UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes – Campus São Paulo

FABIANA PEDRONI FAVORETO

HABITAR, MEDIAR, CONSTRUIR:
o encantamento do mundo pelo livro ilustrado

São Paulo
2023

FABIANA PEDRONI FAVORETO

HABITAR, MEDIAR, CONSTRUIR:
o encantamento do mundo pelo livro ilustrado

Tese apresentada ao Programa de pós-Graduação em Artes, com a área de concentração em Arte e Educação do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural

Orientadora Profa. Dra.: Rita Luciana Berti Bredariolli

São Paulo
2023

FABIANA PEDRONI FAVORETO

HABITAR, MEDIAR, CONSTRUIR:
o encantamento do mundo pelo livro ilustrado

Tese apresentada ao Programa de pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes.

Tese aprovada em: 06/07/2023

Banca Examinadora:

_____

Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli
Instituto de Artes, UNESP – Orientadora

_____

Dra. Ana Rüsche
Universidade de São Paulo

_____

Profa. Dra. Juliana Gouthier Macedo
Universidade Federal de Minas Gerais

_____

Profa. Dra. Lívia de Azevedo Silveira Rangel
Instituto Federal do Espírito Santo

_____

Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues
Universidade Federal de Goiás

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

F275h Favoreto, Fabiana Pedroni, 1986-

Habitar, mediar, construir : o encantamento do mundo pelo livro ilustrado / Fabiana Pedroni Favoreto. - São Paulo, 2023.

303 f. : il. color.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rita Luciana Berti Bredariolli.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Livros ilustrados. 2. Livros de artistas. 3. Livros e leitura para crianças. 4. Incentivo à leitura. 5. Escritoras - Narrativas pessoais. I. Bredariolli, Rita Luciana Berti. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 741.64

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

FAVORETO, Fabiana Pedroni. **Habitar, mediar, construir**: o encantamento do mundo pelo livro ilustrado. 2023 303f. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2023.

Errata. Esta tese possui uma forma original corrompida em sua poética para seguir normas exigidas pela universidade. Como consequência, este arquivo representa o desencantamento do mundo. O encantamento pode ser encontrado depois desta porta: https://notamanuscrita.com/2013/01/26/meu-limite-meu-fragmento/

Dedico esta escrita aos pequenos encantos cotidianos

E ao calor das mãos de minha vó Nita

AGRADECIMENTOS

Guardei um lago dentro da bota e um canteiro de terra debaixo dela. Sentada na beira de casa, num chão gelado e quase molhado, tentava retirar a galocha encharcada enquanto via a correria no quintal.

As roupas do varal já choravam de saudades de minha avó. Chuva nenhuma pegava suas roupas, no máximo um sereninho de chegada. Mesmo sabendo da chuva que vinha, ainda havia muito o que fazer, o varal estava fora de rota. Debaixo do frondoso pé de ameixa, não percebi o engrossar da chuva. Só me dei conta quando um jarro de água entrou ligeiro na bota, vindo direto do telhado do paiol, ou quartinho de bagunças, que foi o que virou. Cantinho que nasceu pra abrigar enxadas e ferramentas, estava até o teto de cerâmicas e barquinhos de papel.

— Esquece essa bota, criaturinha! — gritava Rodrigo, entre tropeços e risos de nervoso, porque, mesmo com toda paciência que tinha, já não entendia bem o que fazer com tanto papel.

Horas antes do céu acinzentar, espalhei na grama um mundo de palavras e imagens. Anotações de 2012, desde que começamos a produzir juntos, no site Nota Manuscrita; textos de tantos anos que se tornaram episódios do podcast Não Pod Tocar, capítulos e mais capítulos de escrita, objetos pequeninos de memória de cada exposição e projeto concluído, que nunca paravam de germinar.

Eu ri, com riso de cumplicidade, porque a contração involuntária do meu olho direito era também a contração involuntária do seu olho esquerdo.

— Vai dar tempo! — gritei de volta.

Já descalça, finalmente, corri para o quintal. Juntei o restante das folhas e, enquanto voltava para casa, vi André rindo da varanda. Segui seu olhar, para trás de mim. Rodrigo escolhia, no meio da chuva, quais folhas deixaria para trás. Era papel que viraria imagem borrada do dia, experiência marcada para ser desdobrada. Não resisti, verifiquei que papeis estavam ali, e acrescentei alguns da própria tese. Citações de autores que estiveram comigo há tantos anos, que precisavam refrescar um pouco naquela chuva gostosa.

Da janela da cozinha, mais um grito, agora de Alana:

— Confere o celular, Rodrigo!

O celular captava a chuva, os passos, a correria para um novo episódio de podcast. Alana, observadora que era, já estava dentro de casa, fugiu da chuva quando ainda nem tinha chegado e preparava empanadas deliciosas, daquelas que me salvou em dias difíceis de escrita empacada.

— Pega meu celular! — gritei pra André.

Gritar era a única forma de se comunicar na roça, porque a voz ecoava pra longe, misturada com as trovoadas. Eu precisava registrar em imagens e escrever no bloco de notas as memórias que entrelaçavam o cotidiano e a tese. Estavam longe da roça, mas estavam ali comigo, na chuva que aproveitei quando criança, junto de Camilla; no guarda-chuva emprestado para Doglas; no livro "Onda", que me aproximou das águas.

Todos estavam na casa.

Da janela, André ria novamente:

— Onde está a sua mãe?

Lá vinha ela, toda encharcada, arrastando um pé inteiro de bananeira.

— Só mais uma — disse ela, com aquela cara porca de quem mente sem nem disfarçar.

Queria entrar dentro de casa com a bananeira e tudo. Mas, como ainda tinha muitas folhas, deixou na porta de casa.

Empanadas já prontas, o fogão a lenha estava liberado. Minha mãe encheu panelas de água, colocou pra ferver, era o nosso banho. Em casa de roça, em dia de tempestade, não se pode confiar em chuveiro elétrico. Logo, a anergia poderia acabar. E acabou, no primeiro banho.

Enquanto esperávamos a água do próximo banho ferver no fogão, encostei o celular na misteira, porque era o único lugar da casa em que o sinal pegava. Só com o aparelho encostado no metal era possível mandar mensagens. Chamei Ingrid.

— Eu vou!

E vinha mesmo.

Foi Ingrid quem, junto de Rodrigo, fez a diagramação do meu livro "Na volta a gente esquece", livro cheio de causos, como esses que minha mãe contava à beira do fogão. Causos de chuva do seu tempo de infância, causos que despertavam o sentimento de gratidão pelos encontros, e que, certamente, virariam escrita e conversa com meus alunos, quando eu voltasse pra escola, lá na segunda-feira.

Pensava sobre os caminhos trilhados na escrita, nos trabalhos artísticos, nos afetos, quando a porta da cozinha abriu. Era meu avô que vinha lá do quintal, com um cacho de banana nas costas, que colheu pra minha avó. Espera... do quintal? E quem estava no banho interrompido?

— Eu — respondeu Chewie, sacudindo os longos pelos de cachorro caramelo.

***

Não havia outro modo, que não pelo causo, pra agradecer todo o afeto que originou este trabalho.

Vó Nita. Rodrigo Hipólito. André Martins. Alana de Oliveira. Camilla Saloto Gama. Doglas Lubarino. Maria Angélica Pedroni. Ingrid Gollner. Vô Marcelino. Rita Luciana Berti Bredariolli, Chewie e Nori. Coletivo Monográfico. Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História e Memória, Mediação, Arte e Educação (GPIHMAE). Estudantes, docentes e funcionários do Instituto de Artes da Unesp. Cafezinhos, chás, empanadas, kimchi, sunomono, mochi, bolinho de chuva e todo tipo de encanto.

A minha alucinação é suportar o dia a dia
E meu delírio é a experiência com coisas reais
...
Longe o profeta do terror que a laranja mecânica anuncia
Amar e mudar as coisas me interessa mais
Belchior, Alucinação

Eu também quero te contar uma coisa.
Mesmo que não o vejamos sempre,
sempre podemos procurar por ele.
María Wernicke, Certos Dias

RESUMO

No centro desta tese estão livros ilustrados e livros infantis, a experiência da leitura e as formas como esses objetos realizam a mediação entre o mundo e quem o percebe. Para aconchegar esse centro nervoso da pesquisa, abraço (e aceito) a mistura entre vários tipos de escrita: a acadêmica, mais formal e objetiva, por vezes fria e truncada; a poética, desprendida e semanticamente aberta; a autoficção, com todas as tensões entre fatos, memórias, imaginação e desejos; e as imagens, com sua natureza simultaneamente íntima e conflitante com a investigação das palavras. Esse abraço de múltiplas formas de escrita apresenta-se como um conjunto de ensaios desprovido de hierarquia e linearidade. É possível acessar essa tese a partir de qualquer capítulo. Há quatro ensaios principais. Em cada um deles, desenvolvem-se análises, descrições, relatos e construções poéticas sobre livros (ilustrados, infantis, de artista) e outras obras relacionadas a eles. Contrários à ideia de afastamento para análise, esses ensaios giram em torno da minha experiência como leitora, escritora, artista e pessoa comprometida com a manutenção do encantamento do mundo. Tal conceito, que atravessa essas páginas, por letras ou imagens, considera que as primeiras décadas do século XXI sofrem com o desencantamento do mundo. Algo inevitável, dada a hegemonia dos pressupostos neoliberais e do capitalismo tardio para a percepção e interpretação da realidade, em quase todas as instâncias e fases de nossas vidas. Frente a essa conjuntura, o objetivo desta pesquisa se revela como o debate e a melhor compreensão das possibilidades de o livro ilustrado mediar o processo de encantamento do mundo. Tal objetivo contém processos que lhe são necessários: (i) exercitar e alargar os conceitos de livro ilustrado, livro-imagem e ilustração; (ii) tensionar a materialidade do livro ilustrado com o campo artístico; (iii) investigar a experiência de habitar a arquitetura do livro; (iv) investigar o livro ilustrado como mediador de um mundo encantado. Assim, de início, este trabalho se dedica aos livros para a infância. Aos poucos, os objetos de análise perdem o adjetivo "infantil", mas permanecem na construção de uma poética singular. Ora em diálogo com a infância, ora em relação mais estreita com o mundo institucionalizado das Artes. Condizente com tais ideias, compreendo este trabalho como uma casa-tese e a organizo a partir de um mapa poético. Cada um dos quatro cômodos-ensaios da casa-tese possui uma palavra-chave, um chão que sustenta os pensamentos. Você pode partir do Chão da Memória, que apresenta livros que lidam com o encantamento através das paredes da memória. Pode partir do Chão do Corpo, que apresenta a materialidade do livro como elemento central

para despertar relações mais íntimas de leitura. Há o Chão do Mundo Sensível, que estende as relações corporais para a ambientação e faz brotar cantos. E há o Chão de Construção, onde a poesia brota das brechas. Ali, o habitar é discutido dentro de uma ação construtiva. A reconexão ao passado, a percepção de si, o pertencimento ao mundo ou o desdobramento, mediados pelos livros ilustrados, são caminhos potentes para encantar ou reencantar.

Palavras-chave: Livros ilustrados, Livros infantis, Encantamento, Mediação.

ABSTRACT

At the center of this thesis are illustrated books and children's books, the experience of reading, and the ways in which these objects mediate between the world and the one who perceives it. To cuddle this nerve center of research, I embrace (and accept) the mixture of various types of writing: the academic, more formal and objective, sometimes cold and truncated; the poetic, detached and semantically open; self-fiction, with all the tensions between facts, memories, imagination, and desires; and images, with their simultaneously intimate and conflicting nature with the investigation of words. This hug of multiple forms of writing is presented as a set of essays devoid of hierarchy and linearity. It is possible to access this thesis from any chapter. There are four main essays. In each of them, poetic analyses, descriptions, accounts, and constructions about books (illustrated, children's, artist's) and other works related to them are developed. Contrary to the idea of moving away for analysis, these essays revolve around my experience as a reader, writer, artist, and person committed to maintaining the enchantment of the world. This concept, which runs through these pages, by letters or images, considers that the first few decades of the 21st century suffer from the disenchantment of the world. Something inevitable, considering the hegemony of neoliberal assumptions and late capitalism for the perception and interpretation of reality, in almost all instances and phases of our lives. Faced with this conjuncture, the aim of this research is to debate and better understand the possibilities of the illustrated book mediating the process of enchantment of the world. This objective contains processes that are necessary for it: (I) to exercise and broaden the concepts of illustrated book, image book, and illustration; (II) to tension the materiality of the illustrated book with the artistic field; (III) to investigate the experience of inhabiting the architecture of the book; (IV) to investigate the illustrated book as a mediator of an enchanted world. Thus, at the outset, this work is dedicated to children's books. Gradually, the objects of analysis lose the adjective "children's," but remain in the construction of a singular poetics. Sometimes in dialogue with childhood, sometimes in a closer relationship with the institutionalized world of Art. Consistent with these ideas, I understand this work as a thesis-house and organize it based on a poetic map. Each of the four essay-rooms of the thesis-house has a keyword, a floor that supports the thoughts. You can start from the Memory Floor, which presents books that deal with enchantment

through the walls of memory. You can start from the Body Floor, which presents the materiality of the book as a central element to awaken more intimate reading relationships. There is the Sensitive World Floor, which extends bodily relations to the environment and makes corners sprout. And there is the Construction Floor, where poetry sprouts from the gaps. There, dwelling is discussed within a constructive action. Reconnection to the past, self-perception, belonging to the world, or unfolding, mediated by illustrated books, are powerful paths to enchant or re-enchant.

Keywords: Illustrated books, children's books, enchantment, mediation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Fabiana Pedroni, Memórias de infância: afetos dos anos 1990. 40
Figura 2. Fabiana Pedroni, A casa encantada 41
Figura 3. Fabiana Pedroni, O mapa da casa, o mapa da tese 43
Figura 4. Fabiana Pedroni, O mapa da casa, o mapa da tese para pessoas ansiosas e receosas 48
Figura 6. A planta que cria cantos 59
Figura 6. Tio Flores, capa e contracapa 67
Figura 7. Tio Flores, sequência narrativa 68
Figura 8. Tio Flores, sequência narrativa 69
Figura 9. Tio Flores, sequência narrativa 70
Figura 10. A grande fábrica de palavras, capa e contracapa 74
Figura 11. A grande fábrica de palavras, palavras ao lixo 75
Figura 12. A grande fábrica de palavras, a cidade 76
Figura 13. A grande fábrica de palavras, Oscar 77
Figura 14. A grande fábrica de palavras, poesia de amor 78
Figura 15. Letras de carvão, capa e contracapa 80
Figura 16. Letras de Carvão, crianças escrevem no chão 82
Figura 17. Letras de Carvão, 2016, Gina e o texto final, ... 82
Figura 18. Letras de Carvão, a placa de Palenque 83
Figura 19. Letras de Carvão, a placa de Palenque e a carta, ... 83
Figura 20. O pássaro encantado, capa e contracapa 85
Figura 21. O pássaro encantado, a avó ouve o canto 86
Figura 22. O pássaro encantado, a avó encontra o pássaro 87
Figura 23. O pássaro encantado, a avó leva o pássaro pra aldeia 87
Figura 24. O pássaro encantado, 2014, a aldeia depois do canto ancestral 88
Figura 25. Fabiana Pedroni, Bilhete de Alves, 2010, ficha de reserva de livro 89
Figura 26. Marilá Dardot e Fábio Morais, Sebo, 2007 91
Figura 27. Marilá Dardot e Fábio Morais, Sebo, 2007 92
Figura 28. Cecília Vicuña, Sabor a mí, 1973 93
Figura 29. Cecília Vicuña, Sabor a mí, capa 95
Figura 30. Cecília Vicuña, Sabor a mí, sequência narrativa 96

Figura 31. Anatomia do livro 105
Figura 32. Formigas, 2013, detalhe da luva 106
Figura 33. Mayara Maluceli, Isto não é um livro, 2020, capa 109
Figura 34. Mayara Maluceli, Isto não é um livro, 2020, capa, jaqueta e cinta 110
Figura 35. Mayara Maluceli, Isto não é um livro, 2020,detalhe de encadernação 113
Figura 36. Peter Newell, capas 116
Figura 37. Peter Newell, O livro inclinado, 1910 / 2020 117
Figura 38. Peter Newell, O livro do foguete, 1912/2008, quarto andar 118
Figura 39. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, capa e contracapa 121
Figura 40. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa 122
Figura 41. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa 124
Figura 42. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa 126
Figura 43. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa 127
Figura 44. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa 128
Figura 45. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa 129
Figura 46. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa 130
Figura 47. Walter Crane, ABC absurdo, 1874 139
Figura 48. Mallarmé, Un Coup de Dés n'abolira jamais le hasard, 1897 141
Figura 49. Marcel Broodthaers, Um lance de dados nunca abolirá o acaso, 1969 142
Figura 50. Suzy Lee, Onda, 2008, capa e contracapa 143
Figura 51. Suzy Lee, Onda, 2008, sequência narrativa 144
Figura 52. Suzy Lee, Onda, 2008, sequência narrativa 145
Figura 53. Suzy Lee, Onda, 2008, sequência narrativa 146
Figura 54. Suzy Lee, Onda, 2008, sequência narrativa 147
Figura 55. Herman Melville, Bartleby, o escrivão, 2005, detalhes de manuseio 154
Figura 56. Sandorval, Dobras, 2017, manuseio 157
Figura 57. Mário Alex Rosa, Formigas, 2013 164
Figura 58. Mário Alex Rosa, Formigas, 2013, sequência narrativa 166
Figura 59. Mário Alex Rosa, Formigas, 2013, interrupção da linha 167
Figura 60. Mário Alex Rosa, Formigas, 2013, a mão que encontra o formigueiro ... 170
Figura 61. Fabiana Pedroni, Folhas Secas, 2013 172
Figura 62. Fabiana Pedroni, O azulejo de minha mãe, 2023 175
Figura 63. Fabiana Pedroni, O tempo que nos lava, 2021 177
Figura 64. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, 2013, ilustração de projeto . 178

Figura 65. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, placas de vidro para coleta de maresia.....180
Figura 66. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, caixa de transporte de placas de vidro.....181
Figura 67. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, vidros suspensos na galeria 182
Figura 68. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica,queima da madeira 183
Figura 69. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, montagem de exposição 184
Figura 70. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, 2013.....185
Figura 71. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, 2013.....186
Figura 72. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, 2013, detalhe do ponteiro...188
Figura 73. Marilá Dardot, Livro de Areia, 1999/2003, capa 189
Figura 74. Marilá Dardot, Livro de Areia, 1999/2003 190
Figura 75. Marilá Dardot, Livro de Areia, 1999/2003, manuseio 191
Figura 76. Elida Tessler, Fundo de rumor mais macio que o silêncio, 2003 194
Figura 77. Elida Tessler, Fundo de rumor mais macio que o silêncio, 2003 195
Figura 78. Hanna Piotrowska Dyrcz, Homonim, 2015, sequência narrativa 199
Figura 79. Hanna Piotrowska Dyrcz, Homonim, 2015, sequência narrativa 200
Figura 80. Hanna Piotrowska Dyrcz, Homonim, 2015, sequência narrativa 201
Figura 81. Hanna Piotrowska Dyrcz, Homonim, 2015, sequência narrativa 202
Figura 82. Maria angélica Pedroni, Caminhos da Terra, 2022.....204
Figura 83. Maria Angélica Pedroni, Caminhos da Terra, 2022, matriz de bananeira e impressão sobre tecido.....205
Figura 84. Maria Angélica Pedroni, Caminhos da Terra, 2022, matriz de bananeira205
Figura 85. Maria Angélica Pedroni, Caminhos da Terra, rosto de bananeira sobre papel manteiga 206
Figura 86. Maria Angélica Pedroni, Caminhos da Terra, 2022, rosto de bananeira sobre papel manteiga.....206
Figura 87. Isabel Banal i Xifré, El llibre dels passos perduts, 2020, capa 210
Figura 88. Isabel Banal i Xifré, El llibre dels passos perduts, 2020.....211
Figura 89. Gábor Koós, Diário de Glasgow, 2010 212
Figura 90. Panso, Em Busca das Cores Esquecidas, 2022 214
Figura 91. Panso, Em Busca das Cores Esquecidas, 2022, capa.....215
Figura 92. Panso, Em Busca das Cores Esquecidas, 2022 216
Figura 93. Kim Beck, A Field Guide to Weeds, 2008.....218

Figura 94. Kim Beck, A Field Guide to Weeds, 2008 , capa 219
Figura 95. Kim Beck, A Field Guide to Weeds, 2008, sequência narrativa.....220
Figura 96. Kim Beck, A Field Guide to Weeds, 2008, sequência narrativa.....221
Figura 97. Kim Beck, LOT, 2006-2010 222
Figura 98. Kim Beck, LOT, 2006-2010 223
Figura 99. Coletivo Monográfico, Engenharia Naval em papel, 2012, barco-poema 227
Figura 100. Coletivo Monográfico, Engenharia Naval em papel, 2012, Manual de dobradura.....229
Figura 101. Coletivo Monográfico, Engenharia Naval em papel, 2012, , ação educativa 230
Figura 102. Marilda Castanha, Sem fim, 2018, capa e contracapa 231
Figura 103. Marilda Castanha, Sem fim, 2018, sequência narrativa.....232
Figura 104. Marilda Castanha, Sem fim, 2018, sequência narrativa.....233
Figura 105. Marilda Castanha, Sem fim, 2018, sequência narrativa.....234
Figura 106. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, fachada 244
Figura 107. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da memória 245
Figura 108. . Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da memória 246
Figura 109. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da memória 247
Figura 110. Fabiana Pedroni, Flores de canudo e marcadores de leitura coloridos (s.d) 249
Figura 111. Esquema de montagem do livro-casa, proposta de construção.....252
Figura 112. Esquema de montagem do livro-casa, proposta de construção.....253
Figura 113. Esquema de montagem do livro-casa, proposta de construção.....254
Figura 114. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão do corpo 255
Figura 115. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão do corpo 256
Figura 116. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão do mundo sensível 257
Figura 117. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da construção 258
Figura 118. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da construção visto do Chão dda memória.....258
Figura 119. Coletivo Monográfico, Ventilador-catavento, 2012, registro, centro de Vitória/ES.....259
Figura 120. Coletivo Monográfico, Ventiladores-Cataventos: Homenagem ao Ornamento Degenerado, 2013.....261

Figura 121. Fabiana Pedroni e Marcus Neves, entrenós, 2013 262
Figura 122. Fabiana Pedroni, entrenós: os fios de minha vó, 2023, sequência narrativa 264
Figura 123. Fabiana Pedroni, entrenós: os fios de minha vó, 2023, sequência narrativa 265
Figura 124. Fabiana Pedroni, entrenós: os fios de minha vó, 2023, sequência narrativa 266
Figura 125. Fabiana Pedroni, entrenós: os fios de minha vó, 2023, sequência narrativa 267
Figura 126. Fabiana Pedroni, entrenós: os fios de minha vó, 2023, sequência narrativa 268
Figura 127. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da memória manuseado 284
Figura 128. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão do corpo manuseado 284
Figura 129. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão do mundo sensível manuseado 285
Figura 130. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da construção manuseado 285

Sumário

1 INTRODUÇÃO 18

1.1 A tecitura do texto..... 18

1.2 O mundo desencantado 21

1.3 Encontro e encanto..... 31

2 DOBRAR E DESDOBRAR 37

2.1 Trabalhar a terra, erguer paredes: o mapa para a casa-tese..... 37

2.2 Para as pessoas ansiosas e receosas, um canto de acolhimento..... 46

3 CHÃO DA MEMÓRIA 53

4 CHÃO DO CORPO 100

5 CHÃO DO MUNDO SENSÍVEL 161

6 CHÃO DA CONSTRUÇÃO 239

7 QUANDO FOI QUE PERDEMOS O CHÃO? 271

REFERÊNCIAS 290

1 INTRODUÇÃO

1.1 A tecitura do texto

Este trabalho fala de livros ilustrados, de livros como habitação, como experiência e como elemento mediador entre o mundo e quem o percebe. Essa frase é uma boa síntese, mas, este não é um texto sintético. Em um texto longo, as palavras se espreguiçam. Essa é uma experiência de criar imagens e sonhar com silêncios. Apostar na precisão encolhe as palavras. Cuidado. É um engano acreditar que a extensão do texto equivale a seu tempo de construção.

Se, na etimologia latina, da palavra "texto" está o ato de tecer (*tecere*), de construir camadas entrelaçadas,[1] em uma origem roceira, a palavra é ruminada. Quem escreve é ser ruminante, mastiga as palavras e espera novas experiências. Em um ciclo infinito de digestão, as palavras são ruminadas e o texto se forma como um bolo nutritivo.

Como nos diz José Paulo Paes, em seu convite, no livro Poema para brincar (2019),

> Poesia
> é brincar com palavras
> como se brinca
> com bola, papagaio, pião.
>
> Só que
> bola, papagaio, pião
> de tanto brincar
> se gastam.
>
> As palavras não:
> quanto mais se brinca
> com elas,

[1] A "tecitura" entrelaça fios com a urdidura, sublinha o ato de se tecer, urdir, tramar; a "tessitura" se entrelaça às notas musicais, uma tessitura grave, uma tessitura aguda, sons que melhor convêm a uma voz, segue a grafia italiana exata da tessitura. Aqui, a tecitura reforça o tecido, a trama, que nos acalenta e protege em dias frios.

mais novas ficam.

Como a água do rio
que é água sempre nova.
Como cada dia
que é sempre um novo dia.

Vamos brincar de poesia?

Texto curto ou texto longo, ele nunca começa quando a primeira palavra é escrita, nem termina quando o papel é levado ao mundo. Para um texto de tese, que deve se materializar em um tempo determinado de quatro anos, aquilo que se rumina é atravessado por escritos anteriores, por preocupações futuras e por situações alheias a pesquisa. Texto curto ou texto longo, ele é um processo. As palavras mastigadas no primeiro ano do doutorado, do qual esta tese resulta, construíram as paredes de um livro. Paredes nas quais pendurar memórias e acolhem nossos cantos de aconchego.

Aos poucos, encontrei a arquitetura que eu buscava: o livro como casa. Há, pelo menos, dez anos, quando comecei a pesquisar livros, a materialidade tornou-se meu alicerce; seja nos estudos dos escritos de Hélio Oiticica, nos livros de artista ou nos manuscritos medievais, a materialidade foi fundamento discursivo.[2]

Seria mais um engano acreditar que uma pesquisa de doutorado, mesmo que em diferente linha institucional, não seria uma tessitura de todos os

[2] Eu gostaria de dizer que sou íntima dos livros desde a primeira infância, como muitos amantes de livros afirmam. Mas, a verdade é que essa intimidade veio com os estudos acadêmicos. Durante a graduação, participei de três iniciações científicas, todas envolvidas diretamente com as noções de materialidade e escritura. As duas primeiras (2009-2010; 2010-2011) dedicavam-se ao estudo da ornamentalidade em um manuscrito medieval de 1047, o *Beatus* de Fernando I e Sancha, também conhecido por *Beatus* de *Facundus*. Essa pesquisa deu corpo à minha monografia "A ornamentalidade nas miniaturas do Beatus de Fernando I e Sancha" (2012) e mais tarde se tornaria a base para a minha dissertação "A orquestração do ornamento no *Beatus* de *Facundus*" (2016). Na medida em que me reconheci também atuante como artista, na terceira iniciação científica dediquei-me aos escritos de Hélio Oiticica, para compreender as estratégias de convocação do espectador no "habitar" a obra. Muitos dos conceitos trabalhados na jornada até o doutorado tornaram-se repertório para esta tese. E eu não estaria tão ciente dessa importância dos caminhos se não fosse o site notamanuscrita.com, que mantenho junto do amigo e professor Rodrigo Hipólito. Desde 2012, todas as nossas produções e pesquisas independentes se materializam por lá. Aos poucos construímos nossa casa. E eu posso dizer, como amante da escrita, que amo cantinhos de notas de rodapé. Então não estranhe se aqui eu lhe oferecer um banco e um cafezinho. Ou, se depois que prosearmos, o banquinho esteja lá no centro da página.

caminhos traçados até então. Deveria dizer, em respeito à roça de onde vim: qualquer texto que eu rumine será uma mistura de palavras, imagens, janelas e cheiro de madeira queimada no fogão a lenha.

No começo, eu queria organizar esta casa para que você, que me lê, soubesse ao menos onde deixar os sapatos. Queria explicar como a materialidade do livro compõe a sua estrutura, como cada elemento constituinte pode assumir papel narrativo e organizacional, que pode esconder, ocultar, provocar, quebrar, criar desvios, desorganizar, fazer das mais variadas ações. Isso é válido até para aqueles elementos que, muitas vezes, são ignorados, como as margens e a dobra central. Essas intenções não se modificaram, ainda estão fortemente presentes neste texto e compõem parte do trabalho.

Mas, como em muitas casas, quando a família aumenta, fazemos um puxadinho. Aqueles que não vivenciaram uma casa com novas estruturas, podem não compreender por que chamo essas mudanças de puxadinho. Não se trata de um improviso, um trabalho feito às pressas ou malfeito, ou mesmo de apenas um acréscimo. Puxadinho é palavra afetiva, é barulho de cimento jogado na parede pelas mãos calejadas do avô, é quartinho enfeitado com os tricôs da avó e os pôsteres do primo adolescente, filho de uma tia falecida. Puxadinho é a necessidade de mudança imediata que inventa novos lugares no mesmo lar.

A materialidade sustenta esta pesquisa, enquanto novas paredes são construídas. Durante muito tempo, pensei nas paredes como prisões, como aquilo que nos separa do mundo, da natureza de que, como pessoa roceira, tanto sinto falta. No trabalho com a Arte Educação, a parede, muitas vezes, foi empecilho. Ela restringia nossa dança, atrapalhava nossas vozes, separava, controlava e excluía nossos afetos.

Foi o livro ilustrado e as paredes construídas pelas mãos de meu avô que me mostraram outra forma de viver um elemento que poderia ser divisor. A Arte, o

corpo, a memória e o mundo transformaram as paredes em um ato de construção e em lugares de atravessamento.

Nenhuma arquitetura é sinônimo de matéria vazia. Para ser arquitetura é preciso ter cheiro, ter marcas de pés, é preciso ser habitada. Um puxadinho construído como matéria vazia é empilhamento. Para ser arquitetura, o puxadinho precisa ser habitado. A relação entre materialidade e ação subjetiva de vivência cria caminhos que as primeiras linhas dessa tecitura não tinha traçado.

1.2 O mundo desencantado

As estruturas desta casa-tese estavam erguidas. Eu me preparava para pintar as paredes e sonhava com os móveis. É bom sonhar com ambientes abertos para receberem as composições mais improváveis de nossos desejos e planos. Perdida no sonho, não percebi como o ano de 2020 arrombou a porta e atulhou a casa com novas preocupações.

Nenhuma casa, nenhuma estrutura, ficou alheia à pandemia da COVID-19. Sem pedir licença, a pandemia veio como um redemoinho e jogou todos os papeis para o alto. Esse vento é uma tempestade de pedras e não de areia. Atirou para cima as expectativas e tudo caiu com um peso brutal. Nessa queda, nossa existência foi exposta em toda a sua imprevisibilidade.

As consequências dessa pandemia sobre esta pesquisa foram um princípio de mudanças emergentes. Aspectos que, antes, eram secundários, tornaram-se valores imprescindíveis. Vou falar de livro como casa habitada. Uma habitação é um lugar de relações e experiências. Mas, há que se questionar que experiências são essas e o que se busca como valor.

Quando o sociólogo e escritor americano Richard Sennett (2018) sublinha a habitação e a construção como processos dinâmicos, ele inclui as relações sociais

como um dos fatores dessa dinâmica. Os espaços criados por nós refletem nossos valores, nossos desejos e crenças.

Quando as motivações de um trabalho são postas sobre a mesa, a casa, que mantém as suas divisões e paredes originais, tem a experiência de habitação alterada. Como processo dinâmico, a casa não se fecha dentro de suas paredes. Esse é o nosso puxadinho. A partir do momento em que se habita um livro, constrói-se uma experiência que não se limita às suas paredes. Alça-se voo para o mundo. Mas, que mundo é esse?

Se vou falar sobre o livro como casa habitada, antes, preciso me assegurar de não me esquecer da vizinhança. O que eu encontro quando olho pelas janelas, enquanto a tempestade de pedras atravessa nossas vidas? O que está do outro lado daqueles vidros, daquelas telas, portões, cercas e para-brisas? Por que esses ventos rochosos parecem tão corriqueiros? Como o mundo continua a existir lá fora e aqui dentro? Com que tipo de tormenta nós nos acostumamos?

A pandemia agravou uma situação que se arrasta desde que o neoliberalismo se impôs como a versão dominante do capitalismo. Sujeito cada vez mais à lógica do setor financeiro, o mundo passou a viver em permanente estado de crise (SOUZA SANTOS, 2020, p. 5)[3]. Mais que agravar, o verbo adequado seria escancarar, pois a pandemia não é a responsável direta pelo estado de crise, ela se tornou um fator decisivo de evidenciação.[4]

A noção de crise deveria ser a de um estado excepcional e passageiro, que leva para uma condição melhor, após a sua superação. Contudo, a crise permanente transforma-se na causa que explica tudo, que justifica, por exemplo, como afirma Boaventura de Souza Santos, o desemprego pelos cortes de gastos e toda investida contra as políticas sociais.

[3] Disponível em: https://www.abennacional.org.br/site/wp-content/uploads/2020/04/Livro_Boaventura.pdf. Acesso em: 16 jan. 2022.

[4] Depois de evidenciada, seria possível voltar a esconder? Essa é uma questão um tanto complexa, mas que precisar estar sempre como um alerta de base para nossas produções.

Em abril de 2020, Boaventura de Souza Santos somou, ao capitalismo, outros dois modos de dominação, o colonialismo e o patriarcado, em seu livro “A cruel pedagogia do vírus”. Juntos, essa tríade, ou, como ele diz, esses três unicórnios, se fortalecem na característica de omnipresença social. Enraizados e invisibilizados, até mesmo naturalizados, eles corroboram para a permanência do estado de crise. Para Souza Santos (2020, p. 06): "O objectivo da crise permanente é não ser resolvida. Mas qual é o objectivo deste objectivo? Basicamente, são dois: legitimar a escandalosa concentração de riqueza e boicotar medidas eficazes para impedir a iminente catástrofe ecológica." O professor (2020, p. 22) relaciona a crise de coronavírus, grave e aguda, de significativa letalidade, à crise ecológica, também grave, mas de projeção lenta, que passa despercebida mesmo com uma letalidade exponencialmente maior. Essa crise permanente nos traz a um momento de crise humanitária global. Muitos dos problemas sublinhados de forma global, hoje, já eram pontuados na ameaça aos povos indígenas. A crise permanente é resultado da exploração descontrolada dos recursos naturais e da opressão dos povos indígenas. Uma crise que é perpetuada pelo sistema econômico e político dominante, que prioriza o lucro e o crescimento econômico acima de tudo, mesmo quando isso ameaça a sobrevivência dos povos indígenas e a própria sustentabilidade do planeta.

Para Ailton krenak (OLIVEIRA, 2020, n.p.)[5] “O que a pandemia tem feito é um ensaio sobre a morte. É um programa do necrocapitalismo. A desigualdade deixa fora da proteção social 70% da população do planeta. E, no futuro, não precisará dela sequer como força de trabalho.” Esse ponto, citado em entrevista pelo líder indígena, é peça chave no livro de Souza Santos (2020), assim como para outros trabalhos que analisaram a pandemia em seu caráter discriminatório de grupos sociais.

[5] Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/sociedade/ailton-krenak-proxima-missao-do-capitalismo-e-se-livrar-de-metade-da-populacao-do-planeta/

Mas, por que pontuar essas questões em um trabalho que investiga livros ilustrados infantis, em um Programa de Pós-Graduação em Artes? Porque, em meio a evidência incontestável do escancaramento da crise permanente, é preciso não apenas que a hierarquia de valores seja reavaliada, mas que ela seja revolucionada. E para que uma revolução aconteça, é preciso esperançar e se reencantar com o mundo.

Nessa cadeia de necessidades, para se encantar com o mundo é preciso pertencer ao mundo. Só conseguiremos pertencer ao mundo depois de nos reconciliarmos com o nosso passado. Essa reconciliação, para a Educação, só será possível depois de tornarmos o brasileiro em leitor crítico, como afirma Daniel Munduruku (2021). É pela literatura intercultural que se reestabelecerá a dignidade de pertencimento.

> E só o passado que nos projeta para a frente. Não há nenhuma possibilidade de um futuro nos chamando. Porque futuro, ele é só uma ficção, ele não existe. Mas a experiência vivida, a história vivida, a memória construída, ela é fato. E a memória que se construiu no brasileiro de maneira geral é de não ter memória (MUNDURUKU, 2021, n.p.)

Quando há memória, ela é adocicada por uma herança romântica. “Ah, naquele tempo que era bom...” - essa é uma daquelas expressões corriqueiras, ditas com um suspiro que quer ser inocente, mas que carrega uma grande complexidade histórica. A memória, nesse caso, é o desejo romântico de retorno para uma época que se supõe mais simples. Quando falamos dessa maneira, esse parece ser um sentimento simples e inofensivo. O desejo de retorno, o revivalismo, o saudosismo e o passadismo surgidos com a nossa modernidade, no século XIX, possui características muitos próprias. Os habitantes dos novos centros urbanos começaram a dizer que a vida no campo é mais tranquila, muitos deles sem jamais ter experimentado a rotina de trabalho exaustivo da roça.

Artistas românticos repudiaram as categorizações frias do racionalismo iluminista e professavam um retorno para um gótico idealizado. Essas posturas, apesar das idealizações, não deixavam de conter uma vontade de produzir um mundo novo. Um século depois, e em outra direção, para apontar para um ideal de futuro, os modernismos inventaram raízes mais sólidas que a terra onde brotavam. Voltar-se para o passado ou para o futuro são tentativas de transformar o presente em um ideal. É o ideal que move a mudança, seja ela realizável ou não.

Mas, cada vez que a realidade se nega a seguir os nossos sonhos de juventude, nós nos recusamos a encarar a atualidade e reclamamos, "No meu tempo é que era bom", ou lamentamos, "Que tempo bom, que não volta nunca mais!".[6] A romantização do passado afeta diretamente na forma como negligenciamos o presente e, por consequência, o futuro. Negligenciado, o futuro se torna ainda mais incerto. Em um tempo da circularidade, tudo é presente. Passado e presente se retroalimentam e o futuro não é marco a ser alcançado. Nesse sentido, não ter memória, não ter um passado-presente é tornar-se ausente.

É parte do projeto neoliberal tornar o sujeito ausente. A mercantilização da vida subtrai a memória e a história, pois um produto só pode ser vendido no presente. Nessa visão de mundo, a única existência válida é a existência como produto. A memória aparece apenas como exploração afetiva de mercado, sintetizada em imagens e peças vintage. A conexão do sujeito com a vida é tão falsa quanto uma cueca Calvin Kleir[7], e tão carnal quanto o sustento daquele que a vende na rua para alimentar os filhos. Nessa falsa conexão comercial, o passado é romantizado, o presente é vendido e o futuro se torna uma propaganda na qual

[6] Para um aprofundamento sobre esta questão, confira o segundo episódio da terceira temporada do podcast Não Pod Tocar, de título "Que Tempo Bom?". Neste episódio, Rodrigo Hipólito, Alana de Oliveira e eu recebemos o professor Dennis Almeida para discutir sobre os males da idealização do passado. Disponível em: <https://notamanuscrita.com/2020/03/22/npts03e02/>. Acesso em: 12 setembro de 2022.

[7] Não, você não leu errado, apesar de, hoje, as falsificações não possuírem necessariamente erros intencionais de grafia.

não acreditamos mais, ou estamos cansados e frustrados demais para pensar tão longe, em algo que sequer é possível.

A reconciliação da pessoa com o seu passado envolve, também, a sua reconexão com a natureza e com a materialidade, perdida em um longo processo de racionalização da experiência. O sujeito ignorou sua pertença ao mundo e apostou em sua capacidade de dominá-lo. Em caminho contrário, há diferentes esforços de reconexão e pertencimento, alguns desses envolvem o livro como mediador da experiência, que provoca e problematiza a relação do sujeito com o mundo.

É nesse caminho de discussão que estamos. Todo o desenvolvimento desta tese aconteceu em um período político-social crítico, em especial no Brasil. Se o neoliberalismo potencializa, quando não fabrica, a crise permanente, a máquina política que repete ataques à democracia nos imobiliza de cansaço. Eu escrevo para pessoas cansadas. Não apenas para pessoas cansadas, é certo, mas é com elas que mais me preocupo. Escrevo para professores que desacreditaram na educação, para profissionais da saúde que colocaram suas vidas em risco para salvar pessoas antivacina, para cientistas que foram atacados por terraplanistas, para as vítimas de discurso de ódio. Escrevo para aqueles que dizem ter desistido, mas continuam se levantando, todos os dias.[8]

Aquele que chora, depois de ler as notícias de um mundo caótico, pode sorrir para uma criança que sacode um livro e tenta soltar um personagem que está preso nas páginas. É possível sorrir, porque queremos algo melhor para o mundo. Por mais desacreditados e perto do fim que estejamos, sempre há uma história para adiá-lo.

[8] O desejo de tornar o texto da pesquisa acessível pode transformá-lo em uma escrita mais poética e mais afetiva que uma escrita tradicional e acadêmica possa estar acostumada. Sinto-me agradecida pelo acolhimento do Programa de Pós-Graduação em Artes na Unesp por abrir a porta, passar um cafezinho e nos dizer, insistentemente, que a escrita é linguagem poética, porque se assim não o fosse, não seria comunicação nem percepção, mas pedra que afunda na água e que ninguém nunca mais viu.

Em “Ideias para adiar o fim do mundo”, Ailton Krenak (2019, p. 13-14) lança o que, para nós, na constituição deste texto, é alicerce para entendimento do livro ilustrado, em sua potência para contar histórias:

> Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.

Contar uma história é se permitir ter fruição de vida. Isso é adiar o fim do mundo.

Em caminho contrário a uma humanidade ausente, contaremos histórias para modificar a hierarquia de valores, para nos direcionar ao reencantamento do mundo. Ora reencantamento, porque, um dia, fomos encantados; ora a palavra perde sua reafirmação, porque já estamos tão distantes dos sujeitos encantados, que não reaprenderemos, mas aprenderemos desde o princípio.

Daniel Munduruku (2021, n.p.) faz um comparativo entre os processos históricos dos seres indígena e não-indígena, em relação à natureza e à ideia de paraíso cristão, que nos são úteis para alimentar esse conflito entre encantamento e reencantamento. Segundo ele, o ser não-indígena foi desligado da natureza quando se desligou do paraíso, na tradição cristã. Somamos a esse desligamento os processos racionalistas, que aumentaram a lacuna entre o ser e a natureza. Para Ailton Krenak (2020, p.11): “Estamos a tal ponto dopados por essa realidade nefasta de consumo e entretenimento que nos desconectamos do organismo vivo da Terra.” Daniel Munduruku (2021, n.p.), por sua vez, afirma que “O povo indígena não se desligou, não precisa ser religado ao paraíso.” O reencantamento, nesse sentido, é um alimento para a permanência dessa

conexão do sujeito com o mundo, e o encantamento é a aproximação ao mundo negado e silenciado.

Como um trabalho que atravessa sensibilidades, o primeiro desafio é não desistir da própria escrita. Se a frase "Está difícil levantar" encontra acolhimento, é porque se libertar do peso dos corpos ausentes, que nos soterram, não é tarefa fácil, nem para quem escreve, nem para quem lê. De minha parte, encontrei conforto em bell hooks,[9] na sua defesa do amor como militância.

Quando começou a escrever livros sobre amor para um público mais amplo, bell hooks recebeu críticas de um afastamento da radicalidade militante. Ela questionou, no livro "Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática" (2020), o aprisionamento do intelecto da mulher negra na academia, sem alcançar outras pessoas:

> [...] não só falar de amor, mas empreender a prática do amor, é a mais militante, mais radical intervenção que qualquer pessoa pode fazer. Porque o amor, como base de todos os movimentos sociais por autodeterminação, é a única maneira de criarmos um mundo que a dominação e o pensamento dominador não conseguem destruir. Sempre que fazemos o trabalho do amor estamos executando o trabalho de acabar com a dominação." (p. 184)

Desde o início da pesquisa, eu me autossabotei diversas vezes. Como uma pessoa intimamente pessimista,[10] lutei contra os próprios objetivos. A cada parágrafo escrito, somava riscos e mais rabiscos de dúvidas e interjeições. A dominação de "imperialistas, racistas, machistas, elitistas e de classe", de que fala bell hooks (2020, p. 18), destrói ações de encantamento antes mesmo de elas acontecerem. Muitas dúvidas sobre a própria escrita somente podem tomar corpo quando nossa autocrítica está sequestrada por exigências externas, as quais emulam uma estrutura de dominação e possuem, como

[9] bell hooks, em minúscula como ela dizia sobre seu pseudônimo. Seu nome de registro era Gloria Jean Watkins, mas bell hooks era homenagem aos sobrenomes da mãe e da avó. Nome afetivo, nome crítico, nome ativista, que continuará reverberando pelo seu legado.

[10] Intimamente pessimista, porque como expressão pública de educadora, não é possível buscar uma educação sensível e amorosa sem se manifestar esperançosamente.

objetivo oculto, a deslegitimação. Amarrada, a escrita aceita perguntas que servem à desorientação: Será que, se eu usar a palavra encantamento, vão pensar que falo de esoterismo ou mistérios sobrenaturais? Falar de sensibilidade não é algo óbvio? E se eu traçar relações entre corpo e mundo sensível, será que a leitura do trabalho não envergará para questões naturalistas, ou estranhamente se reduzirá a um entendimento existencialista ou essencialista da vida?

Os medos da interpretação me levaram a fazer extensas descrições, as quais, felizmente, não constam nesta versão. A cada palavra, uma explicação e uma justificativa de uso. Aos poucos, as paredes da tese tornaram-se impenetráveis. Escrita e leitura estavam exaustivas. As palavras começaram a me odiar, e o sentimento foi recíproco. A interpretação excessiva, que excluía a pessoa leitora, distorcia a experiência e a anulava. Era impossível entrar nessa casa.

Foi Susan Sontag que, em um antigo ensaio de 1966, "Contra a interpretação" (2020), mostrou-me o quanto a dominação dos meus medos de interpretação me fazia controlar e distorcer a experiência leitora pela escrita explicativa. Era preciso abrir as palavras para o desconhecido, para o estranhamento, para os atravessamentos, para que a experiência leitora acontecesse.

Friso essa questão como um importante passo no processo de pesquisa que, muitas vezes, não transparece em sua materialização final, em sua existência como produto. Produtos finalizados não costumam exibir os calos das mãos que os deram vida. Temos a impressão, como pessoa leitora, de que o texto sempre esteve ali, da forma como se apresenta, mas ele já foi construído e desdobrado diversas vezes até ganhar uma forma.

Aos poucos, compreendi que os medos da interpretação, que engessavam a escrita, transformavam-se na sua justificativa. Em cada medo, estava o cerne de minha ação, ou inação. Ceder ao medo da incompreensão da necessidade do trabalho significava acreditar que não é possível adiar o fim do mundo. durante a leitura dos esforços de Ailton Krenak (2019), isso era desacreditar no meu sorriso, desacreditar nas

minhas experiências de docente, em meus alunos, em meus colegas professores. O próprio uso da palavra "acreditar" me soava em descrédito, invalidada por seu uso corriqueiro, como antagônica à ciência e amiga das pseudociências ou religiosidades.

Paulo Freire (1992) usou o verbo "Esperançar" para se referir ao ato de cultivar e compartilhar esperança como força motora de mudança positiva na sociedade. Para Freire, a construção de uma sociedade mais justa e democrática passava pelo Esperançar como uma forma de resistência à opressão e desigualdades sociais. Através da educação, a esperança é luta.

Quando observamos que a luta é, também, pelo nosso vocabulário, amar deixa de ser compreensão equivocada de fragilidade mental para readquirir sentido de afeto e conhecimento.[11] Acreditar abandona o mistério sem ciência para se tornar reflexão e ação crítica. Encantar deixa de ser sedução vendida no Dia dos Namorados para se tornar maravilhamento com o mundo, esse que nos esperança no adiamento do fim.

Foi assim que compreendi que resistir e escrever sobre a possibilidade de encantamento precisaria atravessar as dificuldades da escrita como processo poroso, com relação ao mundo e às subjetividades. Uma escrita porosa deve ser permeável às interpretações e permitir que a pessoa leitora entre na casa-tese e possa habitá-la como preferir. Abrir não significa esvaziar, mas criar outras formas de abordagem crítica e reflexiva. É nesse sentido que o termo desdobramento será uma peça-chave para a construção da casa-tese. Como uma folha que foi insistentemente dobrada, na tese, ela se desdobra e se espalha. O desdobramento poético cria imagens no texto, faz pequenos furos na parede, ora para pendurar uma memória, ora para olhar do outro lado, como uma pequena janela que se abre para diferentes mundos.

[11] Para bell hooks (2020, p.100) "A maioria de nós, professores e estudantes, foi criada com uma compreensão equivocada do amor. Fomos ensinados que o amor nos enlouquece, cega e nos deixa bobos, que nos faz ser incapazes de estabelecer limites saudáveis. Na verdade, quando ensinamos com amor, é muito mais provável que tenhamos uma compreensão mais aprofundada das capacidades de nossos estudantes e de suas limitações, e esse conhecimento garante que haverá limites apropriados em sala de aula."

Não seria possível sensibilizar o outro sem, antes, a escrita tornar-se sensível e criativa. Essa porosidade, presente em cada desdobramento, não pode negar a sua origem ruminante, que digere uma longa relação com os livros infantis.

1.3 Encontro e encanto

Quando observo minha pequena biblioteca, compreendo que a diversidade de livros vem de distintos interesses e momentos de formação acadêmica. A organização segue parâmetros de interesses mais atuais. Materiais mais usados ficam ao alcance das mãos, outros, ficam no alto, ou mesmo escondidos atrás de mais livros. Alguns chegam de modo discreto, ficam no cantinho da prateleira, depois encontram seus pares, até formarem um novo grupo. Esse é o caso dos livros infantis. Não sei ao certo como todos os livros infantis chegaram, mas "Onda" (2008), de Suzy Lee, foi o primeiro. Colocado no canto da estante, aos poucos "Onda" encontrou seus pares e, hoje, compõe a maior prateleira da biblioteca.

Em uma família de adultos, os livros infantis se ajeitavam na prateleira de modo desconcertado. A princípio, a justificativa era artística, com atenção às ilustrações; na medida em que me dedicava à literatura, o interesse se voltou também para o texto e para o objeto. Os livros infantis eram pausa de respiro e quebra de bloqueios. Abro o primeiro livro de capa vermelha em página aleatória, para pensar um ponto de partida para um novo texto, por exemplo.

Essa prateleira era a porta de entrada para várias escritas, literárias e acadêmicas. Com a docência no Ensino Superior, para cursos de licenciatura, os livros para a infância ganharam novos valores, alguns deles vinculados aos temas das narrativas, às formas de abordagem de determinadas questões, ou ainda à sua complexidade sociocultural.

Aos poucos, fui cercada de livros infantis e eles transbordavam em conversas, trabalhos artísticos e indicações em gravações do podcast Não Pod Tocar, do qual faço parte.[12]

A escolha de um tema de pesquisa passa, inevitavelmente, pelo afeto. O mito da neutralidade, já tão discutido na área de História, sempre volta como um indicador dos medos acadêmicos. Ter afeto por alguma coisa não deveria ser uma barreira de estudo, justamente o contrário. O afeto é a pista que nos leva à curiosidade e ao interesse. Para Paulo Freire (1987), o afeto é fundamental para o processo de construção de sentido e para a educação em geral. Como um processo ativo, a construção de sentido envolve a reflexão crítica sobre a realidade e o mundo em que vivemos, mediada pelo afeto.

Quanto mais me pergunto por que livros infantis, mais me recordo de uma fala de Peter Hunt, que me marcou afetivamente, quando comecei a pensar criticamente literatura infantil, além de consumi-la. No texto "Situação da literatura infantil", ele constrói uma defesa da importância literária, social e educacional da literatura infantil, principalmente no item "Por que estudar a literatura infantil?" (HUNT, 2010, p. 43). A resposta inicial é direta e esclarecedora: "porque é importante e divertido". E ele segue, na mesma página:

> Os livros para criança têm, e tiveram, grande influência social e educacional; são importantes tanto em termos políticos como comerciais [...] são uma contribuição valiosa à história social, literária e bibliográfica; do ponto de vista contemporâneo, são vitais para a alfabetização e a cultura.

