evocada pelo animal-memória foi fundamentada pelas contribuições de Didi-Huberman (2011, 2012, 2015, 2018), Benjamin (2018) e Martins (2021), que interligam tempo, memória e imagem. Benjamin (2018), ao propor a ideia da montagem, sugere a construção de algo vasto a partir de pequenos fragmentos, convidando-nos a buscar nos detalhes o acontecimento total, revelando como o íntimo pode dialogar com a grandiosidade da história. Pensar essa abordagem ao lado da prática de artistas como Aline Motta, Grada Kilomba e

Rosana Paulino possibilitou compreender o movimento de criar mundos a partir dos vestígios. Se o que temos são rastros, podemos uni-los para criar novas imagens.

Didi-Huberman (2011, 2012, 2015, 2018) trouxe a compreensão de que a imagem não se fixa no horizonte imutável do tempo, mas lampeja em movimento. É preciso virar o rosto e seguir o animal-memória para reconstruir a paisagem. Martins (2021) complementa ao colocar que a temporalidade linear da tradição ocidental dificulta esse reposicionamento do olhar, tornando mais difícil perceber a imagem do animal-memória. Assim, entendi que o movimento é sobrevivência, e o animal-memória é um convite para reacender a vontade de olhar.

Durante o fazer desta pesquisa, pensei muito sobre a importância da existência de um grupo de pesquisa como o Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA) e de outros espaços que se dedicam a acolher a sensibilidade da vida em um meio onde o rigor acadêmico muitas vezes se confunde com conservadorismo, e a coletividade com impessoalidade. Fazer esta pesquisa mudou completamente a forma como me vejo no mundo e como compreendo minha história. Transformou também a relação dos meus pais com suas próprias histórias. No início, eles hesitavam em compartilhar, acreditando em sua desimportância. Hoje, entretanto, essas histórias fluem com naturalidade, e muitas vezes eles me oferecem mais do que eu pergunto, como se ao verem suas vivências refletidas no meu trabalho, tivessem redescoberto o valor de suas próprias trajetórias.

No contexto de um programa em Arte e Cultura Visual, especialmente dentro de uma linha de Poéticas Artísticas e Processos de Criação em que essa pesquisa se desenvolveu, acredito que foi possível levantar questionamentos relevantes para o cenário contemporâneo, marcado pelo excesso de imagens e pelo seu consumo acelerado. Vivemos um momento em que uma única imagem pode alterar uma história em segundos.

Tal tendência foi observada ao apresentar os primeiros trabalhos desta pesquisa e perceber como as pessoas os experienciavam de forma breve e distante. Para confrontar essa dinâmica, busquei questionar o tempo do olhar, propondo um trabalho imersivo — tanto na obra quanto neste texto acadêmico — que convida à pausa. Ao exigir esse

tempo, proponho um deslocamento do olhar apressado para um olhar atento, capaz de valorizar as sutilezas do que é observado. Trata-se, também, de um convite para que quem interage com a obra se posicione dentro dessas narrativas, refletindo sobre seu lugar nelas.

Como artistas, que imagens estamos criando? Por que optamos por certas linguagens em vez de outras? Que histórias contamos por meio delas, e a quem essas histórias pertencem? Que discursos perpetuamos e quais questionamos? Essas são algumas das perguntas que emergem do fazer desta pesquisa. Espero que inspirem reflexões em um movimento constante de apurar o olhar sobre as imagens que emergem do fazer artístico, visto que estas carregam discursos capazes reescrever o futuro. Olhar para si é essencial para aprender a olhar o mundo. E localizar-se nesse mundo, por sua vez, é indispensável para cultivar um olhar crítico.

Meu percurso começou com a busca por um lugar na história — um ponto ancestral e definido onde eu pudesse me encontrar. Contudo, o animal-memória surgiu e me convidou ao movimento. Então, desvencilhei-me do que me prendia e o segui, caminhando por paisagens que me fizeram questionar a origem dos lugares que procurava e se realmente precisava deles.

Ao caminhar pelos escombros de uma paisagem árida, procurei o que ainda poderia ser semeado. Mergulhei em mim mesma para encontrar palavras em um estado de princípio e acordá-las. Reconstruí um lugar onde pudesse habitar junto às minhas memórias e encontrar pertencimento. Compreendi que a essência dessa busca nunca esteve em um destino final, mas no habitar o próprio movimento, que revela terrenos existentes ao mesmo tempo que convoca a criar outras paisagens. Fabular permite que caminhemos pelos mesmos lugares, porém evocando nossos próprios enigmas

Agradeço às minhas ancestrais por me acompanharem nesta viagem. Continuo a costura iniciada por elas, bordando no tempo novas paisagens. Como o animal-memória, essa investigação segue em movimento, buscando novos terrenos para habitar, fabular e, finalmente, pertencer.

Afinal, onde é o meu lugar?

Onde o movimento do animal-memória me leva a caminhar, onde ele bate suas asas e me cativa o olhar, onde suas orelhas afiadas escutam as histórias que voam junto às folhas ao vento, onde ele cava memórias com suas patas travessas, onde o mergulho se faz necessário e as histórias se contam com gestos, cheiros, danças, vozes, lágrimas e sorrisos. Meu lugar é sempre ali, aqui e acolá, como nos passos de uma dança com o infinito.