Ignorar a presença deste material reforçaria o ranço comum de que livros infantis são um gênero inferior de literatura. Ainda é muito presente o discurso de que

[12] O Não Pod Tocar é um podcast de Teoria, História e Crítica de Artes e temas afins. Iniciado em 2018 por mim, Rodrigo Hipólito, Alana de Oliveira e André Martins, atualmente conta com episódios semanais divididos em episódios oficiais e dois quadros secundários. O primeiro quadro é o Não Pod Chorar, em que eu ou o Rodrigo Hipólito reclamamos das desventuras da vida e pensamos em modos criativos de lidar com elas. É uma forma de se pensar cultura e arte imersa na vida. O outro é o quadro do Pataquadas, em que Alana de Oliveira traz as principais notícias do mundo da Arte e Camilla Saloto Gama ou o professor Dennis Almeida colaboram com uma coluna aberta. Destaco aqui alguns episódios que foram importantes para o desenvolvimento da tese: Não Pod Chorar 23: Como não perder o encantamento (2020), Não Pod Chorar 27: Como não perder o afeto (2021) e o episódio oficial de n.11 da terceira temporada sobre livros de artista do Não Pod Tocar (2020).

compor livros destinados ao público infantil implica em simplificações de conteúdo. Tanto o trabalho dos autores e ilustradores, como o dos críticos literários e educadores, é prejudicado pela crença na inocência primitiva da criança. Deve-se ter prioridade na busca por coerências sem simplificações. Para Hunt (2010, p. 37), "[...] a literatura infantil é diferente, mas não menor que as outras. Suas características singulares exigem uma poética singular".[13]

As diferentes abordagens sobre a Literatura Infantil evidenciam a complexidade do objeto e suas contribuições sociais. No início de "Livro Ilustrado: palavras e imagens", Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011, p. 13-20) apresentam os principais temas de pesquisa que envolvem os livros ilustrados. As autoras citam os livros ilustrados (i) como veículos educacionais, no estudo da socialização e na aquisição de linguagem; (ii) como objetos para a história da arte, no estudo dos aspectos estéticos, do design e da técnica; e (iii) como parte integrante da ficção infantil, ao discutir temas, questões, ideologias, estruturas de gênero e diversidade temática e estilística. Como um elemento cultural, os livros ilustrados não se isolam em pequenos compartimentos de análise. Sua materialidade e narrativas são utilizadas como conexão com outros interesses discursivos, também poéticos e estéticos.

É certo que livros ilustrados não deveriam ficar "no cantinho da prateleira". Quanto mais os estudamos, mais percebemos a complexidade de relações possíveis em suas experimentação e teorização. O livro é lugar de vivência, tanto do alcance da narrativa na formação social infantil, quanto da experiência com o corpo do livro, em sua materialidade, em seus conteúdos gráfico e imaginário.

Diante dessas potencialidades do livro ilustrado, podemos encontrar um caminho para operar as ações necessárias de resposta à crise permanente, comentada

[13] São tantos os prejuízos gerados por preconceitos contra a produção voltada, a princípio, ao público infantil, que nos assustamos quando encontramos textos como os de Walter Benjamin a trabalhar sobre este universo (que é também o nosso universo). "Livros infantis antigos e esquecidos", "História cultural do brinquedo" e "Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental (1928)" são três apêndices ao livro "Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura" (1987). Também me assusto consideravelmente por ter desconhecido por tanto tempo o livro "A hora das crianças: narrativas radiofônicas", também de Benjamin (2015).

acima. Não se trata de encontrar um remédio milagroso para o desencantamento do mundo. Certamente, quando falamos em trabalhos de arte, apontamos os caminhos para conferir significados, refletir, experimentar, expressar e construir o mundo que habitamos e desejamos habitar.

Livros ilustrados e livros infantis, como trabalhos de arte, possuem tais qualidades. Logo, ao analisarmos essas potencialidades e a transformação da poética singular do livro ilustrado infantil, passearemos por histórias de encantamento. Aqui, traçamos, de modo amplo, o objetivo desta pesquisa: o debate e a melhor compreensão das possibilidades de o livro ilustrado mediar o processo de encantamento com o mundo.

Tal objetivo contém processos que lhe são necessários e surgem como objetivos estruturais: (i) exercitar e alargar os conceitos de livro ilustrado, livro-imagem e ilustração; (ii) tensionar a materialidade do livro ilustrado com o campo artístico; (iii) investigar a experiência de habitar a arquitetura do livro como forma de reconexão ao mundo sensível; (iv) investigar o livro ilustrado como mediador de um mundo encantado.

A princípio, em sua estrutura, este trabalho se dedicará, mais especificamente, aos livros ilustrados para a infância. Aos poucos, a casa que é construída começa a ser habitada por outros livros ilustrados, que perdem o adjetivo "infantil", mas que permanecem na construção de uma poética singular. Ora em diálogo com a infância, ora em relação mais estreita com o mundo institucionalizado das Artes, como os livros de artista, esses livros ilustrados reúnem esforços narrativos para explorar a experiência e a experimentação.

Não à toa, artistas e intelectuais com intensa produção em outras áreas dedicaram-se, em determinados momentos, à escrita de livros infantis. À exemplo, bell hooks publicou seu primeiro livro para a infância "Meu crespo é de rainha," em 1999. Em forma de poema ilustrado e de aconchego ritmado, ela narra os penteados divertidos e os cabelos "macio como algodão" e de "pétala de flor".

Para bell hooks (2020, p. 152), a escrita de livros infantis significava alcançar outro público e construir um espaço de aprendizagem fora da sala de aula, e esse outro espaço ser também "[...] uma forma de assegurar que a educação democrática seja acessível a todas as pessoas." São muitas as motivações que envolvem a produção de um livro para a infância.

Encontramos "Os gnomos de gnu" (1992), de Umberto Eco, "Chapeuzinho Amarelo" (1970), de Chico Buarque, "Dr. Alex" (1986), de Rita Lee, "As rosas inglesas" (2003), de Madonna, "A velha sentada" (2010), de Lázaro Ramos, "O silêncio da água" (2011), de José Saramago, "Amoras" (2018), de Emicida, os livros ilegíveis e os pré-livros, de Bruno Munari, e uma lista que continua extensamente.

Cria-se livros para os filhos, para os alunos, escreve-se, no sentido de tecer mundos, como desdobramento de suas pesquisas sociais, escreve-se para ensinar e educar, mas, sobretudo, escreve-se para acreditar na infância como momento de encanto e esperança. Gaston Bachelard, em "A poética do espaço" (1978, p. 351) encontra na aproximação da criança uma relação especial com o espaço e com a imaginação. Ele afirma que

> A filosofia amadurece-nos com muita rapidez e nos cristaliza num estado de maturidade. Como, então, sem se "desfilosofar", esperar viver os abalos que o ser recebe nas imagens novas, das imagens que são sempre fenômenos da juventude do ser? Quando se está na idade de imaginar, não se sabe dizer como e por que se imagina. Quando já poderíamos dizer como se imagina, não se imagina mais. Seria preciso então se desmaturizar.

Bachelard sugere que aproximar-se da criança e de sua imaginação espacial pode nos ajudar a desenvolver uma compreensão mais profunda do mundo em que vivemos. Dizer que crianças nos ensinam não é um clichê educacional quando a aproximação da infância nos recoloca no mundo.

Não é porque, em algumas culturas, as crianças simbolizam a esperança, que devemos esperar, inertes, que elas se responsabilizem pelo futuro. Esperançar (Paulo Freire) é uma ação comunitária. Nós, adultos, também pertencemos e precisamos estar

conectados com o mundo e com a infância.[14] As crianças, assim como os idosos, são grupos fragilizados socialmente, que têm seus direitos ameaçados, sua permanência questionada. Em um mundo da produtividade, quem não produz é deixado à margem. Mas, a vida não é útil, nos diz Krenak (2020, p. 23), citando Foucault. É justamente para aqueles que forçam a margem do mundo que precisamos nos voltar.

> Quando pensamos na possibilidade de um tempo além deste, estamos sonhando com um mundo onde nós, humanos, teremos que estar reconfigurados para podermos circular. Vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar. Se encararmos as coisas dessa forma, isso que estamos vivendo hoje não será apenas uma crise, mas uma esperança fantástica, promissora (KRENAK, 2020, p. 23).

O que podemos aprender com a literatura infantil e com os livros ilustrados? A capacidade de nos encantarmos.

[14] No episódio "Não Pod Chorar 07: Como Ficar de Boas com a Maternidade" (2019), eu converso com a escritora Camilla Saloto Gama sobre feminismo e maternidade compulsória, mercado de trabalho, educação e de que forma a discussão sobre maternidade e infância devem alcançar a todes. Disponível em: <https://notamanuscrita.com/2019/05/12/npc07/>. Acesso em: 15 setembro de 2022.

2 DOBRAR E DESDOBRAR

2.1 Trabalhar a terra, erguer paredes: o mapa da casa para a casa-tese

Cercada por repetidas manhãs, de minha cama, ouvia a ranhura da parede. Um trincado discreto, um reboco mal-acabado, tudo o que pudesse conversar comigo e trazer novidades. 2020 e 2021 foram dois anos que se estenderam pelas paredes de minha casa. Aquilo que confinava a mim e a minha família, era também a minha distração. Quanto mais presos dentro de casa, mais curiosa eu ficava com cada canto do meu lar.

Em 2017, o artista capixaba Herbert Baioco havia me ensinado a ouvir as paredes. Em uma escuta compartilhada, Herbert apresentou seu trabalho "Escutamos, os espaços falam" aos estudantes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Originado de uma escuta solitária do projeto "Escuto, os espaços falam", financiado por edital da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, Herbert desenvolveu e construiu um dispositivo óptico sonoro que traduzia em sons as ranhuras encontradas em paredes. Como uma agulha que executa as ranhuras de um vinil, esse dispositivo de Herbert trabalha as marcas de memória em uma ressignificação das habitações, muros, paredes que delimitam territórios e criam espaços.

Junto do professor Rodrigo Hipólito, que me acompanha em vários projetos, abrimos nossa sala de aula e compartilhamos a escuta da memória daquelas paredes que fizeram parte de nossa graduação, quando estudamos juntos na UFES, e que, naquele ano de 2017, nos acolhia como docentes.

Até me encontrar com os livros ilustrados, não havia compreendido a importância dessas paredes porosas que Herbert me apresentou. Foram os livros

ilustrados para a infância, como mostrarei mais adiante, que pinçaram memórias arquiteturais e mediaram essas novas percepções.[15]

Quando criança, gostava de me esconder atrás de casa e brincar de descascar o tempo. Não que, naquele momento, eu soubesse que, a cada camada de tinta, eu encontraria junções tensionáveis de outras pessoas. Mas, eu construía um imaginário de crianças que já estiveram ali, que descascaram camadas e machucaram as unhas. Percebi que as intempéries desgastavam a parede quando vi a primeira camada de tinta descolar-se de seu lugar. Aquela ponta tentadora para qualquer mão inquieta e ansiosa por criar marcas e puxar o que poderia haver de dentro do mundo velho me seduziu sem encontrar muita resistência. "Uma lasquinha, apenas". E assim foi que encontrei camadas diferentes de vidas fósseis. Cada lasca retirada era uma nova forma, uma nova cor, uma nova história não contada.

Esse trabalho cobriu anos de curiosidade. Aos poucos, a observação e a subtração já não me eram suficientes. Por que não somar? Escolhi lugares específicos da parede e retirei camadas não sincrônicas - cada espaço estaria numa camada diferente de tinta, de sobreposição. Ali, inseri tintas de terra, tintas de plantas, pequenos objetos. Cavei orifícios através de várias camadas e burlei o tempo. Logo, nos mudaríamos, e o próximo investigador encontraria flores, linhas, botões, asas, cacos de porcelana, em camadas distintas. Não lhe adiantaria afirmar que cada camada corresponderia a um tempo determinado e à uma família determinada, pois a cada subtração, seria tensionado a se questionar sobre esse passado registrado.

A princípio, outro investigador tentaria encontrar uma homogeneidade nas lascas, como eu também pensei encontrar. Um sorriso (de alegria ou irritação)

[15] Os próximos três parágrafos fazem parte de meu texto "Da ilusão, da ficção, da fala e da escuta" (2017), escrito para o livro "Escuto, os espaços falam", de Herbert Baioco. Este texto, aqui revisado, apresenta uma série de questões que serão trabalhadas na tese, como a memória e as relações que podemos estabelecer com os objetos do mundo. A inserção do texto neste ponto da tese sublinha uma questão em específico: a construção (como uma ação do fazer).

se abriria, na coincidência de lasca verde à esquerda combinada com a lasca verde da direita. Mas, os indícios de que a universalidade não se aplica surgiriam em um novo borrão de terra, perdido na ilusão do geral. Era uma brincadeira de criança, um diálogo do desejo de esconder e ser descoberto.

Para finalizar o grande plano, no dia de reforma, antes de partirmos, eu disse que ajudaria a pintar a casa. Com a ajuda de meu irmão, pintamos de branco toda a parede dos fundos. Uma fina camada falsa de um só tempo.

Décadas se passaram.

Foi por essas ranhuras de infância que eu caminhei diversas vezes durante a pandemia de Covid-19. Naquela parede, as várias lascas construíam novos sentidos, novas confabulações com aquele espaço do imaginário. Nesta tese, eu não poderia me deixar seduzir pela comodidade fornecida pela romantização da memória ou pela generalização de uma história única e linear. Por essa razão, na invenção de outros caminhos, apresento um possível ponto de partida, a terra de onde esta casa-tese germina.

Figura 1. Fabiana Pedroni, Memórias de infância: afetos dos anos 1990.



Fonte: elaborada pela autora (2023)

Em 1992, a casa estava de pé e pronta para ser habitada. Minha mãe (agachada na foto acima) encheu o quintal de rosas e, fora do cercado, eu permanecia a maior parte do tempo entre os animais. Alguns anos depois, outra família a ocupou e seu quintal já não era o mesmo. Íamos para perto dela apenas de visita, ou para registrar um novo nascimento.

No ano 2000, fomos para a cidade e a casa permaneceu solitária. As visitas tornaram-se mais espaças e a saudade só aumentava. Até 2020, data da última foto na próxima página, foram muitos momentos de retorno. Agora, as roseiras ainda florescem, mesmo que, às vezes, entre o mato.

Figura 2. Fabiana Pedroni, A casa encantada



Mesmo com o céu azul, claro e de poucas nuvens, pode haver chuva. Não daquela que nutre o solo, que cria poças de lama para a brincadeira. É tempestade que afoga, que quebra plantas já enraizadas. Não importa o tamanho do sol e a ausência de nuvens, há tempestades que não são passageiras.

Sem as pausas, as rosas apodrecem e a casa é abandonada.

Solitária, a casa resiste.

Reencantada, a casa revive.



Fonte: elaborada pela autora (2023)

Um quintal de terra que enlameia os pés quando chove, de horta para capinar, de mato que cresce almejando ser árvore de tão grande que se torna no abandono dos dias; uma pequena casa, sem forro, do tipo que brincamos de

olhar as telhas de barro, antes do dormir; essa foi a casa de minha infância, o canto acolhedor do choro durante o isolamento da pandemia.

Apesar de não ter vivido toda a minha infância nessa casinha construída pelos compadres da comunidade pomerana,[16] ela sempre esteve ali, no mesmo terreno, antes de ele ser desmembrado em uma crise econômica, após a morte de meu pai.

Depois de alguns anos, voltamos a habitá-la. À casinha de chão de cimento queimado, chão de vermelhão, retornamos sempre que precisávamos sentir o cheiro de mato. As obrigações familiares e profissionais nos mantém na cidade, mas é para esse chão de terra que voltamos, há mais de trinta anos. E é para lá que a casa-tese se direciona. Seja devido às memórias, seja pelos trabalhos artísticos e acadêmicos ali pensados ou apresentados, essa pequena casa é a materialização de um lugar que nos indica que nenhuma pesquisa se desenvolve isolada das experiências. Não se preocupe, caso se sinta uma pessoa perdida.

No caminho entre a casa de infância e a casa-tese, muitas paredes serão erguidas. Não para atrapalhar a sua caminhada, mas para brincar com o próprio caminhar e o atravessamento dessas paredes.

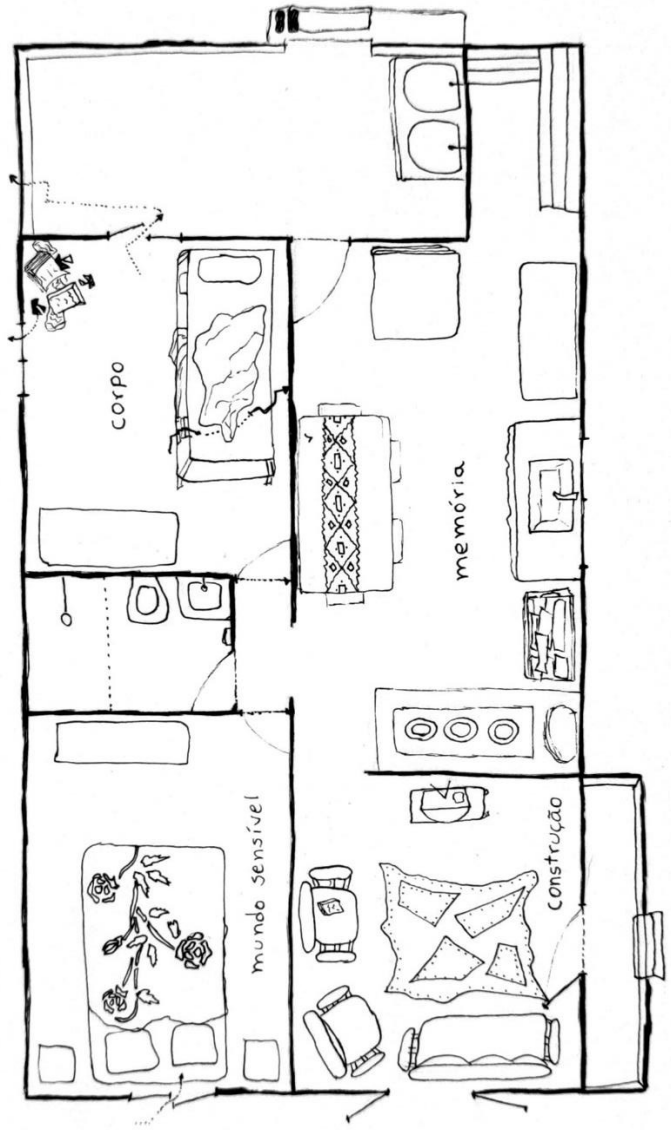
Perder-se também é um caminho.

Em sua "Peça de mapa", no livro *Grapefruit*, da primavera de 1964, Yoko Ono (2000, n.p.) nos deu a instrução "Desenhe um mapa para perder-se".[17] Decidi seguir essa instrução. Eis o mapa desta casa-tese:

[16] Nos encontros que a docência me proporcionou, conheci o trabalho de minha ex-aluna, Bianca Aparecida Corona. Ela publicou o livro "Pomerisch Huss: a casa pomerana no Espírito Santo" (2012) através de seleção em Edital da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, como projeto de valorização da diversidade cultural capixaba, com recursos do Funcultura. Este livro tem um lugar especial em minha biblioteca. Às vezes o folheio para encontrar essas casas que habitam meu imaginário.

[17] No mesmo livro de instruções e desenhos, Yoko Ono assim escreve, no verão de 1962: "Peça de mapa'. Desenhe um mapa imaginário. / Marque um ponto aonde / deseja ir. / Caminhe por uma rua verdadeira segundo / seu mapa. / Se não existe rua onde deveria haver / segundo o mapa, faça uma colocando / de lado os obstáculos. /

Figura 3. Fabiana Pedroni, O mapa da casa, o mapa da tese



Fonte: elaborada pela autora (2023)

Quando alcançar a meta, pergunte o nome / da cidade e dê flores à primeira / pessoa que conhecer. / O mapa deve ser seguido exatamente, / ou o evento deverá ser totalmente abandonado. / Peça aos amigos que escrevam mapas. / Dê mapas aos amigos." (2000, n.p.) O ato de se perder intencionalmente ou de andar à deriva pode nos recordar o movimento situacionista dos anos 1950 e 1960, em que estar à deriva era uma prática de experimentar o mundo sob outras perspectivas ao mesmo tempo em que criticava a sociedade capitalista e a forma como ela controla e manipula as pessoas através da mídia e da publicidade. A teoria da deriva propõe uma forma de resistir a essa manipulação e ao controle da sociedade do espetáculo através da prática da deriva. Essa deriva pode também nos levar ao *flâneur*, símbolo da modernidade ocidental, homem que protagonizava páginas e livros, obras de artes a explorar as ruas da cidade. Se continuarmos na deriva, vamos nos deparar também com a flâneuse, mulheres que caminham pelas cidades, que, segundo Lauren Elkin (2022), nos fazem rever o que entendemos por modernidade. É pensando nas flâneuses que encontro minha mãe e seu desejo intenso de um dia se tornar andarilha.

Quando listamos conteúdos de forma linear, em tópicos encadeados, criamos uma estrutura didaticamente sequencial. Essa forma de escrita possui motivos históricos de organização, para, por exemplo, encontrarmos mais rapidamente determinado assunto em uma extensa obra.

Imagine um livro sem número de páginas, ou sem divisões de parágrafos, ou pontuações. Imagine um sumário que ao invés de especificar um número de página, estabelece cores e elas não seguem uma lógica sequencial. Você estaria perdido. Às vezes, um livro como esse gostaria que você se perca e caminhe de forma livre entre suas páginas.

Em uma casa-tese, não há um único sentido, apenas uma direção. Afinal, ao mesmo tempo em que você lê um livro na sala, ouve o arrastar da panela sobre a chapa do fogão à lenha na cozinha. Você pode estar fisicamente naquele espaço do corredor, de onde pode partir para qualquer direção. Você pode, ainda, estar deitado sobre a cama, observar os pássaros que fazem ninho nas estruturas do telhado sem forro, enquanto sua imaginação caminha sobre as telhas manchadas pelo tempo.

O mapa da pequena casa é o mapa que media esta tese. Ao invés de nos guiar por rotas específicas, mantem-se a possibilidade de desvios. Talvez, o caminho trilhado nos leve para fora da casa-tese. Às vezes, ouvimos, de canto de ouvido, uma conversa lá longe. Somos atraídos pelos insetos que zumbem sob limoeiro e o retorno para a casa demora um pouco mais. Nada disso é um problema. Assumir os desvios como parte do caminho significa explorar mais a experiência de habitar um livro do que a explicação sobre o que é essa habitação.

Abra esta tese em qualquer ponto e você encontrará uma base similar, a partir da qual poderá seguir a leitura. Como acontece com os cômodos de uma casa, sem os móveis, um quarto se parece muito com um escritório ou com uma sala. Os capítulos não são, necessariamente, sequenciais. Por isso, pode ficar de pé no corredor e dar uma espiada em cada canto. Pode correr pela casa, saltar

algumas páginas, ou até encontrar aquele momento, quando você se senta ao vento e as palavras se ajuntam ao redor da cabeça, confusas como mariposas no começo da noite.

Não se engane pelo cafezinho que vou lhe servir. O prosear que aprendi com meu avô é daquele tipo do causo que vem de mansinho, fala de coisas ordinárias, enquanto se desdobra entre poesia e filosofia.[18] Como diz Bachelard: "Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida" (BACHELARD, 1978, p. 201).

Nesse sentido, a figura da casa nos é muito querida, pois é no chão da varanda, com os pés ainda sujos de terra, que podemos tomar o café de nossos avós e prosear sobre o mundo. A imagem de acolhimento da casa a coloca como protagonista de uma história que se desenvolve em um longo período de isolamento social, durante a pandemia de COVID-19. Tal situação apresenta uma casa que eu não conhecia, com novos cantos, novos atravessamentos. Como as casas de cimento "exaustas de tanto abandono", nas palavras de Mia Couto (2003, p. 27),[19] a pandemia evidenciou uma casa na qual eu dormia, mas, muitas vezes, não habitava.

Em setembro de 2014, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) convidou o escritor Mia Couto para ministrar uma aula magna como parte das comemorações de seus 80 anos. Intitulada "Guardar memórias, contar histórias e

[18] A Filosofia aparece aqui, ao invés de outra área de conhecimento, apenas pela rima, poderia ser Antropologia, Sociologia, História, História da Arte, Filosofia da Arte, inclusive.

[19] No romance de Mia Couto "Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra" (2003), a casa é apresentada como personagem importante da trama. Ela se chama Nyumba-Kaya. "Por fim, avisto a nossa casa grande, a maior de toda a Ilha. Chamamos Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. 'Nyumba' é a palavra para nomear 'casa' nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz 'kaya'. [...] A casa é um corpo – o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus. Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando voo, igual ao pássaro que Miserinha apontava na praia. E eu olhando a velha moradia, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais que nuvem entre nuvens (COUTO, 2003, p. 28-29).

semear o futuro", a palestra teve como tema central o tempo e a memória. Em sua fala, Couto sublinhou que a casa é fundamental na sua formação como escritor.

> E começo pela casa onde nasci, onde eu vivi minha infância. E é muito curioso que nós chamamos a nossa casa, [...] como se nós seguíssemos vivendo nela toda a vida. E confirmamos [...] da maneira como nós nos referimos a nossa casa de infância aquilo que eu, alguma vez, teria escrito [...]: o importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora. Esta casa converteu-se em memória porque ela foi carregada de encantamento. E mais do que tijolo e madeira, os materiais que produziram esta casa foram histórias. Eu sou filho de imigrantes e [...] como todos os imigrantes eles contavam histórias. [...] E de tanto contarem essas histórias eles acabaram de fazer dessa narrativa, dessa ficção uma espécie de uma outra residência. Um regresso de sua própria terra natal (COUTO, 10 de setembro de 2014).

A imagem fotográfica e a planta de minha casa são modos de aproximação para o nosso encontro. Elas não suprimem a imagem da sua casa, do cheiro da comida de seus avós, do barulho dos passos de alguém especial. São sementes pelo caminho, são imagens e metáforas da construção aqui proposta.

A escrita poética é uma escolha afinada com o propósito da pesquisa. Ao investigar os livros ilustrados como forma de encantamento, a tese se constrói como uma narrativa poética encantada. Aos poucos, construiremos uma casa-tese e poderemos ouvir suas paredes.

2.2 Para as pessoas ansiosas e receosas, um canto de acolhimento

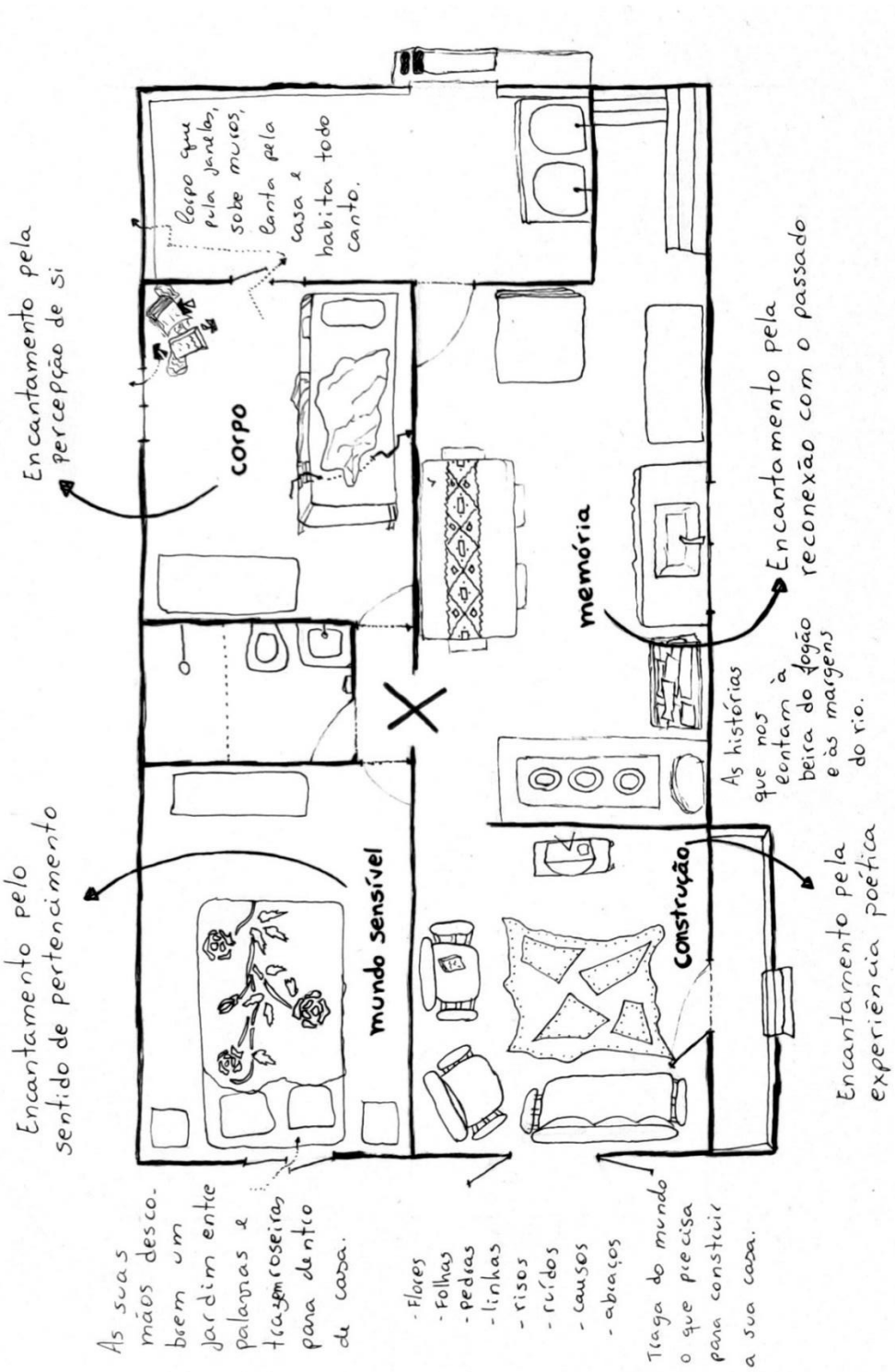
Na porta de entrada das casas de roça é muito comum ter um pequeno espaço antes da entrada, seja ela da cozinha ou da varanda. Esse espaço pode ser um retângulo cimentado, de mesma largura da porta, ou uma pedra grande e, de preferência, áspera, para recolher a terra do quintal, que fica grudada nos calçados. Retirar as botas enlameadas ou fazer uma pequena pausa para livrar-se

de qualquer calçado dos pés é um momento importante. Para alguns, isso é o cuidado com o lar da outra pessoa, para mim, é a lentidão de espiada no ambiente.

Pessoas ansiosas tendem a se afastar e analisar os espaços por onde adentram. Estar à deriva pode ser uma experiência perturbadora. Pode ser exaustivo tentar criar diferentes acolhimentos. Portanto, se você não se enquadra entre as pessoas ansiosas por estar à deriva, não se preocupe, pode seguir por outros caminhos de leitura, está tudo bem. Agora, se você sente o suspiro de relaxamento muscular ao se agachar, lentamente, para tirar os calçados e vasculhar quem está na cozinha, é melhor ficar por aqui.

Algumas pessoas não gostam de pegar uma condução sem saber os caminhos para onde se vai. Na leitura, pode não ser diferente. Voltemos ao mapa mediador da casa-tese, com alguns indicativos que podem te ajudar a se sentir com mais segurança, sem que se anule as possibilidades de desvios e de traçar novos caminhos.

Figura 4. Fabiana Pedroni, O mapa da casa, o mapa da tese para pessoas ansiosas e receosas



Fonte: elaborada pela autora (2023)

Você está no ponto central da casa. Este é o ponto de partida em que você pode observar com calma os ambientes. Cada um dos quatro cômodos da casa possui uma palavra-chave, um chão que sustenta as paredes e constrói uma estrutura de funcionamento semelhante. O objetivo principal de cada cômodo da tese é evidenciar a potencialidade dos livros ilustrados se tornarem mediadores do processo de encantamento. Esse é um ponto crucial para as ideias que apresento aqui, pois, construído sobre chãos diferentes, o encantamento se torna um caminho para o mundo, um esperançar de diferentes naturezas, a depender das relações que se estabelece e qual hierarquia de valores assumimos.

Você pode se locomover livremente pela casa, no seu tempo, do seu jeito. Aqui, não é preciso pressa. A parte barulhenta do mundo que nos cerca já corre desenfreada. Quando nos desencantamos e fomos atropeladas pela produtividade capitalista, pelo seu tempo acelerado, perdemos o fôlego.[20] Uma página de cada vez para uma longa caminhada.[21]

O tempo da produtividade não deveria nos alcançar tão facilmente em trabalhos de pesquisa poética. Por isso, os cômodos são interligados, mas, também são autônomos. Há quatro possibilidades iniciais de deslocamento, que podem se alterar de acordo com a sua jornada.

Os pontos de partida que eu escolhi, sempre nos colocam sobre o chão, do qual erguem-se paredes, sobre o qual habitam móveis e objetos. O processo de encantamento, em cada ambiente, atravessa todos esses elementos, brinca com

[20] Por muito tempo, a extensão de um trabalho acadêmico media o seu valor. Achávamos inocente a pergunta da estudante de graduação "Quantas páginas o trabalho deve ter, professora?", mas não aplicávamos a mesma lógica para trabalhos de conclusão de curso de pós-graduação. Aquele "depende" que variava de acordo com os objetivos da proposta, não entrava em harmonia com o número de páginas. Ainda não sei quantas páginas o trabalho terá, e estou me reeducando para compreender que depende de muitos fatores. Quanto mais tempo de pesquisa, maior o número de páginas: depende. A solução que encontrei foi pensar diretamente na pessoa leitora e qual sua relação com o objetivo da pesquisa. Explicar exaustivamente o que é encantamento poderia ser como aquela amiga mediadora inconveniente que quer explicar tudo de uma exposição antes mesmo de você pisar no espaço expositivo. Portanto, apenas entre.

[21] Talvez você tenha reparado que preferi deixar as referências completas em notas de rodapé, ao invés de organizá-las apenas no final do trabalho. Como um cantinho de desvio, o bilhete de passagem já está na mão. Não se preocupe, a passagem é de ida e volta!

imagens, textos, livros ilustrados para a infância, livros de artista. A construção dos cômodos tende a permitir que você vasculhe cantinhos, encontre linhas soltas e siga caminhos inesperados.

Você pode partir do Chão da Memória, de onde erguem-se paredes que podem te reconectar ao passado. Ao pensar nessa possibilidade de descolamento, apresentarei e analisarei alguns livros que considero condizentes com esse caminho. "Tio Flores" (2016) traz das margens do rio São Francisco uma passadeira que ornamenta a nossa mesa. Nas tramas do tecido, ele conta a sua história. A seu lado, Eliane Potiguara nos apresenta "O pássaro encantado" (2014) de canto ancestral. É do fogão a lenha que vem o cheirinho bom de comida e o carvão pra a escrita no quintal ("Letras de carvão", 2016). Aos poucos, durante as refeições, compartilhamos histórias e compreendemos a força das contranarrativas. Muitas das memórias vêm de livros, daquilo que eles dizem e daquilo que eles carregam, como contam Marilá Dardot e Fábio Morais, no livro "Sebo" (2007). São os objetos coletados do mundo, que documentam uma época e que nos colocam como parte da história. No contar das memórias, lembramos de Cecília Vicuña e seu livro "Sabor a mí" (1973), que modifica, materialmente, dias antes da publicação, para se tornar testemunha da tragédia do golpe militar no Chile.[22] Assim, construímos a nossa casa, entre os causos da cozinha.

Você pode partir do Chão do Corpo, que possui paredes ásperas e, em alguns pontos, os tijolos estão aparentes. Como uma casa-livro, o corpo do livro aponta para as suas mãos. Mãos que passam as páginas, cortam tecidos, pulam janelas, sobem muros, mãos de um corpo que está em todo canto da casa como constelação. Você pulará um muro em "O muro no meio do livro" (AGEE, 2019), fará grande esforço para encontrar o texto de "Bartleby, o escrivão" (2005), se tornará mar em "Onda" (2008) e exercerá seu

[22] A verdade é que esta imagem chegou como tantas outras sem avisar: pela rede social, Cecilia Vicuña canta Sabor a mi, um hino de bolero, homônimo de seu primeiro livro em homenagem à sua mãe, que era amante de bolero. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CmfAcE1Bk3O/ Acesso em: 28 dez. 2022. Sabor a mí é um bolero do compositor e cantor mexicano Alvaro Carrillo, datado de 1959. Depois a música foi popularizada pelo trio musical Los Panchos, em 1964

poder de criador em "Dobras" (2017). Tudo porque o livro se mostra como uma narrativa de possibilidades ao apontar para si mesmo em "Isto não é um livro" (2020).

Você pode partir do Chão do Mundo Sensível, no qual pisamos em terra com os pés descalços. Por essa rota, as paredes se tornam mais porosas e você as atravessa sem precisar de portas. As roseiras de minha mãe adentram pela janela do quarto e criam outro jardim. Mas são as ervas daninhas que nos encantam pelas páginas dos livros e pelas quinas da cidade ("*A field Guide to weeds*", 2008, e "*Lot*", 2006-2010). A interação com o mundo é tão carnal quanto a sua pele. É com as mãos que você procura as "Formigas" (2013) e passa as páginas de espelho do "Livro de areia" (1999). É com seu corpo que observa a dança de personagens que saem de dentro de um tronco de árvore ("*Homonim*", 2015) ou que se espelham pela dobra de um livro ("Sem fim", 2016). São vários os caminhos para o mundo, pelo nosso corpo, pelo corpo do livro ou pela própria natureza. Todos esses caminhos se estabelecem na noção de experiência. Às vezes, estamos "Em busca das cores esquecidas" (2022) ou dos passos perdidos, aqueles que não podemos dar, porque nem sempre podemos sair ("*El llibre dels passos perduts*", 2020). Mas, a casa continua com você, mesmo quando sai. Essa casa, que te mostra o mundo e te dá o sentido de pertencimento, é uma casa encantada.

Você pode partir do Chão de Construção, onde a poesia brota pelos cantos. O habitar é discutido dentro de uma ação construtiva. Construímos novas paredes, erguemos casas e formas de pertencermos ao mundo. É neste ensaio que a casa-tese mostra diretamente o seu corpo poético, através do livro-casa. Você também pode habitar este chão e construir sua própria casa. Eu habito essa casa e nela desdobro cantos em uma experimentação poética em construção chamada "entrenós: os fios de minha avó".

A reconexão ao passado, a percepção de si, o pertencimento ao mundo ou o desdobramento artístico são caminhos possíveis para nos reconectarmos à nossa própria existência sensível, mediados pelos livros ilustrados, esses são caminhos potentes para o encantamento, ou reencantamento.



CHÃO DA MEMÓRIA

Conferir errata no início da tese

3 CHÃO DA MEMÓRIA

De onde nascem os causos

Sempre que eu ia à casa de meu avô, gostava de ouvir os causos de sua juventude.

Era um tal de cavalo pintado que fica borrado na chuva, era vaca fugida, fruta roubada, bicho de pé zangado. Tinha de tudo.

Era tanta história, que algumas não batiam.

Minha mãe, só no olhar, em silêncio, já as desmentia. Um causo bem contado quando é contestado, vira outro causo.

Meu avô, com sua voz arrastada, era um bom narrador para pessoas pacientes. Às vezes, ele demorava para puxar os fatos da memória ou para construí-los de improviso.

Com a idade mais avançada, começamos a contribuir com as suas narrativas. Quando ele esquecia o nome do primo, minha mãe o lembrava, quando esquecia a próxima ação, eu o guiava:

— Aposto que foram tomar banho no rio depois, não é vô?

Se sim, a história seguia pelas águas, se não, ele já sabia para onde conduzir.

O mundo caipira que meus avós me apresentaram não tinha nada de bucólico. Na roça, a inocência era capciosa. A sutileza de roubar as frutas do vizinho era seguida de muita correria. Nem sempre isso era só molecagem. Tinha vezes que o pular da cerca era o companheiro da perda da colheita e da mesa vazia. Mas, isso nunca entrava no causo. Estava tudo escondido por trás do riso.

De uma outra roça eu vim, de outras histórias, mas, aquelas de meu avô me mostraram como narrar é revelar valores; aquilo que se acredita, aquilo que se preza.

Poucos foram os causos que meu avô contava das vezes que correu atrás de crianças que pegavam frutas no seu pomar. É que ele sempre queria ser a criança que corria.

O causo tem o poder de narrar vontades e expor realidades. Como narrativa, atenta-se não apenas para o que se conta, mas, para como e quem se conta.

E meu avô sabia escolher o causo.

Se estava chovendo, era dia de contar sobre as goteiras e o vendaval. Se era dia quente, ele falava sobre o banho no riacho. E se sabia que eu estava desinteressada e cansada, era o causo do dia em que ele e os irmãos entraram em uma carcaça de vaca morta. Essa história tem tantos detalhes, que me desperta na mesma hora. E ele sabe disso.

O causo tem seu próprio tempo para acontecer. Tem vezes que ele vem por um pedido do ouvinte. Foi assim que meu avô me contou a história da cadeira vermelha. Eu gostava muito daquela cadeira de tinta já desgastada. Em algumas de suas partes dá até para ver a madeira nua. Ela não é tão firme, nem tão confortável, mas, era A Cadeira Vermelha de meus avós.

Meu apreço era tão grande que já tinha um causo gravado na memória, criado por um intenso desejo de corporificar nela a existência de minha avó. As memórias da paciente de Alzheimer, aos poucos, sumiam, e a cadeira as abraçava. Era uma cadeira que veio de gerações; que veio com os poucos móveis do norte do Estado do Espírito Santo. Caminhou quilômetros, as pernas ficaram bambas, mas ela resistiu. Passou a acolher minha mãe, que alimentava minha vó, recostada na poltrona confortável. Um dia, será meu corpo que a cadeira acomodará. Meio bamba, mas resistente, com seu vermelho descascado.

Era este o causo que eu esperava, do retirante, da resistência, do acolhimento. Quando, finalmente, chegou o dia de meu avô me contar a origem da Cadeira Vermelha, entendi o que era a história:

— Ô, mas essa cadeira nem velha é! Tá capenga, mais velha, na família, não é. Não sei que causo contar de algo que veio da rua. Eu só tava na janela, espiando o moço da mandioca. Já tava desconfiado que ele escondia as bicha nova e me dava a mais dura e aguada. Vi daqui de cima que era isso memo. Vê só, acha que sô besta. Ele tava dando as mandioca véia pra vizinha! Desci pra comprar e pegar umas novas pra ela. Aí que, quando ia subir, vi a cadeira vermelha na rua. Olhei pros lados, não entendi. Perguntei pra dona Marlene e ela disse que a cadeira tava ruim, se abestava a bambar e a filha dela disse que era um perigo. A pobre cadeira foi despejada! Aí, eu perguntei, "mas, a sinhora liga se eu levar ela pra casa?", oxi que não, ela me deu a cadeira. Tava no lixo, mas era melhor perguntar. Vai que a danada fica nova e alguém fica sabendo e acha ruim. Então que trouxe pra casa. Dei uma lavada, pra tirar as lasquinha de tinta. Taquei um taquinho de madeira na parte de trás, pra segurar a bambeira e, pronto, tava formosa. Agora ela tá capengando de novo, mas ainda dá um caldo! Senta aqui pra vê!

Como eu imagino uma pessoa que não é dos causos contando a história:

— Essa cadeira eu peguei na rua. Estava no lixo. Limpei, ajeitei as pernas e ficou boa.

Um contar que não mostra um passado de poucas cadeiras, o medo do conflito de se recuperar um objeto para depois perdê-lo, nem o zelo pelo outro, pela comunidade.

A Cadeira Vermelha, por mais que não seja aquela de minha memória, passada por gerações em minha família, é a marca de que um causo comunica mais que um fato. Fala de uma cultura, de um hábito, fala de um querer pelo outro e pelo riso.

Começo a compreender e querer mais do riso frouxo. E, quem sabe, começar a criar uns causos.[23]

[23] "De onde nascem os causos" abre o meu primeiro livro literário, "Na volta a gente esquece" (2022), realizado com recursos do Funcultura, através de edital da Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo. Dona Marlene faleceu já bem idosinha pouco tempo antes de publicado o livro. Como sempre é tempo, é a ela e a mureta bisbilhoteira de sua casa que dedico esta memória.
Acrescento, em maio de 2023, uma nova memória, à minha avó Nita que agora cuida da vizinhança junto de Dona Marlene.

“De onde nascem os causos” foi escrito em setembro de 2020, ano de início da pandemia, ano em que precisei me afastar de meus avós. A vida corrida havia encurtado o tempo e a pandemia o embaralhou. Poderia ser apenas o tempo corrido, de dois anos que nem vi passar. De repente, era tempo arrastado, lerdo pra acabar. Quando pude ver meus avós, depois de meses, senti a saudade da contação.

Nos causos de meu avô, encontrei histórias vivas. Os causos começam pelo detalhe do ordinário e se espalham por um emaranhado de vivências. Foram esses conhecimentos que me instigaram a buscar outros universos literários e teóricos. O incômodo com a dita racionalização do saber se tornou insustentável no meu processo de escrita. Ainda engatinho, de fato, nessa caminhada, mas quero sublinhar essa importância para instigar outras jornadas.

Por longa tradição ocidental em um processo colonizador, habituamo-nos a pautar a ciência em experimentos e comprovações de uma verdade, a verdade construída e enraizada na cultura eurocêntrica. Como um espelho, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento distorce o que reflete.

> [...] a imagem que encontramos nesse espelho não é de todo quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida. Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado, dificilmente podemos identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida (QUIJANO, 2005, p. 129-130).

Se não buscarmos outras formas de se produzir conhecimento, de se aproximar do mundo para vivenciá-lo, ficamos presos no labirinto criado por dois espelhos que se encontram frente a frente. Um espelho tem, em sua matéria,

cravadas as instruções de como se faz pesquisa e o que se pode considerar científico; o outro espelho reflete essas inscrições. Na medida em que reflete, a próxima imagem criada, nessa narrativa em abismo,[24] nos confunde, todos são espelhos com a mesma inscrição, refletida infinitamente, até já não podermos diferenciar escrita de manchas imagéticas. No momento de abertura da lacuna entre os espelhos, abrimos o saber científico para a pluralidade e heterogeneidade de saberes, o que não invalida qualquer conhecimento. Os causos de meu avô contam sobre os familiares, sobre os vizinhos da rua, sobre o surgimento e construção do bairro da Glória (Vila Velha/ES), contam seu mundo.[25]

Em face de uma contranarrativa hegemônica e colonial, é imprescindível questionar abordagens que, mesmo despropositadamente, verticalizam as relações entre saberes interculturais. Ao questionar, abrimos outras portas, que podem ser interessantes para construir o chão desta pesquisa, como a noção de Sociopoética.

A Sociopoética, idealizada pelo filósofo e pedagogo Jacques Gauthier (2019), defende a multiplicidade de saberes alcançada pela integralidade do ser humano na experiência com o mundo. Nessa integralidade, é possível o diálogo entre as ciências acadêmicas e as ciências dos povos colonizados.[26] Como um método de

[24] "narrativa em abismo" ou "imagem em abismo" são possíveis traduções para o termo francês *Mise en Abyme.* Esse termo reúne narrativas que contém outras narrativas dentro de si. Pode ser uma tela que pinta a própria tela, acordar de um sonho dentro do sonho, ou a capa do livro "Foi ele que escreveu a ventania" (2017), de Rosana Rios e Mauricio Negro. Nessa capa, uma criança negra de blusa listrada segura um livro em mãos, com o título na altura do pescoço. O livro que ela segura é a imagem dela mesma segurando um livro que é a mesma imagem, repetida e diminuída, até não podermos mais ver o livro que é segurado.

[25] "A pluralidade epistemológica do mundo e, com ela, o reconhecimento de conhecimentos rivais dotados de critérios diferentes de validade tornam visíveis e credíveis espectros muito mais amplos de acções e de agentes sociais. Tal pluralidade não implica o relativismo epistemológico ou cultural, mas certamente obriga a análises e avaliações mais complexas dos diferentes tipos de interpretação e de intervenção no mundo produzidos pelos diferentes tipos de conhecimento" (SOUZA SANTOS et al., 2009, p. 12).

[26] "A descolonização da academia - portanto, das nossas mentes - passa pelo reconhecimento de que existem vários tipos de ciências, tanto válidos como as ciências que cresceram no chão cultural europeu (que chamo de ciências eurodescendentes, para que possamos sair da imperialista pretensão à universalidade do saber acadêmico - que criou a palavra afrodescendente ou indígena, mas que se quer acima de todos esses particularismos)" (GAUTHIER, 2015, p. 80). Apesar do uso da palavra "descolonização" aparecer aqui como sinônimo de decolonização, é preciso sublinhar a diferença e por quais motivos preferimos "decolonizar" a "descolonizar". "Descolonizar" seria uma contraposição ao colonialismo, que para Aníbal Quijano (1992, p. 437) diz respeito a uma

desenvolvimento do pesquisador integral, corpo, racionalidade, imaginação, afetividade, gestualidade, dentre outras instâncias, somam-se na transformação política dos saberes.

"[...] a tradição científica eurodescendente cortou o corpo sensível e emocional, assim como a cabeça intuitiva, da cabeça racional" (GAUTHIER, 2012, p. 13). Nessa tradição, mesmo quando não desprezados, corpos e afetos tornam-se secundários nos modos de se fazer pesquisa. Se pensarmos num sentido mais amplo deste trabalho, esses corpos e afetos tornam-se secundários, também, na Educação e na Arte Educação.

Os estudos em Teoria Literária, em História e em Arte, me fornecem outro chão para pisar e construir narrativas. E esse caminho não se constrói sem resistência. Enquanto luto para que minha escrita encontre a pessoa leitora através dos ensinamentos de meu avô, o tradicionalismo de minha formação acadêmica puxa o meu texto para uma expressividade, às vezes, desnecessariamente rebuscada.

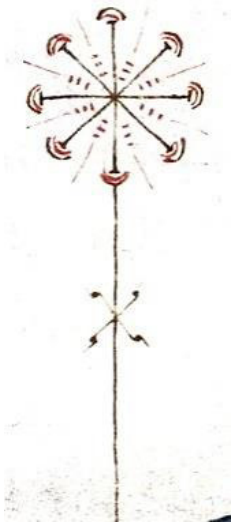
A luta pela porosidade de minha escrita se iniciou em textos passados, em alguns artigos, em notas de rodapé e, especialmente, na dissertação de mestrado.

Em cada capítulo da dissertação, uma imagem articulava pontos de análise do manuscrito do *Beatus* de Facundos, encomendado pelos reis de Leão e Castela, Fernando I e Sancha, em 1047. Do mesmo jardim da realeza, germinaram tomateiros e manuscritos, para explicar a noção de família quando há muitas cópias de uma mesma obra, e as partes estruturais do manuscrito. Apresentado o

"relação de dominação direta, política, social e cultural dos europeus sobre os conquistados de todos os continentes" [...] e acrescenta que o ""colonialismo, no sentido de uma dominação política formal de algumas sociedades sobre outras, parece assunto do passado". Já a "decolonização" é uma contraposição à colonialidade, termo que marca a permanência da estrutura de poder colonial e "[...] tem como principais alicerces: a 'racialização' e as intrínsecas formas racializadas das relações de produção; o 'eurocentrismo', como forma de produção e controle das subjetividades, das existências; a hegemonia do 'Estado-nação' que, como processo intrínseco, após o colonialismo, é construído como periferia. Assim, por estes alicerces, o empreendimento colonial permanece vivo, concretizando-se como colonialidade do poder, do saber e do ser." (MATIAS DOS SANTOS, 2018, p. 4) Ou seja, mesmo com a descolonização, a colonialidade permanece.

jardim e o que dele germinou, as engrenagens orgânicas tornam-se engrenagens mecânicas de uma estrutura maquínica. Mecânicas, mas, porosas, pois é pelo ornamento, engrenagem da imagem, que podemos abraçar essa máquina. Sistemas, engrenagens, corpos iminentes, mas não evidentes atravessavam a escrita da dissertação. O processo de escrita e de pesquisa poética habitavam pequenos espaços, ainda de forma sutil no texto central, a explodir nas notas de rodapé, em anexos e especialmente na imagem da página final.

Figura 5. A planta que cria cantos



A pequena planta que brota nas margens do rio Tigre, na última miniatura do manuscrito, no fólio 300,[27] foi semeada na última página da dissertação. Ela é registro do encontro afetivo com imagens e leituras. Isolada no final da página, aproveitava a dramaticidade da folha em branco, tão explorada em livros ilustrados para a infância que eu começava a me aproximar. Essa imagem fala da experimentação, da imensidão poética que me invade sempre que me detenho por mais tempo em um detalhe. Diferentes tempos se encontram quando o processo de pesquisa é dialético. Livros de vários tempos se encontram na sua própria história que me atravessa. E isso não é diferente aqui.

Uma nota de rodapé da dissertação é exemplar nessa abertura porosa da escrita e peço licença para apresentá-la.

> Quando o trabalho de pesquisa é pensado como um *work in progress*,[28] afetamos não apenas a extensão temporal do trabalho, que continua a acontecer enquanto produz "frutos", mas também mostra que o trabalho não pode se enrijecer em um mundo que não se enrijece. Nossas construções, por mais que se estendam para objetos produzidos no passado, elas partem do presente e contaminam o presente do pesquisador. A vivência está sujeita ao conhecimento, as aquisições voluntárias e involuntárias para se vivenciar o mundo, que pode até estar no presente, aquele da ação, mas não se localiza dentro de uma pequena realidade estanque. Por mais que nem sempre estejamos atentos ao modo como uma pesquisa atinge o pesquisador, não podemos ignorar a contaminação desses mundos. Nesse sentido, posso dizer que parte da pesquisa sobre a cor no *Beatus* de

[27] O manuscrito está integralmente disponível em: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000051522. Como uma atualização de nota de rodapé, reforço o que eu disse em 2016, em outra nota: "Por isso é preciso sempre apontar para a importância do posicionamento de instituições como a Biblioteca Nacional da Espanha e da Biblioteca de Genebra, que disponibilizam o material de forma integral (texto e imagem) em excelente qualidade de visualização, com opção de download e impressão das imagens e que não reduzem o estudo do manuscrito à presença isolada da imagem e o desapreço pelo texto. A disponibilização pública do material é um meio importante para não deixar morrer uma imagem. Um objeto guardado, não visto, não pensado, é um objeto que deixa de viver. Sua existência é transformada em um nome em uma lista de 35 manuscritos, do qual muitos sabem que existem, mas que poucos podem ter acesso.". Além do acesso virtual, a Biblioteca preparou para este ano de 2023, até o mês de agosto, uma exposição sobre o manuscrito - "Beato de Liébana: la fortuna del Códice de Fernando I y Sancha". A instituição afirma que além de fazer parte do acervo, a história do manuscrito continua a acontecer. Dessa forma, acrescento à esta nota de rodapé atualizada: sublinhar o acesso é uma postura política

[28] *Work in progress* é uma expressão que tem relação direta com os escritos de Hélio Oiticica, que pesquisei durante a graduação em projeto de Iniciação Científica. Assim como Mallarmé marca a escrita experimental de Oiticica, este mudou a forma como eu pensava o processo de pesquisa, me permitiu inundar num mesmo papel um manuscrito medieval, teoria da Arte Contemporânea, o afeto por minha avó.

Facundus foi atingida pelas concepções de cor da minha avó. Observe que aqui utilizo o verbo na primeira pessoa do singular, porque é uma contribuição estritamente pessoal, porque aqui a minha avó, por mais que tenha contribuído, não raciocina comigo, não posso dizer "pensamos". O uso do verbo na primeira pessoa do plural não é um "plural de modéstia", mas um "plural justo", em que reconhecemos a contribuição de todos para o trabalho, em que "todos" são aqueles que dialogaram sobre o trabalho e aqueles que desconhecem a contribuição, como minha avó. Um evento em específico me ajudou a compreender que não podemos observar as cores segundo nossos juízos, ela precisa ser pensada como construção cultural. Em uma manhã, minha avó me perguntou por que eu estava de roupa preta. Abaixei os olhos e me observei. Respondi “Não sei, vó, só coloquei”. Ela não ficou satisfeita com a resposta e insistiu: “É para um enterro ou para ficar elegante?”. Eu sorri e achei melhor escolher a segunda opção. Minha avó apenas balançou a cabeça em confirmação e saiu do meu quarto. Achei que ela já havia se desligado do assunto, enquanto eu me prendi na observação da quantidade de blusas pretas e azuis que eu tenho em meu armário e que me levaram a uma escolha inadequada para um dia de verão. Pouco depois ela voltou com uma roupa retirada do varal e disse: “Toma, essa é mais alegre”. E foi assim que comecei a repensar minha estação do ano. Segundo minha avó, amarelo e temas ornamentais são mais alegres que uma cor preta, esta deve ser destinada ao luto e à elegância de vestuário. Fiquei com isso em mente, como pode uma pessoa que não reconhece mais a neta e a filha, por ter Alzheimer, que paquera meu avô sem saber que ele é seu marido, que perde aos poucos suas referências, ter de forma tão nítida essa memória involuntária de significados e sensações das cores? Esse evento, assim como muitos que acontecem nas vivências de outros pesquisadores, foi um importante reafirmador da cor como fenômeno social e cultural, como frisa Michel Pastoureau em seus esforços para trilhar uma história das cores, de sua construção social.

A tese é também lugar de reencontro, de aproximação de minha jornada acadêmica que é toda atravessada pelos livros: manuscritos medievais, escritos de artista, livros de artista, livros ilustrados, livros ilustrados para a infância e tantas outras imagens soltas pelo mundo. Como um trabalho não começa na primeira palavra posta na folha, sublinho o quanto essa casa que agora começo a construir se ergue na trajetória anteriormente trilhada e materializada na flor dos ventos.

Apresentar conceitos teóricos sem perder densidade é um grande desafio que desejo assumir. Assim como meu avô construiu a sua própria casa, eu quero me tornar uma construtora, me reconectar com o passado e erguer novas paredes. A distância temporal do passado não deve ser uma ameaça, não deve nos bloquear de forma negativa. Nem nos tornarmos céticos, pois os ceticistas, na impossibilidade de acessarem plenamente o passado, desistem dele. Essa distância para com o passado exige que sejamos construtores.

Sandra J. Pesavento (2000, p.39), ao falar sobre os diálogos entre a História e a Literatura, aborda a construção nas "Fronteiras da ficção":

> Nossa idéia é de que o texto histórico comporta a ficção, desde que o tomemos na sua acepção de escolha, seleção, recorte, montagem, atividades que se articulam à capacidade da imaginação criadora de construir o passado e representá-lo. Os gregos que o digam, apesar das suas propostas diferenciadas. Há, e sempre houve, um processo de invenção e construção de um conteúdo, o que, contudo, não implica dizer que este processo de criação seja de uma liberdade absoluta. A história, se a quisermos definir como ficção, há que ter em conta que é uma ficção controlada. A tarefa do historiador é controlada pelo arquivo, pelo documento, pelo caco e pelos traços do passado que chegam até o presente.

Não vou me direcionar, aqui, para a disciplina histórica nem para o ofício do historiador,[29] mas sublinhar com interesse a imaginação criadora, que

[29] Mas caso a citação intencionalmente longa desperte interesse sobre a História e sua relação com a ideia de construção e ficção (engendradas a partir da fundação dos Annales), vá para PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção. Diálogos da história com a literatura. Revista de História das Ideias, Coimbra, v. 21, p. 33-57, 2000. Disponível em:

trabalha com as noções de construção e invenção. Foi durante o mestrado, na pesquisa sobre imagens em manuscritos medievais, que conheci o trabalho de Mary Carruthers. No livro "A técnica do pensamento: meditação, retórica e a construção de imagens (400-1200), a professora discute a importância da imaginação e da criatividade nos exercícios de memória monásticos da Idade Média.[30] Esse encontro ainda reverbera em minha produção, pois foi nesse livro que encontrei uma imagem de memória que me fez compreender melhor a noção de construção, através do significado de *inventio*.

A palavra latina *inventio* significa descoberta, achado ou invenção.[31] Temos por "invenção" a criação de algo novo", ou pelo menos diferente. De *inventio* também se origina a palavra "inventário", o armazenamento de elementos diversos. A distância do passado altera o significado negativo de "invenção" para mentira ou falsidade, e devolve a ideia de construção e de "inventário", um acúmulo em constante reavaliação. Carruthers (2011, p. 36-37) afirma que esse armazenamento é ordenado e não aleatório:

> […] roupas jogadas no fundo de um armário não podem ser chamadas de "inventariadas". Um inventário deve ter uma ordem. Os materiais inventariados são contados e dispostos em locais dentro de uma estrutura global que permite que qualquer item seja recuperado de maneira fácil e rápida. […] Ter um "inventário" é uma condição para a "invenção". Tal afirmação pressupõe não apenas que não se pode criar ("inventar") sem um depósito de memória ("inventário") a partir do qual e com o qual inventar, mas também que tal depósito de memória está efetivamente "inventariado", que seus materiais se encontram em "locais"

https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41745/1/Fronteiras_da_ficcao.pdf. Ou talvez você queira ler um livro que se dedique ao trabalho do historiador, indico BLOCH, Marc. Apologia da história: ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, livro que me cativou para o campo da história. E não se preocupe, às vezes queremos pegar desvios, para voltar com novas perspectivas. Quando voltar, a casa já será outra.

[30] Certamente há outras formas de se pensar a invenção e o próprio processo de criação a partir do campo artístico e da Arte Educação. Por que não falar de John Dewey e a construção de relação com o mundo a partir da experiência? Sobre o chão da memória, as paredes se firmam também no atravessamento das fronteiras disciplinares. Parte da memória que constrói este ensaio é também memória de meu percurso acadêmico que não devo ignorar. Sobre outras bases, nos outros ensaios, as referências mais próximas do campo artístico aparecem para dialogar com o processo de encantamento mediado pelos livros ilustrados.

[31] Esse termo também é usado para se referir a um método de pesquisa e argumentação usado na retórica clássica, que consistia em encontrar e selecionar os melhores argumentos para uma determinada questão ou problema.

> prontamente recuperáveis. Algum tipo de estrutura locacional é de fato um pré-requisito para qualquer pensamento inventivo.

Dessa forma, a distância do passado nos exige sermos construtores pela aproximação com a invenção e com o inventário. Construímos algo novo a partir daquilo que inventariamos. Não há percepção do mundo que habitamos sem o recobrimento dos objetos com camadas de memória. Essas camadas funcionam como instrumentos de catalogação dos itens que compõem nosso mundo. Por exemplo: há uma velha cadeira de madeira na minha família. Essa peça faz parte do mundo de minha avó, de minha mãe e meu. Se eu digo "cadeira", certamente minha avó dirá "senta logo, menina", minha mãe dirá "está quebrada" e eu diria "vermelha", mas todas ainda são cadeiras. Eu inventario na memória todo tipo de cadeira, inclusive as de Joseph Kosuth.[32]

Virgínia Kastrup, no ensaio "Educação e invenção em tempos de incerteza" (2016, p. 3-4), para a 32ª Bienal de São Paulo, traz a invenção como formulação de problemas.

> A invenção não é um processo psicológico específico, como a percepção, a memória, a linguagem e a aprendizagem. Ela atravessa todos os processos e é a potência que a cognição possui de diferir de si mesma. Invenção também não é sinônimo de criatividade. A criatividade é somente uma parte da invenção, e diz respeito à elaboração de soluções originais para os problemas já dados. Quando falamos de invenção, nos referimos à invenção dos próprios problemas. Apresentar novos problemas, ou seja, problematizar, é resistir ao saber que já está pronto e à recognição.[33] Isso significa acolher e habitar a incerteza. nem sempre é fácil e trivial abrir mão da tendência à recognição, quebrar esquemas sensório-motores, conexões mecânicas de

[32] A Cadeira Vermelha é aquela de meus avós, que ganha nome próprio em "De onde nascem os causos" e que habita não só minha memória, mas outros de meus textos, inclusive acadêmicos. Este pequeno trecho sobre as cadeiras, inclusive, faz parte de um texto de processo que escrevi em 2014, disponível em: https://notamanuscrita.com/2014/07/19/da-linha-a-trama/. Hoje, provavelmente, minha mãe não diria que a cadeira está quebrada, mas "vamos pendurá-la no teto". Como artista graduada na mesma universidade que eu estudei, agora ela faz todo o tipo de invenção. Ainda somei Kosuth pois suas cadeiras permeiam minha vivência docente e se tornaram parte do meu processo de escrita, aparecendo em vários de outros textos meus.

[33] "A experiência de recognição é aquela que permite o reconhecimento, prático ou consciente, de um objeto, ideia ou situação." (KASTRUP, 2016, p.04).

> percepção-ação. A arte é uma das maneiras de trabalhar na direção da problematização e da invenção de si e do mundo. Essa não é a única estratégia, mas fornece efetivamente condições para evitar automatismos perceptivos.

A construção de algo novo, a construção de si e do mundo acontece a partir da invenção de problematizações.[34] Os problemas aos quais respondemos como construtores são problemas do presente, mesmo quando se referem ao passado. É nesse ponto que a memória se torna ainda mais importante. Na obra de Carruthers (2011), é evidente a separação entre a memória e o inventário. A memória vale-se desse depósito organizado, mas ela não se limita a essa organização. Seu funcionamento implica relações mais complexas que o arquivar e desarquivar de dados. O professor Ulpiano B. de Meneses (1992, p.11) nos diz que "A elaboração da memória se dá no presente e para responder a solicitações do presente. É do presente, sim, que a rememoração recebe incentivo, tanto quanto as condições para se efetivar."[35]

Subordinada às dinâmicas sociais, a memória tem suas raízes no passado, se alimenta do inventário, mas é no presente que ela se consuma. Em resposta a esse presente, empreendem-se esforços para reunir a acessibilidade das memórias, para criar inventários que sirvam de base para novas memórias (e histórias). Observamos a multiplicação de casas de memória, de arquivos, bibliotecas, museus, coleções e publicações que pautam pelas mais diversas memórias: memória da cidade, do bairro, casas de memória, memória da luta antirracista, das lutas indígenas, dos negros, feminista, dos movimentos LGBTQIA+, da infância, da educação e, recentemente, a

[34] O próprio termo *inventio* também era usado para se referir a um método de pesquisa e argumentação usado na retórica clássica, que consistia em encontrar e selecionar os melhores argumentos para uma determinada questão ou problema. Não se tratava necessariamente de formular problemas, mas, para argumentar, era preciso refletir de modo mais profundo sobre eles.

[35] E foi assim que eu jurava, por minha memória, que Carruthers falava de gavetas de meias. A imagem potente que ela me provocou com a frase "roupas jogadas no fundo de um armário não podem ser chamadas de 'inventariadas'" (CARRUTHERS, 2016, p. 36) permaneceu por anos comigo. A transformação da imagem de um armário bagunçado para uma cômoda com gavetas de meias ordenadas provavelmente deve-se à relação afetuosa que tenho com meias e a prática docente. A cada aula que eu citava Carruthers, provavelmente, uma nova gaveta era inventariada. Assim funciona a memória em resposta às dinâmicas sociais. Por isso História e memória são instâncias distintas. Mas isso é causo pra outra hora. Se quiser, ainda assim, fazer esse desvio, pode ir ao texto do professor Ulpiano B. de Meneses "A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais" (1992).

memória de lutas anticapacitistas. Essa lista é infindável, pois está em constante reformulação, na medida em que a invenção a problematiza. E o que a literatura para a infância tem a ver com isso? Tudo.

A literatura para a infância também responde a seu tempo e se constrói de forma complexa nas relações sociais. Como um elemento cultural, ela sofre com as estruturas dominantes e as relações de poder. Maria Nikolajeva (2009, p.13, tradução nossa) afirma que

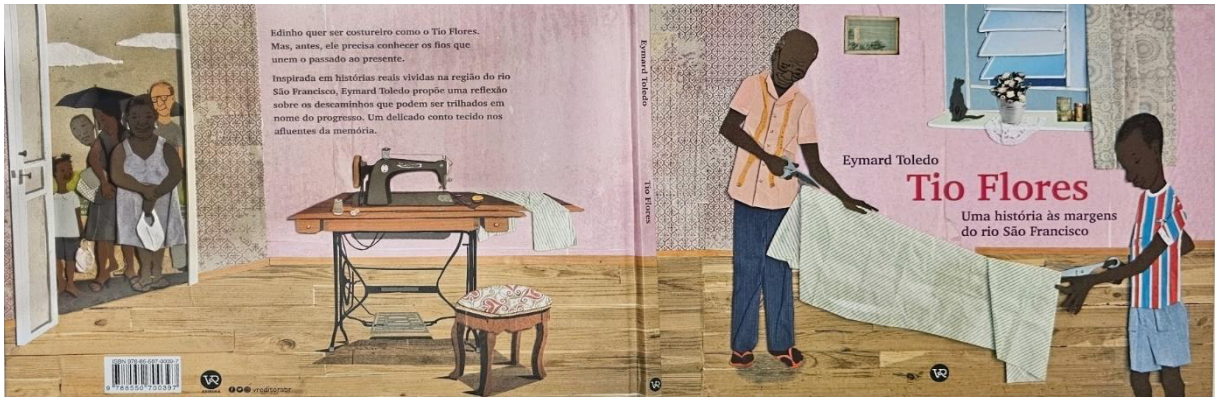
> De fato, em nenhum outro lugar as estruturas de poder são tão visíveis quanto na literatura infantil, o refinado instrumento que durante séculos foi usado para educar, socializar e oprimir um determinado grupo social. Nesse sentido, a literatura infantil é uma forma única de arte e comunicação, criada deliberadamente por quem está no poder para quem não tem poder.36

Essa relação de poder não se instaura apenas como uma questão de representação de personagem, como uma personagem adulta a dar instruções diretas para uma personagem infantil. A voz narrativa não escapa da sua natureza "[...] é uma voz construída *por adultos para crianças*. E em nosso mundo, essa relação é caracterizada por um desequilíbrio social, cultural e, também, biológico e fisiológico." (BEAUVAIS, 2018, p.129). Esse desequilíbrio é mantido na medida em que suporta, por sua natureza, as diferenças entre adultos e crianças.

Se você observar os livros para a infância com atenção para essas relações de poder, perceberá que a voz do adulto está escondida nos valores, na narrativa verbo-visual, e até nas escolhas das cores. Pergunto, que adulto é esse e que infância é essa que os livros apresentam? Para uma resposta que se direcione ao encantamento, apresento os fios da memória para serem entrelaçados em novas narrativas. É assim que encontramos as costuras do "Tio Flores" (TOLEDO, 2016).

[36] No original: *"Indeed, nowhere else are the power structures as visible as in children's literature, the refined instrument that has been for centuries used to educate, socialize and oppress a particular social group. In this respect, children's literature is a unique art and communication form, deliberately created by those in power for the powerless. However, there are other factors besides age-related cognitive discrepancy in children's literature, which may both enhance and diminish the effect of power imbalance."*

Figura 6. Tio Flores, capa e contracapa



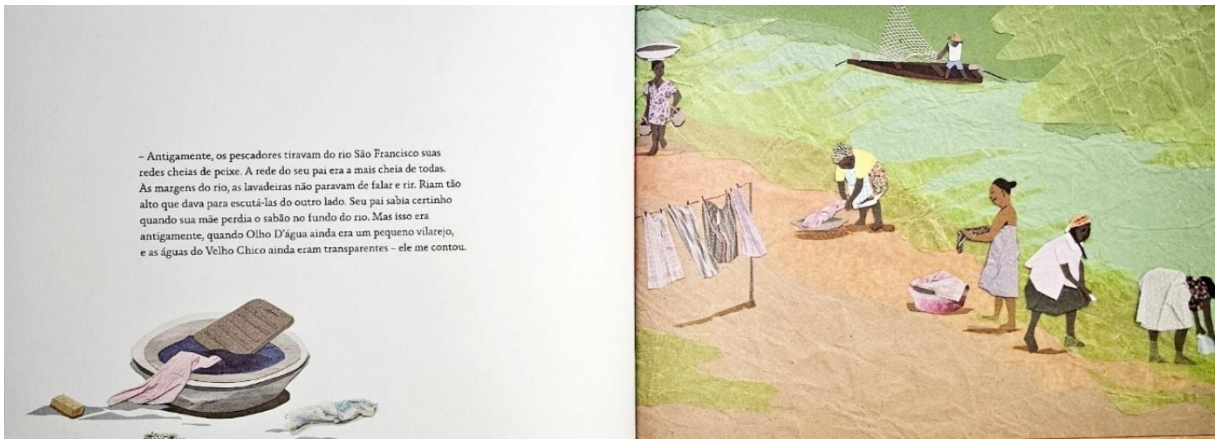
Fonte: Toledo (2016) (Fotografia da autora)

Das margens do rio São Francisco, na cidade de Olho D'água, Edinho conta a história de Tio Flores. Como no causo da Cadeira Vermelha de meus avós, a narrativa de Edinho fala de seu tio costureiro, ao mesmo tempo em que apresenta questões sociais importantes de sua cidade.

Tio Flores era um contador de causos. Junto das histórias do Velho Chico, ele contava as memórias da família negra. A mãe de Edinho era lavadeira, como tantas outras mulheres de Olho D'água. As mulheres lavavam as roupas nas águas cristalinas, conversavam e riam como parte do trabalho. O pai de Edinho era o pescador das redes mais fartas. Mas, isso era da época em que Olho D'água era pequena, antes da fábrica ser construída e muita gente ir parar lá.

A fábrica mudou a paisagem, mudou a população, mudou os rumos da contação. A água do rio deixou de ser transparente, o sustento não poderia mais vir da rede de pesca. O pai continuou um pescador resistente, mas solitário. A mãe reclamava "— Se não fosse o meu trabalho na fábrica, a gente só teria um lambarizinho solitário na frigideira para o jantar."

Figura 7. Tio Flores, sequência narrativa

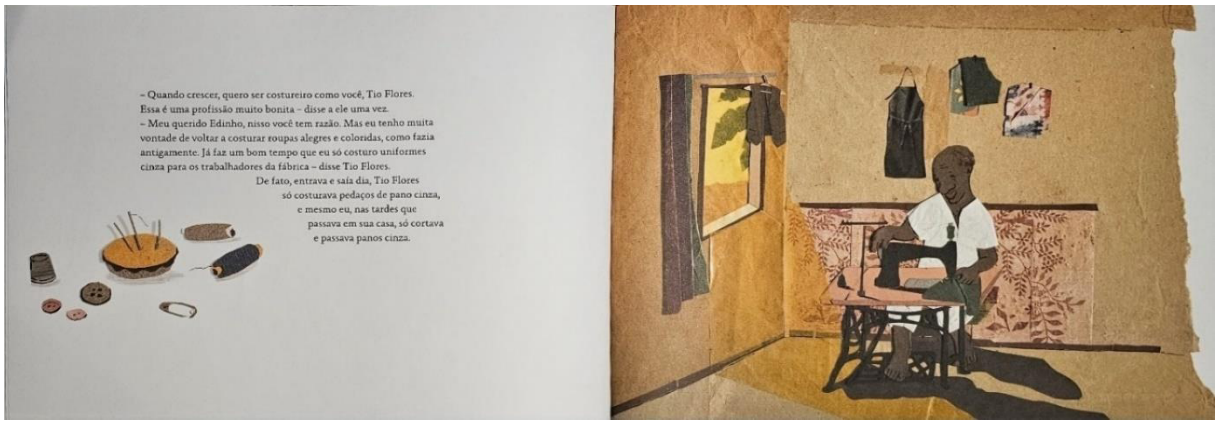


Fonte: Toledo (2016, n.p) (Fotografia da autora)

Se, em uma página Edinho nos diz: "Se bem me lembro, meu pai e o Tio Flores eram os únicos moradores de Olho D'água que nunca trabalharam na fábrica.", na seguinte, apresenta a mudança de realidade na vida de Tio Flores. Ele não trabalhava na fábrica, mas costurava os uniformes cinza dos trabalhadores, e sentia saudades. Tinha vontade de voltar a costurar roupas alegres e coloridas.

A infância de Edinho também tinha mudado. O menino era o aprendiz do Tio Flores e queria, um dia, ter essa profissão tão bonita. Chegava na casa do tio todos os dias antes das 6:00 da manhã. Tomavam café juntos, o menino ia para a escola e, quando a aula acabava, voltava para a casa do Tio Flores. Por lá ficava, até sua mãe o buscar no final do expediente. Foi nas tardes que passou com seu tio que ele aprendeu os encantos da costura. Mas, o aprendizado com o Tio Flores virou cortar e passar panos cinza.

Figura 8. Tio Flores, sequência narrativa



Fonte: Toledo (2016, n.p) (Fotografia da autora)

Quando as tardes ficaram vazias, Edinho estranhou a ausência da costura. Tio Flores já não tinha o que costurar. A fábrica começou a importar uniformes cinza "de um desses países bem distantes". Uniformes frágeis, rasgavam fácil e não eram consertados.

> Em seguida, Tio Flores foi informado por telefone que não receberia mais encomendas. Os uniformes para os trabalhadores seriam agora encomendados no exterior:
>
> — Os uniformes importados são muito mais baratos — disse o diretor-geral da fábrica.
>
> — Meus uniformes já são tão baratos. Eu me pergunto: que costureiros são esses que conseguem fazer uniformes mais baratos ainda? — Tio Flores balançava a cabeça, sem poder acreditar.

Quem costura por tão pouco? Quem vive com tão pouco? Na margem inferior esquerda, abaixo desse texto, uma ilustração de caixa de papelão aberta mostra os uniformes cinza que chegaram na fábrica e tiraram o ganha-pão do Tio Flores. A divisão das páginas com ilustração em página à direita e texto à esquerda, intensifica a presença desses determinados elementos de figuração às margens do texto. Cria-se uma sequência narrativa que começa com a máquina de costura e atravessa a rotina doméstica até os elementos de desfecho da narrativa.

A página seguinte explicita o porquê da escolha deste livro para o ensaio sobre memória: Tio Flores, com tempo livre e muita preocupação, passeia com o sobrinho nas margens do rio São Francisco. Ele observa o presente, descreve as mudanças no rio e no entorno, e é Edinho quem, nas interrogações do futuro, encontra a solução de dentro das gavetas de uma velha cômoda. Edinho assume a contação:

> — Um monte de retalhos coloridos. Lembra? Antigamente, você costurava roupas para ocasiões especiais, alegres e coloridas para as mulheres, e para os homens, ternos chiques e alinhados. Até no carnaval, as pessoas faziam encomendas de fantasias. Não era assim, tio? Com esse monte de retalhos guardados esses anos todos, a gente poderia fazer cortinas para as casas aqui de Olho D'água.

Figura 9. Tio Flores, sequência narrativa



Fonte: Toledo (2016, n.p) (Fotografia da autora)

Lembrar é pinçar, do fundo das gavetas, novas possibilidades; é desafiar a unicidade da história. Lembrar "[...] lança novas perguntas ao passado, escuta outras vozes para deslocar o presente e imaginar o futuro." (DINIZ; GEBARA, 2022, p.111).[37] Quando a imaginação se junta à lembrança, torna-se possível criar outras formas de se viver, de sentir e experimentar o mundo. Debora Diniz afirma que "A imaginação é um instrumento para o encantamento do mundo – nos encantamos pelo que nos deixamos afetar e nos entregamos à afetação." (DINIZ; GEBARA, 2022, p.47).

Quando Edinho traz os retalhos coloridos de Tio Flores, a imaginação vai lhe alcançar lá em suas vivências. Que retalhos há em sua vida? Edinho traz para mim os paninhos de minha avó, as colchas de retalho cuidadas com carinho, passadas de geração a geração entre as mulheres da família. As colchas não protegem apenas do frio. Elas são o encontro da construção, do fazer e do estar junto.[38]

Sem a imaginação criadora, Edinho não pensaria em cortinas, não compreenderia que a mudança na vida de Tio Flores e da família pode começar a partir da casa, da relação afetiva com a casa e com as casas ao redor. Um encontro de tecidos, um encontro de janelas. As vendas começaram bem. Dona Dita colocou a

[37] O livro "Esperança feminista" (2022) intercala ensaios de Debora Diniz e Ivone Gebara dedicados a pensar a ação feminista a partir de doze verbos políticos e poéticos. Um desses verbos é o "lembrar". Os fragmentos da lembrança desafiam a história única, uma referência direta à Chimamanda Ngozie Adichie em "O perigo de uma história única" (2019). Debora Diniz ainda acrescenta: "Os artefatos da história estão imersos no patriarcado e em suas tramas de opressão: é quem escreve, quem investiga ou sentencia que possui o poder de registro das verdades dos arquivos. Por isso, a história oral, a lembrança e o testemunho são elementos para desafiar os vazios que assombram as histórias únicas." (DINIZ, GEBARA, 2022, p.112). Aqui é a contação às margens do rio que mudam as perspectivas de Olho D'água.

[38] No livro "Nós de axé" (2018), da brasileira Janaína de Figueiredo, ilustrado por Paulica Santos, o poder dos guardados é apresentado quando a personagem resolve enterrar a fitinha do Senhor do Bonfim. A tradição de dar duas voltas e três nós, um desejo para cada nó, conecta a menina à sua ancestralidade, traz as memórias e encantos dos antepassados, são "Desejos amarrados com axé!". Fita mágica que a lembrava da história da Bahia e de sua própria história, devagarinho desbotou e se soltou. Para manter a fitinha ainda perto de si, a menina resolveu enterrá-la com a semente da Iroko, que devolveria vida à sua fita. "Com a ajuda de meu irmão, enterrei a pulseira com muito cuidado. Criamos uma tradição para esse ritual. [...] cantamos à terra, para acordar os ancestrais. [...] A minha velha fitinha companheira havia revivido... Tornou-se parte da grande arvore de todos nós. A árvore de nós de axé.".

primeira cortina vendida em seu carrinho de pipoca e espalhou a novidade. Como narra Edinho: "todo mundo que comprava pipoca admirava a linda cortina."

Uma mudança na cidade aconteceu. As novas cortinas coloridas davam gosto de chegar e permanecer nas janelas. Uma mudança de hábito, uma mudança de sentidos. Algumas casas renovaram a pintura e as pessoas passaram a fazer encomendas com Tio Flores, "roupas para casamento, batizado ou aniversário". A freguesia aumentou até fazer fila. Encomendavam roupas, cortinas, e recebiam além, uma boa prosa e um cafezinho.

> — Tio, as pessoas em Olho D'água eram tão sérias antes, agora elas entram por essa porta com uma encomenda e saem daqui felizes e sorridentes. O que você faz?
>
> — Eu costuro roupas bonitas, ofereço um bom cafezinho com uma broa gostosa e escuto o que elas têm para contar.
>
> — Só isso? — perguntei.
>
> — Só isso — meu tio respondeu.

A história do Velho Chico contada por Tio Flores para Edinho chega até nós por sua própria contação. É Edinho quem agora costura para Olho D'água, como sempre quis. Já seu tio, que não enxergava tão bem, ficou com o cafezinho e o convite "para uma boa e longa prosa...".[39]

"Tio Flores" foi publicado, originalmente, em alemão, sob o título "Onkel Flores: Eine ziemlich wahre Geschichte aus Brasilien" (Tio Flores: Uma história bastante verídica do Brasil). A autora, Eymard Toledo, nasceu em Belo Horizonte e, aos 25 anos, viajou para Berlim para fazer pós-graduação em Desenho Industrial. Ser uma mulher expatriada e constituir família longe da terra natal cria outras complexidades para os laços de memória.

[39] A prosa de Tio Flores me lembra a "Dona Zita, a costureira de vidas", uma crônica que escrevi para o livro "Na volta a gente esquece" (2022), que conta sobre como Dona Zita foi a primeira mulher, negra, feminista que conheci. Entre as costuras e o encontro com a comunidade, ela costurava mais do que roupas, vidas. Esse texto pode ser ouvido na abertura do episódio 19 da terceira temporada do Não Pod Tocar, em que converso com Lívia Rangel sobre "Mulheres intelectuais e processos de escrita" (2020). Disponível em: https://wp.me/p27PBE-1iz. Acesso em: 1 fev. 2022.

Na última página do livro, a autora nos deixa uma nota importante, que revela algumas de suas preocupações.

> A história de Tio Flores é inspirada em relatos reais colhidos na região do rio São Francisco. [...] Olho D'água é uma cidade inventada, mas poderia ser uma das muitas cidadezinhas mineiras cobertas pela poeira cinza vinda das fábricas e das mineradoras ali instaladas. O solo de Minas é rico em ferro e em outros minerais, fato que sempre atraiu inúmeras indústrias. A maioria delas, inclusive, vindas do exterior. (TOLEDO, 2016, n.p.)

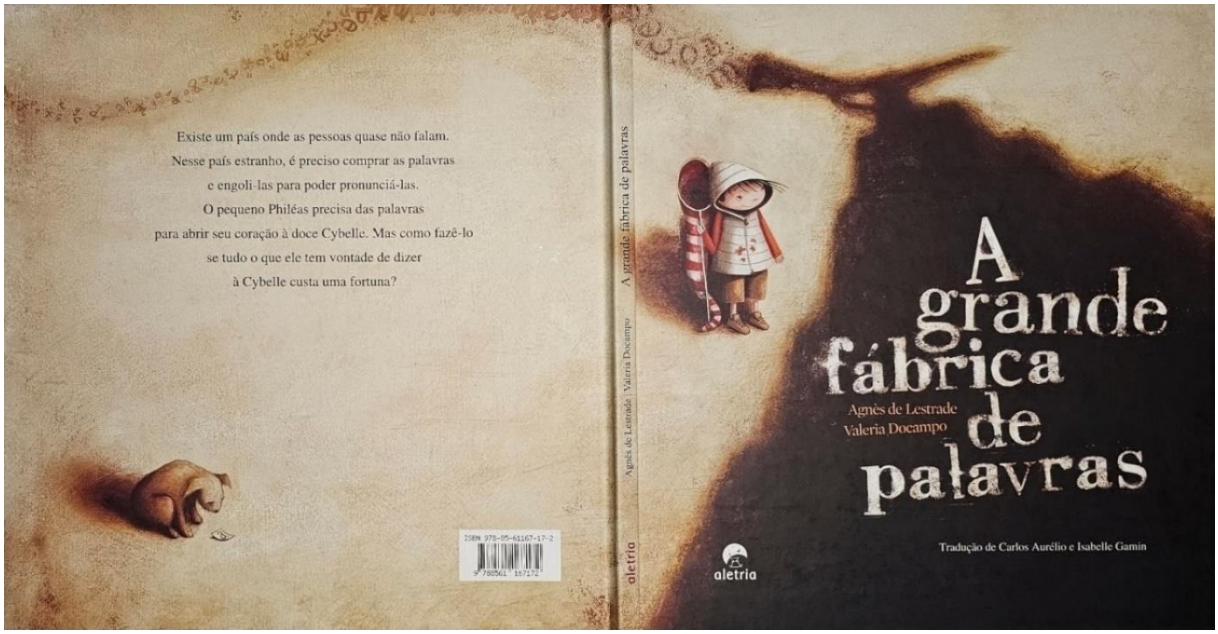
Eymard segue a nota com as consequências da exploração predatória, como fábricas que fornecem emprego, mas que causam danos ao meio ambiente. Sobre a transposição do Velho Chico, ela adverte para os riscos e nos lembra do crime ambiental que, em novembro de 2015, contaminou o rio Doce e seus afluentes: "E não por uma poeira cinza, como na história de Tio Flores, mas por um verdadeiro tsunami de lama alaranjada e tóxica. Serão centenas de anos para a região se recuperar do maior desastre ambiental do Brasil.".

A autora acrescenta aspectos da complexidade da narrativa: "Edinho sabe que são aqueles homens de terno preto da fábrica que têm o poder nas mãos. São eles que acabam por decidir o futuro de cidadezinhas à beira do São Francisco, como Olho D'água." Essas figuras onipresentes trazem consequências para Olho D'água, mas, não aparecem nas ilustrações. O foco narrativo das imagens está sobre o proletariado.

Quando se diz que a fábrica chegou à cidade, nas imagens, quem chega são os trabalhadores e os tratores. "Foram construídas muitas casas para os novos moradores, grandes e pequenas.". As residências abertas pelas imagens são as pequenas casas, de famílias como a de Tio Flores. No único momento em que a pessoa leitora se aproxima da fábrica, que salta por sua fumaça e entra na linha de produção, é possível encontrar a mãe de Edinho vestida de uniforme cinza. O entregador carrega as caixas de uniformes e não há janelas, nunca haverá cortinas coloridas.

Se houvesse cortinas em “A grande fábrica de palavras” (2010), elas demarcariam, como as roupas, as diferenças sociais entre aqueles que possuem capital para comprar palavras e aqueles que pouco falam. Nesse país sem nome, que pode ser qualquer país, as pessoas quase não falam, pois é o país da grande fábrica de palavras. Para falar, é preciso comprar uma palavra da fábrica e engoli-la para pronunciá-la. Os que tem pouco dinheiro, encontram palavras no lixo, como “cocozinho de cabrito”, “pum de coelho”, ou pegam palavras ao vento. Às vezes, é até possível comprar algumas em promoção, mas são palavras difíceis de usar, como “filodendro”. Como um produto, as palavras têm preços diferentes.

Figura 10. A grande fábrica de palavras, capa e contracapa



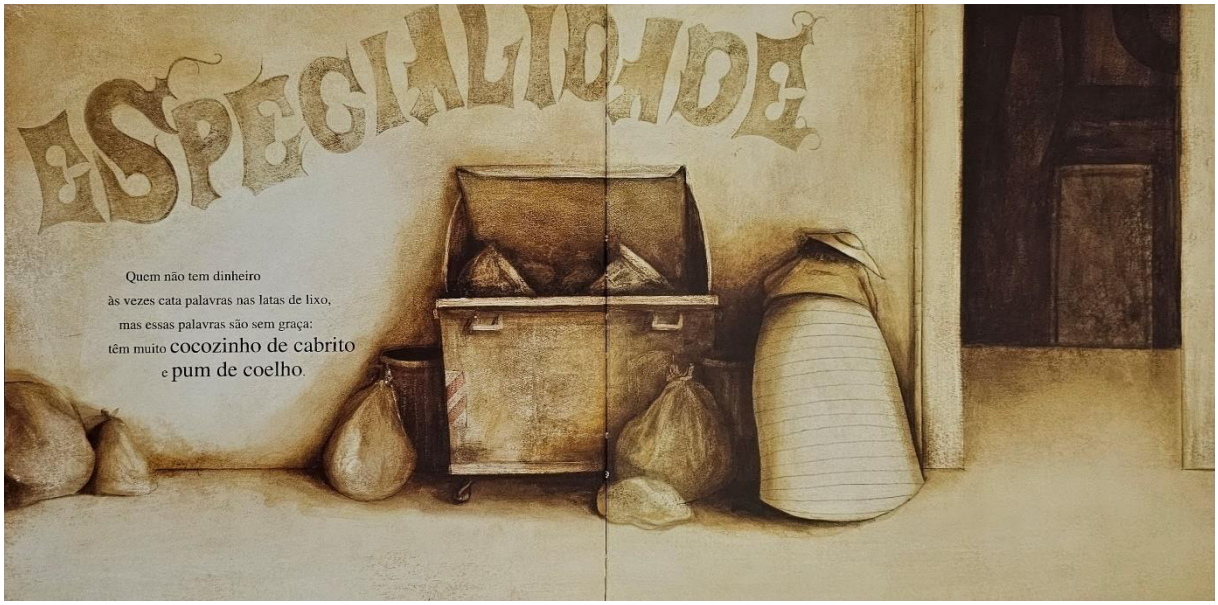
Fonte: Lestrade (2010, n.p) (Fotografia da autora)

Imagine o preço para se dizer “Eu te amo”. “falar custa caro”. As pessoas ricas ostentam suas palavras estampadas em roupas, bolsas, e não se preocupam em usá-las. Na trama visual, a diferença é acentuada pelas cores. Pessoas ricas se vestem como jornais ambulantes, com muitas palavras em fundo preto, branco e marrom. Aqueles que não carregam palavras em roupas, se vestem com uma mistura de branco e vermelho. Dos

adultos pobres, não vemos os rostos. Estão distantes, sem contraste, ou com gorro vermelho a tampar os olhos; ou têm toda a cabeça para fora da margem externa; ou, ainda, numa exceção mais direta, uma personagem vasculha o lixo em busca de palavras de costas para a pessoa leitora.

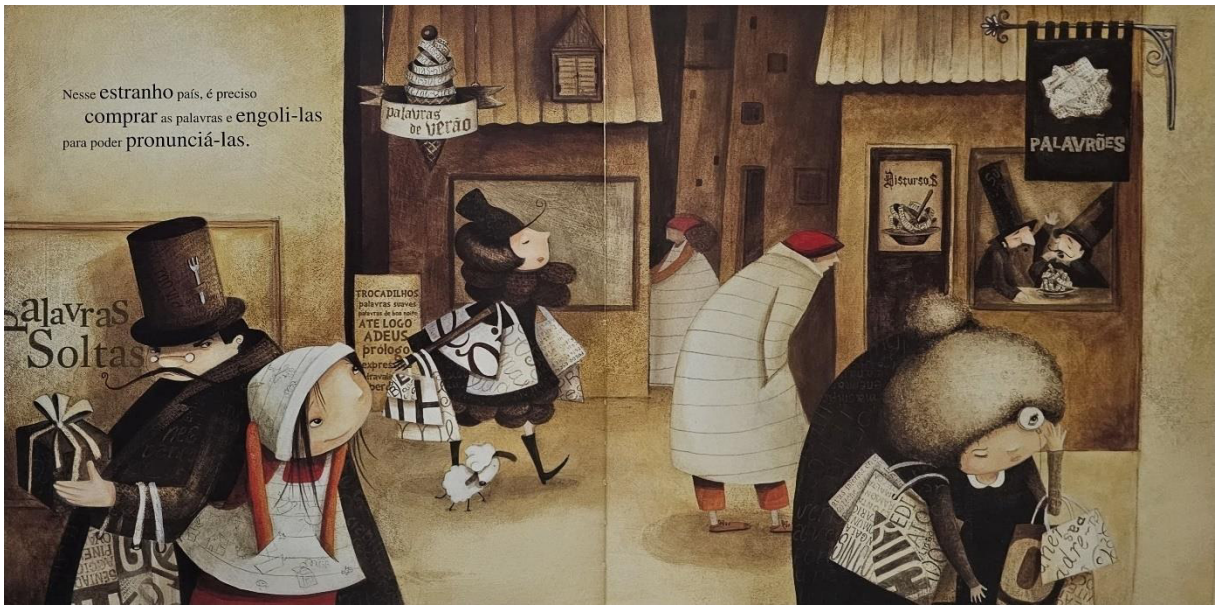
Talvez houvesse algo de vermelho em sua roupa, mas o tom pálido, sujo e marrom percorre toda a página, apagando a vibração de cores, pela situação drástica da narrativa.

Figura 11. A grande fábrica de palavras, palavras ao lixo



Fonte: Lestrade (2010, n.p) (Fotografia da autora)

Figura 12. A grande fábrica de palavras, a cidade



Fonte: Lestrade (2010, n.p) (Fotografia da autora)

Apenas as crianças mostram seus rostos, por vezes sorridentes, apesar de tudo. Um detalhe importante as diferencia do grupo adulto: suas roupas também são vermelhas e brancas, mas, a linha pautada não recebe palavras impressas, como dos ricos. A escrita é do desenho, de grafismos infantis. Casinhas, árvores, barquinhos, bolos, sóis, peixes, brinquedos, flores, estrelas, borboletas, e tantas outras imagens na expressividade de sentidos.

Na história, Philéas quer demonstrar o seu amor por Cybelle. Mas, ele não tem dinheiro para dizer seus sentimentos. Ele sorri. Oscar tem esse dinheiro e sempre diz a Cybelle várias palavras de amor, mas Oscar não sorri. Philéas se declara com as palavras que conseguiu encontrar, as declama como poesia: “cereja! poeira! cadeira!”. Cybelle também não tem palavras guardadas, expressa sua emoção através de um beijo no rosto de Philéas. E ele usa sua última palavra, guardada para o momento especial: “mais!”.

Esse livro é exemplar quando se trata de dialogar sobre as noções de poder. O que é o poder de capital e o que é poder de expressividade. As palavras de Philéas

podem não mudar a realidade do país da grande fábrica, mas, as palavras com o sorriso alcançam um longo trajeto, e esse é um importante início.

Figura 13. A grande fábrica de palavras, Oscar



Fonte: Lestrade (2010, n.p) (Fotografia da autora)

Eymard Toledo (2016, n.p.) finaliza a sua nota de autora, ao final do livro "Tio Flores", com a seguinte colocação:

> De todo modo, Edinho e seu tio estão decididos a mudar o rumo das coisas. A solução que eles encontraram não traz de volta as árvores, o ar puro, as águas claras e os peixes do Velho Chico, mas traz a alegria e a leveza que os moradores daquela cidade – acinzentada pelo progresso – haviam perdido. E isso já é um bom começo, não é mesmo?

O texto de nota escrito pela autora compõe uma narrativa em diálogo com a proposta do livro. Não fala apenas do livro, como uma resenha ou comentário, mas para além dele. Joga o livro no mundo. É nessa direção que também atravessamos, é por aí que nos encantamos.

Quando Teresa Colomer (2002) fala sobre as vozes narrativas, seu uso em função do efeito que se quer causar no leitor, ela apresenta diversos tipos de narradores. O narrador onisciente passa a confiança de que sabe tudo sobre a história que conta, é a voz mais frequente nos contos infantis. Muitas vezes, o narrador está por trás do protagonista, com intuito, por exemplo, de aproximar empaticamente o leitor do personagem. Isso promove uma espécie de projeção.

Figura 14. A grande fábrica de palavras, poesia de amor



Fonte: Lestrade (2010, n.p) (Fotografia da autora)

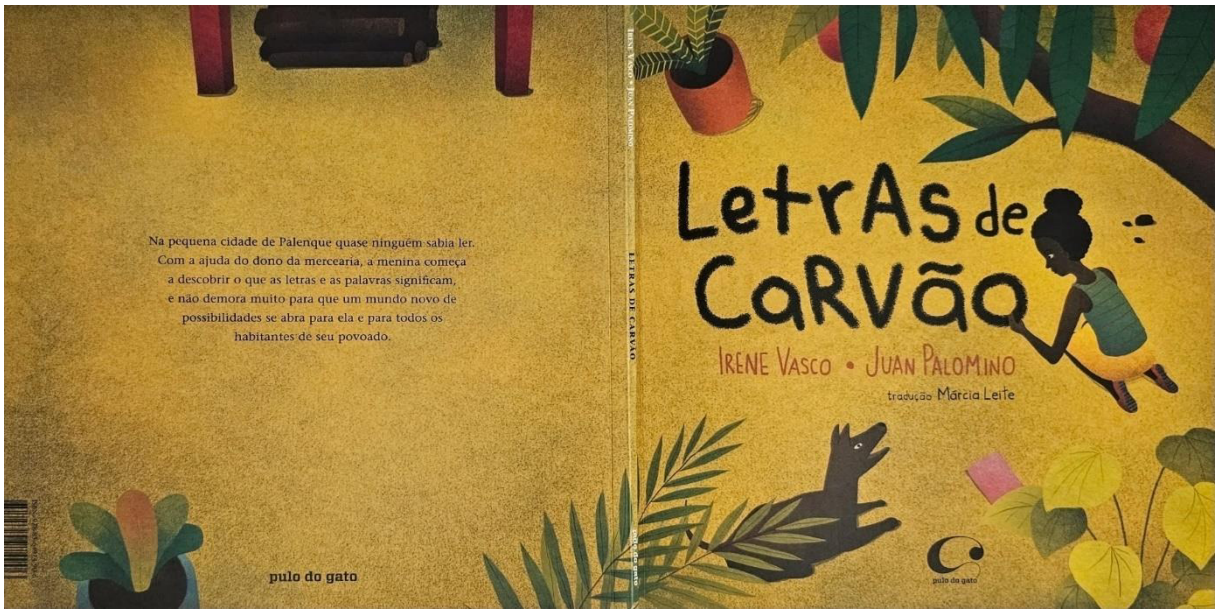
É possível, também, construir a obra a partir de um monólogo interior, ou de um narrador supostamente transparente (que mostra, que explica um diálogo, mas não narra).[40] Ainda há um narrador que interpreta o mundo que descreve e, desse modo, pode aparecer carregado de valores sociais e morais. Apesar de a voz infantil parecer ser prioridade em uma literatura voltada para a infância, quase sempre não é assim.

Para a autora, o mundo está repleto de vozes de outras pessoas, que ela interpreta para seu próprio discurso. Colomer sublinha que, nos livros para a infância, fala-se para crianças também em presença de adultos — aqueles que julgam a moralidade, o seu valor literário, selecionam os livros e asseguram as vendas e reconhecimento crítico. A voz que conta a história é a que decidirá se será explícito ou não o saber da presença adulta. Questionar se uma história é ou não infantil tem pouco a ver com quais partes da narrativa uma criança consegue entender, visto que ela pode desfrutar da literatura mesmo sem a compreender todas as suas implicações (COLOMER, 2002, p.79).

Quando elementos extratextuais adentram no livro, em forma de textos crítico-reflexivos, escritos pelos próprios autores e ilustradores, reforça-se a presença do adulto na mediação do livro para a infância. São poucos os livros que são contextualizados em seu processo de feitura ou narrativa. Mas, quando isso acontece, há uma expressividade mais direta das expectativas de qual adulto e de qual criança são essas aos quais o livro tenta alcançar.

[40] "[...] se exige um mayor esfuerzo de reflexión, pero aqui no se muestra como um 'piensa conmigo', sino um 'piensa tú solo' (COLOMER, 2002, p.72) Essa voz é útil para trabalhar temas mais duros, que afastam um pouco o leitor, o silêncio do narrador propicia um distanciamento emocional. Ou também quando se quer que o leitor pense por si e de modo mais aprofundado, a depender do modo como esse silêncio do narrador é trabalhado. Mais sobre o livro de Teresa Colomer em https://notamanuscrita.com/2020/08/25/resenha-colomer-3/

Figura 15. Letras de carvão, capa e contracapa



Fonte: Vasco (2016, n.p) (Fotografia da autora)

Em “Letras de carvão” (2016), Irene Vasco dedica o livro “Com todo meu carinho e gratidão para as mães e bibliotecárias comunitárias colombianas que me emprestaram as histórias reunidas neste livro.” Como Olho D’água e o país da grande fábrica, Palenque, onde se passa a história de “Letras de carvão”, é um lugar fictício que realiza uma aproximação com outros lugares. Palenque significa, em português, Quilombo, e é onde a personagem principal conta a seu filho como aprendeu a ler e, com ele, escreve essa história. “Você quer que eu conte a história de como aprendi a ler? Depois podemos escrevê-la juntos. O que acha dessa ideia? Então vamos começar...”.

Como em “Tio Flores”, todas as personagens são negras, há um sentido muito forte de comunidade e a memória é ponto chave para a narrativa. Quando Palenque era ainda um povoado, as palavras estavam em todos os lugares, mas só o senhor Veloso, dono da mercearia, sabia lê-las. Enquanto ajudava a empacotar grãos, Gina, a protagonista, aprendeu a ler com o senhor Veloso:

> Ao cair do sol, eu brincava que era o senhor Veloso. Gina se sentava ao meu lado e, algumas vezes, meus irmãos e os vizinhos se

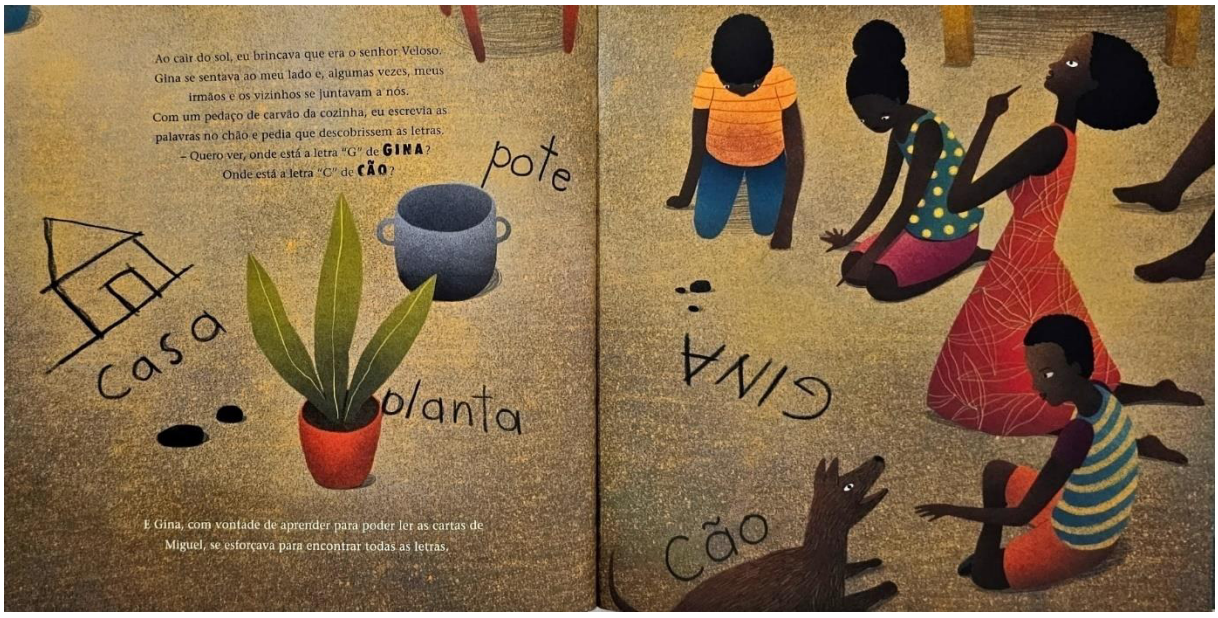
> juntavam a nós. Com um pedaço de carvão da cozinha, eu escrevia as palavras no chão e pedia que descobrissem as letras. — Quero ver, onde está a letra "G" de Gina? Onde está a letra "C" de cão? E Gina, com vontade de aprender para poder ler as cartas de Miguel, se esforçava para encontrar todas as letras.

No Natal, o senhor Veloso lhe deu de presente o seu primeiro livro de contos. E ela nunca parou de ler, para ela e para todo mundo. "Letras de carvão" é um manifesto da memória coletiva e da mudança. Ao final do livro, a colombiana Irene Vasco apresenta o texto reflexivo "O que se transforma, o que permanece". Nele, a autora explica como a tradição oral é importante como uma base social para a transmissão da cultura e de regras comunitárias:

> Ler e escrever não eram prioridades, principalmente nas comunidades afrodescendentes localizadas nas zonas rurais mais remotas e de difícil acesso. Menos prioritárias ainda quando se pensava nas mulheres, das quais se esperava apenas que cuidassem de suas casas e ajudassem nos trabalhos da roça. No final do século XX, a consciência de que a alfabetização era um direito básico de todos começou a despertar e a se difundir. (VASCO, 2016, p. 33).