Eu pertence a um mundo todo
que se expande tão imenso
quanto me for possível fabular.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v.8, n.1. Florianópolis, 2000. p. 229-236.
- ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a uma nova consciência. **Revista Estudos Feministas**, v. 13, n. 3. Florianópolis, 2005
- ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografía**: exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: Infância berlinense: 1900. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Teoria do Conhecimento, teoria do progresso. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018
- CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- CRISÓSTOMO, Gisele. O que fazer depois do incêndio? Sobre rastros e Fabulação. In: **Anais do VI Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**: des-obediencia. Montevideo (Uruguay), 2023. Disponível em: <https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/p/50767-2023-vi-sipacv>. Acesso em: 07/08/2024
- DESPRET, Vinciane. Pesquisar junto aos mortos. **Campos — Revista de Antropologia**, Curitiba, v. 22, n. 1, p. 289-307, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, v. 119, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: **Revista Pós**. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Vol 2, ed.nr.4, 2012. Disponível em: Acesso em: 10 jan2025.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pensar debruçado**. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Curitiba: Medusa, 2018.

EVARISTO, Conceição. A escrituragem e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosaldo (org.). **Escrituragem: a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrituragem-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Canção para ninar menino grande**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2024.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de que? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p.181-221.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**. Organização: Flávia Rios e Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUISARD, Luís Augusto de Molão. Bugre, um João-ninguém: um personagem brasileiro. **Revista São Paulo em Perspectiva**, 13(4), 1999, p. 92-99.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 24 dez. 2020. Tradução: Fernanda Sousa; Marcelo R. S. Ribeiro.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. Tradução de José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 364 p.

hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019a. 380 p.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019b.

hooks, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. São Paulo: Elefante, 2022.

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

KILOMBA, Grada. [entrevista] **O Barco / The Boat | BoCA 2021**. Canal BoCA Bienal, Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D7vSm5DLgDs>. Último acesso: 27/11/2024.

LEJEUNE, Philippe. Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 8/9, 1997, p. 99-114. Disponível em: <https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020/31102009-093637lejeune.pdf>. Acesso em: 28 de nov. de 2024

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó, 2021.

MIGUELOTE, Carla da Silva; RICOTTA, Lúcia. Linhagem, linguagem: fabulações do arquivo em A água é uma máquina do tempo. **Texto Poético**, [S. l.], v. 19, n. 38, p. 133–155, 2023. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/941>. Acesso em: 27 nov. 2024.

MELHORAMENTOS. **Minidicionário da língua portuguesa Melhoramentos**. Editora Melhoramentos, 1997.

MONDZAIN, Marie-José. **Confiscação: das palavras, das imagens e do tempo**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

MOTTA, Aline. [entrevista] Aline Motta. Carol Almeida. **Acervo Pernambuco** (Online), 2022. Disponível em: <https://alinemotta.com/textos-texts-videos-videos>. Acesso em: 27 nov. 2024.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras** (Tese de Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: REY, Sandra. **O meio como ponto zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Org. Blanca Blites e Elida Tessler. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Autobiogeografia como metodologia decolonial. In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. **Anais do 26o Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 3148-3163.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Desde que parti: das ilhas aos abismos e horizontes, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. **Anais [...]** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1670-1689

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa autobiográfica em Arte: Apontamentos Iniciais. In: **Revista Nós – Cultura, Estética & Linguagens**, Vol. 06, N. 1. 1º Semestre de 2021. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/download/11364/8348>. Acesso em: 2 ago. 2022.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. MARCANDO O TEMPO: O DIÁRIO NA PRÁTICA ARTÍSTICA. In: Existências: **Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP**. Recife(PE) On-line, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/513511-MARCANDO-O-TEMPO--O-DIARIO-NA-PRATICA-ARTISTICA>. Acesso em: 08/08/2024

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; BARRA, Luiza Domingos; SOUZA, Kassius Brunno. DIMENSÕES ARTÍSTICAS DO ESPAÇO BIOGRÁFICO. In: **Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP**. Fortaleza(CE) IFCE, 2023. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/32anpap2023/668563-DIMENSOES-ARTISTICAS-DO-ESPACO-BIOGRAFICO>. Acesso em: 06/08/2024

SÁ, Álvaro de. A origem do livro-poema. In: **VANGUARDA**: produto de comunicação. SÁ, Álvaro de. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008

SOUZA, Márcia Regina Pereira de. **O livro de artista como lugar tátil** (Dissertação de mestrado). Florianópolis: UDESC, 2011.

SOUZA, Lucélia Maciel de. Memórias de uma lamparina: poéticas de libertação. In: **Anais do 29º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues; Cleomar de Sousa Rocha. (Orgs.). 1a Edição. Goiânia, GO: ANPAP, UFG, 2020.

VASCONCELOS, M. C. C. Uma mulher educada no oitocentos: a escrita feminina no Diário da Viscondessa de Arcozelo. **Revista Educação em Questão**, [S. l.], v. 53, n. 39, p. 104–131, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/8522>. Acesso em: 28 de nov. de 2024

VILAIN, Philippe; LEJEUNE, Philippe. Dois eus em confronto: entrevista a Annie Pibarot. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 223-242

TSING, Anna. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

Nós, eu e o animal-memória

GISELE CRISÓSTOMO



NuPAA
NUCLEO DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS AUTÔNOMAS

PPGACV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTE E CULTURA VISUAL

FAV
FACULDADE DE
ARTES VISUAIS



UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

Goiânia
2025