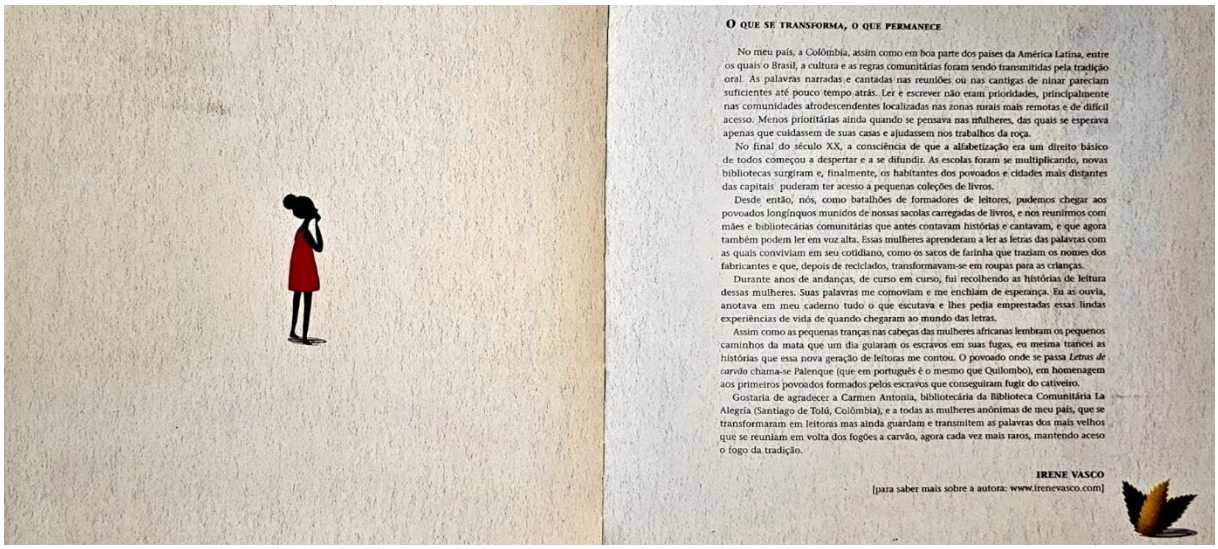
Irene Vasco destaca o importante papel comunitário das mulheres na luta pela alfabetização, entrelaçada às tradições culturais. Além de cantar e contar histórias, elas leem as histórias para as comunidades. "Essas mulheres aprenderam a ler as letras das palavras com as quais conviviam em seu cotidiano, como os sacos de farinha que traziam os nomes dos fabricantes e que, depois de reciclados, transformavam-se em roupas para as crianças." (VASCO, 2016, p. 33)

Figura 16. Letras de Carvão, crianças escrevem no chão



Fonte: Vasco (2016, n.p) (Fotografia da autora)

Figura 17. Letras de Carvão, 2016, Gina e o texto final,



Fonte: Vasco (2016, n.p) (Fotografia da autora)

Após finalizada a narrativa do livro, na página que enfrenta a página de texto reflexivo, observamos uma ilustração que é a repetição de uma parte da imagem de página dupla do livro, do momento em que a menina (que é a mãe que narra a história ao filho) decidiu aprender a ler. Pensativa, com as mãos no queixo,

ela olha para a placa da cidade. Na placa, está escrito “Bem-vindos a Palenqu_”. A última letra do nome da cidade está quase totalmente apagada. Quando se tornou leitora, a menina pintou a última letra “E” de Palenque. Já na última ilustração, em que ela está isolada ao centro da página, ela interroga o mundo, interroga tudo o que se encontra na leitura do mundo: “Este livro é uma homenagem da Pulo do gato ao educador brasileiro Paulo Freire e a todos que, como ele, acreditam que a leitura do mundo precede a leitura da palavra e que ler e escrever é um direito”.

Figura 18. Letras de Carvão, a placa de Palenque



Fonte: Vasco (2016, n.p) (Fotografia da autora)

Figura 19. Letras de Carvão, a placa de Palenque e a carta,



Fonte: Vasco (2016, n.p) (Fotografia da autora)

Essa história é uma história de muitas mulheres anônimas, irmãs de Ginas e Domingos, que, com seus vestidos de sacos de farinha, brincavam de escolinha e expandiam a alfabetização para todos os lados. A oralidade e o encontro com a memória são importantes para a compreensão das origens, da história da qual se vem e de como essa história continua a se modificar. Como também nos disse professor Ulpiano (1992, p.14) "A memória é filha do presente. Mas, como seu objeto é a mudança, se lhe faltar o referencial do passado, o presente permanece incompreensível e o futuro escapa a qualquer projeto."

Domingos é o nome de um dos irmãos de minha avó. Foi ela que, na família, costurava roupas de saco para os meus tios. Minha avó fazia roupas com tecido carne-seca. Era assim que chamávamos o tecido de algodão cru manchado, vendido a quilo. Sacos de farinha e de outros grãos que viravam, quando abertos, tecidos prontos pra serem recosturados em qualquer outra coisa. A história da personagem de "letras de carvão" é a memória de várias gerações leitoras, porque, em lugares ermos foi assim, é com a comunidade que se aprende a ler e escrever, antes das escolas chegarem.

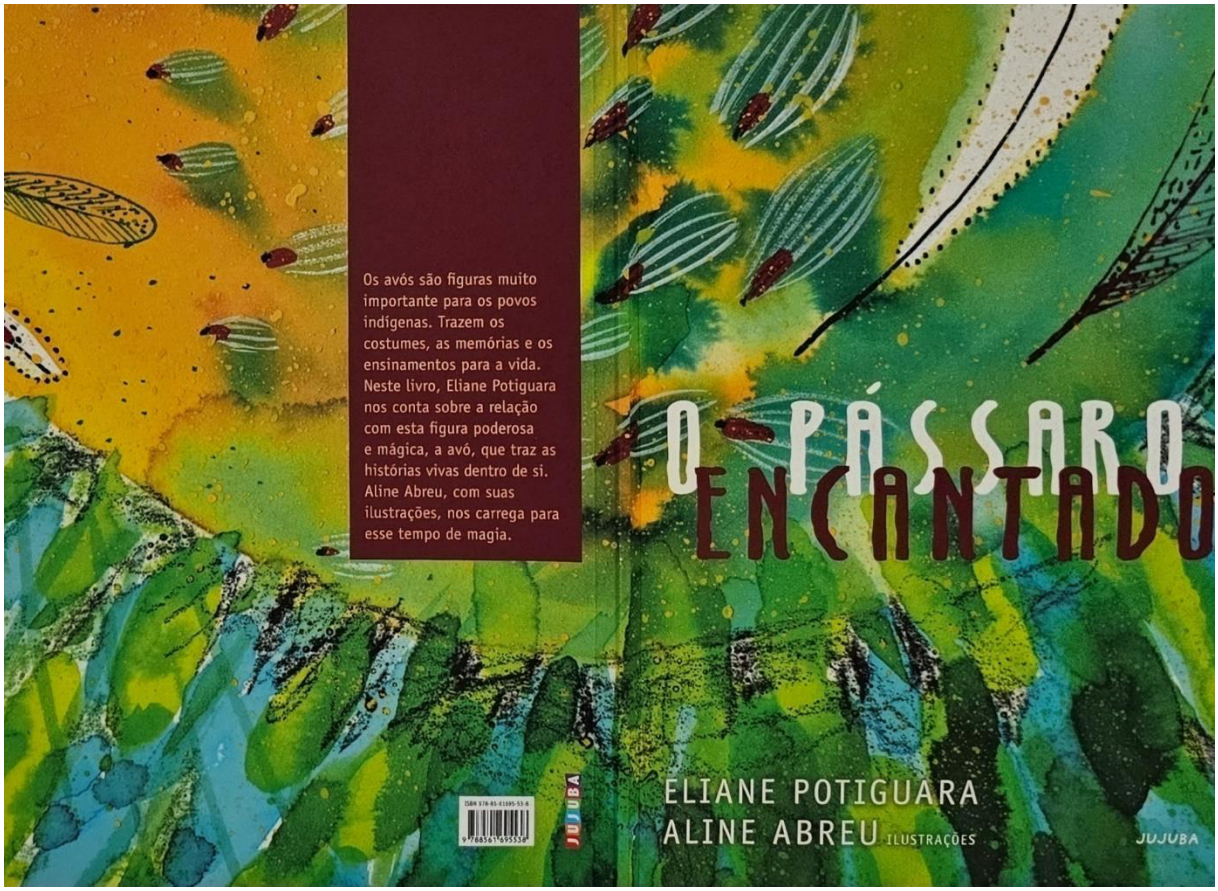
A formação de leitores é um projeto contínuo, que avança para o futuro, mas que precisa sempre se reacender na conexão com o passado. Por que lemos? "Prefiro pensar que o meu trabalho forma leitores, mas não necessariamente de livro, mas sim de suas próprias vidas", nos diz Juan Palomino, ilustrador do livro "Letras de carvão" (2016, p. 34).

As memórias podem ser escritas com carvão, costuradas com retalhos ou cantadas pelos mais velhos. É pela contação, seja lá como ela nos chega, que entendemos e sentimos o nosso lugar no mundo.

Em "O pássaro encantado" (2014), a figura do pássaro ancestral sai do toco de uma antiga árvore para cantar o passado e construir a história. A avó explica que não se deve ter medo do canto do pássaro que vem de longe. "Num tempo muito antigo, todas as crianças da aldeia estavam muito quietas e sérias", conta a

avó, sobre o tempo em que o Grande Avô, pajé da comunidade, tinha morrido. Em um tempo de reflexão, a Grande Avó foi para a mata e, entre seres encantados, a flora e a fauna, assoviou para o mundo.

Figura 20. O pássaro encantado, capa e contracapa



Fonte: Potiguara (2014, n.p) (Fotografia da autora)

A resposta veio em memória, de um tempo ainda mais antigo, de quando ela era criança, e encontrou o canto de um pássaro dentro de um toco. A Grande Avó procurou e encontrou o mesmo toco de sua infância. Dentro dele, era escuridão, e dessa escuridão saiu um lindo e gigante pássaro, a soltar penas sobre a cabeça da Grande Avó. “Era o pássaro encantado, o pássaro ancestral!”.

“Era como se ele reconhecesse na Avó a Grande Mãe da terra. Aquela que tudo sabe e protege [...] É a mulher que detém o conhecimento da história daquele

povo e que tem o dom de curar a todos" (POTIGUARA, 2014, n.p.). A Avó recolheu as penas e estendeu o braço, onde o pássaro repousou, para irem juntos à aldeia e compartilhar o grande achado da "a ancestralidade de seu povo". As crianças, que estavam tristes por não compreenderem o momento de luto, se animaram com o canto. "As mulheres, com as penas coloridas que caíam, fizeram cocares para colocar na cabeça e colares para o pescoço, para serem usados nas festas e em momentos de alegria" (POTIGUARA, 2014, n.p.). De tempos em tempos, o pássaro encantado voltava para cantar as memórias e as alegrias do povo.

A Grande Avó ensina:

> — Por isso, crianças, vocês não devem se assustar com o canto do pássaro que chega de longe. De tempo em tempo, ele aparece para trazer aprendizado e alegria para vocês. É a ancestralidade do nosso povo, a nossa memória, os nossos costumes. Agora, vão brincar! (POTIGUARA, 2014, n.p.)

Figura 21. O pássaro encantado, a avó ouve o canto



Fonte: Potiguara (2014, n.p) (Fotografia da autora)

Figura 22. O pássaro encantado, a avó encontra o pássaro



Fonte: Potiguara (2014, n.p) (Fotografia da autora)

Figura 23. O pássaro encantado, a avó leva o pássaro pra aldeia



Fonte: Potiguara (2014, n.p) (Fotografia da autora)

Figura 24. O pássaro encantado, 2014, a aldeia depois do canto ancestral



Fonte: Potiguara (2014, n.p) (Fotografia da autora)

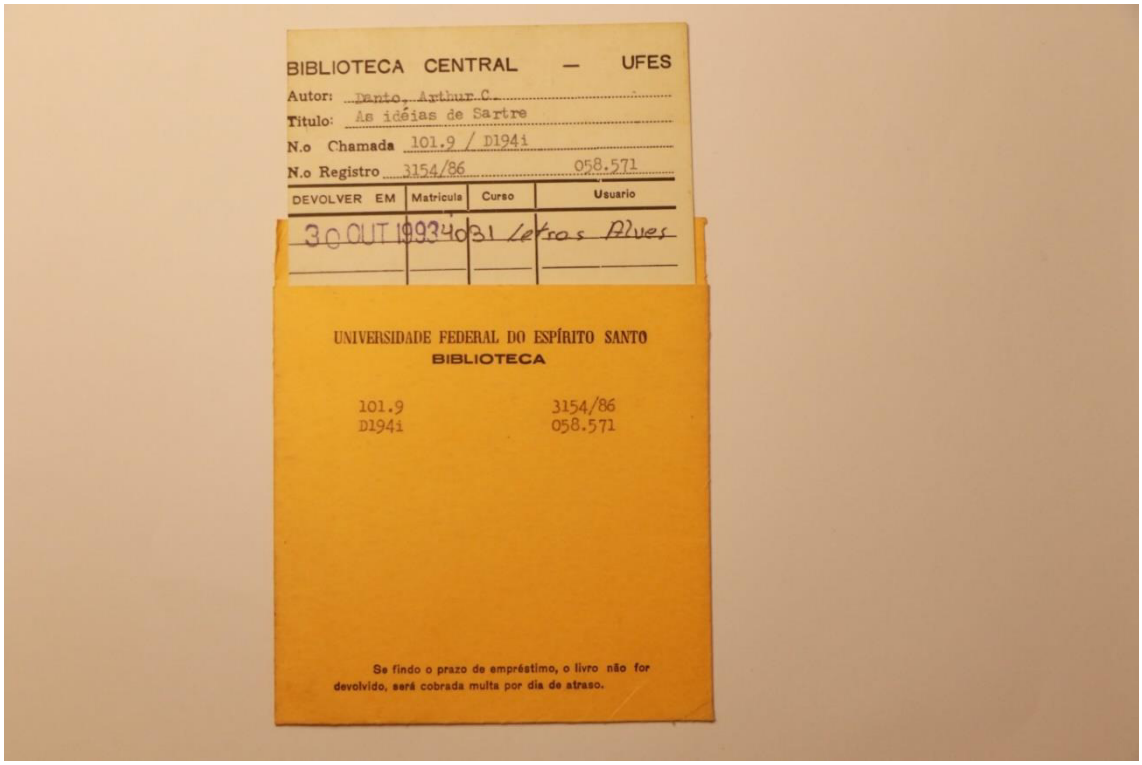
Ao final do livro, Eliane Potiguara escreve "Quem são os Potiguaras", indígenas presentes em Estados do Nordeste, principalmente na Paraíba e Ceará. Também fala das crianças potiguaras, dos brinquedos, das relações afetivas com os avós e das migrações dos povos indígenas para outras localidades, como o Rio de Janeiro, onde Eliane nasceu.

O pássaro encantado canta as origens para a aldeia e enche, com suas várias cores, as páginas do livro e a capa. O trabalho visual da ilustradora Aline Abreu traz a materialidade da imagem no gesto do risco em profundidade. Há algo de encanto, de magia, em cada cor que é atravessada por outra. Quando o pássaro canta e suas penas caem, elas caem sobre a cabeça da Grande Avó e percorrem todo o livro. Numa narrativa visual não linear, voltamos as páginas e encontramos penas por todos os lados. Ora são penas de pássaros, ora objetos

rituais, às vezes as penas são folhas e galhos de árvores, em outras são ventos e sopros de memória. Há encanto por todo lado.

Percebemos que nem todas as histórias são contadas em palavras escritas. Elas podem nos alcançar pelos ouvidos, por um canto, por um assovio ou por uma contação. A história de um livro não se prende a seu conteúdo narrativo. Há vários modos de se pensar a história de um objeto: seu contexto de produção, os materiais utilizados, a sua forma, como se manipula, se abrindo as páginas costuradas ou passando os cartões soltos; tudo faz parte de sua história, inclusive por onde andou. Cada mancha, cada rasgo, cada página ausente é um ponto da vida de um livro. Essa narrativa que parte da circulação do objeto é fascinante, especialmente porque aponta para o objeto como um personagem no mundo.

Figura 25. Fabiana Pedroni, Bilhete de Alves, 2010, ficha de reserva de livro



Fonte: elaborada pela autora (2023)

Eu não sei quem é Alves, mas, desde o ano de 2010 que penso sobre ele quando vasculho memórias. Minhas mãos passaram as mesmas páginas do livro "As ideias de Sartre"

(1978) que Alves devolveu à Biblioteca Central da UFES, no dia 30 de outubro de 1993. Esse cartão está guardado em minha biblioteca entre os livros mais queridos, pois ele é também um livro que conta a história de meu encontro com Alves. Quando lia "Alberto Giacometti", escrito por Sartre (2012),[41] era muitas vezes em Alves que eu pensava. Quando encontrei "Sebo" (2007), um pequeno livro dos artistas Marilá Dardot e Fábio Morais, ali também estava Alves, talvez sob outro nome, com um empréstimo de um livro de Julio Cortázar.[42]

[41] Esse pode ser um ponto de desvio prazeroso. Sempre que quero recomendar um livro do campo das artes, que fale de arte de forma fluida, é este livreto que me vem à cabeça. São dois ensaios de Sartre escritos na ocasião de exposições de Giacometti em 1948 e 1950, publicados originalmente em periódicos. No primeiro ensaio Sartre fala sobre como as esculturas de Giacometti nos coloca diante de um Ser que se mantém à distância "A seus personagens de gesso, confere uma distância absoluta, como o pintor aos habitantes da tela. Cria sua figura 'a dez passos', 'a vinte passos', e o que quer que você faça, ela ali permanece" (SARTRE, 2012, p.29). Não é possível nos aproximarmos delas e nossas impressões mudam a cada instante do deslocamento, mas sempre permanecem nesta distância absoluta. "[...] é o bloco de gesso que está perto, é o personagem imaginário que está longe" (p.30). É a "aparência situada" que permite atingir o absoluto (p.33). Essa figura em distância é a nossa casa. Nos deslocamos e ela muda materialmente, mas continua a habitar em nós. Se quiser tomar esse desvio: https://notamanuscrita.com/2012/07/19/giacometti-textos-de-sartre/. Acesso em 10 set. 2022.

[42] "Sebo" é um livro de artista de 96 páginas, com 18 x 11 cm, que faz parte da caixa Arquivo, presente na exposição individual de Marilá Dardot "Sob neblina [em segredo]", no Centro Cultural Banco do Brasil, de São Paulo, em 2007. Fonte: https://www.mariladardot.com/Artist-books e https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista/?p=167. Em 2016, os artistas lançaram uma nova edição expandida, agora nomeada como "Sebo + Biblioteca", com a inclusão do que colecionaram entre 2017 e 2016 e mais uma coleção de coisas achadas em livros da Biblioteca Luiz de Bessa, de Belo Horizonte. A nova edição passou a ter 160 páginas num formato de 23 x 15 cm, com a mesma tiragem da versão original, em 600 exemplares. Há também uma edição especial, numerada e assinada pelos dois autores, e cada exemplar possui um dos objetos originais, reproduzidos em facsimile. Você pode folhear algumas dessas páginas disponibilizadas por Marilá Dardot: https://www.flipsnack.com/mariladardot/sebo-biblioteca-trecho.html Acesso em: 12 set. 2022.

Figura 26. Marilá Dardot e Fábio Morais, Sebo, 2007



Fonte: Coleção livro de artista, EBA, UFMG (2009)

"Sebo" reúne uma coleção de coisas esquecidas, há anos, entre as páginas de livros, em sebos. Há diversos carimbos, selos,

> [...] fotografias, bilhetes de loteria, anotações, cartões postais, recortes de jornal, uma flor prensada, notas fiscais, embalagens, cartas de baralho, uma cédula antiga, e, por último, um cartão de biblioteca (que pertencia a um livro de Julio Cortázar que deveria ter sido devolvido em 03 de fevereiro de 1998). Objetos diversos utilizados para marcar as páginas e esquecidos dentro do volume passam a integrá-lo, fazem parte do exemplar. (CADÔR, 2016, p.225)

São as memórias de leitura registradas e compartilhadas. Por essa poética visual de registro do mundo, oscilamos "[...] entre o mundo escrito e o não escrito, a vida e sua representação, como se os dois pudessem coabitar o espaço do livro" (CADÔR, 2016, p.225)

Figura 27. Marilá Dardot e Fábio Morais, Sebo, 2007



Fonte: Coleção livro de artista, EBA, UFMG (2009)

Nos livros ilustrados para a infância aqui citados, as memórias podem ser objeto de narrativa, elemento que conecta afetivamente a pessoa leitora à uma história ou a um objeto e podem, porque há muito poder nas memórias, testemunhar histórias pessoais e coletivas. Foi assim que "Sabor a mí" (1973), livro de artista de Cecília Vicuña, se modificou para acompanhar uma história que estava a ser escrita naquele momento da publicação. Segundo o fundador da *Beau Geste Press*, editora alternativa que publicou o livro de Vicuña, o mexicano Felipe Ehrenberg (2009, p.30), "Sabor a mí" se transformou no "primeiro grito de dor" chileno, após o golpe militar, ocorrido pouco antes da impressão da obra em Devon. "Sabor a mí" é o primeiro livro de artista que reconhece e testemunha a morte de Salvador Allende.[43]

[43] Sabor a mí, Cecilia Vicuña, 1973. Beau Geste Press. 158 páginas, 19,5x16,3cm. Fonte: Vicuña, 2014, p. 37

Figura 28. Cecília Vicuña, Sabor a mí, 1973



Fonte: Vicuña (2014, p. 37)

Cecilia Vicuña (2014, p. 38) diz que

> Faltaban pocos días para imprimir el libro cuando fue el golpe militar en Chile. En un par de semanas cambié el contenido del libro para que fuera un testimonio de la tragedia chilena. Viajé a Devon, e imprimí el libro yo misma, en mimeógrafo y en offset, con la ayuda de Felipe. El libro salió en octubre y se agotó de inmediato.

O encontro entre Vicuña e Ehrenberg acontece, segundo ela (MOTARD, 2020, p. 195), devido ao massacre de Tlatelolco (1968)[44], porque talvez sem o massacre, Ehreberg não teria ido para Londres e a Beau geste Press, assim como seu livro, não existiram. O encontro vem da busca por refúgio

> Foi a necessidade de buscar refúgio e proteção longe de casa que provocou nosso encontro. Nossa história é de refugiados, mesmo que não a víssemos assim na época. Acho que Felipe e eu sentimos que a revolução/libertação latino-americana era um movimento imparável e que os eventos que vivíamos naquela época eram apenas mais uma tragédia dentro de uma transformação em escala muito maior. Caso contrário, a certeza que nos move não teria sido possível. Estávamos mais preocupados com a tragédia social e humana do nosso tempo do que com a nossa desgraça

[44] O massacre ocorreu na Cidade do México durante protestos contra a realização dos Jogos Olímpicos de 1968. Civis e estudantes, desarmados, foram assassinados pelas forças armadas no dia 02 de outubro, na Praça das três Cultura.

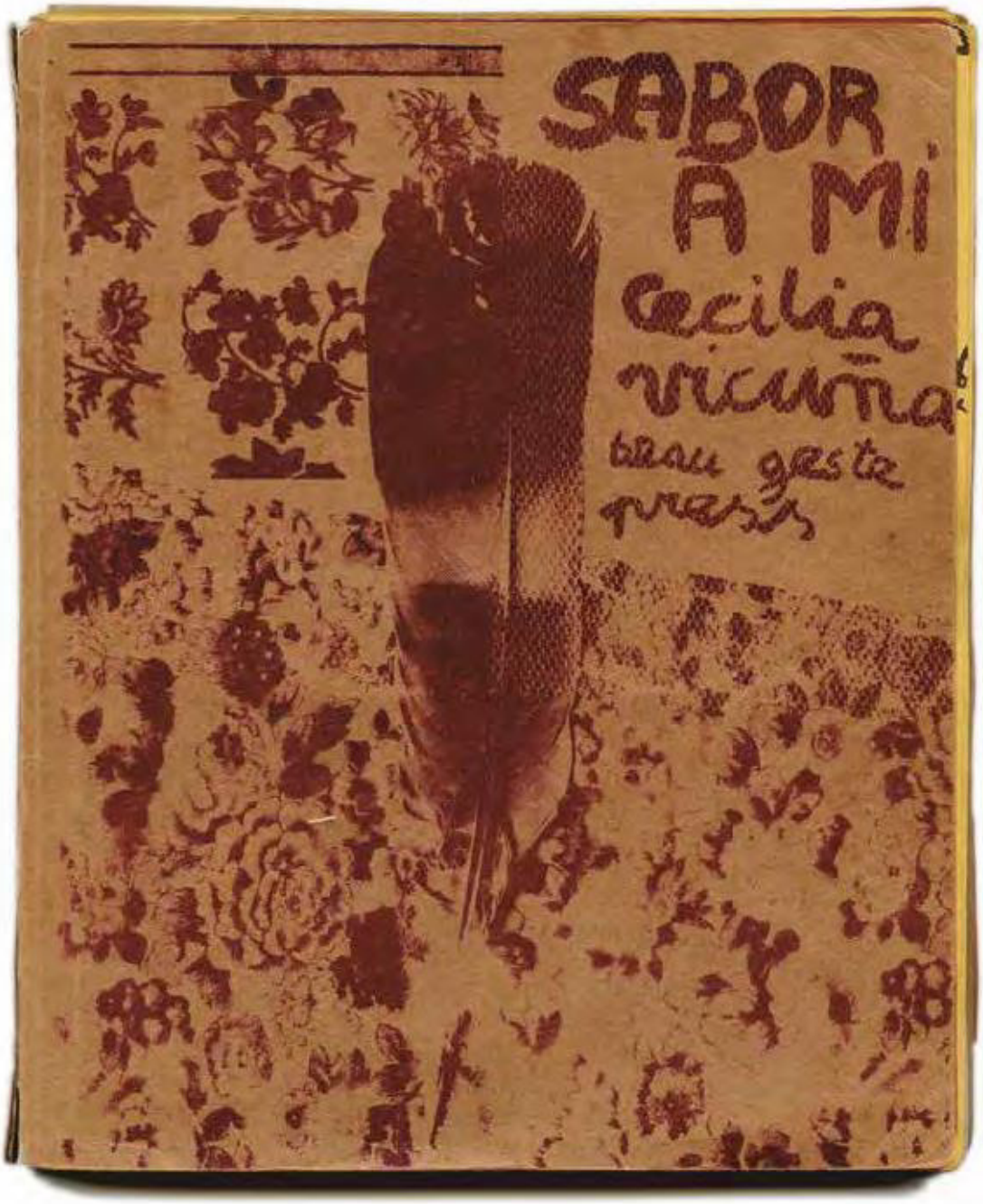
> pessoal, porque era o nosso *ethos* original, porque era a ideia de comunidade que nos motivava.[45]

Ehrenberg (2009) chama suas publicações de livros-objetos e afirma que o valor do objeto está em sua origem. No caso de "Sabor a mí", impressões em mimeógrafo e offset sobre sacos reciclados de comida para porcos. Uma ruptura, um grito pela materialidade do objeto que dialoga com o contexto e o conteúdo.

Desde sua abertura, em 1971, até o momento de encerramento da *Beau Geste Press*, as publicações são realizadas por mimeógrafo. O tradicional equipamento para reprodução de matrizes de carbono foi proibido no México, país de origem de Ehrenberg, nos anos de regime ditatorial, por suas qualidades de fácil reprodução, que permitiam a circulação de ideias de libertação, mesmo na precariedade do anonimato. Os sentidos expressos pelo uso do mimeógrafo estão ligados não apenas às condições técnicas, mas à tensão da presença de uma página mimeografada num contexto de paranoia estipulada por diversos terrorismos de Estado. Ainda, e para além disso, a materialidade e os processos envolvidos na feitura de cada peça lhes conferem uma presença da qual somente podemos nos aproximar com maior delicadeza ao considerarmos as situações específicas desse conjunto, dessas edições e mesmo de cada "fólio" trabalhado na máquina manual.

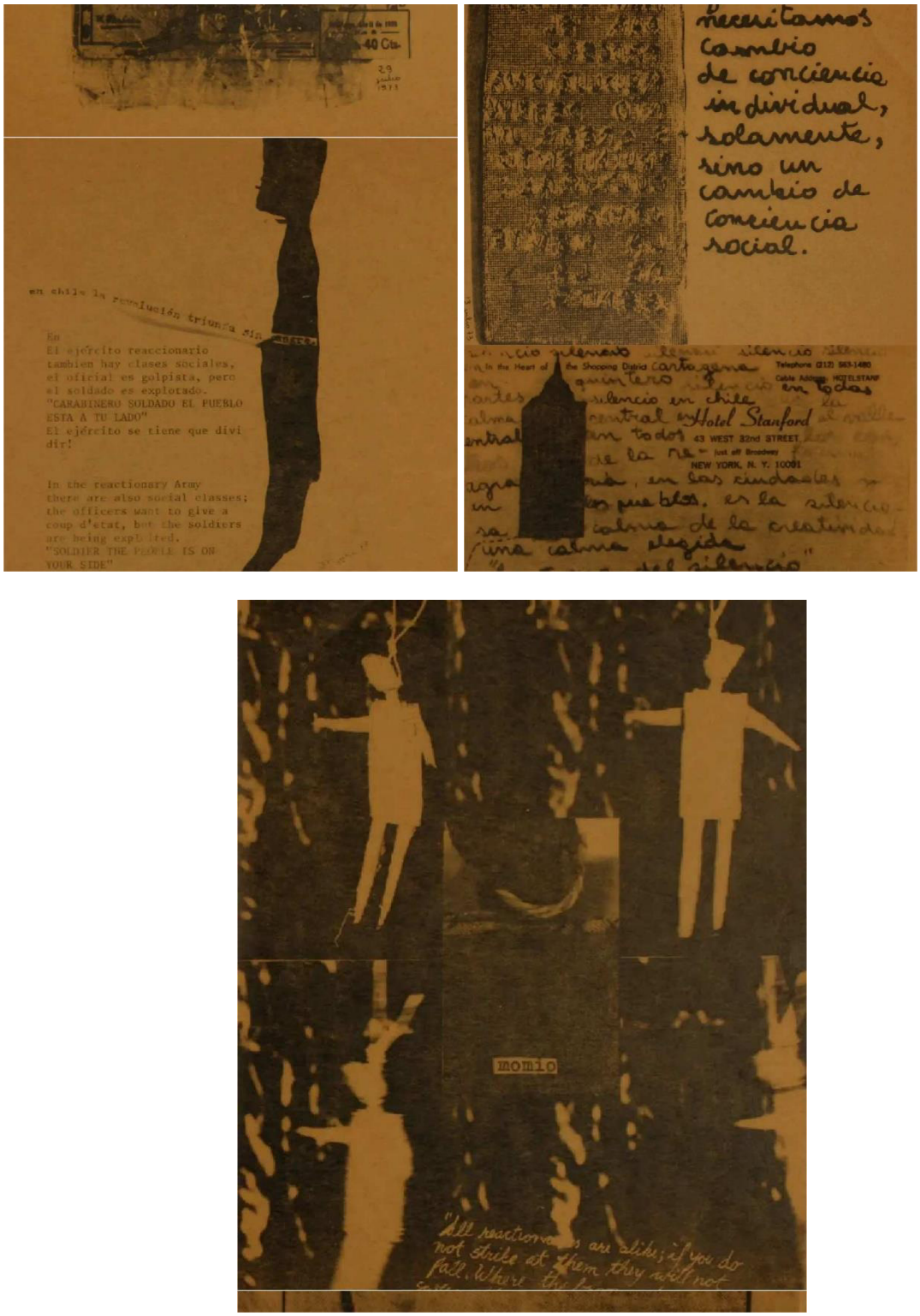
[45] It was the need to seek refuge and protection far from home that provoked our encounter. Our story is one of refugees, even If we did not see it like that at the time. I think Felipe and I felt that the Latin American revolution/liberation was an unstoppable movement and that the events we were experiencing back then were just another tragedy within a transformation on a much larger scale. Otherwise, the certainty that drove us would not have been possible. We were more concerned with the social and human tragedy of our time than with our personal misfortune, because it was our original *ethos*, because it was the idea of community that motivated us. (tradução nossa)

Figura 29. Cecília Vicuña, Sabor a mí, capa



Fonte: Vicuña (2014)

Figura 30. Cecília Vicuña, Sabor a mí, sequência narrativa



Fonte: Biblioteca nacional de Chile (2023)[46]

[46] Disponível em: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9677.html Acesso em: 29 ago 2023.

Diante das folhas mimeografadas, das escritas visuais e táteis, dos atos e seus indícios, cada elemento visual, e não visível, torna-se imagem da presença daquele que manuseia o livro. São as memórias do próprio objeto que indicam essa presença do sujeito. As memórias são criadas e registradas como forma de criar afeto pelo pertencimento ao mesmo mundo que os objetos. O encantamento pelo mundo pode acontecer mediado pelas memórias dos livros, pela conexão com o passado que atravessa sujeitos e objetos.

A possibilidade de construção de novos imaginários pela literatura, pelas imagens e materialidade de um livro, acontece na medida em que se constrói a casa, que se pendura cortinas coloridas e se abre novas janelas. Tal como uma invenção, crio possibilidades para construir conexões com o mundo.

Dentro dessa invenção estão os livros aqui abordados, assim como tantos outros que fundamentam o modo como me aproximo dos livros e exponho essa aproximação através da escrita.

A relação afetuosa com o espaço doméstico ganhou outros sentidos através das obras de Carolina Maria de Jesus. A casa é lugar de escrita, de arquivo, de imaginação e resistência. A casa pode ser lugar de confinamento, assim como de pertencimento. Essa multidimensão da casa evidencia a complexidade da construção.

O "Quarto de despejo" (1960), a "Casa de alvenaria" (1961) e o "Diário de Bitita" (1982), apontam outras dimensões que desconheço por minha branquitude. Vivo as minhas dores, a minha escrita respira resistente em dias de depressão, mas sinto com a consciência de que essas dores são específicas de uma pessoa branca numa sociedade racializada. Tenho a compreensão de que a casa que construo parte de origens roceiras, de um lugar de outros tipos de luta, mas, como uma casa que cria caminhos, ela precisa apontar também para outras casas que se tornam lugar de resistência feminina em contextos de opressão de raça e gênero (PALMA, 2017).

Foi com suas obras que compreendi também que eu não nasci na cidade. As origens que apaguei de minha fala emergiram na presença cada vez mais

marcante de meus avós como aqueles que traçam os caminhos de minhas memórias atuais.

É Binha o nome carinhoso que minha avó me chamava, antes do Alzheimer. É esse nome que retorno a ouvir de forma encantada. Encantamento é palavra capiciosa, porque pode permanecer na superfície dos olhos ou adentrar na poesia das mãos. É lugar de rompimento da dureza da vida e da submissão de sua condição de existência.

Continuamos a construir história e memórias, continuamos a ouvir os cantos e encantos, porque aqui, nessa mesma casa, que mora em nós, continuamos a existir e pertencer.



CHÃO DO CORPO

Conferir errata no início da tese

4 CHÃO DO CORPO

A criança chega da escola, corre para dentro de casa e parte dela fica como rastro de lama desde a porta de entrada. Na noite anterior, a chuva caiu pesada. Vento, granizo, raios e trovões. Ninguém conseguiu dormir direito. As pedrinhas de gelo martelavam as telhas de argila e acumulavam-se sobre o piso de cimento queimado da pequena varanda. O medo da tempestade e a vontade de brincar com as pedras de gelo lutaram até que tudo se acalmou.

De manhã, antes de sair para a escola, a criança quase perdeu a hora. Não era o sono acumulado, mas o céu azulzinho, visível pelo pequeno buraco aberto no telhado de seu quarto. A correria pós-escola tinha motivo. As marcas de pés no piso da cozinha eram o de menos. Do quintal, a mãe gritou, atrasada:

— Tira o tênis!

Mas, era preciso correr. Não havia tempo para a criança se desmontar de estudante, caso ela quisesse ver o céu pelo buraco no telhado, antes que fosse consertado. O mundo encantando é frágil. É preciso agilidade para apanhá-lo antes que a chatice dos adultos estrague tudo.

Acostumamo-nos a ver o mundo pela porta e pela janela, por essas aberturas na parede. Não é toda noite que as telhas levantam voo. Não é todo dia que um novo buraco surge na casa.

A porta de entrada, as paredes externas, as janelas e o telhado são as beiras da casa. Mesmo quando ela possui quintal, e muita lama, o que não está dentro dessas margens, é fora. Dentro e fora trocam olhares, cheiros, sensações. Cada

morada tem seus pontos de atravessamento. Pode ser uma porta, uma cortina, uma planta, ou qualquer delimitação. Estar dentro deve significar estar seguro.[47]

A casa precisa aguentar ventanias, chuvas e todo tipo de adversidade que a ameace. O vendaval que iça as telhas para longe também traz a chuva que encharca palavras. Quem nunca abraçou um livro querido para protegê-lo do mau tempo? O abraço ampara e abriga como uma capa.

Livros que serão carregados para todo lado, junto com os brinquedos; livros que correm o risco de serem mastigados; livros que enfrentam a maresia corrosiva, a umidade e a seca, os dedos oleosos e curiosos; há todo tipo de aventura para a vida de um livro. A capa dura pode resistir à algumas mastigações; a capa mole pode deixar as palavras pingarem para fora das páginas, uma a uma.

Como a casa não é feita apenas de tijolos, ou qualquer outro material de base, um livro não existe somente na narrativa que apresenta. Cada cantinho mastigado, página amassada, dobras com flores desidratadas é uma reconfiguração de sua arquitetura.

O longo período de isolamento social na pandemia de COVID-19 me mostrou uma casa que eu não conhecia.[48] Os cômodos foram misturados, quarto tornou-se sala, a cozinha virou sala de aula e a varanda um pequeno espaço para caminhada na rua. As mudanças de hábitos e afetos me marcou, profundamente, com uma casa abrigo.

Essa experiência intensa pode, a princípio, insinuar que a arquitetura nos protege do mundo como uma estrutura fortificada. Mas, a noção de sobrevivência, como toda experiência, não se resume a um único sentido.

[47] Nem sempre o interior de uma casa é o local mais seguro. A pandemia de Covid-19 evidenciou um problema grave e antigo: a vulnerabilidade doméstica, especialmente para mulheres e crianças. Parte do esforço de interseccionar livro e casa está na reconstrução da casa como um lugar de afeto e segurança, seja ela física, emocional ou de qualquer outra natureza.

[48] Esta frase se repete de forma intencional no ensaio "Chão de Memória". Às vezes você tropeçará em uma mesma imagem, que não será a mesma, porque é outro chão. É preciso entrelaçar as histórias para que elas continuem em reconstrução.

Como a capa de um livro, a arquitetura protege o interior, assim como o projeta para o exterior.

Como é essa casa que estamos construindo?

A relação entre dentro e fora torna as paredes da casa porosas. A casa me protege da chuva ou dos riscos de morte e é ela que acolhe o cansaço no final do dia, que alimenta, que guarda meus pertences e minhas memórias. Ela é cantinho de vida, lugar do colecionável, lugar de vivências e revivências. A casa é muitas coisas.

> A multiplicidade de definições de arquitetura indica a dificuldade de formular o que constitui a sua especificidade. Nenhuma definição pode ser dada como válida desde o início. No nó das tradições vernáculas, práticas e teóricas, a arquitetura resiste a uma abordagem definicional, seja nominal (a palavra) ou real (a coisa), quanto a uma divisão em termos de ciência, técnica ou arte, uma vez que as reúne em si, mas não se deixa reduzir a nenhuma dessas categorias, não sendo apenas um objeto de conhecimento, um objeto estético, um objeto funcional. (GOETZ et al., 2007, p. 4, tradução nossa) [49]

Por isso, dentro de casa, ciência, técnica e arte dormem e acordam juntas. Você pode se aproximar da ideia de casa e de arquitetura, mas a multiplicidade de sentidos leva a definição para constantes modificações, a depender da perspectiva da pergunta que a gera.

As perguntas sempre partem do presente, mesmo quando visitam o passado para construir uma resposta. No chão do qual este ensaio se apoia, a pergunta gestativa para compreender a ideia de arquitetura, e empregá-la sobre a materialidade do livro, é a presença do sujeito.

[49] *« La multiplicité des définitions de l'architecture désigne la difficulté de formuler ce qui en constitue la spécificité. Nulle définition ne peut être donnée pour valable d'emblée. Au nouage des traditions vernaculaires, pratiques et théoriques, l'architecture résiste à une approche définitionnelle, qu'elle soit nominale (le mot) ou réelle (la chose), comme à un découpage en termes de science, de technique ou d'art, puisqu'elle les rassemble en elle mais ne se laisse réduire à aucune de ces catégories, n'étant pas seulement objet de connaissance, objet esthétique, objet fonctionnel ».*

Definido o interesse e a necessidade de uma definição, as definições anteriores não morrem, elas se tornam substância para a nova base construída. No princípio mais básico, para Vitrúvio, a arquitetura consiste naquilo que é construído (*faber*) e que se dá uma razão (*logos*) (GOETZ et al., 2007). De longa tradição, como podemos fazer emergir o significado de arquitetura contemporânea?

> Arquitetura é, portanto, por definição, a definição e a especificação dos espaços. "Especificar" significa fatiar, recortar, decidir, definir. A arquitetura compartilha espaço. Um espaço sem partilha é “nenhum lugar”, ou seja, também “todo lugar”. Uma vez que haja arquitetura, não estamos mais "em lugar nenhum". Não estamos mais "em todos os lugares" (isso não significa que certas arquiteturas não sejam capazes de abrir janelas em um espaço não compartilhado). “Em qualquer edifício é conveniente escolher a região e traçar a área ...” (Alberti) O primeiro gesto arquitetônico consiste em definir um espaço, “fazê-lo lá” traçando os lineamentos que o compõem. (GOETZ et al., 2007, p. 10, tradução nossa) [50]

A arquitetura do livro parte, assim como este ensaio, do traçado que a compõe na definição de um espaço. Quais são as bases materiais constitutivas da arquitetura do livro? Ao encontrar a resposta, você encontrará, também, o caminho para outras aberturas da ideia de livro.

Quando me deparo com uma casa, na qual irei adentrar, a fachada é crucial para definir seu status e interior. Teresa Colomer (2002, p. 20), ao estipular sete chaves para se avaliar o valor de um livro para a infância, afirma que, em um bom álbum, todos os elementos se colocam à serviço da história: o texto, as ilustrações, o formato, o fundo da página, a sua disposição, a tipografia etc. “*Por eso se dice que ‘en el álbum todo cuenta’ y esto es cierto en las dos acepciones de ‘contar*” (COLOMER,

[50] *« L’architecture est donc, par définition, définition et précision d’espaces. ‘Préciser’ signifie trancher, découper, décider, définir. L’architecture partage l’espace. Un espace sans partage c’est ‘nulle part’, c’est-à-dire, aussi bien, ‘partout’. Dès lors qu’il y a architecture on n’est plus ‘nulle part’. On n’est plus ‘partout’ (cela ne signifie d’ailleurs pas que certaines architectures ne soient pas à même d’ouvrir des fenêtres sur un espace non partagé). ‘En tout édifice convient choisir la région et tracer l’aire…’ (Alberti) Le premier geste architectural consiste à définir un espace, à ‘faire le là’ en traçant les linéaments dont il se compose. »*

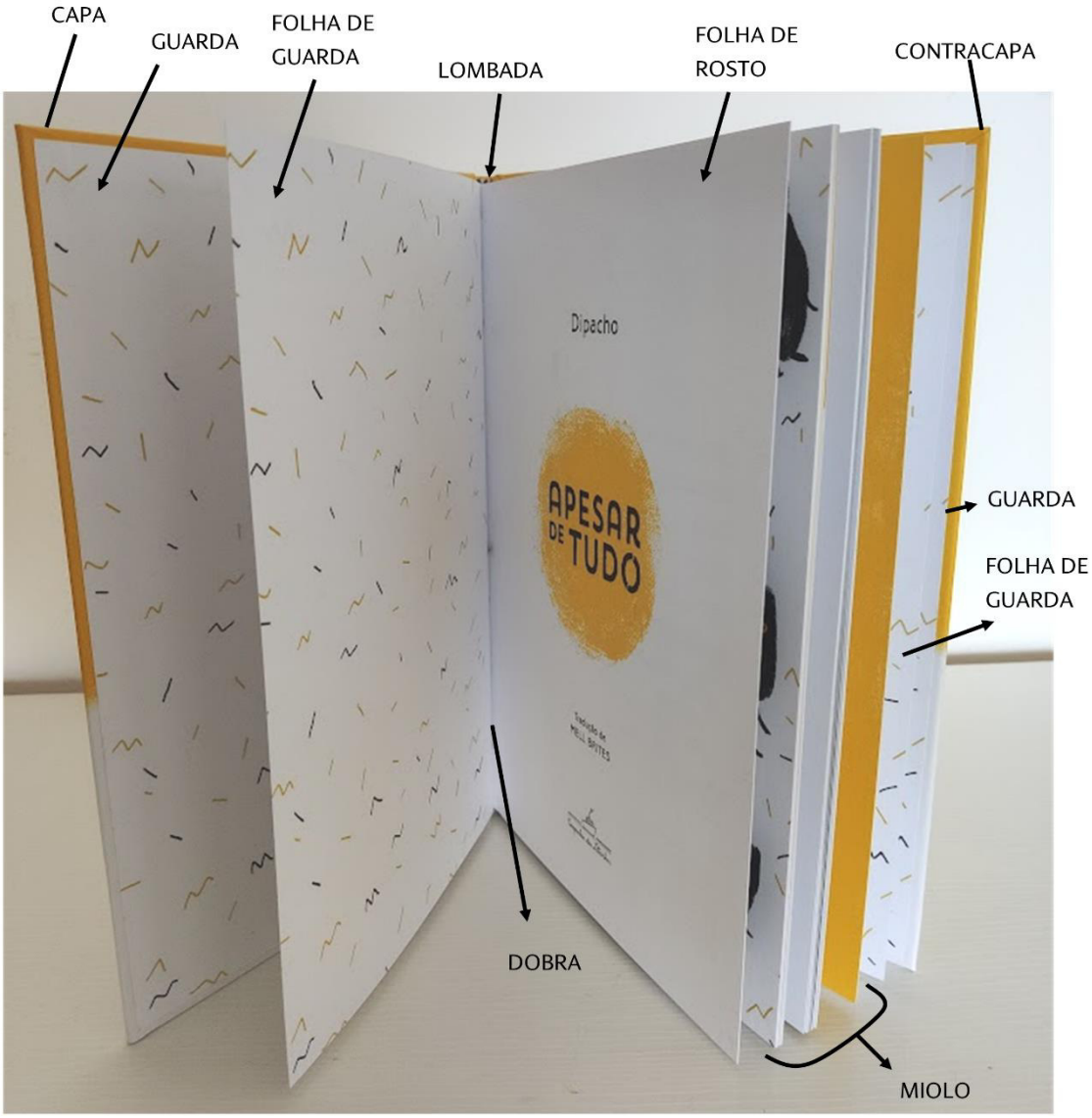
2002, p. 20). Dessa forma, a história começa antes mesmo de se abrir o livro. Diante da fachada, já começo a entrar em sua construção e a conhecê-la.

A fachada é a capa que cobre o miolo da publicação. Mas, não apenas isso. A capa pode[51] ser um verdadeiro nártex, uma antessala para a as naves do templo-livro. Assim como os catecúmenos ouviam a cerimônia do vestíbulo entre o exterior e o espaço de celebração, a capa já nos permite participar do ritual da leitura. Em simultâneo, a capa protege elementos da experiência de leitura que apenas ocorrem após a entrada e a ambientação da pessoa fruidora.[52]

[51] A ideia de poder, no sentido de potência, de algo que pode se realizar, somada à expressão "não apenas isso" será recorrente nos livros ilustrados. Muitas vezes o que está na imagem não está no texto, e vice-versa; elementos imagéticos criam narrativas próprias e nesse poder, as lacunas de interpretações e possibilidade de imaginação aparecem. As relações entre texto, imagem e o livro como um objeto são complexas e potentes, por isso eles podem, e podem muito.

[52] Caso você seja uma pessoa ansiosas ou receosa e que tenha lido o item 2.2, o pequeno espaço antes da entrada da casa, o cantinho de acolhimento, é esse espaço conjunto com a fachada, de onde se observa e cria pausas para se assimilar as possibilidades. É na capa que você pode tirar seus sapatos tranquilamente.

Figura 31. Anatomia do livro



Fonte: elaborada pela autora (2022)

A capa é a beira da casa. Ela é a porta de entrada que cativa, as paredes externas e telhado que abriga, as janelas em que você se debruça para pensar. Tudo isso ao mesmo tempo. Dentro da casa está o miolo, formado pelas páginas internas, onde está a narrativa.

Para formar um conjunto que tenha a capacidade de proteger o miolo do livro, a capa é dividida em quatro componentes: a primeira capa é a que costumamos chamar de "capa", é a capa frontal. A quarta capa é a última capa, o verso do livro, onde

geralmente se encontra o texto de apresentação da obra. A segunda e terceira capas são as partes internas da capa e contracapa, respectivamente. Quando o livro é de capa dura, geralmente colada à segunda e terceira capas, há uma folha chamada de guarda, que, junto da folha de guarda, formam as guardas iniciais e finais.

Como elementos de fachada, além da capa, contracapa e da lombada, somam-se três partes removíveis: a jaqueta (também chamada de sobrecapa), que cobre toda a extensão externa do livro; a cinta, que envolve o livro como uma faixa mais estreita que a jaqueta; e a luva, que envelopa o livro, como em "Formigas" (2013), de Mário Alex Rosa, com ilustrações de Lílian Teixeira. Nessa obra, as formigas já passeiam pela luva-capa e fazem o convite para encontrá-las dentro do livro.

Figura 32. Formigas, 2013, detalhe da luva



Fonte: Fotografia da autora (2023)

Essas três vestimentas são soltas. Você pode separá-las do livro, mas, ainda fazem parte da mesma arquitetura. São o jardim da casa ou o capacho de entrada do apartamento, que saúda quem chega e diz "Bem-vindo", antes mesmo de a

pessoa tocar a campainha ou bater à porta. Todos esses elementos externos ao miolo do livro-casa proporcionam experiências de contato, de encontro.

Esses vários níveis de encontro com a pessoa leitora não atrasam a leitura, como um adulto apressado poderia pensar. Trata-se de diferentes formas de criar um vai e vem narrativo, múltiplas formas de acolher a pessoa para dentro de casa.

A pessoa leitora será cativada pela transparência de uma jaqueta, que revela detalhes da capa. A capa, por sua vez, revelará elementos da narrativa e de composição. Não apenas a capa. As guardas, a folha de rosto, as orelhas e mesmo a ficha catalográfica, farão parte desse caminho até o interior da casa.

A verdade é que esse conjunto de elementos protetores não é abrutalhado. Eles não querem espantar a pessoa leitora, nem querem morder alguma criança. Todo livro quer ser lido e abraçado. Às vezes, a pessoa leitora não lê o livro. Às vezes, ela o escuta de alguém, ou apenas o sente com as mãos e o guarda para um momento especial, ou mesmo nunca o lerá além da capa. São muitas as possibilidades de leitura e sabemos que, em especial em livros para a infância, é difícil fazer uma divisão de ações daquele que se relaciona com um livro. Chamo de "leitor" mesmo aqueles que não leem num sentido estrito. Os livros convidam para uma aproximação, e isso independe da forma que ocorra o afeto entre os livros e a pessoa fruidora.

Os modos como uma capa pode ser convidativa são bastante variados. Seus elementos constituintes podem nos chamar para perto com um grito bem alto e vibrante, ou de forma mais sutil, com um sussurro e sinais de intimidade. Por detalhes curiosos, cochicham uma prévia do que encontraremos dentro do livro.[53] Pode ser uma cor, um traço, um personagem, um tombo na página. Nada ali é despropositado.

[53] Geralmente quando falamos de algum livro, logo pensamos em seu conteúdo narrativo. Mas há pequenas histórias dispersas pelo livro que acompanham o conjunto narrativo principal, são os elementos paratextuais. Para maiores informações sobre estes elementos, conferir o estudo de Gérard Genette (2009), que trabalha esses elementos como informações na capa, orelhas, lombada, miolo, página de rosto, sumário.

Como primeiros elementos gráficos a encontrarem o leitor, a capa e a contracapa, muitas vezes, definem se o livro será ou não tirado da estante. Para Alan Powers (2008, p. 7), “A capa, sem dúvida, cumpre um papel no processo de envolvimento físico com o livro, pois, embora não se possa olhá-la enquanto se lê, ela o define como objeto a ser apanhado, deixado de lado e talvez conservado ao longo do tempo.”. Powers empreende uma defesa das capas através do estudo do design, para que elas não sejam negligenciadas de sua importância cultural como parte da história de um livro. Afinal, elogiável ou não, os livros são julgados pela capa.

Como fachada da narrativa, a capa faz indicações do conteúdo do miolo, a exemplo de “Formigas” (2013). O que poderíamos esperar de um livro que nos aborda da seguinte maneira: “Isto não é um livro"?

Figura 33. Mayara Maluceli, Isto não é um livro, 2020, capa



Fonte: Dobras de si (2020)[54]

[54] Disponível em: http://dobrasdesi.com.br/impermanencias/ Acesso em: 29 ago. 2023.

Figura 34. Mayara Maluceli, Isto não é um livro, 2020, capa, jaqueta e cinta



Fonte: Dobras de si (2020)[55]

Em “Isto não é um livro” (2020), a artista recifense Mayara Maluceli faz uso do corpo do livro como parte da narrativa. Como uma espécie de dicionário, “A publicação utiliza a própria anatomia do livro para incluir os significados [de mais de quarenta verbetes sobre livro], então, o enunciado sobre a ‘capa’ estará na capa

[55] Disponível em: http://dobrasdesi.com.br/impermanencias/ Acesso em: 29 ago. 2023.

do livro; o da 'orelha' será encontrada na orelha."[56] Arquitetura e anatomia tornam-se sinônimas na construção do livro como um objeto ou como um corpo.

"Isto não é um livro" é um ótimo exemplo de trabalho pela metaficção, pois o livro autorreferencia seus aspectos materiais. A estrutura arquitetônica do livro é deslocada para dentro da narrativa, para dentro da ação, ao invés de permanecer ocultada em prol de uma narrativa que não lhe atravessa diretamente. A arquitetura do livro, ou sua anatomia, é a própria história que narra.[57]

Em "O livro da metaficção" (2010), o professor e romancista Gustavo Bernardo faz um estudo interdisciplinar em que exemplos da literatura, das artes visuais, da televisão, do cinema e do cotidiano, de modo geral, colaboram para explorar a metaficção como um segmento da metalinguagem. Nas primeiras páginas, o autor nos fornece uma breve definição de metaficção como "[...] um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma" (BERNARDO, 2010, p. 9).

Ao falar de si, a obra pode expor suas características, seu processo de composição e a relação entre ficção e realidade, ou seja, fazer mundos se friccionarem. Essa estratégia não é exclusiva da literatura, mas comum às expressões artísticas. Ao ser tomada como um objeto imagético que encena seu autoconhecimento, a obra "Isto não é um livro" é, além de uma metaficção, uma metaimagem (MITCHELL, 2009, p. 50)[58]

[56] Disponível em: http://dobrasdesi.com.br/impermanencias/. Esta é uma publicação independente que resulta do curso "Dobras de Si", orientado por Estela Vilela e Ana Francotti. Esta e outras publicações podem ser conferidas no site que abriga a exposição online "Impermanências", com imagens e vídeos de mostra das publicações de artistas.

[57] No âmbito codicológico utiliza-se o termo "anatomia" para se referir às partes constituintes de um livro. Na tese optei por "arquitetura" para separar o corpo do livro do corpo do sujeito que o experiencia. No decorrer deste ensaio, acontece o encontro e entrelaçamento esses corpos, entre arquitetura do livro e anatomia humana.
Além disso, a Codicologia, como campo do conhecimento que estuda a estrutura física do livro, diverge quanto à sua abrangência: se ele se restringe ao aspecto material do manuscrito ou se é entendido num sentido mais amplo, encerrando todos os aspectos relacionados, inclusive os histórico-culturais. Para saber mais sobre esta discussão, cf. o livro RUIZ GARCÍA, Elisa. Manual de codicología. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Madrid: Pirámide, 1988.

[58] *"Las metaimágenes son imágenes que se muestran a sí mismas para conocerse: escenifican el «autoconocimiento» de las imágenes."* (MITCHELL, 2009, p. 50)

Mitchell destina um capítulo de sua obra "*Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*" (2009) às metaimagens. Ao analisá-las, pontua três formas distintas de autorreferência: a formal ou estrita, em que a imagem se apresenta a si mesma em um círculo de referência (imagem em abismo)[59]; a autorreferência genérica, em que imagens referenciam outras imagens como classe (a exemplo de imagens de ateliês, galerias e museus); e a autorreferência contextual ou discursiva, em que a reflexividade depende de uma reflexão sobre a natureza da representação visual.

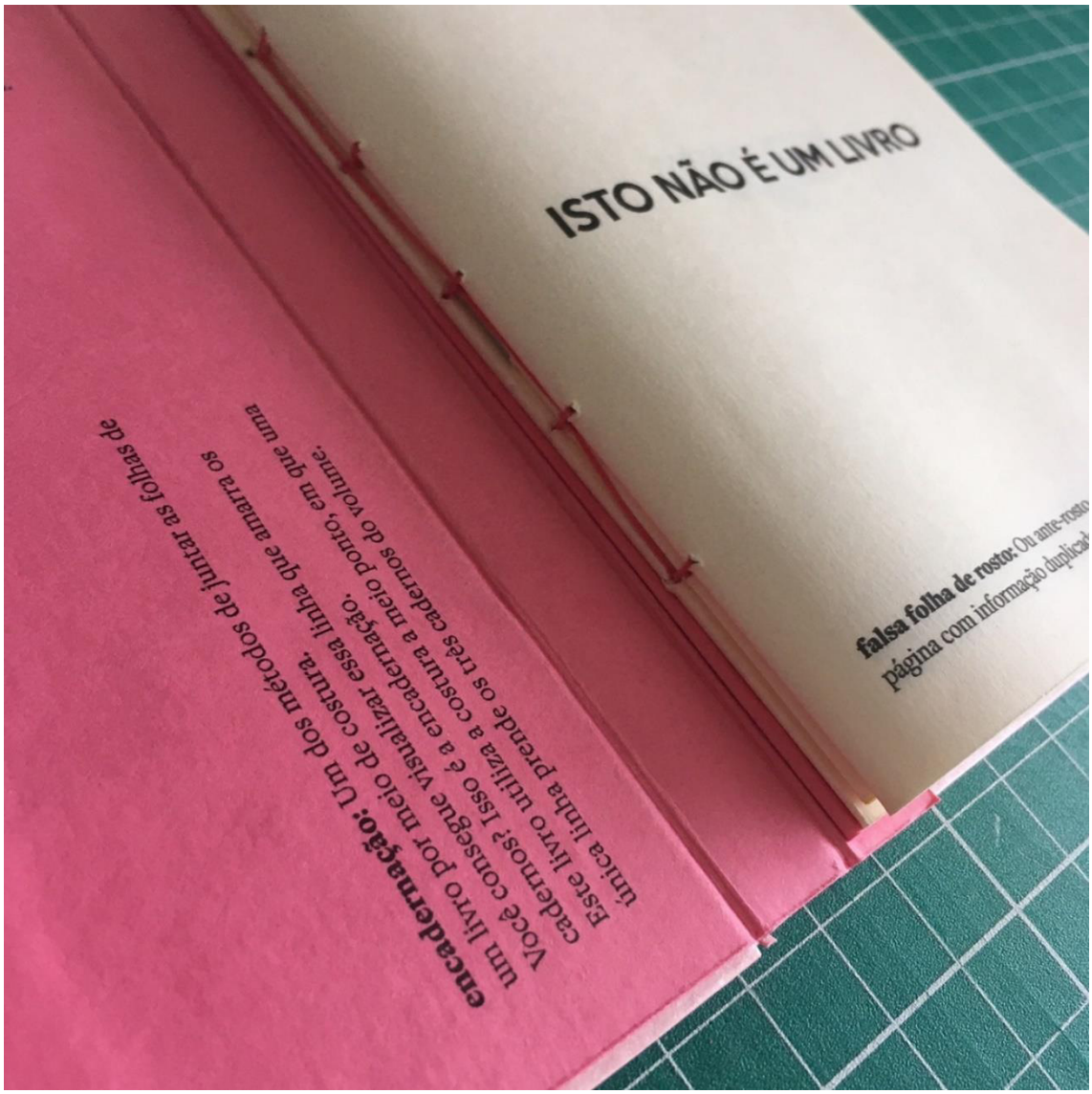
Nesse sentido de contexto, qualquer imagem pode tornar-se uma metaimagem, a depender do discurso que a ela se relaciona.

> En otras palabras, la autorreferencia de la imagen no es una característica exclusivamente formal e interna que distinga a unas imágenes de otras, sino un elemento funcional y pragmático, una cuestión de uso y contexto. Cualquier imagen que se utilice para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes es una metaimagen (MITCHELL, 2009, p. 57)

Em “Isto não é um livro”, a metaficcionalidade funciona como afirmação de que não se trata de um livro em sentido estrito, convencional. A partícula negativa “não é” abre lacunas de definição e aponta caminhos atravessados pela materialidade do livro como objeto. O título é referência evidente à inscrição na obra "A traição das imagens", de René Magritte, "*Ceci n'est pas une pipe*" (isto não é um cachimbo).

[59] “narrativa em abismo” ou “imagem em abismo” são possíveis traduções para o termo francês *Mise en Abyme*. Esse termo reúne narrativas que contém outras narrativas dentro de si. Pode ser uma tela que pinta a própria tela, acordar de um sonho dentro do sonho, ou a capa do livro "Foi ele que escreveu a ventania" (2017), de Rosana Rios e Mauricio Negro. Nessa capa, uma criança negra de blusa listrada segura um livro em mãos, com o título na altura do pescoço. O livro que ela segura é a imagem dela mesma segurando um livro que é a mesma imagem, repetida e diminuída, até não podermos mais ver o livro que é segurado. [Esta nota de rodapé se repete no início do ensaio “Chão da Memória”, para falar das aberturas lacunares na construção de narrativas contra hegemônicas. Uma imagem que se repete e repete e repete, aos poucos se distorce e se abre para outros conhecimentos.]

Figura 35. Mayara Maluceli, Isto não é um livro, 2020,detalhe de encadernação



Fonte: Dobras de si (2020)[60]

Nem sempre percebemos essa materialidade. É comum ignorarmos ou diminuirmos a relevância do corpo do objeto, principalmente quando projetamos interesse apenas sobre a história que o livro narra. Odilon Moraes, no texto "O livro como objeto e a literatura infantil" (2013), faz uma afirmativa certeira como título de seção: "Todo livro é um objeto" (2013, p.159-160), e continua:

> Do rolo de papiro egípcio, passando pelo formato de códice dos pergaminhos medievais até chegar aos atuais livros impressos em

[60] Disponível em: http://dobrasdesi.com.br/impermanencias/ Acesso em: 29 ago. 2023.

> papel, todo livro é objeto – objeto utilizado desde seu nascimento como suporte de escrita, ou melhor, suporte de registro de uma cultura, visual ou escrita. Mas é exatamente essa condição de suporte que gera seu ofuscamento como objeto que, por sua vez, se dá para a melhor compreensão do que nele é registrado. Assim como a matéria bruta desaparece quando transformada em utensílio (não reparamos no cabo da colher que usamos porque sabemos exatamente para que serve uma colher), se não o conhecêssemos talvez explorássemos mais o objeto para descobri-lo.
>
> [...]
>
> Salvo em alguns poucos momentos da literatura ou das artes, a materialidade do livro foi chamada à presença e dada a ela um papel fundamental. Na maioria das vezes, como se sabe, a sua utilização como suporte desprezou a dimensão poética desse objeto.

Toda área de conhecimento passa por um processo de questionamento de suas próprias definições, como uma forma de se estabelecer limites e atualizá-los. Esse é um dos elementos mais reafirmados para a compreensão da modernidade, nas artes e em outras áreas: a autorreflexão. Quando um meio se debruça sobre si para buscar seus elementos constitutivos fundamentais, não apenas procura se diferenciar dos demais meios, mas explorar os limites de suas fronteiras. A perda do pedestal para as esculturas, a cor e a bidimensionalidade para as pinturas, a expressão corporal para a dança, a encenação e a presença para o teatro. Todas as definições solidificam-se para tornar inevitável sua quebra. Uma tela cortada, na década de 1940, estabelece novos entendimentos do que é pintura. Um poema neoconcreto espalha palavras pela folha e o espaço entra na escrita. Se o livro pode ser defendido como categoria de objetos, sua definição está sempre passível de ser quebrada. "A coisa terrível sobre o conceito dos livros de artista é que ele contém todos os defeitos dos conceitos de arte, artista e livro." (CASTLE apud SILVEIRA, 2008, p. 216). A pintura ainda é pintura? A palavra ainda é palavra? O livro ainda é livro?

O que faz um livro ser um livro? Essa pergunta começa a ser respondida assim que se ergue a primeira parede da casa. Um livro é um livro e talvez esta seja a questão. A história do livro faz reconhecer uma tradição que o apaga

materialmente, por mais que a materialidade do livro também tenha sido importante em seu desenvolvimento.

Odilon Moraes (2013, p. 164) situa o termo livro-objeto como uma forma de evidenciar o suporte da escrita em determinados livros que exploram diferentes formatos além do tradicional retangular e vertical, ou diferentes papeis e cortes que, muitas vezes, exigem um cuidado quase artesanal na produção. A materialidade não sobreviveu como parte do imaginário do que seja um livro, ao menos não de forma complexa, com as possibilidades objetuais de cada cômodo do livro. Livros ilustrados e livros de artista que falam de si, expandem a sua forma para uma arquitetura poética e criam diálogos com a sua própria estrutura. No caso de livros de artista, esse diálogo também atravessa as artes como uma categorização artística.

Paulo Silveira, em "A definição do livro-objeto" (2013, p. 19-34), o localiza como uma categoria artística historicamente anterior aos livros de artista. Os livros-objeto, referidos como categoria, muitas vezes se aproximam mais de outras linguagens artísticas, especialmente da escultura, do que da noção de livro: "é imperativo lembrar que raramente um livro-objeto é efetivamente um livro" (2013, p.32). Nesse sentido, o termo livro-objeto se torna elegível em situações nas quais se exige exatidão classificatória, porque, na ausência da exatidão, "livros de artista" se torna o termo mais adequado. Aqui, uso o termo livro-objeto, como Odilon Moraes (2013), para reforçar o caráter de objeto do livro, mas sem afastá-lo de sua tradição.

Odilon Moraes (2013) cita como exemplos dessa aproximação objetual "O livro inclinado" (1910/2020) e "O livro do foguete" (1912/2008), ambos do norte-americano Peter Newell. A escolha por esses exemplos mostra que a materialidade do livro ilustrado tem sido trabalhada há mais de um século e que a própria ideia de tradição passa a ser, aos poucos, reconfigurada.

Figura 36. Peter Newell, capas



Fonte: Fotografia da autora (2023)

Em “O livro inclinado” (1910/2020), acompanhamos um carrinho de bebê descer em disparada uma ladeira com a criança dentro. O bebê se diverte pelo caminho cheio de surpresas e muito caos. O carrinho quebra vidros, voa por cima de um carro, atropela um pintor, joga as notícias do vendedor de jornal pelos ares. Bob, o bebê, até pega uma cópia do jornal com a manchete “Um carrinho em disparada na cidade!”, uma brincadeira com as relações temporais de leitura e narrativa.

Figura 37. Peter Newell, O livro inclinado, 1910 / 2020

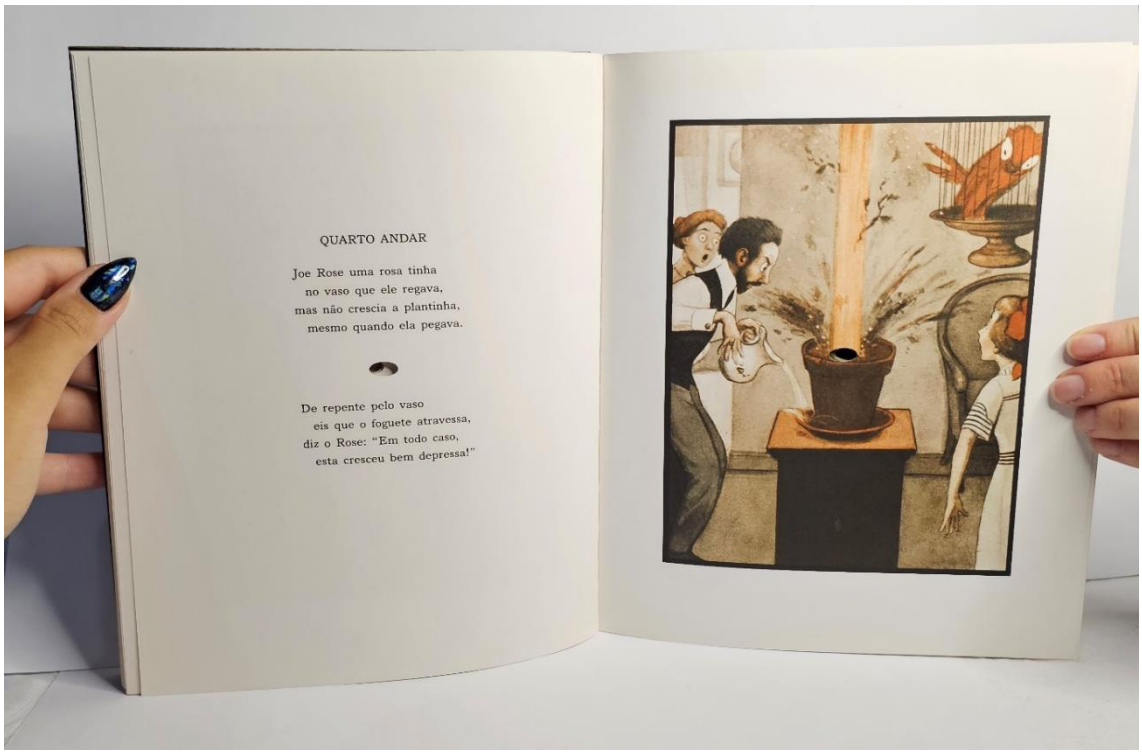


Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Na página dupla, com o livro aberto, o texto fica à esquerda, e a imagem emoldurada à direita. O formato do livro é inclinado, o que faz com que as palavras, as imagens e o próprio livro se inclinem e acentuem a descida da ladeira.

Se, em “O livro inclinado”, você acompanha o trajeto inclinado do carrinho de bebê, em “O livro do foguete” (1912/2008), você sai de um porão, onde o filho do porteiro acende um morteiro (arma de guerra), e sobe todos os vinte andares de apartamentos, até chegar na cobertura, onde o foguete para, mergulhado numa sorveteira. O livro se mostra como objeto pelo rastro deixado pelo foguete, que perfura todas as páginas após o lançamento, no porão.

Figura 38. Peter Newell, O livro do foguete, 1912/2008, quarto andar



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

"O furo não é acessório, mas escrita, já que participa da construção da narrativa. É o foguete que atravessa a página como se fosse o piso das habitações." (MORAES, 2013, p. 164)[61] A disposição das páginas segue o mesmo formato do livro anterior, texto de um lado e imagem com moldura do outro. Esse furo que atravessa as páginas, ao centro, entra como narrativa na imagem. No seu verso, o mesmo furo trabalha como pausa visual entre as estrofes do poema que conta a história.

A relação entre texto e imagem complexifica a categorização desses livros. Isso pode ser interessante como base para as próximas páginas, não no sentido de

[61] Nada do que está presente é acessório. Se está ali, é porque há sentidos. Até aqui, você já deve ter observado a mudança de narrativa visual da casa-tese, caso tenha escolhido fazer uma leitura linear. Neste ensaio, Chão do corpo, as mãos que seguram o livro se tornam essenciais para a compreensão da narrativa do livro como um objeto sensível. Diferentes mãos seguram os livros ao mesmo tempo, porque uma casa não é construída de modo solitário. Reforço meu agradecimento às diversas mãos que me ajudaram a erguer essa casa, aqui, em especial, à Cecília do Carmo (Cici – Stima Fotografia, disponível em: https://www.instagram.com/stimafotografia/) e André Martins.

restringir texto e imagem em uma estrutura, mas para compreender como pular pela janela dessa casa.

Muitos dos estudos que se dedicam às categorizações do livro para a infância partem da relação entre texto e imagem, ou melhor, do predomínio de um sobre o outro. Sophie Van der Linden (2011, p. 24), em "Para ler o livro ilustrado", afirma que, para ser um livro ilustrado, é preciso que se vá além das ilustrações:

> Livros com ilustração: obras que apresentam um texto acompanhado de ilustrações. O texto é espacialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido. O leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa.
>
> Livros ilustrados: obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente (é então chamado no Brasil, de livro-imagem). A narrativa se faz de maneira articulada entre textos e imagens.

O trabalho de Linden se tornou ponto de partida para muitas pesquisas, especialmente por concentrar um breve apanhado histórico sobre as origens do livro ilustrado, por uma vertente teórica francesa de pesquisa, que inclui autores como Michel Defourny, Ségolène Le Men, Michel Manson, Isabelle Nières-Chevrel, Claude-Anne Parmegiani e Annie Renonciat. Esse panorama explora a disputa entre texto e imagem e conta como essa disputa, aos poucos, se tornou uma relação criativa.

No espectro de classificação, entre conter apenas texto e conter apenas imagens, Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011, p. 20-45) abordam as pontas do espectro e investigam e classificam os livros ilustrados situados no "entre". As tipologias desenvolvidas pautam por sua herança histórica de outros estudos e pelas diferentes relações entre texto e imagem. Nem sempre é possível determinar hierarquias entre narrativa verbal e ilustração. Mas, é possível compreender, historicamente, algumas das mudanças que nos permitem trabalhar, hoje, com texto e ilustrações, com graus de importância pareáveis.

No livro ilustrado moderno, a exemplo de "*Macao et Cosmage*" (1919), de Edy-Legrand, a imagem começa a se tornar protagonista; os livros ilustrados começam a criar espacialidades na página e o suporte, assim como a diagramação, tendem a contribuir com a relação entre texto e imagem. Esses aspectos serão ainda mais explorados no livro ilustrado contemporâneo.

Linden (2011, p. 19) sublinha que, nos anos 1970-80, é possível observar um maior uso da fotografia e de outros estilos pictóricos. A cada mudança tecnológica relacionada à produção e disseminação de imagens, as relações entre narrativa verbal e narrativa visual são alteradas. Quanto mais baratas e disseminadas tornam-se as ferramentas para produção de imagens estilisticamente variáveis, como câmeras analógicas e digitais, impressoras de pequena e larga escala, papeis apropriados etc., mais variadas são as experimentações dos meios. Nos anos 1990, há uma maior amplitude de iniciativas editoriais que exploram o suporte e a materialidade do livro. Quando a obra se torna um conjunto, ela se aproxima da noção de objeto.

> Hoje, me parece que a imagem se afirmou a ponto de 'contaminar' o conjunto das mensagens e fazer do livro ilustrado um objeto visual a priori. Esse tipo de livro passa por uma ampla efervescência criativa que já não tem limites em termos de tamanho, materialidade, estilo ou técnica, e toda a sua dimensão visual, inclusive tipográfico, é em geral elaboradíssima. Assim, o livro ilustrado requer uma leitura crítica à altura (LINDEN, 2011, p. 21)

O livro ilustrado se torna um objeto significativo de experimentação para artistas, escritores, ilustradores, designers, editores, todos aqueles envolvidos em sua feitura, e para os fruidores. Você pode furar o livro, costurar, rasgar, pisar, florear, plantar sementes, inserir essências, folhas de árvores, memórias, criar conflitos, ambiguidades, explorar a multiplicidade de sentidos. Há uma infinidade de ações possíveis para se brincar com o livro-casa.

Nessa infinidade estão, também, as possibilidades de se criar diálogo entre a arquitetura do livro e sua narrativa. Alguns livros são mais sutis nesse trajeto de

construção, quando comparados a livros como “Isto não é um livro”, mas, nem por isso, são menos complexos.

Na capa da obra “O muro no meio do livro” (2019), John Agee relaciona o título com o elemento que domina a maior parte da capa: o muro. O muro atravessa a capa de um lado a outro. Os tijolos continuam para a lombada, vire o objeto e descubra que o muro continua pela quarta capa. O que está dentro do livro, atrás do muro?

Figura 39. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, capa e contracapa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

O fato de ser uma capa dura não deve ser desconsiderado. Durante o manuseio, o toque na capa dura agrega sentido a percepção do muro. É um bloqueio sólido, um muro firme sustenta o peso de um personagem tão grande e assustador, o ogro que está do “outro lado” e estende sua grande mão para o “nosso lado”.

Pode ser assustador enfrentar a grande criatura que estende o braço em sua direção. Mas você não está sozinho. Do seu lado, há outros personagens, inclusive um cavaleiro de armadura com um sorriso nos lábios.

Se um pequeno cavaleiro, um simples pato e um frágil rato têm coragem para caminhar diante do muro que guarda os mistérios do livro, talvez, você possa acompanhá-los e descobrir o que há do "outro lado". Como uma demonstração de coragem, o cavaleiro ergue a placa com o título do livro. Este é um lembrete importante do que está em sua mão, destacado em três palavras de maior gramatura: você pode ter percebido primeiro o MURO, mas ele está no MEIO, ou seja, entre você e o que se deseja, o LIVRO.

Como o título da obra já afirma, há um muro no meio do livro. A narrativa se desenvolve em sequências de páginas duplas. Nessa sequência, as margens internas integram as páginas opostas, ao invés de dividirem o livro. Localizado na dobra, o muro separa o livro em dois lados, em duas ambientações distintas. De um lado, um pequeno cavaleiro expressa sua gratidão pela proteção, pois, para ele, o outro lado do livro é muito perigoso, tem até um ogro, que é o que ele mais teme.

Figura 40. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)





Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Enquanto o cavaleiro fala sobre o muro, ele repõe um bloco, que estava no chão, com a ajuda de uma escada. Na medida em que viramos as páginas, há mudanças nos dois lados do muro. Aos poucos, o lado do cavaleiro, à esquerda, começa a se encher de água. Ele não percebe a água a cobrir a página, porque está no alto da escada e seu olhar se direciona para a pessoa fruidora, para quem ele narra a história.

Enquanto isso, do outro lado do livro, um tigre e um gorila estão nas costas de um rinoceronte. O gorila sobe no tigre, quase alcançando a margem superior do livro. O rinoceronte se assusta com um ratinho que chega perto de sua pata e a pilha dos três se desfaz, caindo em pose de nado para fora da margem externa da direita. O ogro, que ocupa quase a página inteira, se inclina para o ratinho que, amuado, inclina a cabeça para baixo.

Figura 41. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Quando o cavaleiro, do alto da escada coloca o tijolo caído no muro e diz “Se o ogro me pega, ele me come.”, atrás dele, do seu lado da página, a água ocupa a maior porção do espaço, e um jacaré abre a boca para tentar comer o pato. Se o jacaré o pega, ele o come. Do outro lado do muro, do outro lado do livro, o ogro repreende o rato por ter assustado os bichos na página anterior. Essa advertência narra mais o respeito que o ratinho tem pelo ogro do que o reforço de sua suposta agressividade comilona. Afinal, o ogro se curva e ninguém é comido. O contraste narrativo acontece frente a frente, dividido pelo muro no meio do livro. As imagens dialogam entre si.

Sem nenhuma palavra do lado direito, já que o narrador-personagem está do outro lado do livro, a narrativa é feita toda pelas imagens. O ratinho sai amuado da página, e parece que o ogro chamou sua atenção pelo susto que deu nos outros bichos. Quando o cavaleiro percebe a água e diz que “Isso não deveria acontecer neste lado do muro!”, o ogro o escuta, sobe em seu porrete e, pela margem externa superior do livro, alcança o cavaleiro. Salvo, o cavaleiro agradece, mas se assusta por estar do outro lado do livro.

Figura 42. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 43. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa





Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Quando o cavaleiro aponta para o ogro e diz que ele vai comê-lo, o ogro responde “Ha ha ha! Eu sou um ogro legal. E este lado do livro é fantástico! Vem, eu vou te mostrar!”.

O ogro caminha para a direita até a margem lateral externa cortar a visualização de seu corpo na página, indicando continuidade para a página seguinte, e que o cavaleiro deve segui-lo. Enquanto o cavaleiro se decide se deve ou não seguir o ogro que, até então, ele temia, do lado inundado do livro, um peixe verde gigante, como um ogro aquático, come outro peixe pequeno e cinza, que, antes, havia comido um cardume de peixinhos. A abertura de bocas na mesma direção que a boca do ogro reforça visualmente a expressividade de seu riso.

Figura 44. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 45. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 46. John Agee, O muro no meio do livro, 2019, sequência narrativa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Na próxima página, a última página dupla antes da folha de guarda, não há um muro no meio do livro. Enquanto, no lado inundado, cardumes de peixes são comidos, no outro lado do livro, que era tão temido, os personagens caminham para a direita, indicando que a aventura continua. O cavaleiro estica os braços e se despede do leitor. Na folha de guarda, o ratinho corre atrás do grupo para a nova aventura.

Completado o ciclo narrativo, podemos voltar para a capa. Quais são as personagens do livro?

A capa já os apresenta: (i) o muro, que ocupa quase toda a extensão da capa e contracapa; (ii) o ogro, que consegue atravessar o muro; e (iii) o cavaleiro, que carrega uma placa com o título do livro. Há, também, o pato, que acompanha o cavaleiro e sofrerá as consequências narrativas; a água, que se aproxima e que será elemento chave para a história; e o ratinho, que parece correr da água. Um detalhe gráfico interessante é que, apesar de não ser exclusiva dessa edição, a

forma como o logo e o nome da editora são impressos, ganha outro sentido como eco do balanço da água.

Você chegou até aqui, então, preciso fazer um comentário importante. Para algumas pessoas, acompanhar uma narrativa minimamente detalhada pode ser um pouco maçante, como se a escrita descritiva replicasse aquilo que já está na imagem. Não deixa de ser verdade, mas, como muitas verdades, ela se aplica apenas a alguns grupos. Ao escrever para pessoas cansadas, preciso estar atenta à vista embaçada, aos olhos distraídos e ao bocejo do corpo. Talvez, o corpo cansado de um adulto não aceite, sem reclamar, entrar nessa casa com tanta facilidade quando se depara com um grande capacho na soleira da porta, no qual está escrito: "livro ilustrado para a infância", ou, apenas, "livro ilustrado infantil".

No mapa da casa-tese, você viu diferentes cômodos que poderia percorrer (ou até por onde ir e voltar). Cada ensaio, aqui presente, que se dedica a um cômodo da casa, possui algumas particularidades. A deste cômodo é uma forma narrativa mais detalhada, tijolo sobre tijolo, palha sobre palha. Em nenhum outro ensaio, você me acompanhará tão de perto, porque nós andamos os pés juntos e sincronizados pela casa-tese. Acredito, por experiência docente e de escuta de causos, que pegar pela mão é uma forma de soltar a cria no mundo, como dizia a minha avó.

O adjetivo "infantil" não deve ser uma restrição para o mundo adulto. Por mais que, em um pequeno âmbito de circulação de ideias, seja possível dizer "livros ilustrados" e incluir, de forma subentendida, livros ilustrados infantis, há todo um mundo lá fora, o qual os excluiria, automaticamente, e com o qual é preciso dialogar. Livros ilustrados infantis são territórios que precisamos ocupar e o termo se justifica em uma defesa da importância da literatura infantil para o adulto, sem que ela perca suas potencialidades para a infância.

Em "Por uma literatura sem adjetivos" (2012), a argentina María Teresa Andruetto convida para reflexões sobre as funções atribuídas à literatura e sobre

como o adjetivo infantil, e outros que à literatura se associam, se enquadra nessas funções. Para Andruetto (2012, p. 61), "o substantivo é sempre mais importante que o adjetivo", sendo que devemos estar mais alertas para a especificidade do destino, contemplada pelo adjetivo, pois, por ali "se aninham razões morais, políticas e de mercado".

Grande parte dos livros para a infância

> [...] procura uma escrita *correta*, quando não francamente frívola (politicamente correta, socialmente correta, educacionalmente correta), ou seja, fabrica produtos que são considerados adequados/recomendáveis para a formação de uma criança ou para seu divertimento. E já se sabe que *correto* não é um adjetivo que cai bem na literatura, pois a literatura é uma arte na qual a linguagem resiste e manifesta sua vontade de desvio da norma. (ANDRUETTO, 2012, p. 60),

Muitas vezes, essa adequação também responde ao mercado editorial, que atua como elemento massificante da produção. O mercado impõe exigências e limites à criatividade dos criadores de livros, assim como torna a pessoa fruidora uma massa consumidora e manipulável. O correto, para a literatura infantil/juvenil, segundo Andruetto (2012, p. 61), relaciona-se, frequentemente, ao funcional e ao utilitário. Para que serve a literatura infantil?

A resistência deve acontecer, segundo Andruetto (2012), em todos, na defesa de suas criatividades produtiva e fruidora. Dessa forma, a literatura para adultos não estaria distanciada da infância, visto que compartilhamos o mundo e buscamos, ou devemos buscar, uma resistência poética.

> [...] conforme for a qualidade dos leitores que consigamos formar, igualmente será a qualidade dos produtos fabricados e vendidos para esse mercado potencial. A indústria existirá, então, igual e melhor – igual, digo, em sua produção, ou até mais potente -, mas editando livros de melhor qualidade, se conseguirmos melhores destinatários, ou seja, se formarmos leitores mais interessados, mais críticos, mais entusiastas e mais seletivos (ANDRUETTO, 2012, p. 65).

E acrescento, pessoas fruidoras mais encantadas.

De todo o modo, assim como ressaltei no primeiro capítulo, esse processo raramente acontecerá sem conflitos em um mundo sustentado nas bases do neoliberalismo.

> [...] é necessário tempo para que se aprenda a construir o ambiente. O senso comum considera que qualquer um sabe "intuitivamente" como se movimentar ou conferir sentido a uma construção ou um lugar, mas as construções arbitrariamente inovadoras podem abalar exatamente esses hábitos considerados firmemente estabelecidos. (SENNET, 2018, p. 26)

Quando você pula "O muro no meio do livro" (2019), junto do cavaleiro que conheceu na capa, significa que você se torna parte da resistência criativa. Pular a divisão de mundos é um ato de resistência, coragem e necessidade. Entenda essa necessidade tanto no sentido de aproximar-se criticamente, como adulto, da infância,[62] quanto de explorar novas narrativas que tratem do livro como um objeto.

Quando não há muro, na última página dupla, a aventura continua pela margem externa. A ausência do muro une as páginas e ignora a dobra. "A dobra é um eixo físico que divide o espaço do livro aberto em duas partes iguais. A página dupla inclui, assim, uma divisão obrigatória" (LINDEN, 2011, p. 66). Obrigatória no âmbito arquitetônico do livro, mas, nem sempre, essa divisão é perceptível no corpo de sua narrativa.

A dobra é um elemento fundamental para a experiência de leitura de muitos livros ilustrados, livros infantis e livros de artista. O momento de passagem de uma página para a outra é determinante para o ritmo de narrativas visuais. Mas, a centralidade do elemento dobra e seu uso deliberado para a construção discursiva do livro ilustrado vai além da continuidade narrativa.

[62] Todos somos participantes da infância, independente de nos tornarmos ou não progenitores. Reconectar-se com o passado, reconhecer-se como pessoa significa fazer parte da comunidade que não pode excluir a infância de seu ceio de existência.

A dobra é o cantinho embaixo da escada, pelo qual passamos desapercebidos no dia a dia. De tão habitual na narrativa ordinária da casa, esse elemento pode não ser percebido. Todas as casas possuem cantinhos, sejam aconchegantes, abandonados, assustadores, excitantes, solitários ou escondidos. O certo é que o cantinho não costuma chamar a atenção por ser prático, funcional ou útil para resolver os problemas mais urgentes da vida chata e desgastante que engole os adultos. Mesmo a criança, que é habitante daquele lugar,[63] não percebe esse cantinho quando corre para o almoço, ou quando se joga no sofá, dominada pelo riso das brincadeiras do irmão.

Isso significa que é comum ignorarmos a dobra e isso é, muitas vezes, considerado pelo mercado editorial como uma característica positiva no planejamento de um livro. Ou a dobra está presente como uma separação física que divide a narrativa em duas páginas ou a dobra é ignorada através de uma ilusão de que passamos de uma página para outra como se nosso olhar fosse puxado pelos ganchos visuais entre imagens. Tal postura responde aos desafios que nem sempre o mercado está disposto a arcar com a exploração da estrutura do objeto e pressupõe que deixar os elementos estruturantes e a materialidade expostos desviaria a atenção do fruidor.

Houve um caminho percorrido pela dobra para que ela pudesse se tornar ordinária em nosso cotidiano de leitura. A "não-percepção" da dobra e de outras estruturas da materialidade do livro está fortemente ligada ao conforto da leitura. A dobra é a base para esse conforto, para que nos esqueçamos do objeto e nos concentremos nas mensagens nele inscritas.

É como quando assistimos a um filme e o enquadramento permite que notemos os limites do cenário artificial, ou a sombra do operador de câmera, as lâmpadas do estúdio e os microfones. A experiência tradicional do cinema envolve a ilusão, a conhecida "suspensão da descrença". No momento em que os efeitos

[63] Como esse cantinho aparece na casa? A resposta está no ensaio "Chão do Mundo Sensível"

computadorizados se mostram explicitamente artificiais ou uma parte do boom aparece no canto superior da tela, somos lembrados de que aquilo é apenas um filme.

Certamente, essas e outras convenções devem ser e são quebradas, na medida em que os meios são explorados como formas abertas para expressão de ideias. A exibição da *mise-en-scène* passa a ser utilizada, no cinema, como elemento discursivo. Contudo, essa não é uma ferramenta que possa ser utilizada em toda a sorte de filmes, especialmente naqueles que atendem à mesma manobra de massa que os livros tratados como produtos meramente comerciais.

Teresa Colomer em "*Siete llaves para valorar las historias infantiles*" (2002), obra fundamental no reconhecimento das características que fornecem valor literário e estético aos livros para a infância, traça sete chaves para se avaliar um livro ilustrado infantil. Através dessa leitura, é possível perceber que a manutenção de certas convenções, no âmbito literário, atende a um mercado neoliberal que não tem interesse em formar leitores críticos. Afinal, livros de qualidade, que exploram materialidade em conjunto com a narrativa, ainda geram pouco lucro quando comparados aos livros que exigem baixo investimento.

Elaine Ramos, em "Livro em processo" (2013), fala de sua experiência como diretora de arte da editora Cosac Naify, esta que, por alguns anos, até seu encerramento em 2015, foi fundamental para a publicação de livros com produções gráficas, visuais, diferenciadas do que se vinha produzindo no mercado editorial. Elaine parte dessa experiência para falar das especificidades dos livros comerciais, como eles se aproximam do livro de artista, mas, também, o que está em jogo na cadeia produtiva para que ele se distancie.

> O "livro comercial", publicado por uma editora, normalmente está inserido numa extensa cadeia produtiva, que começa no autor do texto e acaba no leitor. Ele é um produto editorial, tem um orçamento restrito que deve culminar em um preço de capa compatível com o mercado e, para isso, na maioria das vezes, precisa ser produzido em larga escala, ou seja, em uma gráfica. Por fim, ele tem que conquistar espaço nas livrarias e atrais, em

> geral, pelo menos 3 mil leitores. [...] Para ele [o designer], de nada adianta uma ideia genial que não atenda às demandas específicas daquele projeto e que se mostre exequível. Sua obra é o produto acabado, resultado de uma ideia que, depois de nascer, sobreviveu a todas as etapas do processo. Tanto melhor o projeto quanto mais ele tiver vencido todas as etapas de interação sem se desvirtuar." (RAMOS, 2013, p. 95-96).

O distanciamento entre o livro ilustrado e o livro de artista encontra-se no próprio processo, não em suas aspirações com relação à experiência do público. Os livros comerciais atendem à uma lógica de mercado e seu corpo responde à essa lógica. A forma, o formato, o traço narrativo, as cores, tudo precisa ser exequível no processo de feitura do livro comercial. E este é um ponto importante sobre o qual já me debrucei diversas vezes: por que analisar livros comerciais?

Assim como María Teresa Andruetto (2012) se preocupava com os adjetivos aplicados à literatura, está na minha base a forma como o mundo neoliberal, em que vivemos, altera as relações com os livros. Aproximar livros de artista a livros ilustrados para a infância, que são comercializados em livrarias, é uma forma de tensionar a formação de leitores críticos e questionar os caminhos traçados pelo mercado editorial.

É certo que cada livro atende a demandas específicas. Mesmo quando falamos de livros de artista, há diferenças dentro do mercado de arte: livros de publicação independente, que atendem à venda online pelo próprio artista, livros que resultam de formações em museus, e têm circulação afetiva entre amigos, livros publicados e vendidos em feiras de arte das mais diversas, livros de artista, que são publicados em tiragens de colecionador e por editoras especializadas. O mercado literário de livros comerciais pode parecer homogêneo, mas ainda há lacunas para a produção de livros de grande qualidade, que atendam a muitos requisitos propostos por Colomer (2002). É preciso estar atento.

Historicamente, a arquitetura do livro continua a se atualizar para atender a novas necessidades, às imposições mercadológicas. O formato em códice,[64] quer dizer, do livro como o conhecemos hoje, tornou possível folhear as páginas, ir e voltar, comparar, localizar mais rapidamente um conteúdo. Tudo isso mediado pela existência da dobra, que está ao centro do livro. Antes da existência da dobra, os livros eram feitos em formato de rolo, formado por uma longa tira enrolada sobre si mesma, com o auxílio de duas hastes em cada ponta, a leitura era contínua. Enquanto se desenrolava o suporte com uma das mãos e enrolava com a outra, a leitura era subsequente. A existência da dobra, como eixo no livro, permitiu a sobreposição de várias páginas, que podem ser manuseadas em um movimento de virada, além de articular o espaço da página dupla, tão importante para o livro ilustrado.

Entre os séculos XVIII e XIX, o uso da fibra vegetal na produção industrial do papel e o uso de novos maquinários, como prensas de metal, impulsionaram a impressão de livros em grande escala (LYONS, 2011). Nessa mesma época, a literatura infantil alcançou seus primórdios de experimentação da espacialidade da página.

Fomos condicionados, na literatura adulta, a uma prevalência do texto sobre a imagem e à compartimentação de páginas independentes. Essa compartimentação é posta à prova em livros ilustrados, livros de artistas ou outros livros que exploram, de forma incisiva, a poética visual do texto.

A página dupla, formada pela dobra, fornece possibilidades para aqueles que a encaram como parte da experimentação visual e narrativa. Foi nos livros ilustrados que a dobra encontrou meios para expansão de sua capacidade

[64] A palavra *codex*, que dá origem ao termo códice, significa "bloco de madeira". A palavra já era usada para se referir a outro tipo de suporte de escrita, as tabuinhas de madeira enceradas. Essas tabuinhas geralmente eram unidas por cordões ou outras espécies de dobradiças e possuíam um funcionamento parecido com o do códice, mas seu preço e valor eram considerados inferiores em comparação ao códice de pergaminho. A cera permitia que as tabuinhas fossem reaproveitadas com facilidade e utilizadas para o aprendizado e usos ordinários. Além do papiro, do pergaminho e da tabuinha destacamos o uso do papel desde o século II na China, e outros suportes como pedra, madeira, bronze, cerâmica, muros que também eram utilizados como suporte. Questões que envolvem o estudo da codicologia de livros manuscritos provém de estudo anterior em minha dissertação. Para maiores informações, conferir PEDRONI, 2016, p. 30

representacional, especialmente após a metade do século XX, quando o design passou a ser reconhecido institucionalmente como área de conhecimento (CARDOSO, 2005) e se tornou uma ciência social aplicada.

Com a presença de imagens em página dupla, a cobrir toda a superfície do livro aberto, livros ilustrados podem ignorar a separação rígida do objeto em duas porções. A imagem passa a estar disposta de forma contínua, numa mesma cena, como se a função da dobra não fosse ser dobrada, mas ser aberta, como uma janela.

No berço da memória dos livros, um dos exemplos mais antigos que reinventa o espaço do livro é "*The absurd A B C*", de Walter Crane, publicado pela primeira vez em 1874.[65] Junto de Kate Greenway e Rudolph Caldecott, Crane impulsionou a criação de livros-brinquedo, na busca de uma literatura para a infância que não se reduzisse a propósitos didático ou morais.[66] Seu interesse pela xilogravura japonesa, a sua ampla produção que abarcava também tapeçarias, vitrais, tecidos, papel de parede, além da sua participação no movimento *Arts and Crafts*, refletiu diretamente na forma como pensava o livro infantil, aproximado ao campo artístico, na exploração da linguagem imagética como discurso. O ilustrador estudou xilogravura na busca por novas possibilidades para a feitura de livros infantis, trabalhando não apenas as ilustrações, com atenção para a disposição delas na página, com o uso de página dupla, mas o trabalho na capa, título e texto, ou seja, o livro na íntegra (MUIR, 1969, p. 185).

[65] O livro pode ser folheado na íntegra em Smithsonian Libraries. Acesso em:17 dez. 2021

[66] "Livro-brinquedo, portanto, é aquele que diretamente funciona como objeto lúdico de oferecimento à ação e à aproximação. não é um livro para ser visto apenas ou prioritariamente nas mãos alheias, adultas, ou para ser resguardado do toque como edição delicada, ou mesmo protegido dos usos, experimentações e sensações. Pelo contrário. Muitos livros-brinquedo já são até encerados no acabamento gráfico para resistirem ao toque-e-interaja e alguns são reaproveitados após brincadeiras de desenhar ou escrever e apagar; outros são imantados no miolo para receber personagens-ímãs, e os de plástico são atóxicos para poderem ser levados à boca, mordidos, cheirados. há ainda os livros que são mais rígidos em escolha de substrato de impressão para se tornarem mais resistentes à interação, locomoção, transporte e brincadeira. Mas todos, em comum, são livros no processo de adaptação para a ação do ler-brincando." (PAIVA, 2013, p. 112). Mais sobre livro-brinquedo em Evalte (2014) e, sobre a materialidade do livro, como um livro-ativo, você pode ir para Teixeira (2010).

Figura 47. Walter Crane, ABC absurdo, 1874



Fonte: Smithsonian Libraries (2023)[67]

[67] Disponível em: https://library.si.edu/digital-library/book/absurdbc00cran. Acesso em: 29 ago. 2023

No livro "The absurd A B C" (1874), Crane ilustra o alfabeto com um aproveitamento da página de forma ordenada. Um fundo preto cobre o espaço narrativo, distinto das margens, e forma uma espécie de moldura. O enquadramento é disposto na página em modo de alternância, quando observamos o livro inteiro, ora imagens em página inteira, ora divididas em colunas e, na última página, uma página dupla, que integra o espaço e ocupa imageticamente as margens internas.[68] A única página dupla do livro poderia, a princípio, indicar a soma de duas páginas inteiras, ainda compartimentadas, mas, o cuidado de Crane com a dobra é evidente. Texto e imagem atravessam o centro do livro, rapidamente, como se a dobra não estivesse.[69]

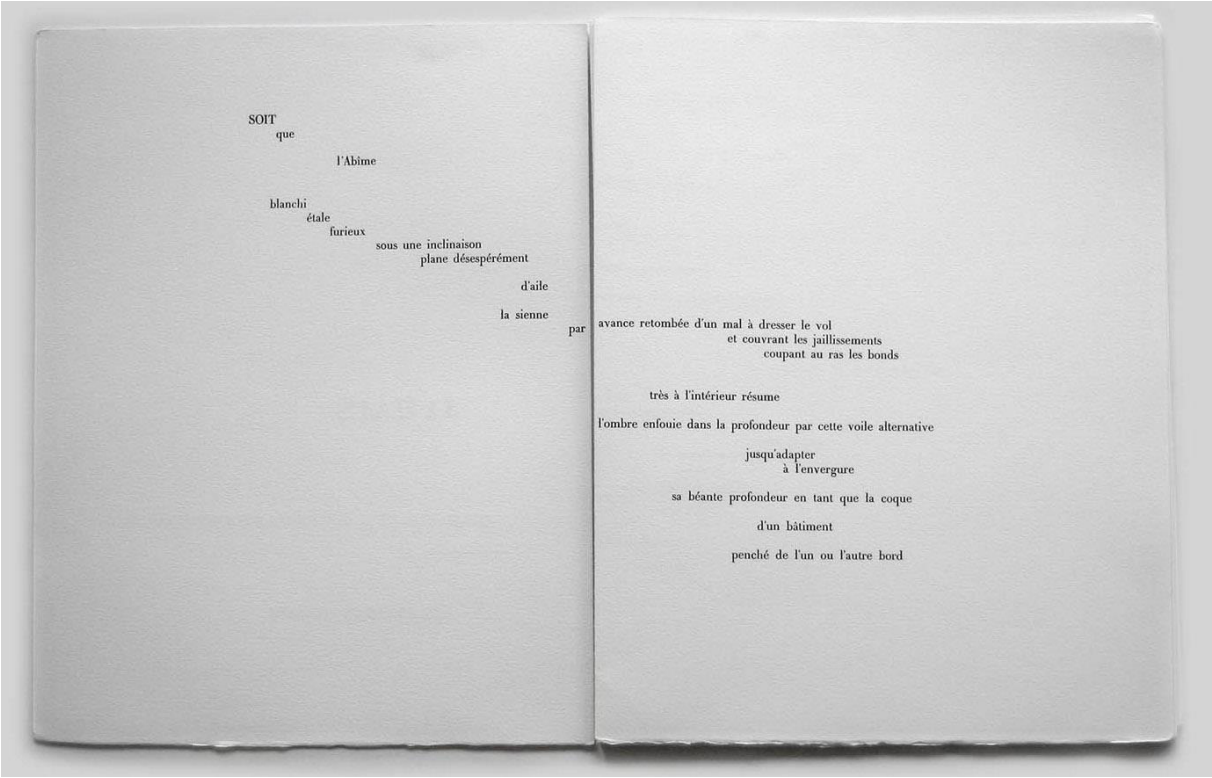
A relação entre texto, imagem e a arquitetura do livro, no que diz respeito à dobra, torna-se mais complexa na medida em que aumentam as experimentações da espacialidade da página. Ao invés de ignorar a dobra, ela pode ser aproveitada, em colaboração com a narrativa e com o discurso gráfico, como em "Um muro no meio do livro" (2019).

A arquitetura do livro permite diferentes articulações entre dobra e margens. Às vezes, evitamos as quinas e os cantinhos ou os exploramos como locais de passagem. Nesses locais de passagem, um lado pode espelhar o outro de forma idêntica, em simetria, ou criar diferenciações conflitantes. Para Linden (2011, p. 65), o movimento de transposição da margem interna tem como marco histórico o poema de Stéphane Mallarmé, "Um lance de dados nunca abolirá o acaso", de 1897.

[68] A, B, C, D – em página inteira / E, F, G – compartimentado em 3 colunas / H, I, J - compartimentado em 3 colunas / K, L, M, N, O, P - página dupla/ Q, R, S – compartimentado em 3 colunas / T, U, V – compartimentado em 3 colunas / W, X, Y, Z – em página inteira.

[69] Na base inferior da imagem, uma mulher tem o corpo torcido para a direita, a encarar uma aranha, que desce da teia desde o topo da página. A teia cobre a parte superior da letra N e toca a letra M, do outro lado da dobra, que é, nessa página dupla, uma divisão negada. Ao lado da mulher, um quadro de texto que descreve a cena e a letra M*: « M for Miss Muffet, with that horrid spider, just dropped into tea and a chat beside her »*

Figura 48. Mallarmé, Un Coup de Dés n'abolira jamais le hasard, 1897



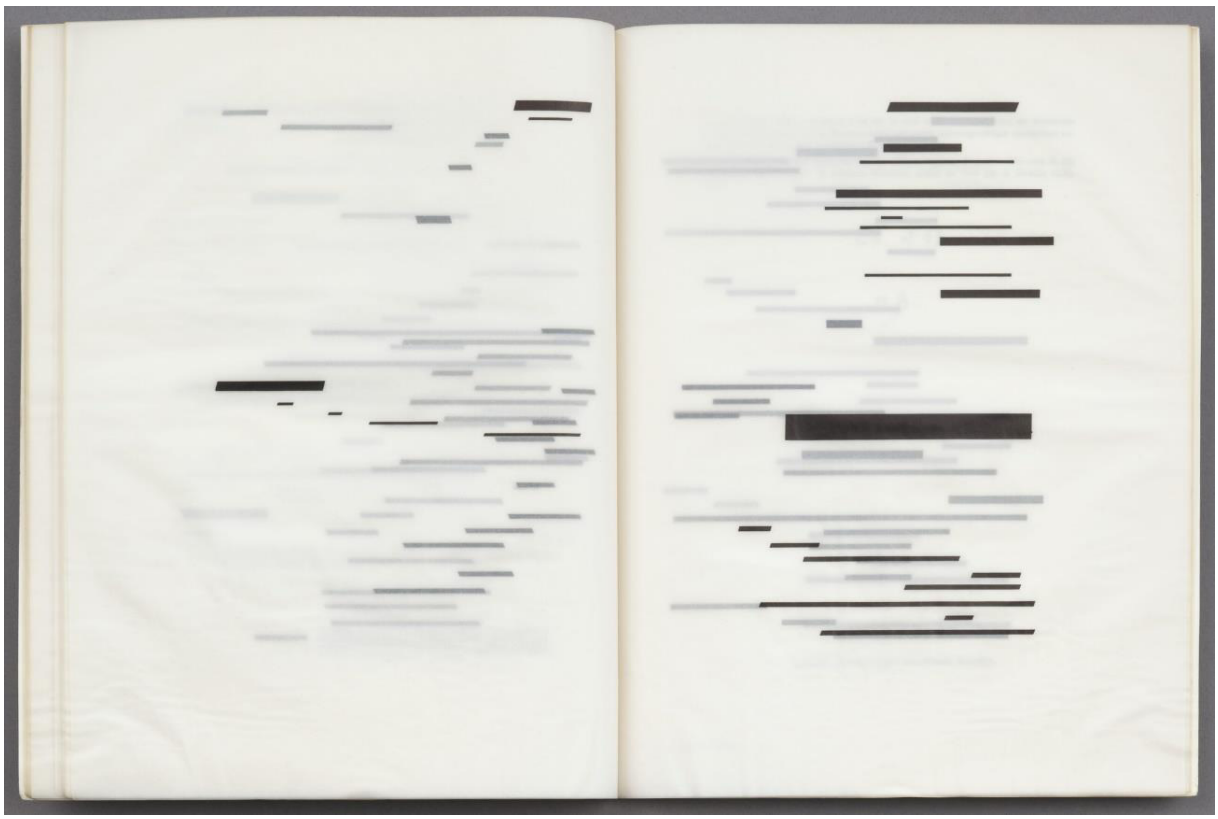
Fonte: See this sound (2023)[70]

O poema é disposto como um objeto tipográfico. A visualidade das palavras se sobressai e, como elementos de composição, se espalham pela página. Em determinados momentos, as palavras ultrapassam a margem interna, permitindo a leitura contínua de um lado a outro, ou um brincar de diferentes leituras.

> Mallarmé acreditava que a composição estrutural do livro servia mesmo a um propósito de violação, seja ela qual for: leitura, rasura, apropriação ou mesmo constituição de um objeto de arte. Alguns artistas percorreram essas experimentações utilizando a carga temática dos componentes visuais do livro (códex) e construíram obras que são intimamente ligadas às evidências plásticas e volumétricas, como página, capa, lombada, textos, dedicatórias. (NEVES, 2013, p.71)

[70] Mallarmé. Un Coup de Dés n'abolira jamais le hasard, 1897. Fonte: <http://beta.see-this-sound.at/works/477/asset/784.html>. Texto presente na imagem e sua tradução livre: "*SOIT que l'Abime blanchi étale furieux sous une inclinaison plane désespérément d'aile la sienne par avance retombée d'un mal à dresses le vol et couvrant les jaillissements coupant au ras les bonds très à l'intérieur résume l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative jusqu'adapter à l'envergure sa béante profondeur en tant que la coque d'un bâtiment penché de l'un ou l'autre bord* »; «PORQUE o Abismo branco se expõe furioso sob uma inclinação desesperadamente plana de uma asa a sua recaída prévia dum mal de se erguer no voo cobrindo os impulsos cortando rente os ímpetos no âmago se resume a sombra que se afunda nas profundas nessa alternativa vela para adaptar a tal envergadura as suas horríveis profundas como o arcaboiço duma construção que balança dum lado para o outro"

Figura 49. Marcel Broodthaers, Um lance de dados nunca abolirá o acaso, 1969



Fonte: MoMA (2023)[71]

Foi a partir desse livro de Mallarmé que o artista Marcel Broodthaers republicou uma versão do poema com o mesmo título, em 1969. No livro de artista, faixas pretas sólidas cobrem o texto do poema de Mallarmé e o tornam ainda mais visual, ao suprimir a narrativa escrita.

Diante desses exemplos, pergunto: como encontrar a dobra? Retirando-a de seu lugar-comum, ultrapassando sua função elementar e utilitária. Através de uma ação poética, podemos atribuir-lhe significados distintos daqueles atrelados às suas funções originais. Certamente, são necessários mecanismos e situações para que aquele lugar ignorado seja percebido.

Em "O muro no meio do livro" (2019), por mais que a ação gerada aconteça no espaço do meio do livro, quem entra na trama e separa o livro em duas porções

[71] Disponível em: https://www.moma.org/audio/playlist/25/460 Acesso em: 29 ago. 2023

narrativas é o muro, não a dobra. Quando analisamos as relações de interdependência estrutural, muro e dobra se misturam. O muro é personagem na narrativa, e é dobra por ser um muro "no meio do livro" e não no meio de qualquer outro lugar do mundo. Se tensionarmos, em polos distintos, a funcionalidade do muro, entre narrativa e arquitetura, observaremos que, no jogo narrativo de ambientação, o muro é personagem; já na aproximação com a arquitetura, por um jogo metaficcional, o muro é dobra.

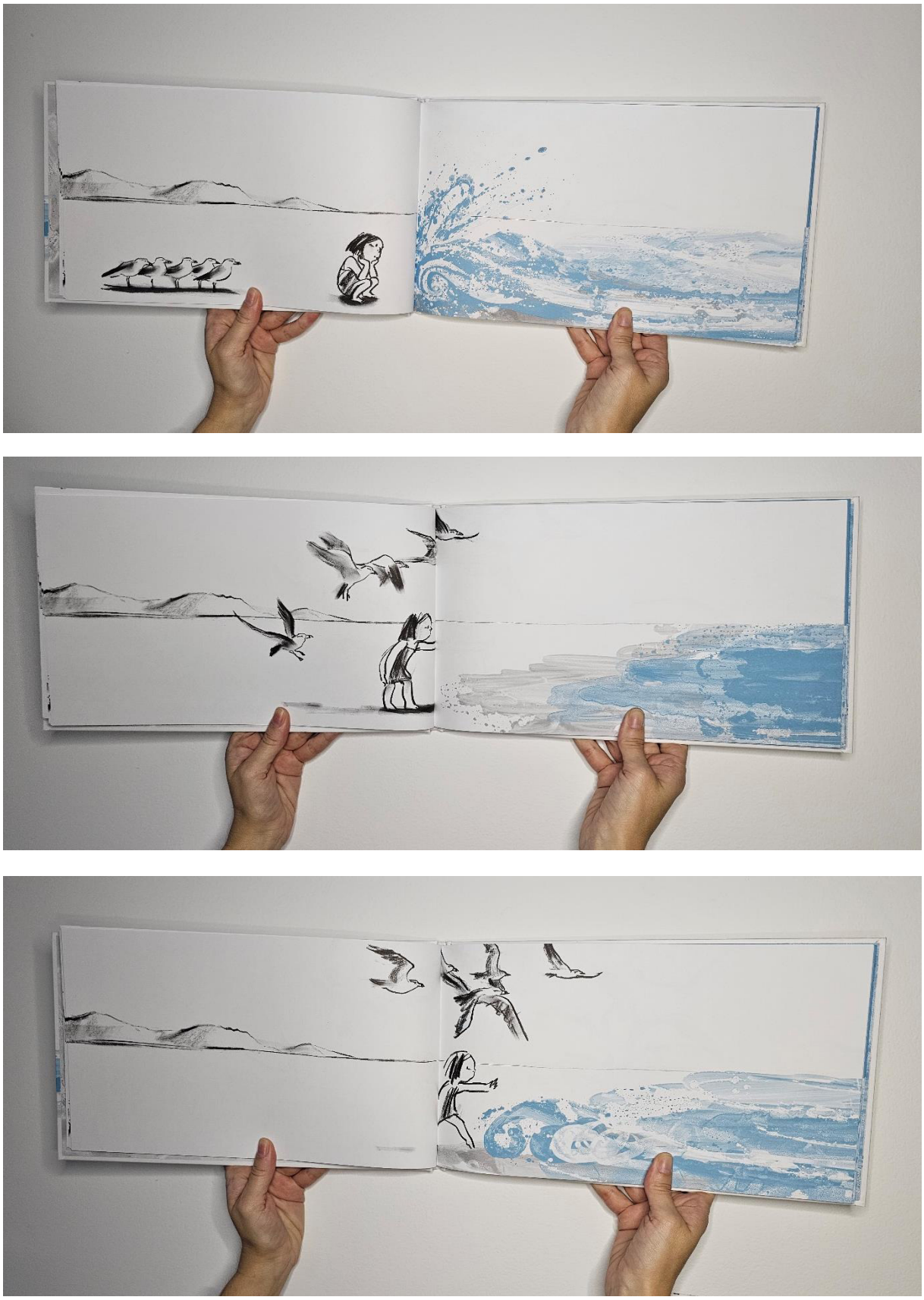
Figura 50. Suzy Lee, Onda, 2008, capa e contracapa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

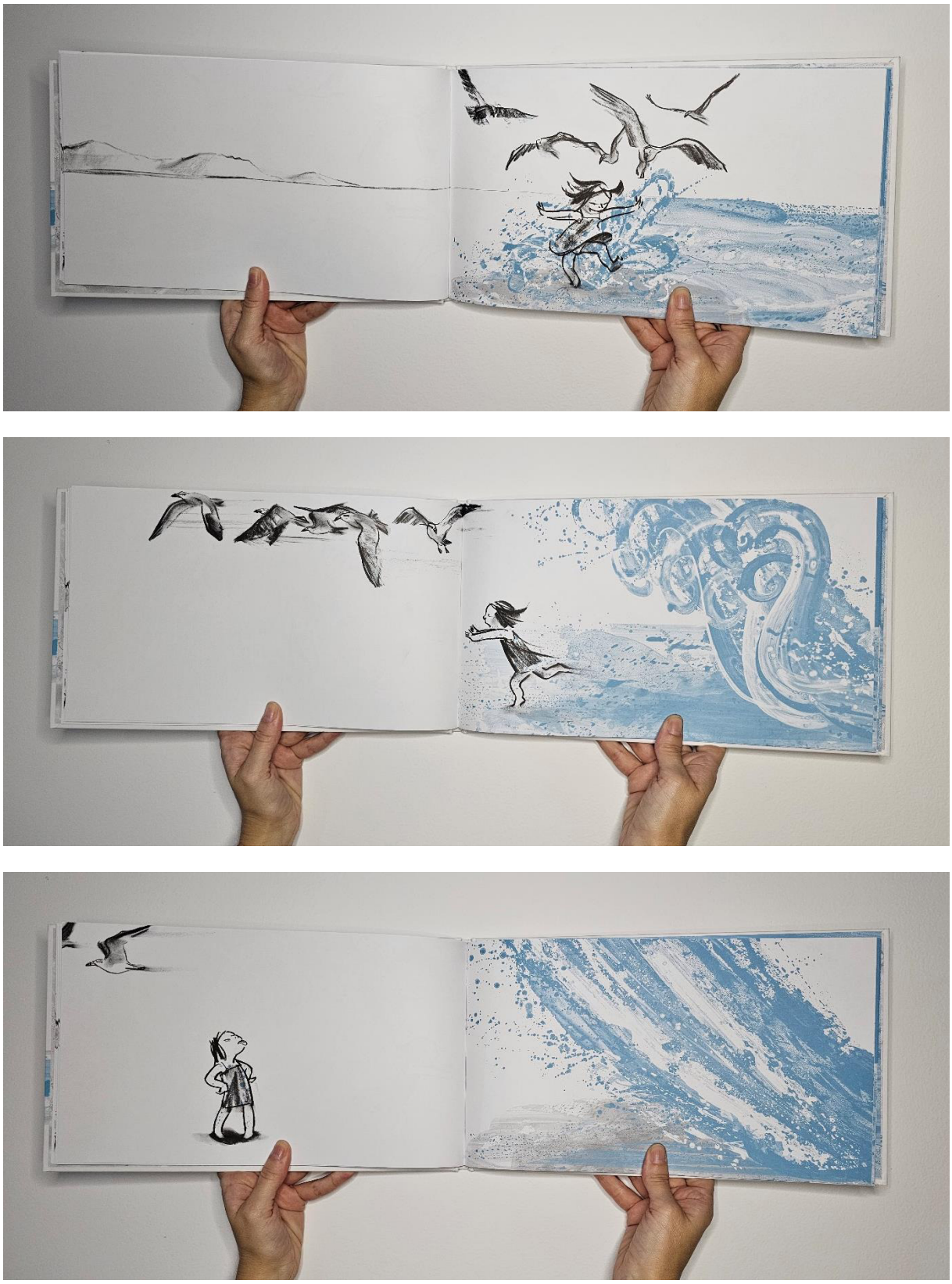
A complexidade criada pela presença narrativa da dobra no meio do livro foi o principal motivo de minha iniciação no universo literário infantil, já na vida adulta. Encontrei "Onda" (2008), de Suzy Lee, quando estudava as imagens em manuscritos medievais.

Figura 51. Suzy Lee, Onda, 2008, sequência narrativa



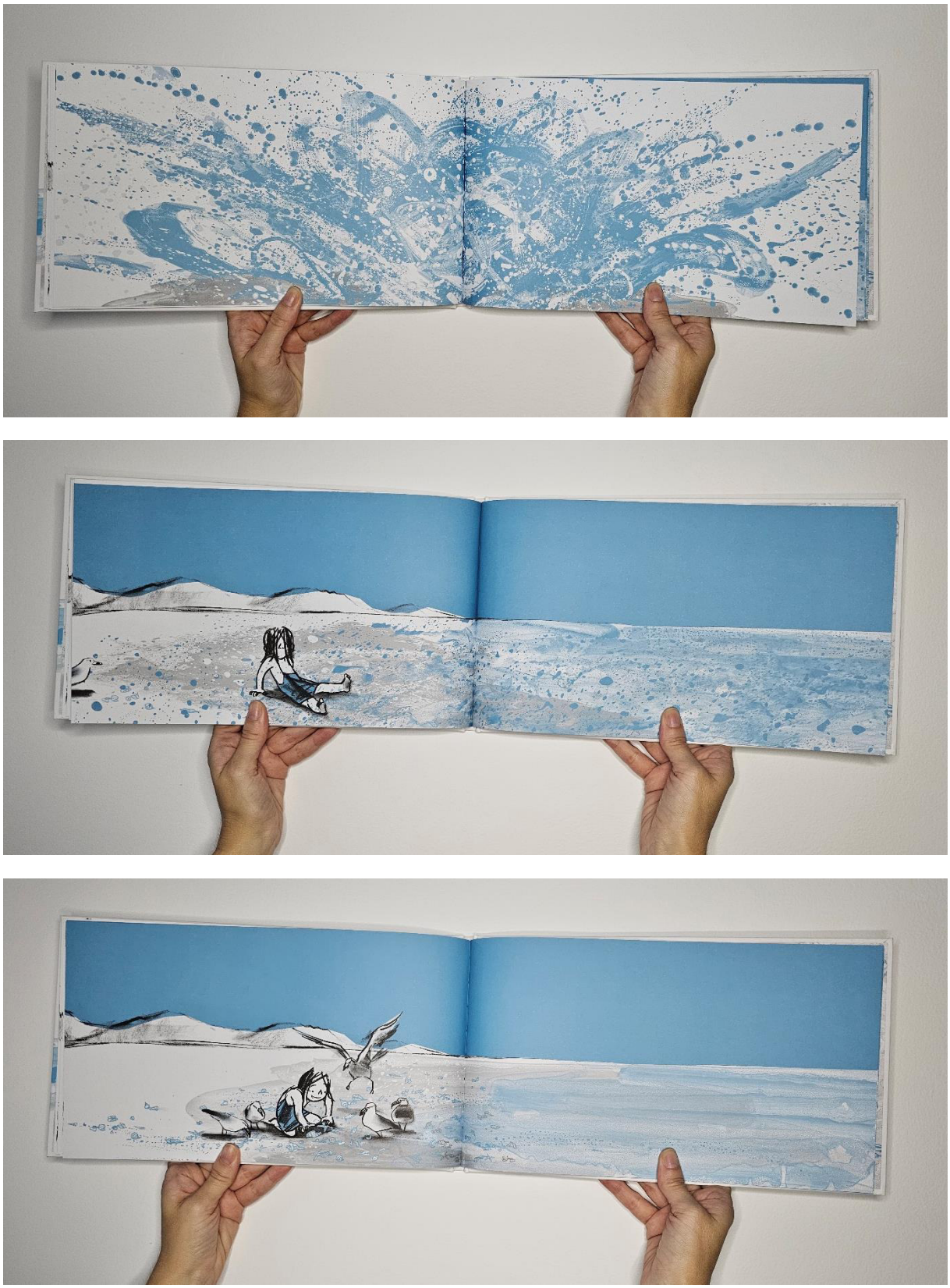
Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 52. Suzy Lee, Onda, 2008, sequência narrativa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 53. Suzy Lee, Onda, 2008, sequência narrativa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 54. Suzy Lee, Onda, 2008, sequência narrativa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Até então, livros para a infância só habitavam minha memória de forma muito vaga. Um livro meio surrado da "A Bela Adormecida" ficava guardado entre os brinquedos e os gibis. Só fui me interessar pela leitura na pré-adolescência, vasculhando os livros de minha mãe. Não compreendia os quadrinhos como parte da vida leitora. Quando do encontro com "Onda", sequer sabia que livros para a infância poderiam ser tão encantadores.

Esse encontro foi impactante de tal maneira que o livro de Suzy Lee conquistou lugar na base de minha dissertação sobre manuscritos medievais, mesmo que essa ligação

não transparecesse na escrita. Em continuidade, hoje, aquelas análises do mestrado influenciam diretamente na forma como penso o livro como casa e a sua história.[72]

Analisar manuscritos medievais me permitiu uma melhor compreensão do histórico da materialidade do livro. A dobra também estava lá, nos *Beati*.[73] Mas, notá-la trabalhar em "Onda", em uma produção comercial disponível nas livrarias e após tantas décadas de experimentação do livro como meio, foi uma grande surpresa.[74]

Como na capa de "O muro no meio do livro", em "Onda", quem faz a vez "do outro lado" é o mar. Abaixo dele, tudo é preto e branco, em traços de carvão; acima, o azul toca as asas das gaivotas e inunda o título, como pré-narrativa do que encontraremos no livro. Na capa de "Onda", há um distanciamento inicial da menina e do mar. Já na contracapa, ela está de vestido azul, rodeada de gotas e com uma gaivota sobre a cabeça.

O livro narra o encontro da menina e o mar, dentro do livro. A dobra separa marcadamente esse universo narrativo em duas porções. À esquerda, a menina e as gaivotas; à direita, o mar.

A separação entre esses dois espaços começa a se diluir na medida em que avançam as ações entre a menina e a onda. As gaivotas acompanham essas ações, como um coro mostram à plateia "muitas coisas além das falas e ações dos atores" (LEE, 2012, p.48). Elas estão sempre ao lado da protagonista, criam atmosfera, reforçam expectativas e reagem às ações das cenas. Se nos voltarmos para "O

[72] "Onda" continua a se desdobrar em novas ações. No começo de 2023, o livro entrou para um projeto que iniciei com Thayná Vieira, docente em Língua Portuguesa na Rede Estadual de Ensino do Estado do Espírito Santo. O projeto dedica-se a iniciar estudantes de Ensino Médio na Língua Brasileira de Sinais e concluir essa iniciação com a tradução de livros ilustrados infantis, sendo um deles "Onda". Para traduzir um livro ilustrado como "Onda" é preciso tateá-lo, compreender sua materialidade e encontrar as palavras para compor uma narrativa de contação. Um grande desafio que envolve desenvolvimento de linguagem e acessibilidade.

[73] Imagens em página dupla em manuscritos medievais não eram tão recorrentes e, quando existiam, elevavam o manuscrito a um valor de objeto luxuoso. Como bem o sabemos, não é restrita à contemporaneidade a equivalência entre imagens e poder, a própria História da Arte tem suas bases fincadas em relações de poder social. Para conferir mais o trabalho sobre as imagens medievais no manuscrito do *Beatus* de *Facundus*, conferir PEDRONI, 2016.

[74] Não nos estenderemos na análise visto que há importantes estudos, sobretudo nas áreas de Design e da literatura infantil, que se dedicam à trilogia de Suzy Lee, formada por "Onda" (2008), "Espelho" (2009) e "Sombra" (2010). Conferir "A trilogia da margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee" (2012), escrito pela própria artista em um estudo de processo; destacamos também os trabalhos de Luís Carlo Girão (2017), em especial sua dissertação que se dedica ao estudo das margens nas obras de Suzy Lee e Ângela Lago, e "Brincando de sombra: reflexos do projeto poético de Suzy Lee" (2016)

muro no meio do livro" será o pato que assume essa função de coro. Todo elemento visual nesse livro-imagem aumenta o dinamismo do encontro da menina com o mar, do outro lado da dobra.

Em "Onda", a princípio, nenhuma gota de água atravessa a dobra para o lado da menina e das gaivotas. A dobra ricocheteia a onda e a menina brinca de assustá-las.

Suzy Lee (2012, p. 49), em seu livro de estudos da trilogia afirma:

> A dobra central da encadernação do livro é como uma margem. Após brincar com as ondas por um momento, é hora da decisão: "molhar-se ou não se molhar, eis a questão!". Mas prefiro dizer que chega o momento de encarar pela primeira vez o medo diante do novo. É possível notar esses encontros consigo e com o medo ao longo da trilogia.

A pose pensativa da menina pode nos remeter, aqui na tese, ao momento de silêncio do cavaleiro de "O muro no meio do livro". O cavaleiro só conhecerá o restante do livro se ultrapassar as margens externas; a menina só compreenderá o obstáculo que segura a onda, se ela passar para o outro lado.

Em "Onda", o momento de ultrapassagem da dobra é icônico. Tornar o atravessamento da dobra evidente é algo que fez parte do projeto do livro. Para distinguir os dois mundos, é preciso modificá-los quando se encontram. Assim que a menina e as gaivotas passam para o outro lado do livro, a ponta de uma asa da gaivota é tingida de azul do mar. A menina estica o braço para o outro lado, mas somente nos é visível seu corpo, que permanece à esquerda. Na página dupla seguinte, a criança surge do lado direito, do lado do mar, e parte de seu corpo ainda permanece no "entre", na dobra. "Não deve ser tão fácil assim, atravessar a margem e ir para a outra dimensão da imaginação.", diz Suzy Lee (2012, p.51).

Ao invés de suprimir a presença da dobra, Suzy Lee a coloca como centro da narrativa, como uma forma de experimentação estruturante. Torna-se nítido que a autora teve a intenção de usar a dobra do livro, sua materialidade, para expressar mensagens. Mas, caso não partíssemos do questionamento sobre a

liberdade de experimentar o livro como meio e estivéssemos atrelados às convenções, é pouco provável que a proposta de Suzy Lee não causasse estranheza. Um exemplo de resposta dada pelo olhar convencional é apresentado pela própria autora:

> Pouco depois da publicação do livro Onda, recebi uma mensagem do dono de uma livraria do Reino Unido sobre a ilustração contida na página anterior deste livro. "Estamos um pouco confusos com as páginas duplas, parece faltar algumas partes da criança e das gaivotas. É assim mesmo? Verificamos com nosso fornecedor, com o distribuidor e com outra livraria e todos os exemplares são iguais a este. Será que não entendemos o sentido ou o impressor se equivocou? ... Foi um erro de impressão?" (LEE, 2012, p. 4-5)

Na última frase do livro sobre sua trilogia, Suzy Lee (2012, p. 182) responde ao questionamento sobre "Onda": "... isso não é um erro de impressão". E complemento, isso é a compreensão de que o livro não é um suporte sujeito a regras rígidas de design editorial, para o qual personagens não deveriam ocupar a dobra central. O livro é um corpo ativo, um lugar habitado, que cria diálogo entre seus elementos e com o sujeito que o experiencia. Os outros dois livros de sua trilogia, "Espelho" (2009) e "Sombra" (2010), não são erros de impressão. As personagens interagem com a dobra dentro da narrativa. A dobra é uma personagem.

Após brincar com o mar e se banhar de azul, a menina se assusta com a dimensão da onda e foge para o lado esquerdo do livro. Ela aposta na segurança que a dobra lhe oferecia, como obstáculo de separação entre os dois universos que compõem o livro. Enquanto se vira de forma debochada para a onda, ela faz careta, mostrando a língua, como se espera de uma criança confiante; e as gaivotas continuam a fugir pela margem externa da esquerda.

A menina não percebeu o azul nas asas das gaivotas, nem o azul em seu corpo. O azul-onda já tinha atravessado, a dobra já tinha se aberto. Na sequência, tudo é onda. Um novo livro é construído. O azul da onda se mistura

ao azul do céu, à roupa da menina, aos sapatos que a mãe, que acaba de chegar na cena, carrega. A menina descobre uma outra onda, aquela que traz conchas, que cria reflexos na água. A dobra une os espaços e, na última cena, a menina se despede da onda, que ocupa praticamente toda a página dupla. A despedida sinaliza que um encontro aconteceu.

Assim como o livro "Isto não é um livro" (2020), "Onda" trabalha pela metaficção quando a dobra, elemento estruturante da casa, se torna personagem. Na analogia feita com o cinema, podemos dizer que um filme metaficcional preocupa-se em manter espectadores conscientes de que aquela é uma obra de ficção cinematográfica. Isso também é válido para o teatro, por exemplo, quando o público é relembrado, através dos elementos da encenação, de que presenciam a execução de uma peça teatral. Quando o cavaleiro de "O muro no meio do livro" diz que "Este lado do livro é seguro", ele mostra que o livro metaficcional é ficção. Contudo, também estabelece uma relação paradoxal com a pessoa fruidora, a partir do momento em que o elemento ficcional se torna um objeto no mundo. Afinal, essa atitude da personagem estabelece que toda a narrativa acontece no livro, que é um objeto sensível.

Segundo Bernardo (2010, p. 144), o metaficcionista "[...] não quer mostrar a realidade, mas, sim, diversas e diferentes perspectivas sobre a realidade". María Cecilia Silva-Díaz, no texto "*La metaficción como un juego de niños*" (2005, p. 9), afirma que "A metaficção se conjuga muito bem com dois verbos: 'violar' e 'descobrir'. Nas obras metaficcionais, por um lado, as convenções das narrativas canônicas são violadas e, por outro, os mecanismos que sustentam as convenções são descobertos.".

Essa violação atinge o cânone literário infantil, que sustenta as percepções de mundo sem contradições, um enredo encaminhado para um final fechado ao invés de aberto, que não explora variações estilísticas (SILVA-DÍAZ, 2005, p. 10). A metaficção desobedece a essa lógica e nos propõe uma autoconsciência da linguagem. A autoconsciência colabora para a insubordinação das proposições

literárias e artísticas com relação ao mercado neoliberal. Nesse sentido, a autoconsciência é uma das chaves possíveis de resistência da criação poética.

Nessa autoconsciência da linguagem, a materialidade nos é apresentada junto das palavras e sentidos. Capas, cortes, texturas de papeis, peso, dobras e costuras nos lembram de que estamos com um livro em mãos. Convencionalmente, livros ilustrados podem encobrir esses elementos ou, no mínimo, desviar nossa atenção para que não os notemos. Em outro sentido, a dobra pode ser integrada à estrutura da história contada, de modo que a sua retirada impactaria na mensagem expressa e contada.

O modo como você se relaciona com determinado objeto depende de uma constelação de sentidos que a ele confere. Por exemplo, você sabe o que uma "caixa de mudança" significa pelo nome que recebe: uma caixa que reúne pertences e os guarda para transporte, especificamente, num processo de mudança de habitação. Claro que não se pode reduzir a experiência com o objeto a seu nome. Uma criança usa a mesma caixa para torná-la foguete e subverte a nomeação e o objeto.

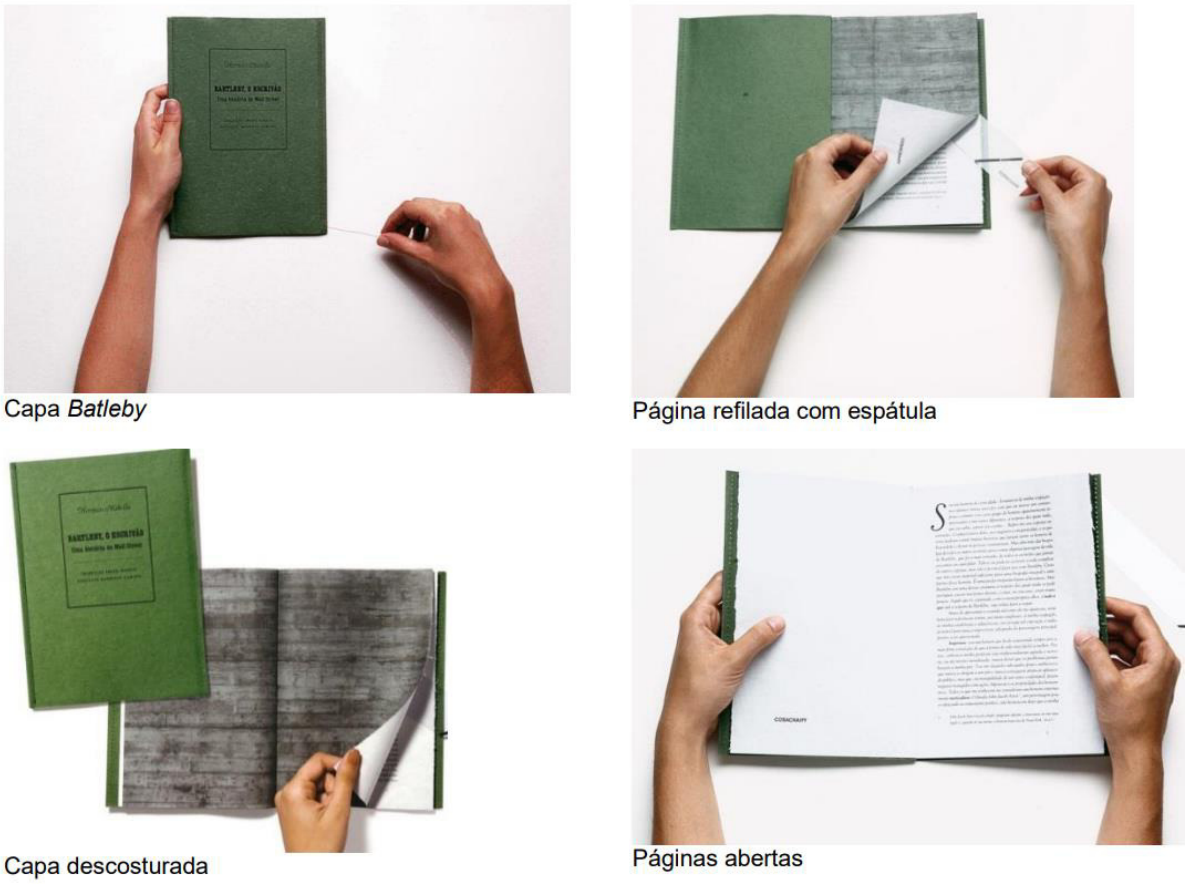
Em um livro, o caminho é parecido, mas com algumas particularidades. De forma similar, reconhece-se que o objeto tem matéria e que seu corpo pode assumir outras funções e modos de uso. Assim como uma caixa de mudanças, o livro contém narrativas que modificam a forma como percebemos o objeto.

O livro "Bartleby, o escrivão" (2005), de Herman Melville, publicado pela Cosac Naify, traz os sentidos da narrativa para sua construção. A história fala de um funcionário de escritório de copistas que responde "acho melhor não" para todos os pedidos de seu patrão, que, no caso, é o narrador. Aos poucos, Bartleby fica imóvel a observar a janela e o prédio vizinho através dela. Sua ação se resume a repetir a sua clássica resposta para qualquer tipo de pedido. Quando o patrão, com um misto de raiva e pena, o demite, Bartleby repete "acho melhor não", e permanece imóvel. Elaine Ramos (2013, p. 98-100) relata, sobre a produção do livro "Bartleby, o escrivão":

> Com um texto extremamente sugestivo em mãos, procurei aprofundar o diálogo entre forma e conteúdo, incluindo o suporte como linguagem. O livro, portanto, materializa a negação representada pela personagem: é costurado tanto do lado da lombada quanto do lado oposto, obrigando o leitor a puxar a linha que mantém a capa vedada aos curiosos, para deparar-se, surpreendentemente, com um novo obstáculo: uma parede uniforme repetida em todas as páginas, sem nada escrito. Para acessar o texto é necessário insistir e, como à época de Bartleby, abrir (com o marcador que vem encartado) todas as páginas, rasgando na dobra.
>
> Foi escolhido o tipo Goudy Old Style de Frederic Coudy, tipógrafo conterrâneo e contemporâneo de Melville, em itálico, aproximando-se do manuscrito. A capa é de um material (na verdade, um isolante elétrico) que lembra uma pasta de documentos.
>
> O que me interessou neste projeto foi a possibilidade de criar um objeto metalinguístico, em que a forma amplificasse o sentido do texto. [...] minha intenção era que todos os elementos emanassem do próprio texto, sem sobrecarregá-lo com novos conteúdos. [...] Com a solução que resultou na versão final, apresentando sempre uma mesma imagem neutra, a textura de concreto, o leitor não se desvia em interpretações imagéticas, apenas encara uma presença opaca, pesada e inviolável.

Essa presença opaca, pesada e inviolável é também Bartleby.

Figura 55. Herman Melville, Bartleby, o escrivão, 2005, detalhes de manuseio



Fonte: Nobrega da Silva (2015)[75]

Após descosturar o livro, o muro com o qual você se depara é uma referência à Wall Street, a Rua do Muro, onde ocorre a narrativa. As páginas não foram refiladas. Para revelar o texto, é preciso cortar na dobradura. Age-se contra aquilo que é dado, contra a possibilidade imediata. Uma vez rasgadas, a ação sobre as páginas permanece na memória, torna-se experiência de afeto e afetar da pessoa.

Para ler um livro não bastava ler?

O livro aponta diretamente para você, lhe exige, lhe pede as suas mãos.

[75] Detalhes de manuseio do livro de Melville. Fonte: NÓBREGA DA SILVA, Leonardo. Projeto Gráfico em Livros da Editora Cosac Naify: Cultura Material, Artesanato e Estetização. Anais. XVII Congressp Brasileiro de Sociologia. Julho 2015, Porto Alegre / RS. Disponível em: https://sbsociologia.com.br/congressos/anais-de-congressos/

Cada elemento dentro do livro-casa é uma página que pode ser observada, lida, tocada, rasgada, costurada, virada. A cada página, a narrativa se adensa e você se sente com maior liberdade de habitar e recriar aquele ambiente, de fazer puxadinhos. Quanto mais você conhece, mais íntimo você se torna. Pode ter sido assim com a casa de alguma amiga de infância. Pode ser assim com a casa de alguém da família. Talvez você se sinta assim, depois de um tempo no ambiente de trabalho ou nos prédios que você mais frequentou durante a sua vida estudantil. O hábito fez com que se tornasse habitante. A arquitetura deixa de ser estrutura material para tornar-se casa habitada.

O espaço compartilhado da casa também se dá com objetos e memórias. A panela esmaltada de minha avó não é uma panela para cozinhar arroz. Ela cozinha, mas é objeto que expressa o cuidado afetivo com aqueles que ama, assim como a cadeira não é apenas para se sentar. Ela faz parte de uma escolha, de um consumo que é também memória. Mesmo hoje, em vias de alto consumo, os objetos ainda são vontades e memórias, situações. Nessa analogia com a habitação, nunca devemos negar os aspectos humano e social da arquitetura dos objetos.

A arquitetura, como disciplina e campo provocador, materializa luz, forma, sons, massa, e edifica a integração do sujeito com o espaço. O lugar construído pelo habitar da arquitetura formaliza a pessoa no mundo, pois habitar implica uma conexão de identidade e afirmação de existência do sujeito no lugar.

O espaço matemático é fundamental para um conhecimento racional, mas a abstração de um espaço homogêneo e isotrópico não responde à questão sobre como vivenciamos o espaço. Quem já morou na roça sabe que, nem sempre, o caminho mais curto entre dois pontos é uma reta. Às vezes, é mais rápido circular o morro do que subi-lo.

> O espaço vivenciado difere do espaço matemático porque tem uma densidade variável, e tem seu centro fixo na casa. Esta exerce sobre o ser humano um efeito gravitacional, no contexto de uma polaridade entre casa e mundo. À casa o ser humano sempre volta, ciclicamente, para repousar. (SCHMID, 2007, n.p.)

O lugar vive na medida em que a pessoa vive no espaço. O livro como coisa que habitamos, o livro como casa, nos coloca como sujeitos da ação, como corpos porosos. É com as nossas mãos que viramos as páginas e criamos histórias.

Em "Dobras" (2017), publicado pela Companhia das Letras, Andrés Sandoval convida o corpo da pessoa fruidora para a ação sobre o corpo do livro.[76] Inúmeras combinações criam narrativas e gestos de uma "aventura pictórica", como diz Augusto de Campos, na quarta capa composta para esse livro:

dobra por dobra
dobra sobre dobra
dobra após dobra
desdobra
entredobra
sobredobra
redobrada surpresa
redobrado prazer
é o que propõe
a aventura pictórica desta obra,
que abre
aos olhos jovens
a participação e a interatividade
e reabre
o exercício dos sentidos
para precipitar
a fantasia
a imaginação
e
o
imprevisto
em
livro
livre

[76] O livro pode ser acessado em: https://www.andressandoval.com/projetos/livros/dobras/

Figura 56. Sandorval, Dobras, 2017, manuseio



Fonte: Sandorval (2017)[77]

[77] Disponível em: https://www.andressandoval.com/projetos/livros/dobras/. Acesso em: 29 ago. 2023

Os livros apresentados neste ensaio narram a sua própria arquitetura para torná-la corpo sensível. Tatear as dobras, as texturas, formatos, todo o corpo do objeto, para perceber que ali há um encontro. O corpo do livro se une ao corpo da pessoa fruidora para que a história aconteça.

A própria organização das imagens se modifica na medida em que você se aproxima do livro e o percebe através dos corpos. Sempre que possível, apresentei os livros ilustrados, neste ensaio, através do manuseio das mãos, do gesto, do compartilhamento de espaço. É através dessa percepção que sublinho o discurso metalinguístico do livro.

Uma obra metalinguística sublinha algumas características. Segundo María Cecília Silva-Díaz (2005, p. 9): "[...] rejeição do realismo, revelação dos mecanismos que constroem a ficção, a consciência linguística, o lúdico, a intertextualidade produtiva e a vontade de produzir perplexidade no leitor ou de fazê-lo participar da construção da obra.". Não coincidentemente, ao se construírem como esforço autorreflexivo, essas características são partilhadas pelos livros de artista e pelos livros para a infância. A metaficção nos permite perceber o livro como objeto, atado à tradição por sua autorreferência, mas liberto de seu utilitarismo como suporte pela revelação de seus meios.

Retorno, assim, para a metáfora do livro-casa. Uma casa habitada narra sua história através de suas paredes, seus objetos de afeto, suas marcas, rachaduras, puxadinhos, móveis velhos e novos, quinas, piso, janelas, portas, telhado, cantos e poeiras escondidas embaixo dos tapetes. Essa dobra entre os cômodos e em seu interior (entre as páginas e nas imagens nelas inseridas), interessa-me pela sua capacidade de criar lugares de passagens, de migração, entre "este mundo" e o "outro mundo". Integrar os cantos, as dobras, às narrativas, através da metaficção, ressalta o valor de encantamento dos livros ilustrados. Esse encantamento não corresponde diretamente a um espelhamento de narrativas pela dobra, não é a ação metaficcional isolada, mas as possibilidades de percepção do fruidor nas relações estabelecidas com a dimensão objetual do livro.

Quando o cavaleiro, em "O muro no meio do livro" (2019), ergue a placa com o título do próprio livro na capa, ou quando diz que ele está em um dos lados do livro e que há outro lado, do outro lado do muro, o cavaleiro-narrador estabelece uma ação metaficcional. Quando a menina, em "Onda" (2008), experimenta a dobra, a toca e atravessa, ela torna o livro lacunar. "O que está acontecendo com este livro?", ela e o cavaleiro devem ter se perguntado. O cavaleiro já havia nos interrogado se ele deveria seguir o ogro pelo "outro lado".

Quem pode nos responder é Ailton Krenak (2019, p. 32):

> Não tem fim do mundo mais iminente do que quando você tem um mundo do lado de lá do muro e um do lado de cá, ambos tentando adivinhar o que o outro está fazendo. Isso é um abismo, isso é uma queda. Então a pergunta a fazer seria: "Por que tanto medo assim de uma queda se a gente não fez nada nas outras eras senão cair?".
>
> Já caímos em diferentes escalas e em diferentes lugares do mundo. Mas temos muito medo do que vai acontecer quando a gente cair. Sentimos insegurança, uma paranoia da queda porque as outras possibilidades que se abrem exigem implodir essa casa que herdamos, que confortavelmente carregamos em grande estilo, mas passamos o tempo inteiro morrendo de medo. Então, talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos. Já que aquilo de que realmente gostamos é gozar, viver no prazer aqui na Terra.

Então, a resposta é "sim", continue a aventura pelas páginas, continue a descosturar livros, manuseá-los, dobrar e desdobrar campos de cor, continue para habitá-los.



CHÃO DO MUNDO SENSÍVEL

Conferir errata no início da tese

5 CHÃO DO MUNDO SENSÍVEL

Na casa, quando alguns objetos perdem sua função, ou quando ganham utilidade afetiva, podem ir parar no quintal ou outro canto. Essa espécie de abandono, pode ser um resgate. Quando um desses objetos, despido de suas funções, cai nas mãos de crianças, eles costumam ficar encantados. As panelas velhas e sem cabo saíam da cozinha de minha avó e paravam na minha, em meio aos patos e às galinhas. Era para os animais que eu cozinhava, fazia banquetes de milho e flores. Foi minha mãe quem me ensinou a cozinhar. No seu fogão a lenha, ela preparava nosso almoço. Para aproveitar a chapa ainda quente, enquanto descansávamos depois de comer, ela fazia canjiquinha com legumes para os bichos. Jogada no sofá para assistir desenhos, eu via a bicharada correr pelo quintal, apressada para o almoço. No começo, chamávamos essa poção de lavagem. Mas, não demorou muito para outros bichos irem comer com os porcos.

A verdade é que até eu já comi aquela canjiquinha. Feita em panela limpa, com o mesmo milho, com legumes lavados, eu quis experimentar. Levei esporro dos bichos, afinal, eles respeitavam meu prato. Pela tardinha, eu abria a minha cozinha e os animais me ajudavam a montar o cardápio. Alguns ingredientes vinham das sobras da roça, da colheita da tarde, outros vinham direto da cozinha de minha mãe.

A porta que te permite sair de casa, também te deixa entrar. Flores, pedras, cascas, ferramentas, castelos, entravam correndo pela cozinha e se aninhavam nos cantinhos, aqueles lugares que os adultos fingem que não veem, mas sempre sorriem quando percebem a correria sorrateira.

Toda casa tem esses cantinhos. São daqueles lugares que recebem vários nomes, porque dependem de quem os nomeia: espaço de brincadeiras, lugar de fantasia, embaixo da escada, atrás da geladeira, canto da bagunça. Lá em casa, era

só Cantinho, com toda a propriedade de um nome próprio e o afeto que um diminutivo carrega.

Em dias especiais, quando a vivência solitária da criança ganha companhia de uma amiga, o Cantinho é ornado com uma porta de pano, presa ao teto, que é escada. Essa porta fantasiosa, mas tão material quanto a de madeira, estabelece novas regras, separações e convites para migração. O dentro da casa vira um fora, o Cantinho vira duplamente dentro.

Nos aproximamos das possibilidades de transição entre o "nosso lado" e o "outro lado".[78] A porta de pano é o elemento de fantasia que organiza as entradas e saídas entre o mundo encantado e o mundo desencantado. Abrir a porta de pano é um ato de descortinar a fronteira entre esses mundos. Essa é uma situação sempre delicada, pois expõe o fato de que o mundo encantando e o mundo desencantado fazem parte da mesma realidade.

Há uma enorme responsabilidade na ação de abrir uma porta de pano. Não se deve esquecer de que essa fronteira é livre. Tudo pode atravessá-la. Do lado de fora, a porta de pano é apenas um lençol. Do lado de dentro, ela é uma forte proteção, uma capa dura que resistirá às quedas e solavancos das mudanças. Mas, se a força do desencanto a atravessar, o entendimento de que a porta de pano é apenas um lençol (de que a capa é apenas um pedaço de papel com um desenho), poderá tornar-se dominante. Por isso os cantinhos fornecem abrigo, porque são potentes como os cantinhos de um livro.

A intimidade é medida pelos cantos. "conheço cada canto dessa cidade", "você está em cada canto da casa". Quando se habita um livro-casa, é possível descobrir e criar dobras, novos cantos, novas passagens, portas e janelas. São mundos dentro de mundos. Talvez, esse desdobrar seja uma transcendência da leitura. As personagens que saem pela margem externa de um livro, que

[78] Caso não tenha passado por lá, é no ensaio "Chão do Corpo" que a divisão de lugares em lados está presente de forma mais detalhada quanto à materialidade dos lados.

adentram pela dobra central,[79] que rasgam uma página e exploram as potencialidades do livro ilustrado nos fazem atravessar mundos.

Para sair pela janela em um salto, você deve, primeiro, habitar o livro-casa. A casa torna-se mais que uma estrutura concreta de proteção, uma materialidade que protege uma narrativa, ela fornece um fenômeno de "estar em casa". Quando, no final do dia, apoio as mãos nas páginas que me esperam, é quase inevitável um suspiro de relaxamento do corpo. “Estar em casa” é um fenômeno que se relaciona com os modos de habitar pela familiaridade do lugar, da experiência com o lugar. Quer dizer, a casa não é um lugar fixo, é um fenômeno subjetivo, logo, um fenômeno que também nos habita. Habitamos a casa e a casa habita em nós.

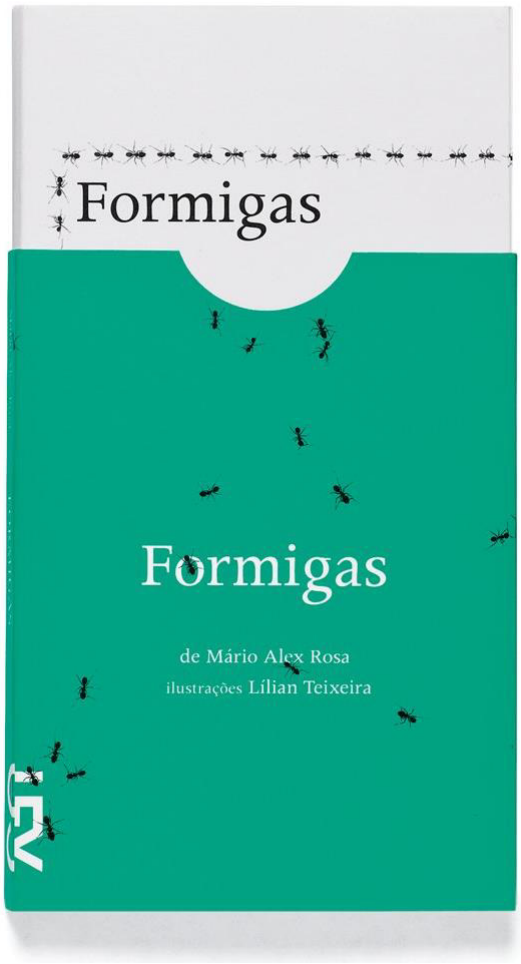
Um espaço habitado, em que você se sente em casa, significa encontrar cheiros familiares, objetos de memória, acolhimento e experiência, ou seja, acolhe e afeta. Habitar torna-se um modo de inserção no mundo. A experiência de habitar também está atrelada à ideia de território. O território não é um lugar geográfico fixo, “[...] o território se apoia no espaço, mas não é o espaço. É uma produção a partir do espaço. Ora, a produção, por causa de todas as relações que envolve, se inscreve num campo de poder [...] (RAFFESTIN, 1993, p. 144). As relações de poder atravessam o campo sociocultural, o território é visto através do imaginário e da identidade social sobre o espaço.

Das relações socioculturais, políticas e econômicas nasce a compreensão de pertencimento a um lugar que se possa habitar, onde se possa “estar em casa”. Nesse sentido, afirmar que o livro ilustrado é habitado implica em dizer que ele se apresenta como um território, como espaço de habitação, onde você pode estar em casa. Ele é a casa, o lugar com o qual nos reunimos e identificamos e dele partimos para o mundo. É a partida da casa-livro para o mundo que constitui a

[79] Sobre essas possibilidades, ver o ensaio “Chão do Corpo”.

base deste ensaio. Para mim, tudo pode ter começado com “Onda” (2008), mas, este capítulo começou foi com “Formigas” (2013).[80]

Figura 57. Mário Alex Rosa, Formigas, 2013



Fonte: Fotografia da autora (2023)

Foi uma surpresa. Havia uma formiga rondando a capa do livro “Formigas”. Ela passeou pelo título, depois se aninhou entre o autor, Mário Alex Rosa, e a

[80] Você já deve ter percebido que há vários começos, porque a gente nunca sabe quando algo realmente começa. Nesse quebra-cabeça exibo um pouco da minha fascinação pelo causo misturada ao encanto com mitos de origem. Esse começo iniciado com “Onda”, de Suzy Lee, foi marcante, por ser o meu primeiro livro ilustrado depois de adulta. Cada novo livro que chegou, foi um novo começo.

ilustradora, Lílian Teixeira. Quando sossegou, eu saí correndo para encontrar meios de registrar o encontro. Mas, quando voltei, a formiga já havia sumido.

Curiosa do jeito que a criaturinha parecia ser, só poderia ter entrado no livro. A capa verde não a pararia. A formiga era pequena, dessas de casa, que ficam te encarando enquanto você trabalha no computador. Daquelas que, ora estão perto do teclado, ora caminham na tela, imersas em novas imagens. Não era graúda como as do livro. Essa não ia cortar a folha de papel, como as da roça cortam as folhas de girassol. Por isso, me senti segura em deixá-la sozinha sobre a capa.

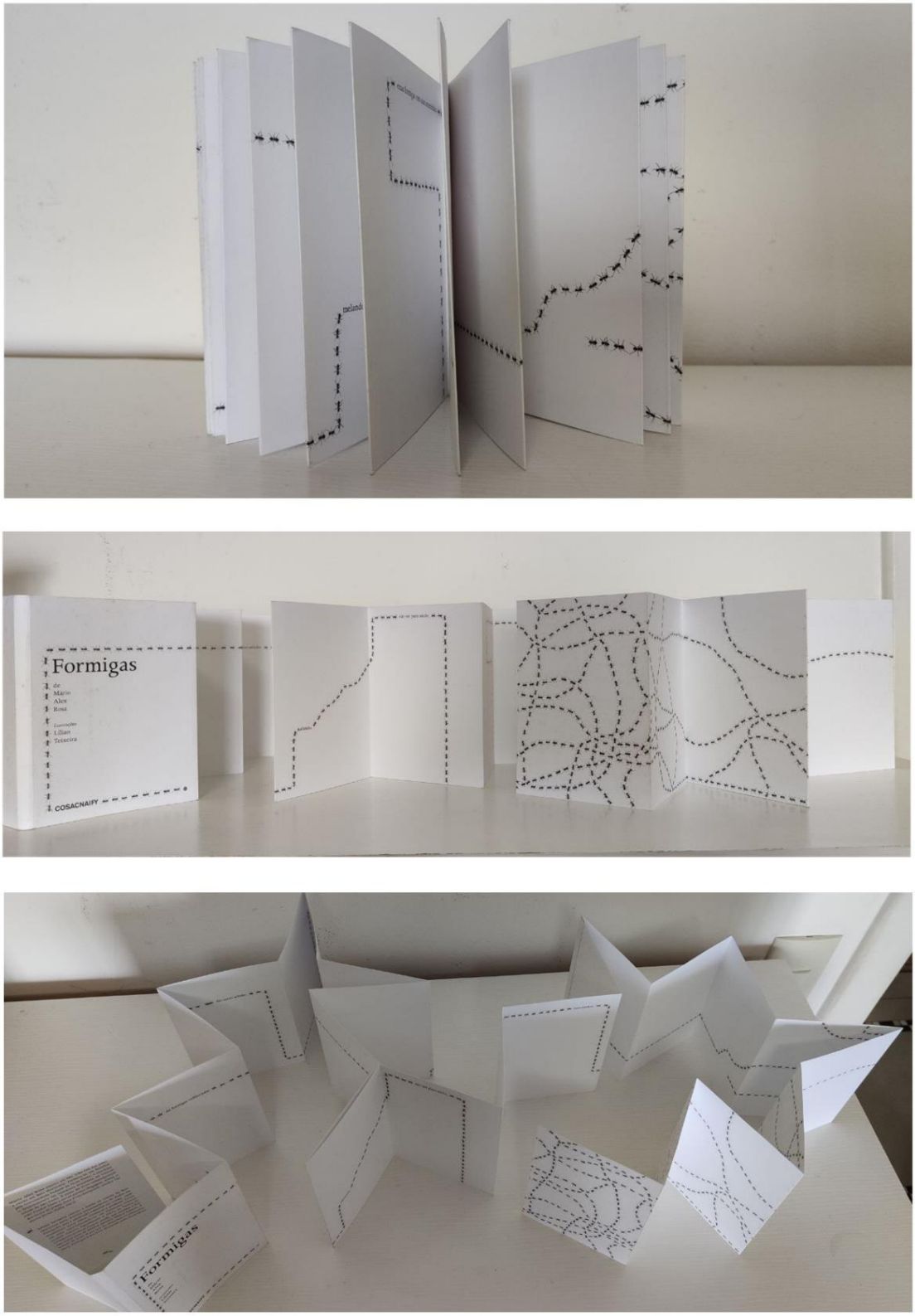
Esse livro possui uma luva como única capa. A retirei para encontrar a danada. À primeira vista, quando se retira o miolo de sua caixinha, "Formigas" parece ser um livro em modelo tradicional. Mas, basta passar a primeira página para perceber que se trata de um livro sanfonado. Muitas dobras e cantinhos para se esconder.

Abri o livro sanfonado, procurei a formiga entre as suas companheiras e nada. Acompanhei cada fileira, cada selinho entre as formigas, nada. Observei com atenção as letras da poesia. De tão pequena, ela poderia ter se feito de acento. Nada. As formigas do livro se enfileiravam, davam selinhos sem pudor, passavam pelo canto da casa-livro. Mas nada da invasora. Talvez, ela estivesse ali, no meio, selada com as outras. Até segui o conselho do menino do livro e selei, com meus dedos, o caminho das formigas. Tentei atrapalhar as páginas, passando a mão por elas, mas, a danada não se revelava.

Sacudi, estiquei as páginas, expus o longo trajeto das formigas no livro, mas, nada. O último recurso foi soprar. E soprei, soprei até balançar as dobras. Nada. A conclusão não poderia ser outra: eu cheguei tarde. Ela foi para Barbacena, porque é pra lá que acho que as formigas do livro caminhavam.

E conto fato verídico de fato vivido. Na busca pela formiga entre as formigas do livro, no ato corporal de minhas mãos a tentar atrapalhar o caminho das formigas e, com isso, encontrar a formiga, eu me encantei.

Figura 58. Mário Alex Rosa, Formigas, 2013, sequência narrativa



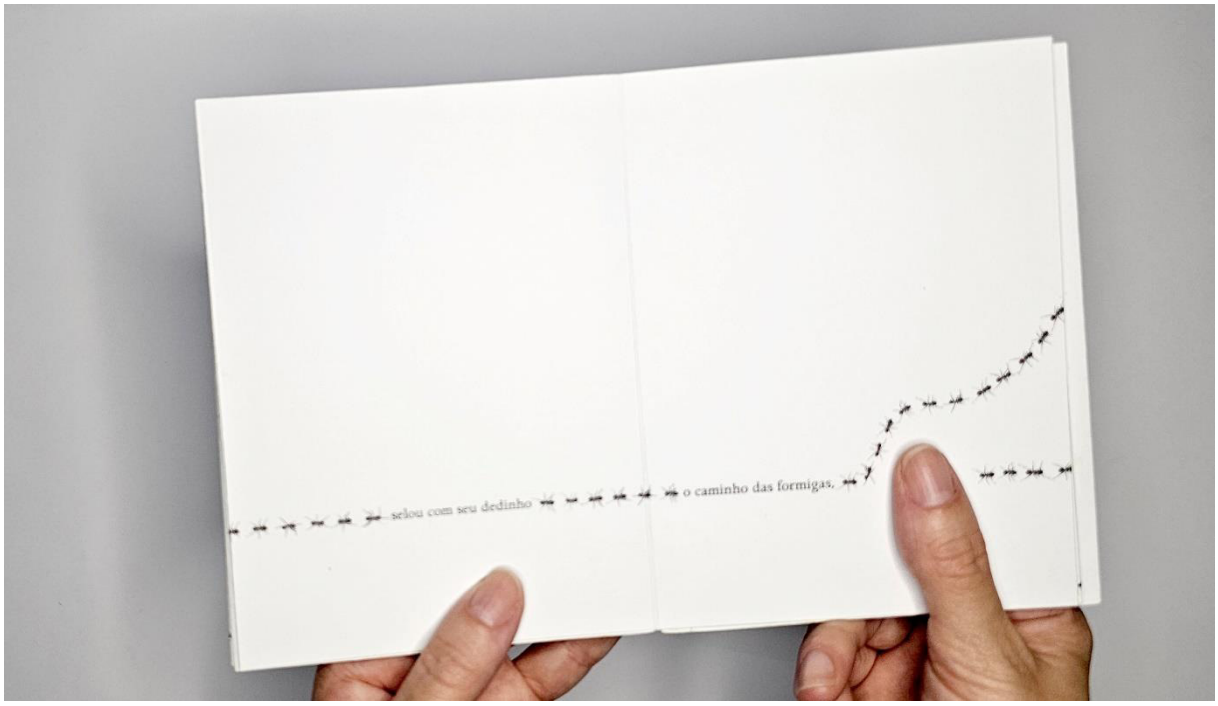
Fonte: Fotografia da autora (2023)

No poema ilustrado “Formigas”, a pessoa fruidora acompanha as formigas e, aos poucos, se emaranha nas páginas labirínticas. As páginas brancas sanfonadas possuem ilustrações de formigas dispostas em uma fila que, em sua maioria, segue da esquerda para a direita, faz curvas em várias direções e é intercalada por frases curtas, encaixadas junto das formigas.

Quando o menino coloca o dedo, bem ali, depois de “o caminho das formigas” há uma alteração visual.

O menino distraído, mas que tudo via
selou com seu dedinho
o caminho das formigas
e foi uma desatenção de antenas,
que ninguém sabe mais
se foram pra Atenas
ou Barbacena.

Figura 59. Mário Alex Rosa, Formigas, 2013, interrupção da linha



Fonte: Fotografia da autora (2023)

As formigas enfileiradas, que selavam os cantos da casa, começam a se espalhar pela página. Vários novos caminhos são abertos e permanecem em aberto pelo formato sanfonado. A materialidade da página, tocada e aberta, cria uma estranha sensação de cuidado, para não atrapalhar o caminho das formigas. Elas formam um grande mapa, atravessam as páginas sanfonadas e se enfileiram nos elementos paratextuais.

A fileira de formigas começa por um discreto buraco na página de rosto. Elas contornam o nome da editora, os nomes do autor e da ilustradora e o título. Depois de lidos os paratextos, você será convidado a segui-las pelas páginas que, aos poucos, se abrem e revelam outro livro, aberto de possibilidades visuais. Para acompanhar o poema, não é preciso abrir todo o livro. Basta passar as páginas de modo tradicional, pegando pela margem externa da folha da direita. Ela é uma página mais espessa, porque também é uma dobra; não está cortada e solta, mas dobrada e conectada às demais.

Passada a última página, ela não é a última página. O movimento sanfonado lhe joga para o verso das páginas lida. Isso intriga, pois faz parecer um livro infinito. Abra os trajetos das formigas e experimente o livro novamente. No final do retorno (do verso), as últimas parcelas sanfonadas são de campo branco, ou seja, não há formigas. Elas saíram pela margem superior, em linha reta, mas, para onde foram?

Passadas as páginas brancas, o pequeno buraco do formigueiro é revelado. Ao redor do buraco, as formigas estão no aconchego do lar, não se enfileiram. Elas caminham livremente pela página e chegam até a ficha catalográfica, se estendendo mais um pouquinho sobre a biografia do autor e da ilustradora. Essas páginas são o verso da capa, contracapa e folha de rosto.

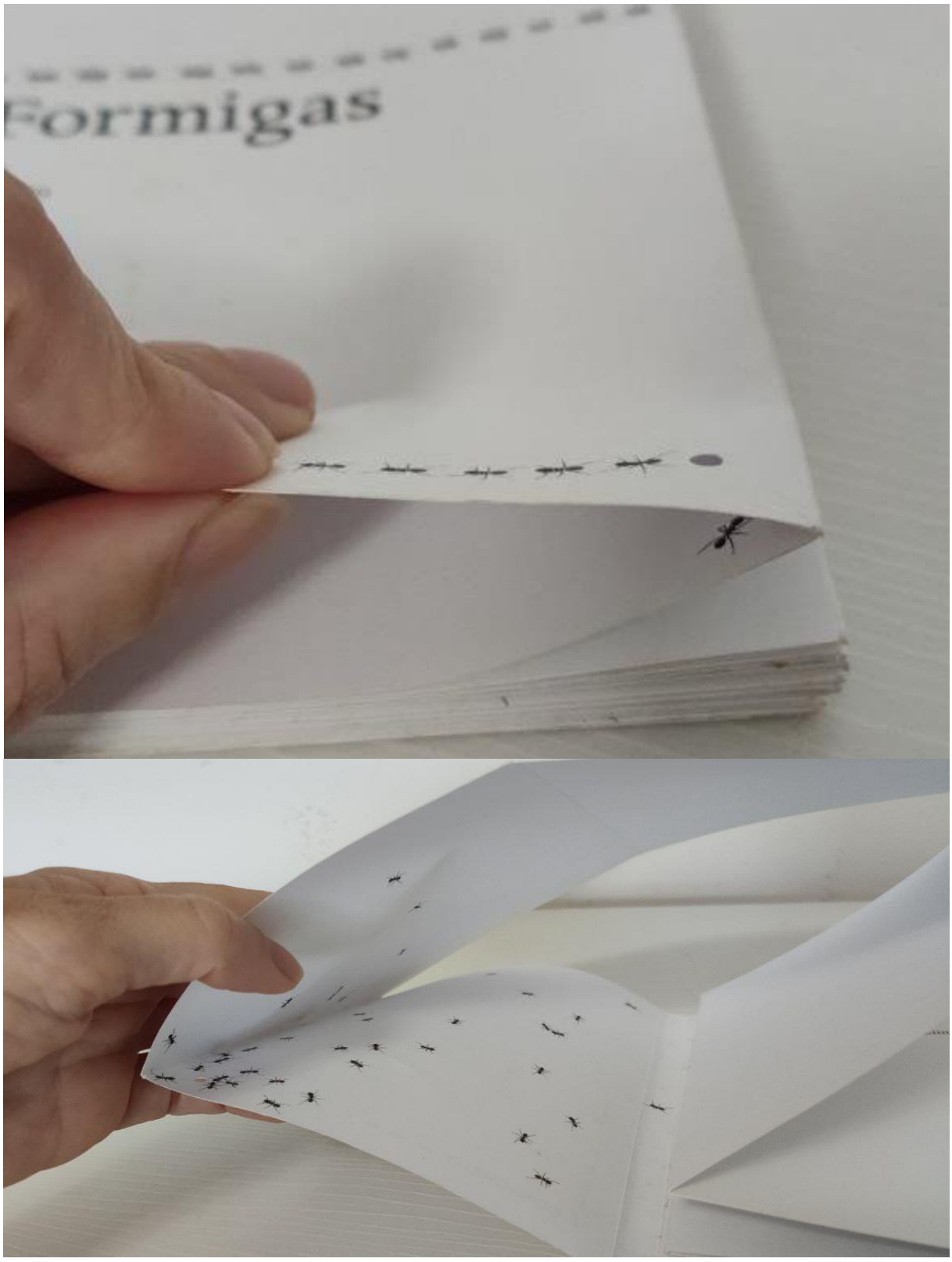
Todo o livro, exceto pela capa-envelope verde, é impresso em preto e branco. O Contraste entre capa verde, o branco da página e as formigas e poemas em preto, intensifica a materialidade visual, ao ponto de, se uma

formiga fosse seduzida pelo verde foliar da capa e entrasse no livro, não a distinguiríamos das ilustrações.

Revelado o formigueiro, ainda é possível continuar a busca. Abrir o grande mapa, esticá-lo em seus 14 cm de altura e 282 cm de comprimento. É muito metro de formiga. Quando achar que a busca terminou, você vai guardar o livro na luva verde e perceber que o local em que puxou o miolo é, também, uma meia lua de buraco de formigueiro. Foram as formigas soltas ao redor que lhe contaram.

A busca, ou leitura (chame essa experiência como quiser), ainda pode continuar. Isso foi a formiga fujona que me mostrou. Quando ela parou na capa do livro, ali, eu também entrei por uma experiência do livro ilustrado como objeto no mundo. As formigas me mostraram mais que o caminho para Barbacena, elas marcam os meus dedos, que selam os caminhos das formigas, e as minhas mãos, que abrem novos trajetos.

Figura 60. Mário Alex Rosa, Formigas, 2013, a mão que encontra o formigueiro



Fonte: Fotografia da autora (2023)

Ao ampliar a experiência do próprio mundo, o livro se torna mediador entre mim e esse mundo; entre você e o mundo do livro. Somos apresentados às outras vozes que traduzem outras vivências, como a do menino selador de caminhos de formigas; às outras formas de se compreender e viver a realidade. Após escutar essas vozes narrativas, que também são imagéticas e objetuais, você aumenta o seu inventário e amplia o chão de mundo, a partir do qual construirá suas próprias histórias.

A mediação a qual me refiro, realizada pelo livro ilustrado, não se dedica a um caráter informativo, como um manual que resolve um problema; tão pouco é elemento formador, fixado na apresentação de outros objetos, culturas ou realidades.[81] Por mais que o termo "mediação" seja, na maioria das vezes, discutido a partir das Ciências da Informação e da Comunicação,[82] aqui, essa mediação se reveste de outros tipos de relação. Ao evidenciar sua pertença ao mundo sensível, como objeto, o livro ilustrado torna-se um mediador duplamente qualificado para fazer a aproximação entre a pessoa fruidora e o mundo, seja por seu conteúdo narrativo ou por seu corpo objetual. Isso significa que o livro ilustrado, como mediador, não objetiva comunicar uma informação, mas promover o encontro. Esse objeto mediador é tanto expressividade quanto criador de chão para que se possa erguer novas casas.

Ao promover esse tipo encontro, o livro ilustrado cria uma situação que resulta em uma terceira dimensão de relações. Não se trata de um encontro restrito entre a pessoa fruidora e o livro, no qual a experiência poderia parar por aí, no simples manuseio do objeto como fonte de uma informação (estética ou discursiva). Esse é um encontro que resulta em uma nova situação e em um novo sujeito. A mediação é encantada, quer dizer, ela é uma resposta viva.

[81] Teresa Colomer (2002) ao propor sete chaves para se avaliar um livro para a infância, apresenta, no capítulo seis, a capacidade do livro de "ampliar a experiência do próprio mundo". No caso, uma ampliação do conhecimento informativo, a experiência com o distante no tempo, espaço, social e cultural: "A leitura significa sempre a ampliação da experiência, pois nos coloca em contato com outras vozes que traduzem outras experiências, outras formas de compreender a realidade nas quais se inclui a visão de si" (COLOMER, 2002, p. 141, tradução nossa). Trata-se de uma mediação temática-formativa, que pode ser uma possibilidade, apenas.

[82] Nesse sentido, sugiro a leitura do artigo "A mediação: a comunicação em processo?", de Jean Davallon (2007). Disponível em: https://ojs.letras.up.pt/index.php/prismacom/article/view/2100

Figura 61. Fabiana Pedroni, Folhas Secas, 2013



Fonte: Fotografia da autora (2013)

Nos dias em que não se dorme

Nos dias de agonia,

a duração do segundo grita alto

Eu me irrito com o tempo

O tempo se irrita comigo

O acúmulo me desgasta

O acúmulo me impregna

Tira meu sono

Eu insisto

Eu lavo

Mas é o tempo que me banha

Sou frágil, o tempo é cruel

Confio, o tempo é infinito

Eu me irrito com o tempo

E ele só quer brincar

Num arranjo de ponteiros

E volta...

Nos dias em que não se dorme

Nos dias de agonia,

a duração do segundo grita alto

Em 2013, acompanhei as folhas caírem. Em 2013, o futuro era outro. [83]

Eu, menina roceira, fui parar na metrópole de São Paulo. Em uma casa de fundos, a paisagem de minha janela era um muro branco. Poucas chuvas depois, as nuanças de sujidade deram outra constelação. Aos pés do muro, um corredor estreito acolhia as folhas de árvores que eu não conseguia alcançar.

No começo, eu as varria com frequência. Passados os ponteiros, eu as deixei acumular. Gostava de ouvir as folhas caírem umas sobre as outras. Gostava de ouvir o barulho de rastro das folhas sob as patas de um gato que nunca vi. E me encantava pelo acúmulo que me impregnava de memórias. Eram as folhas do pé de ameixa que deixei lá na casa da roça, no interior do Espírito Santo. Eram as folhas que chamam de nêspera, acolhedoras do piso favorito de minha mãe que guardamos após a reforma do banheiro.

Pelas folhas secas, encontrei a minha casa.

[83] Esse trecho foi publicado, inicialmente, como "[texto de processo] O tempo que nos lava". Disponível em: https://notamanuscrita.com/2021/06/08/cronica-o-tempo-que-nos-lava/

Figura 62. Fabiana Pedroni, O azulejo de minha mãe, 2023



Fonte: Fotografia da autora (2023)

Quando me deparo com imagens do passado, nem sempre compreendo como elas apontavam para o futuro, para um desejo de tempo.[84]

Às vezes, me incomodo com a poeira que insiste em se acumular sobre os móveis, no sal que gruda nas janelas do litoral, naquilo que nos faz caminhar em círculos repetitivos; ou, ao menos, que me dão essa impressão. Quão distante a limpeza de um móvel está da observação de uma florada de primavera?

Parece uma aproximação absurda. Talvez seja. Mas a movimentação dos corpos, o pensamento e o prazer de alteração do espaço podem retirar essa sensação de ciclo. Toda semana limparei este chão, mas toda semana é um chão diferente. As folhas que caíram não são mais as mesmas. Os pensamentos que dominam o esforço físico não são mais os mesmos. Sentir prazer no cotidiano é um desafio. Não se sentir sufocada pelo cotidiano é um desafio ainda maior.

O tempo nos lava. O tempo nos leva.

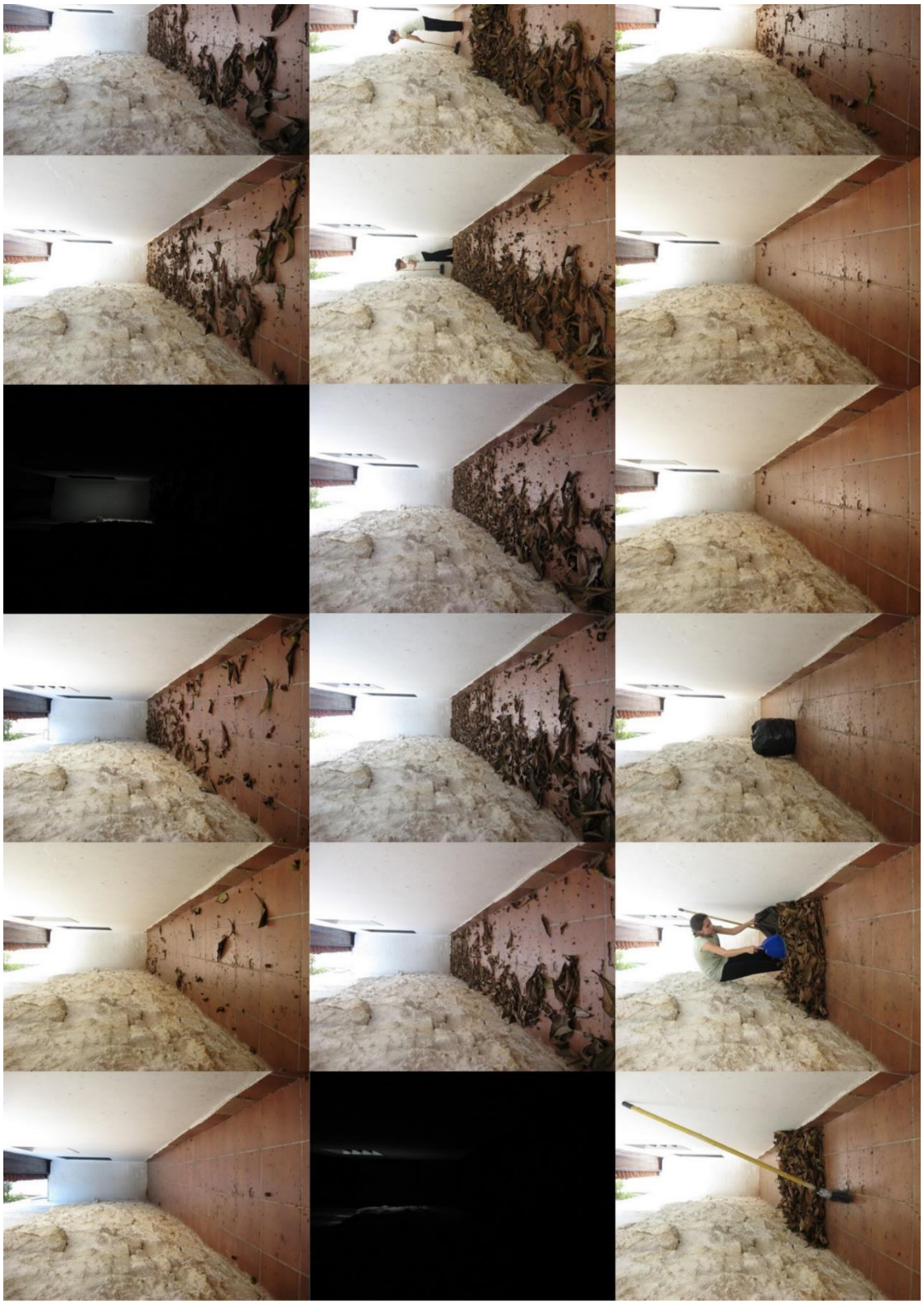
Se não nos agarrarmos a cada florada, ele nos sopra.

Sopra para longe. Nos acumula entre as folhas.

Onde caem as suas folhas?

[84] Segundo Robert Sokolowskil (2004), a relação entre a memória e a recordação está na percepção antiga de algo. O que guardamos como memória são as próprias percepções antigas evocadas quando recordamos e não as imagens das coisas que percebemos. Lembramos os objetos como foram dados naquele momento, mas com ruídos dos mais diversos. E, às vezes, o que me interessa é o ruído.

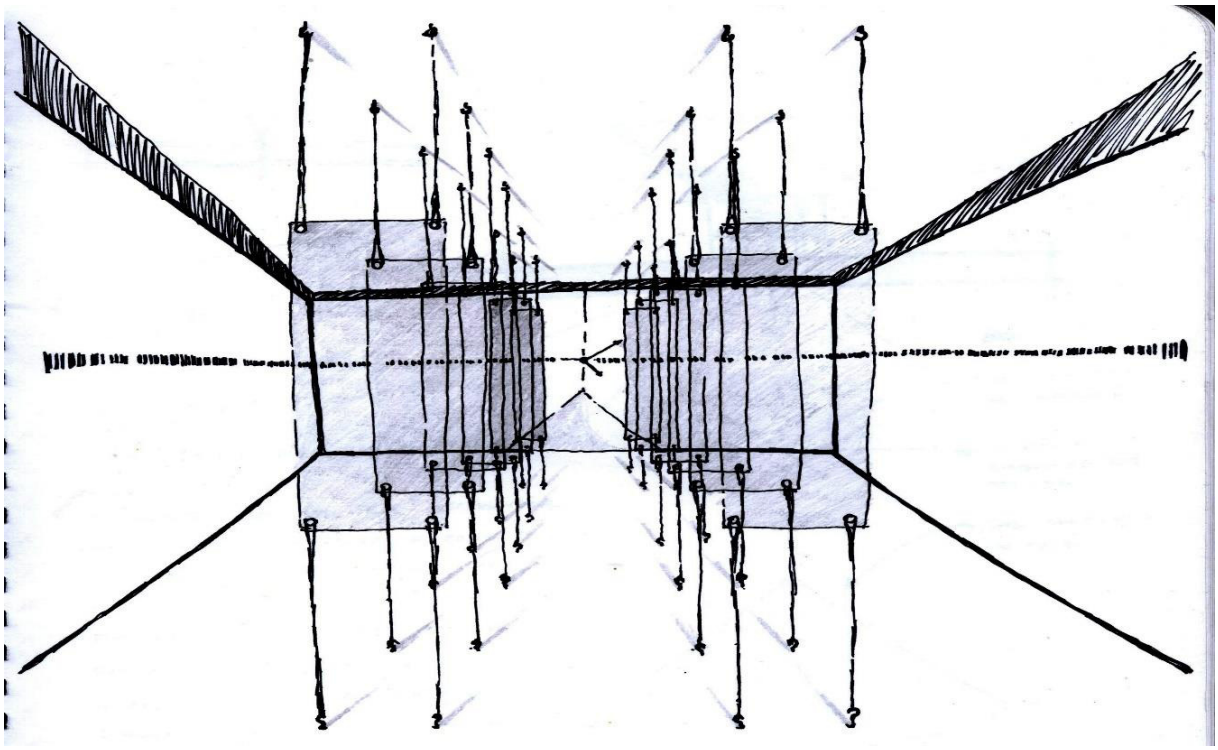
Figura 63. Fabiana Pedroni, O tempo que nos lava, 2021



Fonte: elaborada pela autora (2021)[85]

[85] [85] Folhas, Fabiana Pedroni, 2021. Animação de fotografias de 2013, com texto poético "O tempo que nos lava". Disponível em: https://notamanuscrita.com/2021/06/08/cronica-o-tempo-que-nos-lava/

Figura 64. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, 2013, ilustração de projeto



Fonte: elaborada pela autora (2013)[86]

As folhas continuam a crescer e cair. Pequenos detalhes do mundo são pinçados como lembranças dos inventários da memória, para conturbar as linhas retas da certeza. Talvez eu queira um vidro para observar a sujidade. Talvez eu queira uma marca de tempo que não seja medida pelo relógio.

Quero conversar com minha avó sobre como o vidro da janela está sujo e ouvi-la dizer "É verdade, vamos pegar mais um café?". A vivência acontece pelo tempo da narrativa, não por uma ordem.

Foi com a vontade de sentir o tempo que propus a mostra "Chronologia Kairológica", naquele mesmo ano de 2013, na Galeria Homero Massena (Vitória / ES). O receio de não conseguir encontrar um lugar para habitar, de não sentir o acolhimento de se "estar em casa" em outra cidade, me afetou profundamente. Investigar o tempo foi a minha resposta construtiva.

[86] A ilustração acima é parte do projeto expográfico para a instalação Chronologia Kairológica, 2013

O antagonismo entre os mitos gregos de Chronos e Kairós serviram de base para essa resposta. O primeiro é o responsável pelo tempo marcado, contado. É o relógio matemático de nossas atividades.

O outro é a qualidade de todo tempo vivido. Kairós é sentir que uma espera na fila é uma demora e que uma agradável conversa com amigos passa voando. Ambos esses tempos estão entranhados na vida. O tempo de atividades não obedece, mansamente, à contagem do relógio.

Ainda assim, o tempo permanecerá a seu lado. Há uma tensão constante que pode lhe fazer balançar como pêndulo para um polo ou outro, e isso afeta a sua experiência com o mundo sensível.

Figura 65. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, placas de vidro para coleta de maresia



Fonte: elaborada pela autora (2013)

Figura 66. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, caixa de transporte de placas de vidro



Fonte: elaborada pela autora (2013)

Figura 67. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, vidros suspensos na galeria



Fonte: elaborada pela autora (2013)

"Chronologia Kairológica" ganhou a forma de uma instalação para discutir distintos modos de se sentir e pensar o tempo.[87] O acúmulo de maresia em 12 placas de vidro (120x50cm cada), suspensas no teto da galeria por cabos de aço, criou uma contagem de tempo cuja marcação era de natureza imprevisível e sutil. As placas criaram camadas, folhas narrativas que sobrepuseram o tempo de acúmulo temporal de sujidades e a transparência das relações.

Nos vãos da opacidade do acúmulo, percebi o dedo de uma criança, que ali mesmo, durante a mostra, marcou sua existência naquela contagem de tempo vivido. Todas as placas foram expostas à maresia litorânea e às sujidades de minha varanda por 60 dias. A cada cinco dias, uma placa era retirada da varanda e reservada em uma caixa de madeira

[87] Na imagem do projeto há, no fundo da galeria uma ampulheta de sal (caindo do teto), mas por questões técnicas não pode ser implantada e novas repostas surgiram a partir desse problema.

criada como capa para abrigar aquela narrativa escrita pelo tempo. Restou, ao final, uma delicada diferença entre cada placa, possível de ser percebida por sua perda de transparência. Através dessa artimanha poética, o processo de industrialização que uniformiza as peças seria superado pela criação de uma narrativa singular.

Figura 68. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica,queima da madeira



Fonte: Fotografia da autora (2013)

Figura 69. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, montagem de exposição



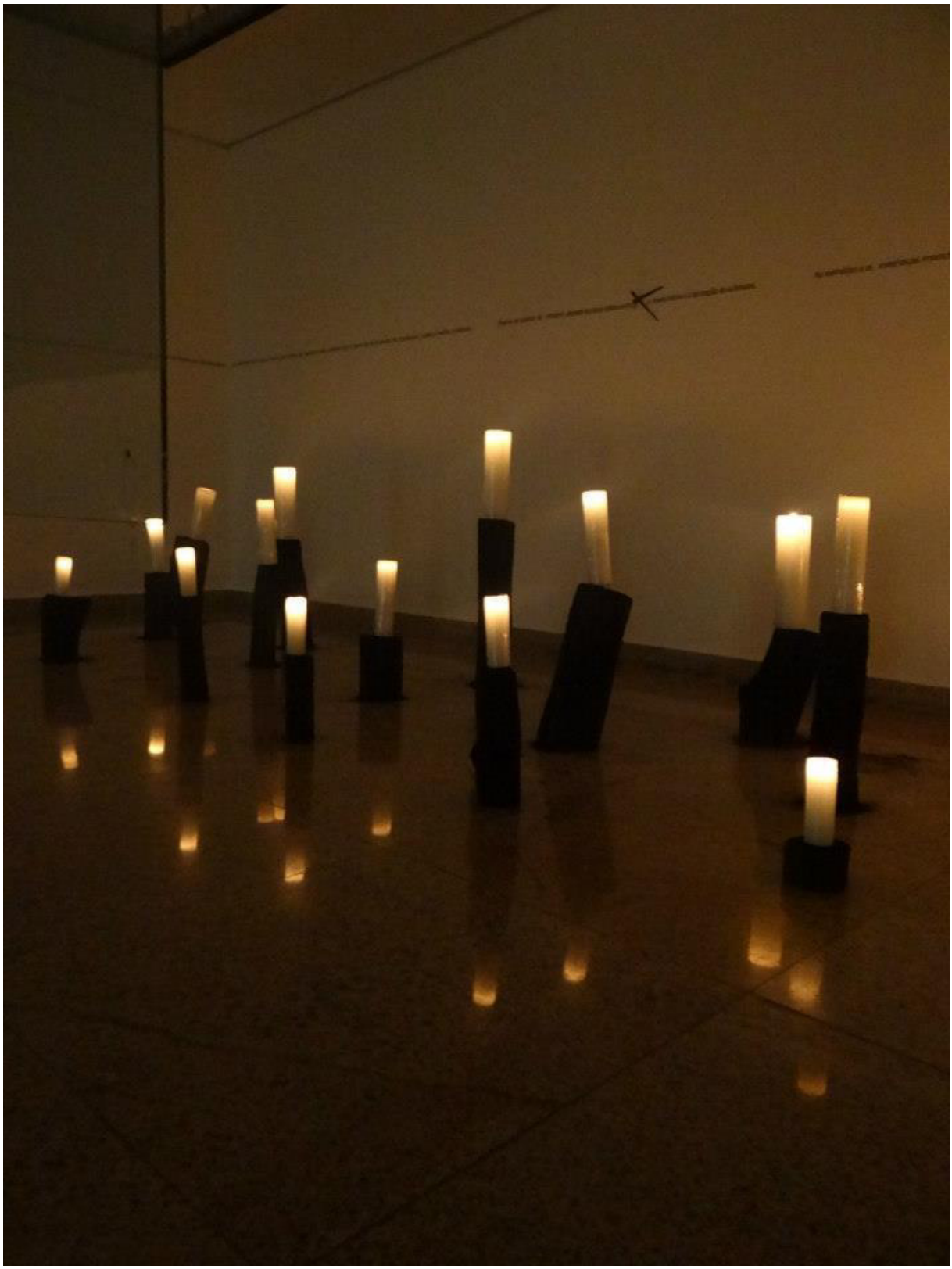
Fonte: Fotografia da autora (2013)

Figura 70. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, 2013



Fonte: Fotografia da autora (2013)

Figura 71. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, 2013



Fonte: Fotografia da autora (2013)

Instaladas na galeria, era possível circular entre folhas/placas e se misturar nas páginas daquela história. A cada movimento, haveria uma nova percepção de discurso e sentido de tempo. Ao fundo da galeria, ponteiros brotavam diretamente da parede e giravam sem limites numéricos. Um relógio sem números e marcações visuais ainda é um relógio? O giro contínuo do ponteiro marcava essa passagem que não para, não diz o destino, é cinicamente infinito. É Kairós dentro de Chronos.

Pelo recorte dos vidros quis ver até onde o acúmulo da delicadeza permitia que houvesse transparência. Quando a transparência desaparece?

O tempo vivido em construção e reconstrução, ainda é presente.

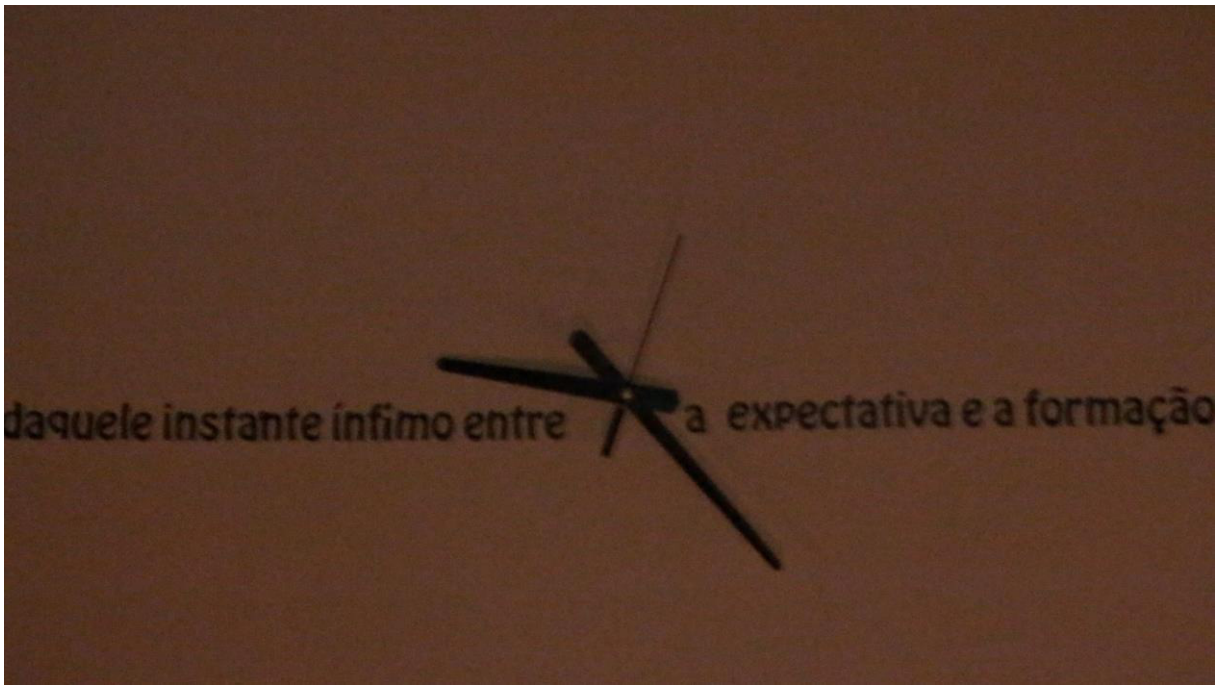
A mostra é uma relação íntima com a mudança de cidade (de Vitória para São Paulo), com as mudanças familiares (o início do Alzheimer de minha avó logo que fui embora), e o encontro com outros entendimentos de tempo que eu não conhecia até me aproximar da área da História (a prova de seleção no mestrado). Caminhos diferentes surgiam a cada esquina. A finitude e a irreversibilidade da vida apareceram nas velas acesas para queimarem durante todo o período da mostra. Velas que cronometravam o tempo, mas se mantinham em potência de transformação. Instaladas sobre toras de carvão, de madeira velha da roça queimada, as velas suspendiam o tempo num suspiro de receio. Criou-se um ambiente, criou-se uma situação, criou-se uma casa para habitar.[88]

O movimento de fruidores para a apreensão do espaço como um lugar de tempo vivido foi reforçado pelo poema inscrito na parede. O poema contornava a sala de exposição e entrava em conflito com o relógio inserido na parede, o tempo cronológico, o grande instrumento de transformação da modernidade, que subjuga as nossas ações. Mas, por que apresentar uma proposta de instalação em um ensaio que se dedica aos livros ilustrados?

[88] Habitar a Galeria Homero Massena é um ato político de defesa da Arte no Estado do Espírito Santo. Criada em 1977, a galeria tem grande impacto no cenário artístico. Fomenta e difunde produções de artistas iniciantes, como eu era em 2013, na minha primeira exposição individual, e de experientes. Atualmente, o incentivo é por chamadas públicas através de editais de cultura.

Para além de fazer parte da história da tese, que nunca começa por seus começos, quero sublinhar que há diferentes formas poéticas de nos percebermos pertencentes ao mundo sensível. Abro as páginas com as mãos, busco as formigas sobre as páginas, com os olhos e o tato, sinto a maresia grudar na ponta dos dedos, penso e comunico sobre a própria experiência de sentir. A amplitude de relações põe à prova os dualismos entre teoria e prática, corpo e mente, arte e ciência, e tantos outros que, tradicionalmente, foram reforçados, ao se segmentar o mundo e, junto dele, nossos próprios corpos.

Figura 72. Fabiana Pedroni, Chronologia Kairológica, 2013, detalhe do ponteiro



Fonte: Fotografia da autora (2013)

Dentro do tempo vivido, no acontecimento da experiência, não há essas oposições. As sensibilidades percorrem todo o corpo para construir relações com o mundo. Reconheço a singularidade da experiência sensível na proposta da "Chronologia Kairológica" como percebo, no mesmo mundo, o "Livro de areia" (1999/2003),[89] de Marilá Dardot.

[89] Como já propus tantos inícios, achei cabível alertar que esta obra foi o início de Dardot na produção artística. "O amor pelas palavras fez com que as frases, versos, letras e livros entrassem de forma natural na sua arte. Depois de uma primeira formação em Comunicação Social, Marilá foi estudar artes visuais na Escola Guignard, em 1997.

Figura 73. Marilá Dardot, Livro de Areia, 1999/2003, capa



Fonte: Itaú Cultural (2003)[90]

Percebeu que estava pela primeira vez diante de um trabalho que reconhecia como uma obra, quando realizou 'O livro de areia', de 1999, inspirado no conto homônimo do argentino Jorge Luís Borges, de 1975. 'Foi a primeira, algo que me fez pensar: 'isso aqui é o meu trabalho'". Desde então, as palavras, a literatura e os livros não saíram mais do repertório visual dessa artista que aprecia também a fisicalidade do objeto e não gosta de ler PDF.". Entrevista disponível em: http://saopauloreview.com.br/marila-dardot-uma-artista-entre-os-livros/

[90] Disponível em: https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/palavra_em_suspenso/o-livro-de-areia/ Acesso em: 29 ago. 2023

Figura 74. Marilá Dardot, Livro de Areia, 1999/2003



Fonte: Itaú Cultural (2003)

Figura 75. Marilá Dardot, Livro de Areia, 1999/2003, manuseio



Fonte: Itaú Cultural (2003)

Em “Livro de areia”, placas de espelho propõem a singularidade da experiência através da virtualidade infinita. Ao abrir o livro, não importa de que lado, porque todo lado é um início, você se depara com um texto na guarda (verso da capa), que é refletido pelas páginas espelhadas. Pode ser o conto de Jorge Luís Borges, “Livro de Areia”, que fala de um livro infinito, sem início nem fim, com páginas que nunca se repetem; ou você pode encontrar, na outra guarda, um trecho de Heráclito, do Fragmento 91:

> Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio. Não é possível tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado, porque se recompõe e se reconstitui de novo através da rapidez da mudança, ou melhor, não é de novo, nem em seguida, mas ao mesmo tempo que surge e desaparece.

As duas citações só podem ser lidas no reflexo do espelho, por estarem invertidas.

> Para Marilá Dardot, o que Heráclito diz sobre a fluidez e a impermanência das coisas é perfeitamente aplicável à dinâmica da literatura, na qual o leitor que retorna a um livro nunca é o mesmo, assim como o livro muda sempre que lido por alguém: 'O livro se reconstrói sempre que aberto e lido', completa a artista. (NEVES, 2013, p. 68)

O livro de Dardot também é infinito, como o conto de Borges, mas as mãos que folheiam o livro criam outro tipo de infinitude. Os espelhos se enfrentam e multiplicam os reflexos das páginas entre si, mas, também, das mãos que seguram o livro e o abrem. Visualmente, as mãos são percebidas como parte do mesmo universo. Não é possível dissociar o corpo de quem manuseia do corpo do livro manuseado.

O reflexo inclui as mãos e todo o entorno do objeto. Há uma multiplicidade de encontro de céus, mãos, árvores, prédios, aves ligeiras, tetos de galerias, pessoas curiosas. Tudo adentra pelas páginas refletidas e a infinitude permanece

como uma marca das possibilidades de vivência, mais que a multiplicação de reflexos do próprio reflexo.

A leitura também é corpo, paisagem, mundo. Você nunca encontrará o mesmo sentido nas páginas de um livro, ainda que a página permaneça, materialmente, a mesma.

Quando Elida Tessler propôs o "Fundo de rumor mais macio que o silêncio" (2003),[91] foi o tempo que trouxe a poesia para o Centro Dragão do Mar (Fortaleza/CE).

A obra leva como título uma fala de Marcovaldo, personagem do romance de Ítalo Calvino, "Marcovaldo ou As estações da cidade" (1994). Um operário como tantos outros, em um mundo caótico, Marcovaldo busca a natureza na cidade por desventuras trágico-cômicas. Calvino assim o descreve:

> Esse Marcovaldo tinha um olho pouco adequado para a vida da cidade: avisos, semáforos, vitrines, letreiros luminosos, cartazes, por mais estudados que fossem para atrair a atenção, jamais detinham seu olhar, que parecia perder-se nas areias do deserto. Já uma folha amarelando num ramo, uma pena que se deixasse prender numa telha, não lhe escapava nunca: não havia mosca no dorso de um cavalo, buraco de cupim numa mesa, casca de figo se desfazendo na calçada que Marcovaldo não observasse e comentasse, descobrindo as mudanças da estação seus desejos mais íntimos e as misérias de sua existência (CALVINO, 1994, p. 7)

Marcovaldo estava em processo de esgotamento. Ele se esforça para criar relações com o mundo através da natureza sobrevivente, mas a realidade caótica da cidade o atropela. O livro de Calvino possui vinte histórias que atravessam as quatro estações do ano, cinco histórias para cada estação. A leitura pode ser sequencial ou não. Há vários espaços de habitação para a pessoa fruidora.

[91] Fonte: https://www.elidatessler.site/fundo-de-rumor-mais-macio-que-o-silencio2

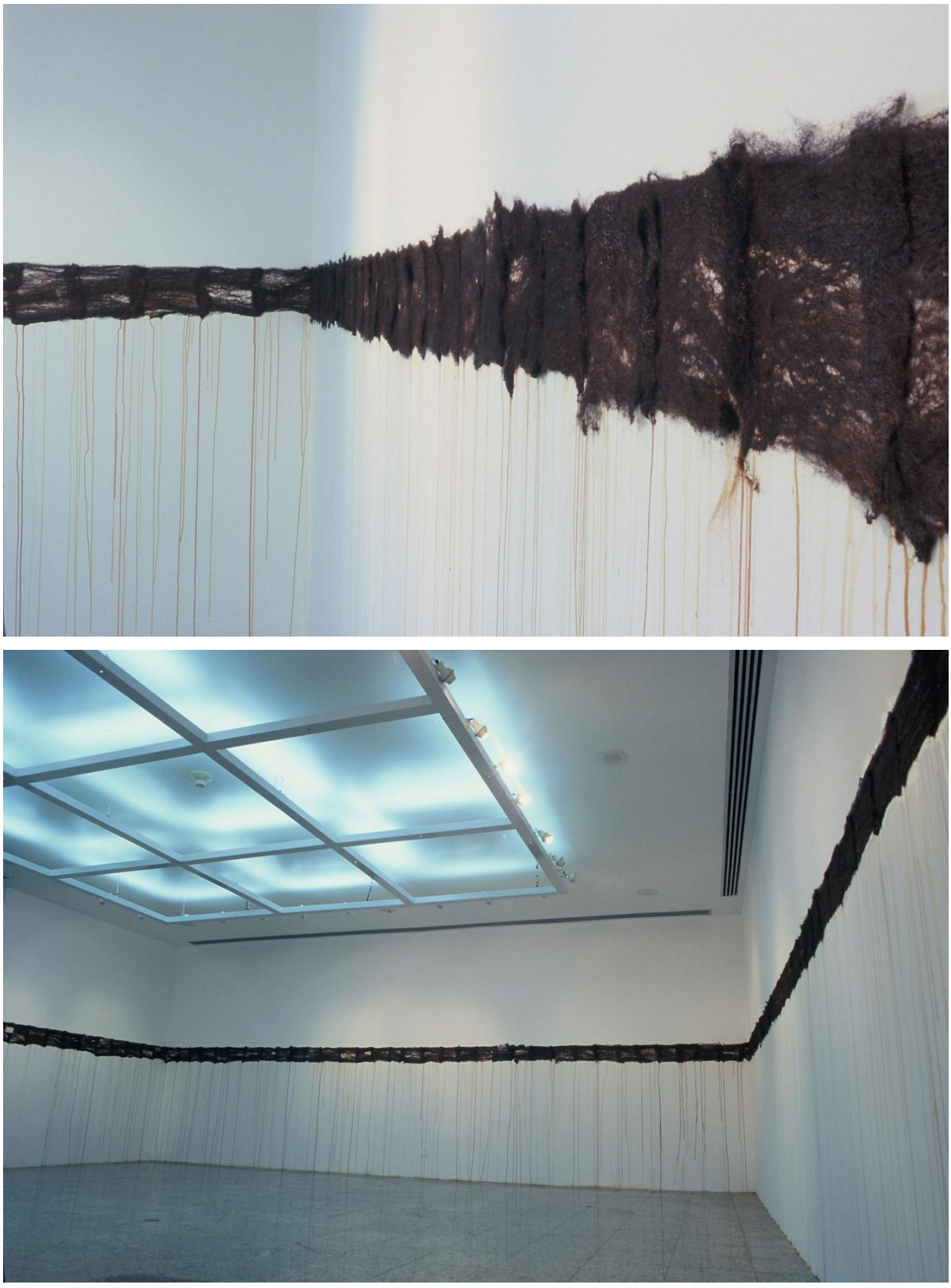
Figura 76. Elida Tessler, Fundo de rumor mais macio que o silêncio, 2003



Fonte: Elida Tessler (2003)[92]

[92] Disponível em: https://www.elidatessler.site/fundo-de-rumor-mais-macio-que-o-silencio2 . Acesso em: 29 ago. 2023.

Figura 77. Elida Tessler, Fundo de rumor mais macio que o silêncio, 2003



Fonte: Elida Tessler (2003)

Marcovaldo não se percebe como pertencente à cidade. A sua busca contra a miséria é romantizada, subjetiva e individual. Ele cria fantasias de uma cidade utópica, que momentaneamente existe nos detalhes do mundo, mas ela não permanece, por não se tornar experiência, pois não o toca como parte do mundo. A soma de suas pequenas ilusões produz desilusão.

Na obra de Elida Tessler, a transformação da palha de aço em matéria oxidada, que escorre pela parede, traz a concretude de interferência no mundo. Presenciamos as pequenas e contínuas transformações do cotidiano. Talvez Marcovaldo tenha visto o brilho da ferrugem enquanto ariava uma panela, mas, atrasado para o trabalho, o brilho se desfez rapidamente. Ele não percebeu e vivenciou aquele detalhe do mundo refletido em outras experiências, inscrito pelo tempo vivido ou escrito nas páginas de espelho do "Livro de areia". A suposta palha de aço oxidada de Marcovaldo não ultrapassou o espaço da cozinha e não adentrou, como acontecimento vivenciado, em seu imaginário. Ela ficou isolada como beleza intangível, presa na fantasia suspirosa, flutuante por aí. Nunca desceu ao chão. Nunca tocou os corpos e as casas. Nunca foi habitada.

Apesar de tantas negativas, aprendi com Marcovaldo um possível primeiro passo para o encantamento, a investigação do mundo pelos detalhes. E detalhes podem ser livros ilustrados na rotina cotidiana, folhas que caem, rostos que sorriem nos objetos, guardados de memória esquecidos, uma palavra, uma pedrinha na rua, uma planta que nasce no vão do cimento da calçada, um papelzinho esquecido no canto da mesa, uma formiga passageira, tudo o que me atrai e me suspende da automatização da vida.[93]

[93] Já é hora de dizer que toda sequência narrativa que apresento tem intenções que nem sempre estão tão evidentes. Essa sutileza funciona como as aberturas literárias para a ação do leitor. Talvez você queira ir para outras páginas pensar sobre possíveis conexões. Aqui, aponto que a sequência se direciona para a importância da referência. A CK (como chamo carinhosamente a mostra "Chronologia Kairológica") é desdobramento da prova do mestrado e das mudanças geradas com a minha ida para São Paulo. As placas de vidro espelham o mundo como as folhas do Livro de Areia, desdobradas de Borges, assim como a obra de Elida Tessler desdobra a percepção de mundo de Marcovaldo. Trata-se da ação de construir sobre construções.

Didi-Huberman colocou o mundo da pintura em “Questão de detalhe” (2013). O autor investiga o detalhe e o diferencia do fragmento. O fragmento é posto como pedaço, como parte em que o todo está ausente. O Detalhe não é categoria, não é pedaço, ele perturba a matéria e “[...] coloca antes de tudo a questão: de onde olhar?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 302). Trata-se do lugar do sujeito, de onde se pensa a pintura. De longe se vê a representação, de perto, a pincelada. Ainda acrescenta: “todo o problema de uma teoria da arte reside na articulação desses dois campos ou desses dois pontos de vista” (2013, p. 337), no caso, da ordem fenomenológica (da percepção) e da ordem semiológica (da intelecção). Essas duas ordens compõem a dupla face do sintoma. Essas questões aqui postas são uma placa de direcionamento, caso você queira fazer um desvio. Se não, voltemos para o detalhe na casa-livro.

Investigar o mundo para pertencer ao mundo

A criança apoia a folha branca e fina sobre a parede. Disseram que ela não poderia mais riscá-la.

— É na folha! — grita a criança para provocar a ordem dos adultos preocupados com a inalteração do ambiente.

Ela começa a desenhar uma casinha, sem muitos detalhes, sem muita atenção. O objetivo é a provocação. Traça as linhas, faz os contornos, e começa a preencher. Pinta a casa de amarelo num risco rápido. Não era rápido o suficiente. Deita o giz de cera sobre a folha para aumentar a ação. O

céu será laranja, porque já é de tardinha. Ela para no meio do céu e fica intrigada. Por que o céu já tem estrelas?

Ela coloca a folha no chão, continua a pintar com os braços cansados da verticalidade da parede. O céu mudou. Agora está liso. As estrelas ficaram lá em cima? A criança olha intrigada. E volta para a parede. Com o giz deitado, pressiona mais firme o laranja e mais estrelas aparecem. Da sala, ela olha preocupada para a cozinha. Valeria a pena o risco? Retira a folha, deita o giz laranja e encontra um novo céu escondido na parede chapiscada.

O mundo abriga muitos cantinhos escondidos ou esquecidos.

Max Ernst, em 1925, encontrou um desses cantinhos no piso de madeira de sua casa. O grão das tábuas foi acentuado por anos de lavagem, fazendo surgir padrões de desenhos. Ernst colocou folhas de papel sobre o chão e esfregou um lápis macio para capturar "florestas misteriosas habitadas por criaturas parecidas com pássaros" (TATE). Depois, publicou os desenhos na coleção "*Histoire Naturelle*" (História Natural), em 1926. A partir daí, para a História da Arte, "nasceu" a frotagem (*frottage*), técnica tradicional, através da qual se captura desenhos e texturas de uma superfície.[94]

No livro *Homonim* (2015), Hanna Piotrowska Dyrcz utiliza a frotagem a carvão para apresentar uma narrativa baseada em homônimos (palavras com a mesma pronúncia, mas significados diferentes). Esse livreto traz dois significados da palavra polonesa *bal* – que significa tanto baile (dança, baile de máscaras), quanto tronco de árvore ou prancha.

Um único tronco de árvore é deslocado do mundo natural para a folha do livro como objeto sensível. Assim, explora-se diferentes texturas e combinações do mesmo elemento natural. Em seguida, em um corte

[94] Sublinho o "para a História da Arte", porque sabemos que a história não é única (ADICHIE, 2019) nem surgiu na França ou Alemanha ou nos Estados Unidos. Quantas histórias de captação de textura podem existir no mundo antes do século XX?

transversal, a artista nos leva para dentro do tronco. Nesse ponto, prepara-se o palco para o baile, que acontece nas páginas seguintes. Das múltiplas seções transversais do tronco de árvore, surgem, em uma perspectiva de cima para baixo, dançarinos que rodopiam pela página.

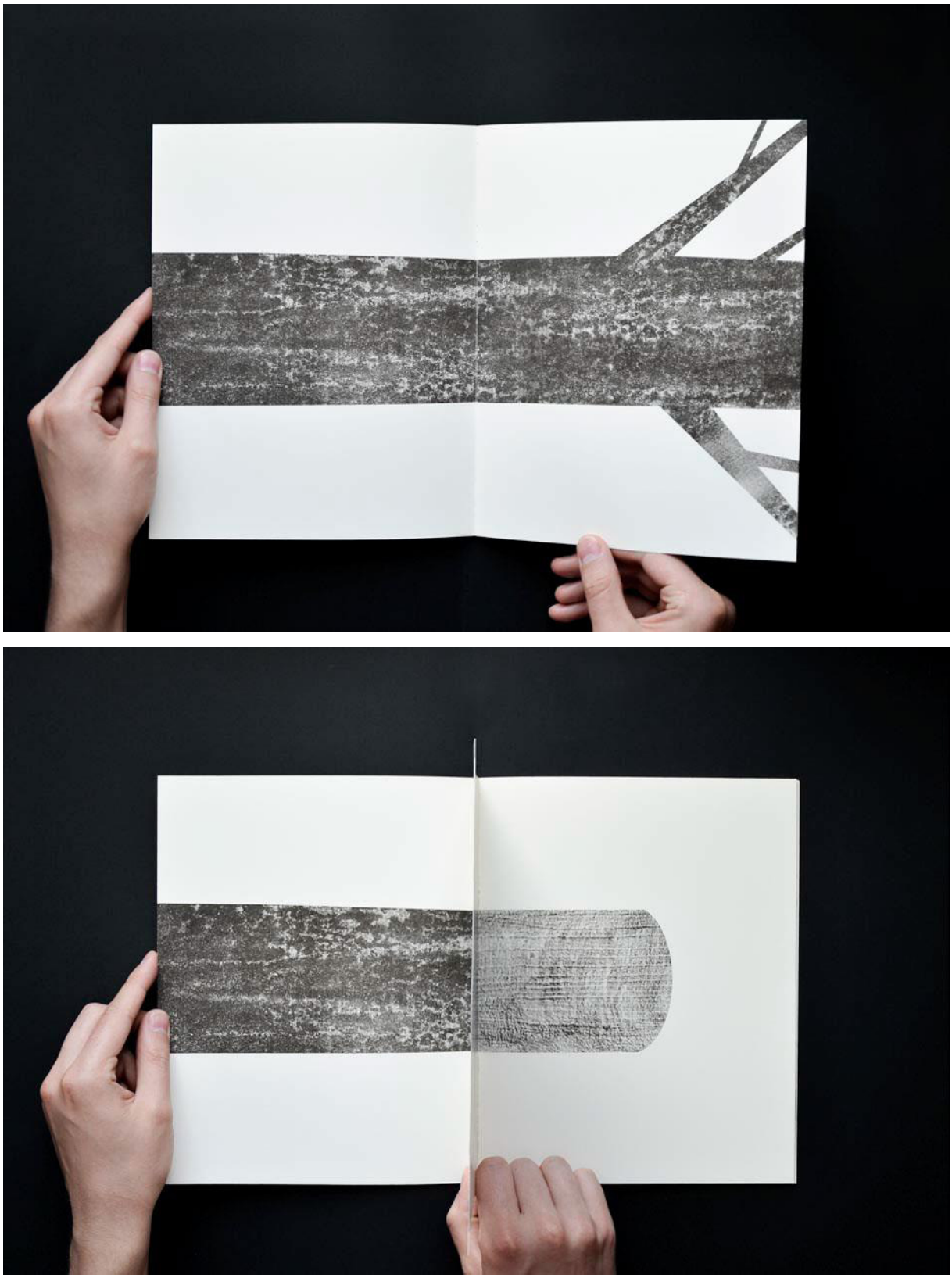
Figura 78. Hanna Piotrowska Dyrcz, Homonim, 2015, sequência narrativa



Fonte: Behance (2023)[95]

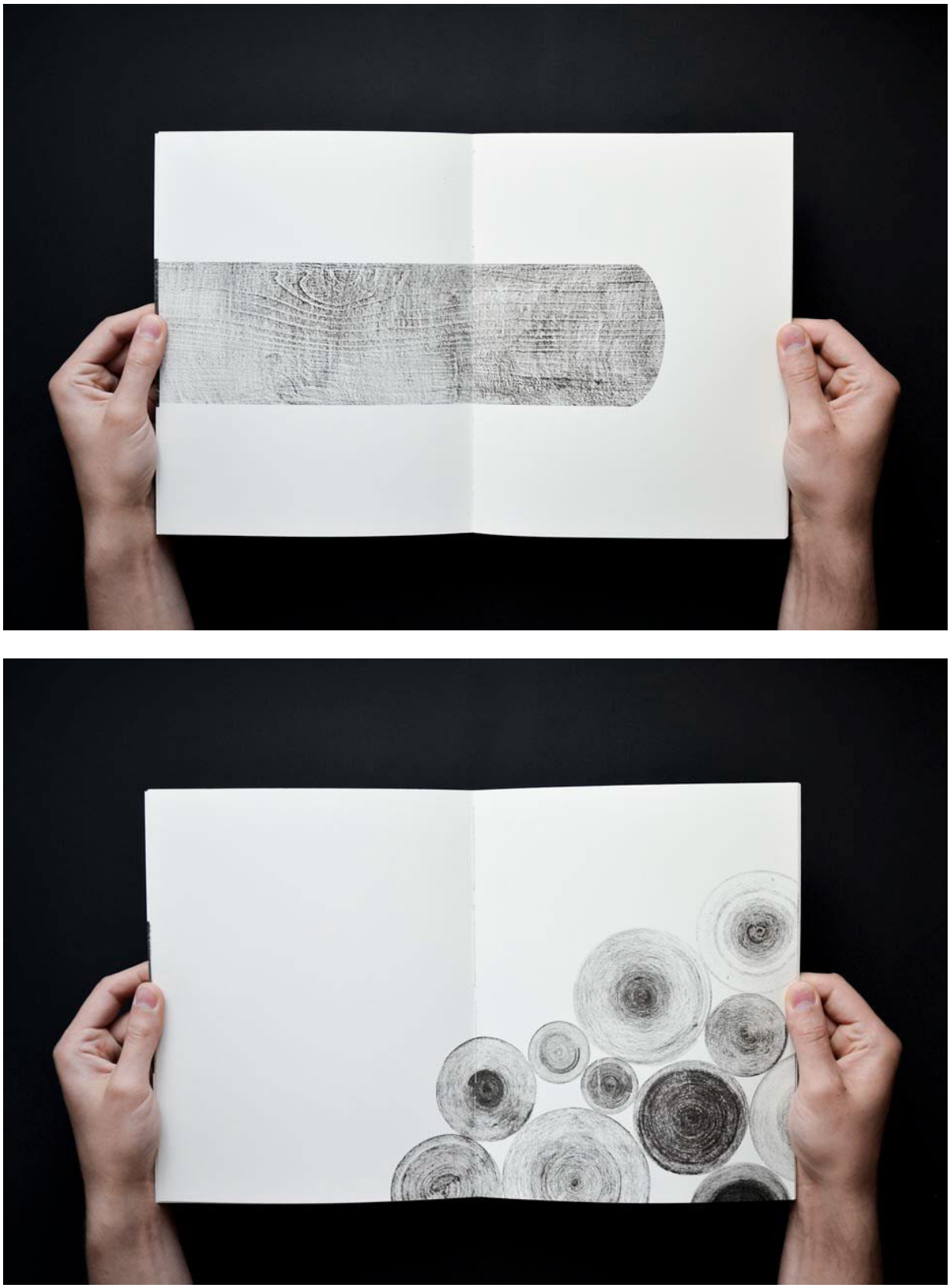
[95] Disponível em: https://www.behance.net/gallery/32478495/Homonym-booklet. Acesso em: 29 ago. 2023

Figura 79. Hanna Piotrowska Dyrcz, Homonim, 2015, sequência narrativa



Fonte: Behance (2023)

Figura 80. Hanna Piotrowska Dyrcz, Homonim, 2015, sequência narrativa



Fonte: Behance (2023)

Figura 81. Hanna Piotrowska Dyrcz, Homonim, 2015, sequência narrativa



Fonte: Behance (2023)[96]

Foi pensando no encontro com a sensibilidade de mundo, no tempo vivido e na memória, que Maria Angélica Pedroni traçou seus "Caminhos da Terra" (2022, p. 16). Para a artista, que é também minha mãe, o

> Caminho é lugar por onde seguir, é movimento, é passagem, é atravessamento, é experiência. E isso nos coloca novamente nas palavras-chave que abriram este texto [marcar, afetar, resistir, experimentar, ruptura, retração, interação, vínculo], que aproximam o mundo sensível, da materialidade, à experiência com ele. Este trabalho propõe um estudo da materialidade da argila e possíveis conexões experimentais com elementos da bananeira. Os Caminhos da Terra conduzem para as capacidades de marcar, de resistir, de criar afetos e de se reconstruir da argila e das bananeiras.

[96] Disponível em: https://www.behance.net/gallery/32478495/Homonym-booklet. Acesso em: 29 ago. 2023

Do estudo botânico e afetivo com a bananeira, minha mãe investiga o corpo físico, não como fronteira, mas como encontro.[97] O processo criativo de enfrentamento da matéria não é passivo. Ela questiona "O que significa resistir?", e sua resposta diz tanto do trabalho de corte do caule da bananeira, para torná-la matriz de impressão, quanto das ações de seu corpo. A conclusão é a seguinte: "sozinhos somos mais frágeis". (ANGÉLICA PEDRONI, 2022, p. 45)

Assim como meus avós cuidavam de um bananal, minha mãe faz da bananeira rostos, firma ali a sua identidade e afetos.

[97] Acredito que não seja o caso de negar relações afetivas e de encontros poéticos a cada café da manhã, atravessados pela minha tese e pelo Trabalho de Conclusão de Curso de minha mãe. Minha casa se tornou uma casa-atelier. O café tornou-se abertura para pensarmos, juntas, como sentimos o mundo. Novamente, reforço a importância das referências e dos encontros.

Figura 82. Maria angélica Pedroni, Caminhos da Terra, 2022



Fonte: Fotografia da autora (2022)

Placas de argila recebem a impressão da matriz de bananeira, feita a partir do corte transversal do caule da planta. A impressão redonda e no formato de placa ovalada é referência a um antigo retrato de minha bisavó, mãe de minha

avó, mãe de minha mãe. Ela cuida para que as bananeiras continuem em nossa vivência, distantes da roça, entre os prédios da cidade e os navios do mar.

Figura 83. Maria Angélica Pedroni, Caminhos da Terra, 2022, matriz de bananeira e impressão sobre tecido



Fonte: Fotografia da autora (2022)

Figura 84. Maria Angélica Pedroni, Caminhos da Terra, 2022, matriz de bananeira



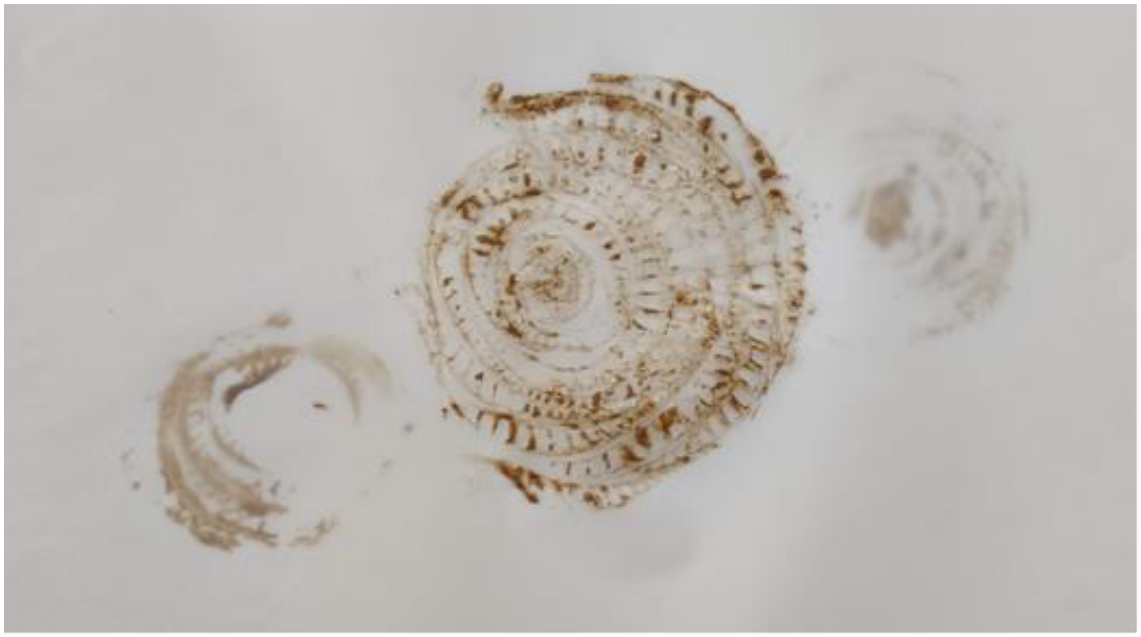
Fonte: Fotografia da autora (2022)

Figura 85. Maria Angélica Pedroni, Caminhos da Terra, rosto de bananeira sobre papel manteiga



Fonte: Fotografia da autora (2022)

Figura 86. Maria Angélica Pedroni, Caminhos da Terra, 2022, rosto de bananeira sobre papel manteiga



Fonte: Fotografia da autora (2022)

O cuidado de continuidade traz os "Rostos de bananeira" (2022) como impressões do mundo. A argila é misturada com cola e água sobre uma matriz que se imprime em papel branco, tecido ou papel manteiga. Ali a bananeira ganha outros sentidos, outros rostos.

Quem já manchou a roupa com a seiva da bananeira sabe que certas marcas parecem permanentes. Marcar é sempre uma ação física. Não é diferente com as marcas que constroem nossas memórias. Jamais devemos nos esquecer de que somos o nosso corpo. Quando falo de mundo sensível, faço um lembrete de que não existimos sem o corpo. Não existimos fora do mundo sensível. Nesse sentido, todas as abstrações e construções discursivas são tão físicas quanto o retrato do miolo de uma bananeira. Quando se compreende (e aceita) a inevitabilidade do mundo sensível, memória e corpo se unem pela materialidade e constroem novas relações com o mundo.

Nesse sentido, explorar a impressão do mundo em papel significa tanto criar imagens sensíveis quanto nos inserirmos no próprio mundo de onde as imagens brotam. Brotamos como imagem do mundo. Uma impressão, ou seja, uma marca, não surge como resultado de uma ação unilateral. O poder de marcar só tem sentido diante do poder de ser marcado.[98]

Para Coccia (2010, p.11), é a nossa capacidade de produzir imagens e nos afetarmos por elas que nos coloca como seres no mundo sensível.

> É somente interrogando-se sobre a natureza e as formas de existência do sensível que é possível definir as condições de possibilidade da vida em todas as suas formas, seja humana ou animal. A óbvia distância que separa o homem do resto dos viventes não coincide de fato com o abismo que divide a sensibilidade do

[98] A operação de marcação é um tema que comecei a pesquisar durante o mestrado, no estudo de manuscritos medievais. A forma com que a ornamentação era empregada em imagens medievais assinalava o diálogo das imagens com o corpo do objeto, assim como o objeto com seu contexto sociocultural. As marcas ornamentais "[...] modulam as imagens segundo a importância delas dentro do manuscrito. Modular é diferenciar, criar intensidades que marcam e que destacam um objeto (imagem) dentro de um conjunto" (PEDRONI, 2016, p. 136). Esse conjunto pode tanto ser o próprio manuscrito, quanto um acervo mais amplo em que as marcas destacam o objeto de um grupo. Quando essa compreensão é levada para o contexto de uso do manuscrito, a pessoa fruidora também é marcada pela ornamentalidade.

> intelecto, a imagem do conceito. Ela se expressa inteiramente na intensidade da sensação e da experiência, na força e na eficácia da relação com o mundo das imagens. É prova irrefutável disso o fato de que grande parte dos fenômenos que nominamos espirituais (sejam esses o sonho ou a moda, a palavra ou a arte) não apenas pressupõem alguma forma de relação com o sensível, como também são possíveis *somente* graças à capacidade de produzir imagens ou de ser afetado por elas.

Essa capacidade do ser humano de se relacionar com as imagens o faz um ser sensível que vive na esfera da sensibilidade, quer dizer, é o mundo a própria sensibilidade composta apenas por imagens. No decorrer do livro (2010, p. 69), o filósofo aproxima o mundo sensível à experiência, a tal ponto de se tornarem sinônimos, pois a experiência, e as sensações, atuam no "entre" dos corpos humanos que sentem e pensam e os corpos materiais dos objetos.

> A experiência, a vida sensível, é sempre capaz de estar para além do lugar em que se produziu. Na realidade, ela está desde sempre em outro lugar, ou melhor, é *o estar em outro lugar de toda forma*. Toda experiência é ativamente formulada pelos sujeitos; no entanto, não vive mais em nós do que fora de nós. [...] A vida sensível é a capacidade de fazer as imagens viverem fora de si e, de algum modo, liberar-se delas, de perdê-las sem receio. Na medida em que somos capazes de experiência, já vivemos sempre em outro lugar em relação a nosso corpo orgânico. Apenas a pedra vive exclusivamente em si mesma, precisamente porque é incapaz de experiência, ou seja, de ter uma relação com aquilo que a circunda na qualidade de mera imagem, de sensível. (COCCIA, 2010, p. 69-70)

Nessa relação de experiência em que as imagens se formam fora de si, "Sujeito e objeto não têm comunicação imediata: colocados um em contato com o outro sem a interação de um meio, nenhum deles seria capaz de agir sobre o outro." (COCCIA, 2010, p. 39). O filósofo italiano sublinha a importância do meio como "condição de possibilidade da existência do sensível", porque é o meio que permite a interação entre a pessoa fruidora e o objeto.

É o meio que recebe o mundo e o transmite “sob a forma de sensível” (COCCIA, 2010, p. 40), sendo que o ser humano não se limita a receber esse sensível, como se a percepção fosse uma ação passiva; nós produzimos o sensível, nós o produzimos pela linguagem (ou, pelas linguagens).

Walter Benjamin, no texto "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem" (2013), fala de duas formas de se compreender o meio: como *Medium* e como *Mittel*. O segundo se insere num contexto instrumental em que se objetiva um fim exterior - o conhecimento se dá através da linguagem, é através de seus instrumentos de sentidos que se comunica algo. Já *Medium* "[...] designa o meio enquanto matéria, ambiente e modo da comunicação, sem que seja possível estabelecer com ele uma relação instrumental [...]" (BENJAMIN, 2013, p. 53-54), porque a comunicação não acontece através da linguagem, mas na linguagem. A linguagem é o *Medium*, meio que possibilita o ato de conhecer.

Quando proponho o livro ilustrado como objeto de mediação, ele se torna *Medium*, ou seja, é pensado não como um dispositivo instrumental, que explica o mundo, mas como meio de encontro e experiência entre pessoa fruidora e mundo sensível. Todas essas formas de se pensar a vida sensível colocam a linguagem como instrumento de cultivo, de uma elaboração muito intrínseca entre o que se quer trazer para o mundo e a linguagem que se escolhe para trazer essa coisa ao mundo.

Ao se desfazer a estranha e irritante hierarquia entre a atividade de marcar e a passividade de ser marcado, é possível compreender o círculo construtivo que nos permite habitar o mundo. Esses são dois entendimentos fundamentais para se pensar o chão do mundo sensível, de onde podemos partir para experienciar um livro ilustrado; (i) nós somos nosso corpo e (ii) marcar é ser marcado. Assim, dilui-se a separação entre mundo natural e mundo cultural. Embora as definições de natureza e cultura sejam uma discussão que não cabe nesta tese, é interessante afirmar uma compreensão dessa diferença que sirva ao que aqui é apresentado. O livro ilustrado é casa e mundo. Num mundo de isolamento, em que a natureza parece distante pela janela, Isabel Banal i Xifré faz a frotagem das solas de todos

os seus sapatos que ficaram guardados, sem poderem ser usados durante o isolamento social de 2020.

Figura 87. Isabel Banal i Xifré, El llibre dels passos perduts, 2020, capa



Fonte: Chiquitaroom (2020)[99]

[99] Disponível em: https://chiquitaroom.com/en/product/el-llibre-dels-passos-perduts/. Acesso em: 29 ago. 2023.

Figura 88. Isabel Banal i Xifré, El llibre dels passos perduts, 2020



Fonte: Chiquitaroom (2020)[100]

"*El llibre dels passos perduts*" (XIFRÉ, 2020) se refere aos passos que não puderam ser dados, que foram perdidos, e é uma alusão às salas que recebem este nome, normalmente em espaços de poder, como a sala dos passos perdidos no Congresso dos Deputados ou no Senado, em Madrid, ou o corredor dos passos perdidos, no Palácio das Nações Unidas em Genebra. A expressão "sala dos passos perdidos" remete ao local de espera para audiências com parlamentares ou juízes.

Poderia ser um cômodo ou um corredor. É o lugar onde as pessoas caminham de um lado para o outro, sem destino, na expectativa de que uma decisão que foge de seu domínio seja tomada e a porta seja aberta. Assim, o livro transita entre a casa, o espaço íntimo, e o espaço de domínio público.

[100] Disponível em: https://chiquitaroom.com/en/product/el-llibre-dels-passos-perduts/. Acesso em: 29 ago. 2023.

Figura 89. Gábor Koós, Diário de Glasgow, 2010



Fonte: Gabor Koos (2010)[101]

Enquanto Isabel Banal i Xifré registra os passos perdidos, a angústia das horas e a falta de destino, Gábor Koós monta seu diário de passos que não quer

[101] Disponível em: https://www.gaborkoos.art/works/glasgow-diary-frottage-print-artist-book-gabor-koos

esquecer. No “Diário de Glasgow” (2010), o artista marca superfícies de memória em seu caderno de viagem.

Como tudo o que marca é marcado de volta, o caderno de Koós é não apenas um diário de lembranças, mas um recorte do rastro. As superfícies e os elementos retirados do local de passagem não perdem suas ligações originais. Para onde esse livro-diário for levado, uma série de fios continuarão a se estender, como uma trajetória marcada no mapa. Essa trajetória, esse rastro, torna-se acessível na leitura das superfícies, na disposição para mergulhar no livro como objeto habitável. Em última instância, habitar o mundo sensível é deixar rastros que podem ser seguidos.

É certo que marcar uma trajetória nem sempre significa traçar um deslocamento espacial, ao menos não do modo como pode se pensar de imediato. Quando se habita um lugar, a sobreposição de marcas cultiva os rastros através do tempo.

Depois de alguns meses, ou anos, em uma casa, ela adquirirá cicatrizes da sua presença, arranhões nas paredes, manchas pelo piso, buracos de pregos, diferenças de tons do piso onde há móveis e onde não há móveis, seus cheiros.

Quando criança, era mais comum perceber a diferença dos cheiros de famílias. Ao visitar a casa de colegas, imediatamente associava o cheiro da casa ao cheiro da família. Cada casa possuía um cheiro diferente. Não gostava da maioria. Eram cheiros desconfortáveis. O cheiro confortável era o cheiro da minha casa, o meu cheiro. Ainda deve funcionar assim. Mas, o intenso deslocamento pelo espaço costuma invisibilizar, ou desodorizar, o deslocamento pelo tempo.

A palavra-chave para compreender esse tipo de construção por sobreposições de marcas e rastros em um lugar habitado é cultivo. Como a própria palavra arrasta um ideal botânico, podemos pensar em plantas. Das cores contidas em folhas, flores e cascas, Jaymerson Lima, mais conhecido

como Panso, planta um novo jardim. Ele parte “Em Busca das Cores Esquecidas” (2022), do mundo que insistimos em negligenciar.[102]

Figura 90. Panso, Em Busca das Cores Esquecidas, 2022



Fonte: Dobras de Si (2022)[103]

[102] O livro foi produzido durante um curso de livro de artista e exposto Lovely House (São Paulo) em julho de 2022. O livro também pode ser folheado na mostra virtual “Intemporalidades”, disponível em: http://dobrasdesi.com.br/intemporalidades/

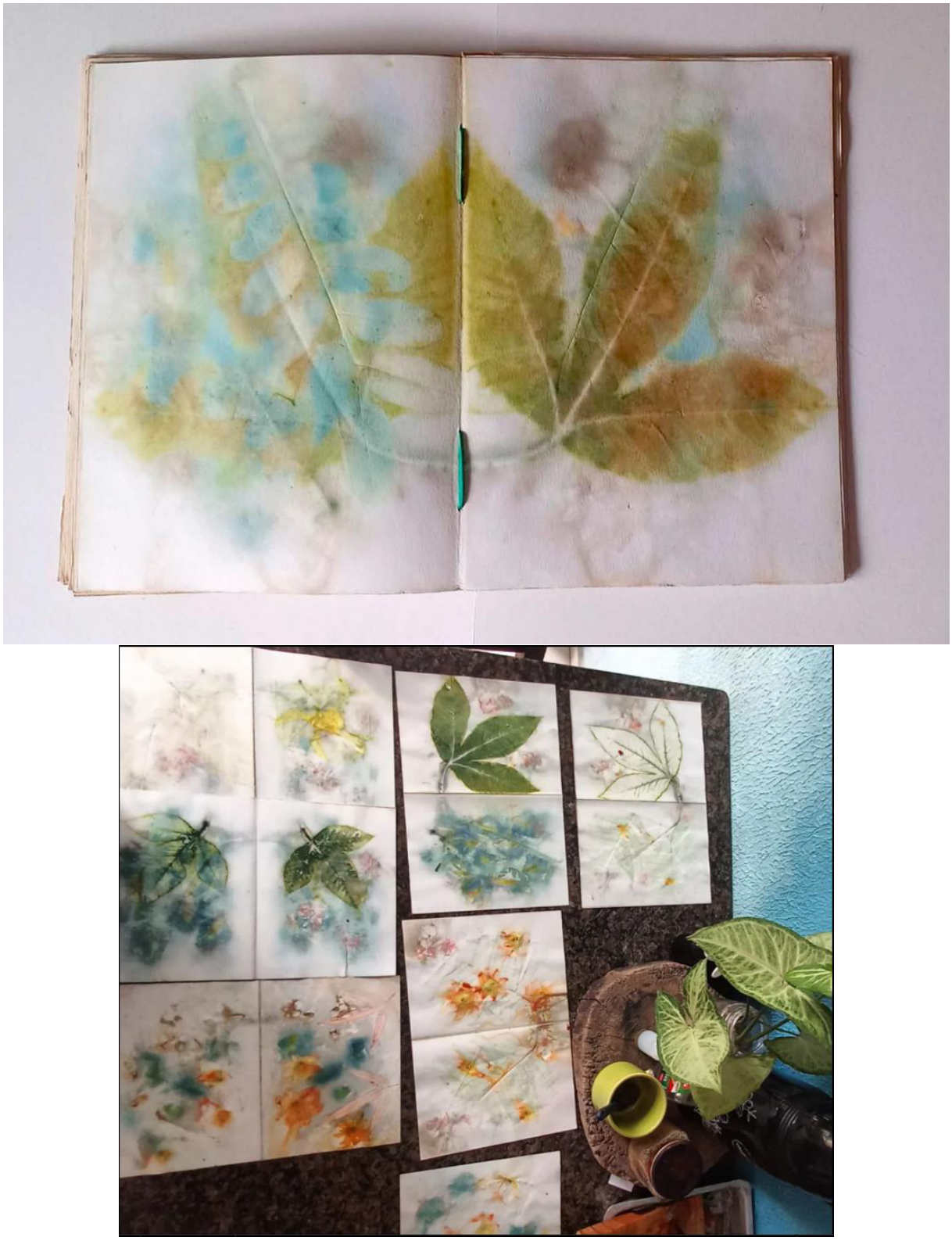
[103] Disponível em: http://dobrasdesi.com.br/intemporalidades/ . Acesso em: 29 ago. 2023

Figura 91. Panso, Em Busca das Cores Esquecidas, 2022, capa



Fonte: Dobras de Si (2022)

Figura 92. Panso, Em Busca das Cores Esquecidas, 2022



Fonte: Dobras de Si (2022)[104]

[104] Disponível em: http://dobrasdesi.com.br/intemporalidades/ . Acesso em: 29 ago. 2023

As plantas cultivadas por dois anos e meio na antiga morada de Panso, em Riacho Doce, Maceió/Al, permanecem vivas no livro ilustrado feito com impressões botânicas. “Em busca das cores esquecidas” evidencia o adensamento da experiência de habitar, quando a sua base é a sobreposição de rastros. De certo modo, o surgimento de uma planta em uma horta ou jardim é o resultado da relação (marcar e ser marcado) entre humano e vegetal.

Essa é sempre uma relação que joga com o tempo, pois acompanha o crescimento da vida e, em simultâneo, só é possível com a repetição de um passado ancestral. A planta que germina é a atualização de um potencial, pois já estava virtualmente contida na semente ou na muda. Do mesmo modo como a semente/muda contém um potencial que só se realizará (se atualizará) na relação com o ambiente e os agentes cultivadores, o humano desabrocha e se forma de rastros sobrepostos. Nas redes sociais, o multiartista fala de seu processo criativo:

> Depois do turno de pedreiro [preparação do novo espaço para o ateliê Casa da Floresta], agora estou aqui nos processos criativos.
>
> Construindo um livro de afeto. Um livro que reflete meu jardim, um livro que traz um pouco dessa busca com as plantas tintureiras que cultivo ao longo dessa caminhada e trajetória dentro do universo das artes visuais e desse resgate para com a terra. Nessa busca encontro o Respiro, nessa terra encontro minha ancestralidade, nas memórias e poéticas da flor encontro minha avó. Dona Maria de Lurdes, foi na casa dela que vivenciei meu primeiro quintal.
>
> E como diria Manoel de Barros "meu quintal é maior que mundo.[105]

As Cores de Resistência, como ele chama, são cores extraídas da natureza em sua cozinha experimental, na Casa-Ateliê. São cores que contam histórias e caminhos. Os processos artesanais de impressão falam de imagens

[105] ATELIER CASA DA FLORESTA. Livro de artista. 21 mai. 2022. Instagram: @ateliercasadafloresta. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cd1yvHNLiWO/

e pessoas, das produções visuais e dos encontros. Partilha-se experiências, linhas, costuras, causos, imagens e livros. A impressão do mundo acontece pelo uso de rastros (indícios) de elementos sensíveis, por sua materialidade. Mas, há também outros meios disso acontecer. Em um jardim diferente, a matéria não é transposta, mas sim o seu modo de funcionamento, suas ações como jardim.

Em "*A Field Guide to Weeds*" (2008),[106] Kim Beck nos apresenta uma espécie de poema visual. Nesse caso, a dobra da página funciona como uma rachadura na calçada da cidade, e nos faz perceber as ervas daninhas ignoradas no cotidiano. Elas saem da dobra e se espalham por todo o livro, assim como as ervas forçam o concreto e o asfalto, ligam a terra ao ar e se alastram indomáveis.

Figura 93. Kim Beck, A Field Guide to Weeds, 2008



Fonte: Ideal Cities (s.d)[107]

106 "

[107] Disponível em: http://www.idealcities.com/bookshop/hun5b02ym5imrvp8e4miktp6tpfvzm

Figura 94. Kim Beck, A Field Guide to Weeds, 2008 , capa



Fonte: Ideal Cities (s.d)[108]

A capa de "*A Field Guide to Weeds*" é essencial para a proposta desse livro. Pelo recurso da intertextualidade, a encadernação imita um formato de gênero de livro conhecido, de um guia de campo do século XIX.[109] Revestida de tecido verde, com o título estampado em baixo relevo, encontramos um guia que é invadido e coberto pelo detalhe do mundo.

[108] Disponível em: http://www.idealcities.com/bookshop/hun5b02ym5imrvp8e4miktp6tpfvzm

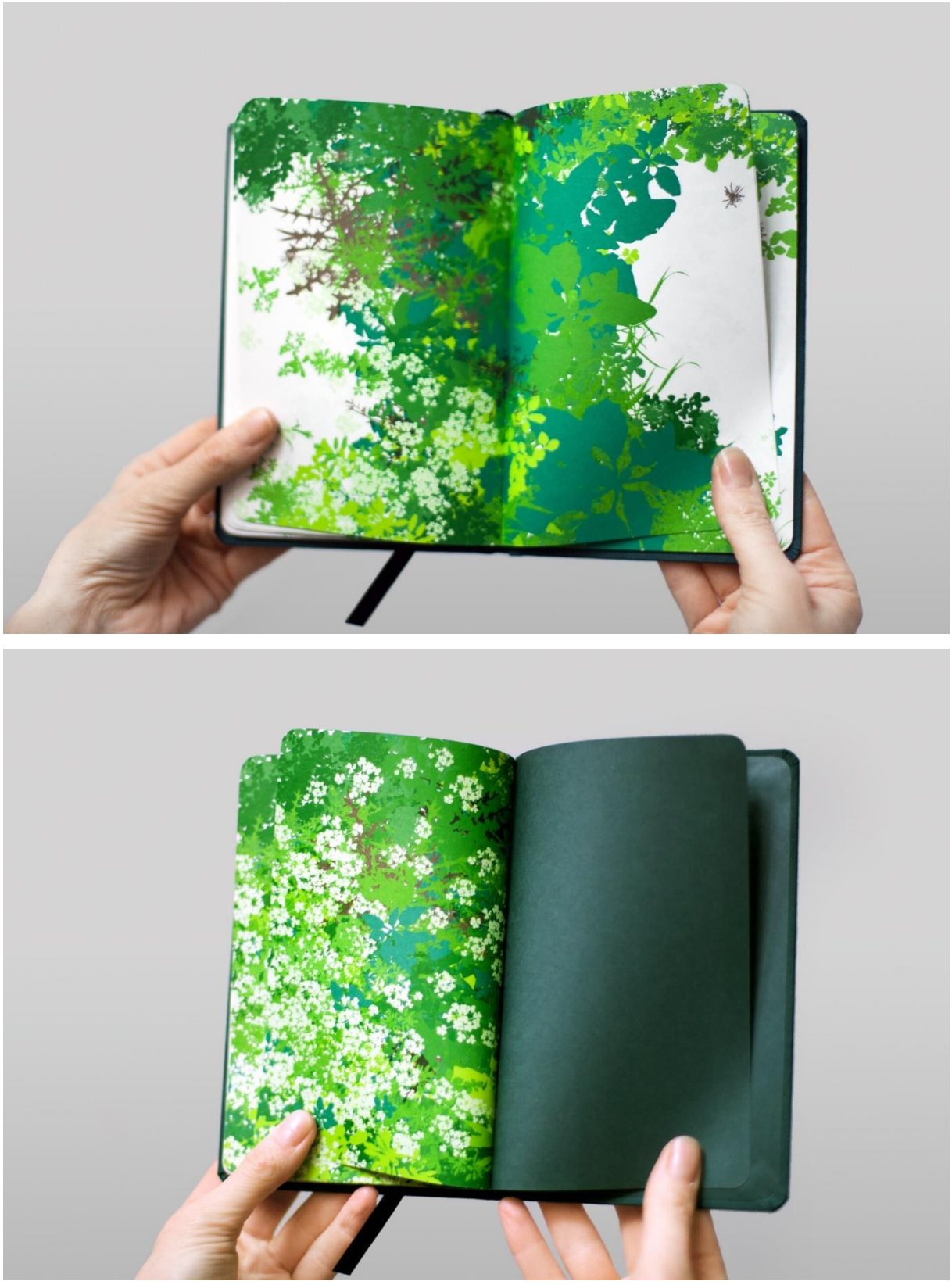
[109] Ao pesquisar sobre as capas dos livros de artista, Amir Brito Cadôr (2021, p. 20), cita Ulises Carrión para falar da intertextualidade: "Podemos reconhecer a consciência que um artista tem da peculiaridade da forma livro pela 'maneira que um artista explora, contradiz ou comenta os gêneros existentes' (CARRIÓN, 2008, p. 171)".

Figura 95. Kim Beck, A Field Guide to Weeds, 2008, sequência narrativa



Fonte: Ideal Cities (s.d)

Figura 96. Kim Beck, A Field Guide to Weeds, 2008, sequência narrativa



Fonte: Ideal Cities (s.d)

Entre 2006 e 2010, Kim Beck fez instalações de vinil e espalhou as ervas daninhas de seu livro pela cidade. De rachaduras, de paredes, de janelas, as plantas se relacionam com o livro de artista e nos colocam como parte desse mesmo universo. Percebemos o mundo através de suas texturas, no entendimento mais amplo possível do termo, como aquilo que envolve o corpo do objeto e o nosso corpo.

Figura 97. Kim Beck, LOT, 2006-2010



Fonte: Ideal Cities (s.d)[110]

[110] Disponível em: http://www.idealcities.com/#/lot/. Acesso em: 29 ago. 2023

Figura 98. Kim Beck, LOT, 2006-2010



Fonte: Ideal Cities (s.d)[111]

[111] Disponível em: http://www.idealcities.com/#/lot/. Acesso em: 29 ago. 2023

Sandra Pesavento (2007) afirma que as sensibilidades não se ancoram no racionalismo, mas brotam das formas de apreensão do mundo, daquilo que se sente e daquilo que se apreende. Falar sobre sensibilidades é falar sobre formas de existir e de estar no mundo, de traduzir as emoções e as sensações. O contato com a realidade nos transforma, nos afeta. E embora não nos ancoremos no racionalismo, ainda estamos no campo da reflexão. A sensibilidade requer a percepção como atividade reflexiva. Quando compreendemos a discussão sob esse ponto de vista, a reflexão não pode se dar pela repetição de modelos metodológicos interessados em provar ou negar afirmações taxativas sobre objetos de estudo. Com a percepção como reflexão, é preciso atenção aos detalhes, tempo para cheirar, tocar, ouvir, provar, sentir. O desenvolvimento da sensibilidade é uma questão de experiência. No caso deste estudo, é a experiência com o livro ilustrado que nos sensibiliza e faz o mundo aflorar. A fruição do livro ilustrado a partir do sensível ou em relação com o sensível provoca a experiência como sentido do que somos e do que vivenciamos.

A experiência é uma ferramenta para se adentrar e examinar o mundo.[112] Esse exame não deve ser compreendido como uma observação distante de objetos da natureza, mas como um modo de aproximação. Quando aceitamos essa aproximação, estamos numa linha de pensamento avessa àquela concebida pelo Positivismo, herdada e reciclada por todos os campos que ainda defendem o progresso, o encaixotamento das disciplinas e a soberania da razão do observador. Essa aversão modifica nossos objetivos, pois não nos interessa explicar o mundo, tampouco erigir um conhecimento imparcial sobre os objetos examinados.

[112] Essas reflexões sobre experiência foram publicadas no artigo "NotaManuscrita: processo criativo como processo de pesquisa" (PEDRONI; HIPÓLITO, 2019b), escrito em coautoria com Rodrigo Hipólito. O artigo foi depois desdobrado em episódio do podcast Não Pod Tocar S02E10: Processo de Criação como Processo de Pesquisa (2019), disponível em: https://notamanuscrita.com/2019/08/25/npts02e10/ No episódio Rodrigo e eu conversamos sobre processo de criação em Arte e como ele pode ser compreendido como processo de pesquisa: o valor da experiência, o poder da palavra, conceitos operatórios, artistas que escrevem e a impossibilidade de separar a teoria da prática. Um dos interesses de base deste trabalho é permitir que a pesquisa se torne, ela mesma, um desdobramento de processo que caminhe por diferentes lugares e meios. Essa vontade social de acessibilidade.

Aproximar-se é ver, sentir, tatear com o corpo, é comunicar-se, tornar-se íntimo ao ponto de que seja possível extrair, do objeto, sentidos que somente poderiam existir a partir de tal intimidade.

Jorge Larrosa (2011) nos fala dos princípios da experiência: os princípios de alteridade, exterioridade e alienação; princípios de reflexividade, subjetividade, transformação e tantos outros que definem e alimentam a ideia de experiência.

> Poderíamos dizer, portanto, que a experiência é um movimento de ida e volta. Um movimento de ida, porque a experiência supõe um movimento de exteriorização, de saída de mim mesmo, de saída para fora, um movimento que vai ao encontro com isso que passa, ao encontro do acontecimento. E um movimento de volta, porque a experiência supõe que o acontecimento afeta a mim, que produz efeitos em mim, no que eu sou, no que eu penso, no que eu sinto, no que eu sei, no que eu quero etc. Poderíamos dizer que o sujeito da experiência se exterioriza em relação ao acontecimento, que se altera, que se aliena (LARROSA, 2011, p. 6-7).

A experiência, em Larrosa, apresenta o *ex* de exterior e o *per* de travessia. Trata-se de um "sair", o *ex* que aproxima a experiência da noção de experimentação. A própria palavra experiência origina-se do verbo latino *periri*, que significa "experimentar", mas, ao mesmo tempo, guarda, em sua etimologia, a noção de "arriscar-se". Se John Cage (1961, p. 39) afirma que "[...] uma ação experimental é aquela cujo resultado não está previsto", Hélio Oiticica nos chama a "experimentar o experimental" (1972):

> o exercício experimental da liberdade evocado por MARIO PEDROSA não consiste na 'criação de obras', mas na iniciativa de assumir o experimental [...] o experimental não tem fronteiras para si mesmo é a metacrítica da 'produção de obras' dos artistas de produção.[113]

Oiticica, ainda no mesmo texto, ao citar John Cage e o uso do termo experimental, afirma que o experimento é etapa, é caminho não-convencional.

[113] Mantém-se, nessa citação, as indicações visuais presentes no arquivo datilografado por Hélio Oiticica, sublinhado e letras maiúsculas.

Da noção de travessia, pertencente à experiência, Larrosa (2011, p. 8) nos indica um princípio de paixão, que é o "[...] movimento mesmo da experiência". A experiência que nos afeta e se direciona ao afeto do outro.

Muitos desses conceitos orbitam as produções artísticas como conceitos operatórios, quer dizer, eles são postos em ação na base poética para articular um processo e permitir, no nosso caso, a intimidade com fenômenos corriqueiros, como a deposição de sal e poluição em vidros, a palha de aço que oxida e revela imagens em escorrimento, as ervas daninhas que crescem na cidade ou na dobra do livro, todo tipo de experiência que indica nossa pertença à história, à memória e ao mundo sensível.

Aquilo que antes não era percebido passa a ser marcado por uma ação poética.

As dobras constroem livros e barcos e ambos levam poesias para a rua. Em "Engenharia Naval em Papel" (Santa Leopoldina: Museu do Colono, 2012),[114] o Coletivo Monográfico toma posse de elementos ínfimos e corriqueiros para construir significados.[115] Em "Engenharia Naval em Papel" (ENeP), a ação de fazer barquinhos de papel torna-se ato poético do dobrar, reduzir e empilhar.

[114] Coletivo Monográfico, Barcos-poema (ação 02), Santa Leopoldina, ES, Brasil. Fonte: https://notamanuscrita.com/2012/12/20/engenharia-naval-em-papel/

[115] O Coletivo Monográfico é o nome dado a um ajuntamento de artistas com composição variada, mas, naquele tempo, formado por mim, Fabiana Pedroni, Joani Souza e Rodrigo Hipólito. Recebemos um prêmio da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo para desenvolver o projeto "Ínfimos-Corriqueiros Por-menores-Possessivos" (ÍC-PPs), do qual a ENeP fazia parte, e que traria discussões essenciais para o desenvolvimento de minha exposição individual, na Galeria Homero Massena, um ano depois, com a "Chronologia Kairológica".

Figura 99. Coletivo Monográfico, Engenharia Naval em papel, 2012, barco-poema



Fonte: Nota Manuscrita (2012)[116]

Apanhe uma folha qualquer de papel. Dobre-a ao meio, arranhe suas curvas com a unha e empregue força para rasgar sua estrutura. Atenção para não ferir

[116] Disponível em: https://notamanuscrita.com/2012/12/20/engenharia-naval-em-papel/ Acesso em: 29 ago. 2023

fora da marca da dobra, mas invista de modo grosseiro o suficiente para permitir expor as entranhas da folha. Sentirá, entre seus dedos, desníveis particulares que ferramentas como estiletes e tesouras não compreenderiam. Feita a divisão, reserve uma das partes e, a outra, dobre, como um bifólio.Para facilitar os próximos passos, veja o esquema a seguir. É possível que chegue um momento em que seu corpo guiará a dobra, como se a ação de dobrar fosse inata tanto quanto o é respirar. A ação eleva o hábito à repetição mecânica, ao mesmo tempo em que libera o sujeito para a reflexão.

Enquanto o corpo executa as dobras, a mente pensa sobre a dobra, sobre as trocas, sobre o fazer. Como não acreditamos mais em dualidades, o corpo também pensa e a mente corporifica (PEDRONI, 2019a, p. 4)[117]

Os barcos-poemas foram dobrados e colocados para marcar pontos da pequena cidade de Santa Leopoldina, na região serrana do Estado do Espírito Santo. Antes chamada de Porto de Cachoeiro, a cidade margeia o rio Santa Maria e era ponto de encontro entre tropeiros e canoeiros. De Santa Leopoldina, o café e outras mercadorias dirigiam-se para Vitória, e já não se sabia onde os barquinhos estavam, se no rio ou se no mar. Santa Leopoldina foi "filha do sol e das águas", no romance de Graça Aranha, "Canaã" (1902). Sua relação com a literatura e a história do Estado, além da memória do povo, tornou-a poesia deixada nas ruas em forma de barcos.

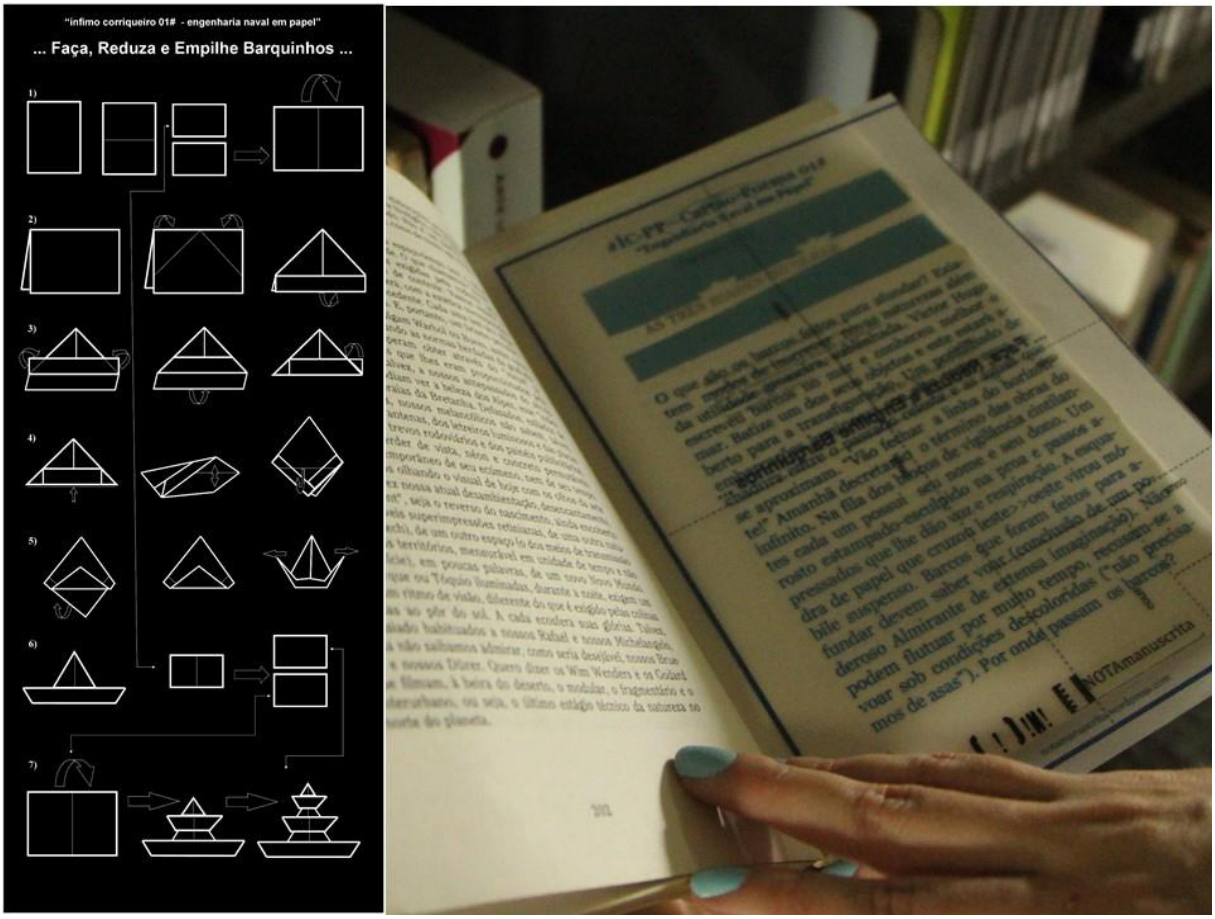
Michel de Certeau (1998), a partir da tradição fenomenológica, sobretudo de Merleau-Ponty, aponta para uma distinção entre o espaço geométrico e o espaço antropológico, aquele da experiência, de uma relação singular com o mundo: "[...] o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do

[117] Para outras reflexões além das aqui expostas sobre a "Engenharia Naval em Papel", como a relação entre essa obra e a Trilogia da Margem, de Suzy Lee, conferir o meu artigo "O encantamento da dobra: lugares de passagem", presente na Revista Dobra (2019a).

lugar constituído por um sistema de signos" (CERTEAU, 1998, p. 202). Espaço ou lugar? A cidade é os dois.

Os barcos-poema deixados pela cidade de Santa Leopoldina possuíam diferentes localizações espaciais: foram deixados nas janelas, nos troncos de árvores, nas grades de pontes, nas portas das casas, nos telefones públicos, nos muros, nos bancos. Mas, em cada uma, o barco-poema esperava para ser visto e lido.

Figura 100. Coletivo Monográfico, Engenharia Naval em papel, 2012, Manual de dobradura



Fonte: Nota Manuscrita (2012)

Figura 101. Coletivo Monográfico, Engenharia Naval em papel, 2012, , ação educativa



Fonte: Nota Manuscrita (2012) [118]

Para ler, era preciso desdobrar, adentrar as marcas deixadas no corpo do papel, iniciar uma ação. E a leitura é aquela que abre portas de possibilidades de conexão entre o sujeito e o trabalho artístico. Qual poema encontraria? O que o poema levaria a refletir e sentir? Qual o lugar dessa imagem, do barco-poema? Um lugar habitado, certamente, que se vale de toda a memória e vivência do sujeito que o desperta.

Tomar o mundo pelos detalhes, imprimi-lo em folha, experimentá-lo nas dobras, são ações poéticas que atravessam os livros ilustrados. Nem sempre consideramos o livro como a materialização de uma ideia, ao menos não do mesmo modo como consideramos trabalhos de arte. Essa concepção limitada de livro como o continente de um conteúdo deve ser combatida. Principalmente, quando falamos sobre livros ilustrados e livros infantis. Nesses casos, a leitura é o contato direto com a corporificação de algo que apenas pode existir quando possui corpo. O objeto de arte não deixa de produzir experiência mental quando passa a valorizar a experiência corporal. Nesse mesmo sentido, para realizar a experiência corporal, não é necessário abandonar o discurso visual. Por

[118] Disponível em: https://notamanuscrita.com/2012/12/20/engenharia-naval-em-papel/ Acesso em: 29 ago. 2023

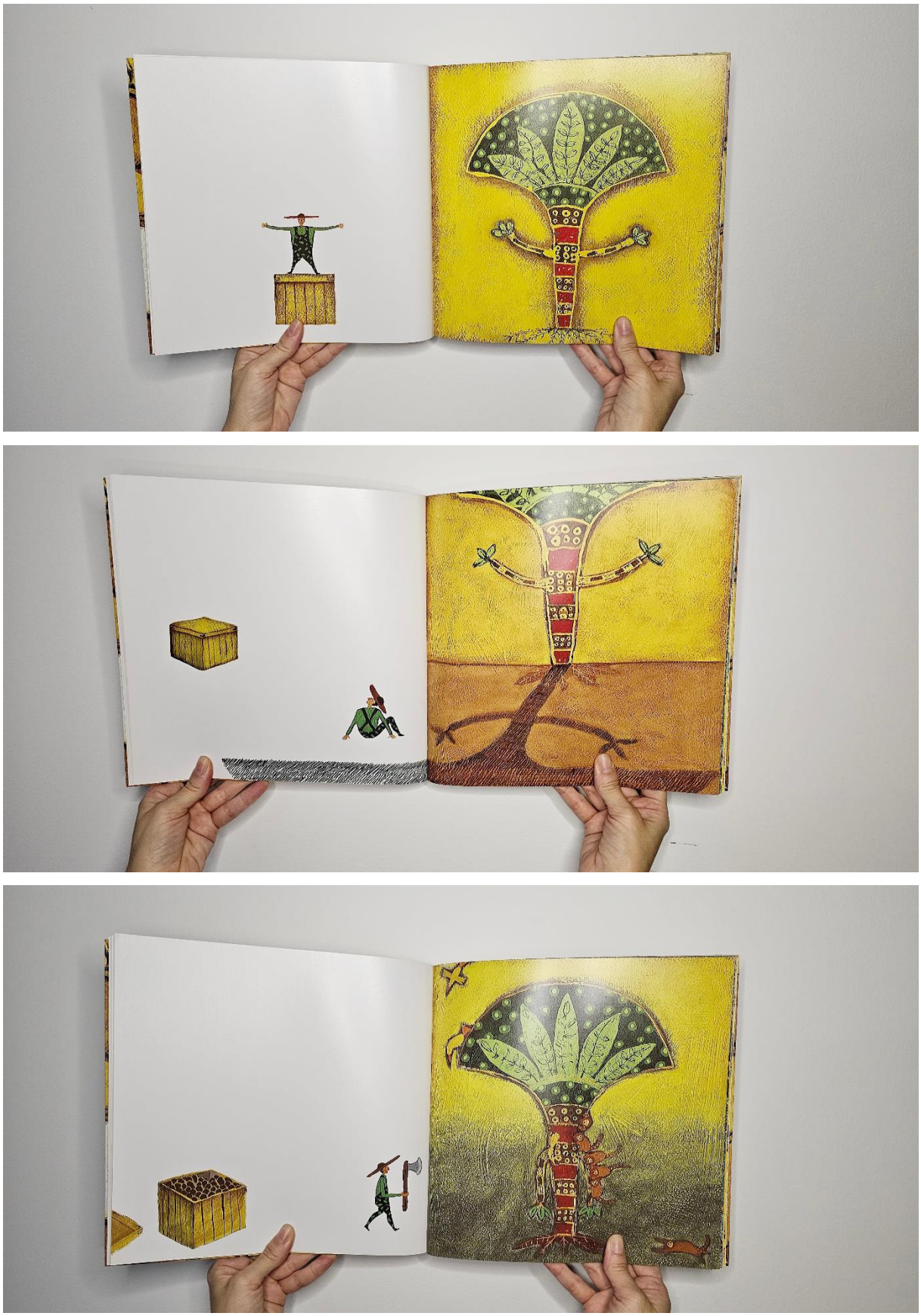
isso, ao invés de dizer “leitura” prefiro a “fruição”, que amplia o olhar para todo o corpo e sua relação sensível.

Figura 102. Marilda Castanha, Sem fim, 2018, capa e contracapa



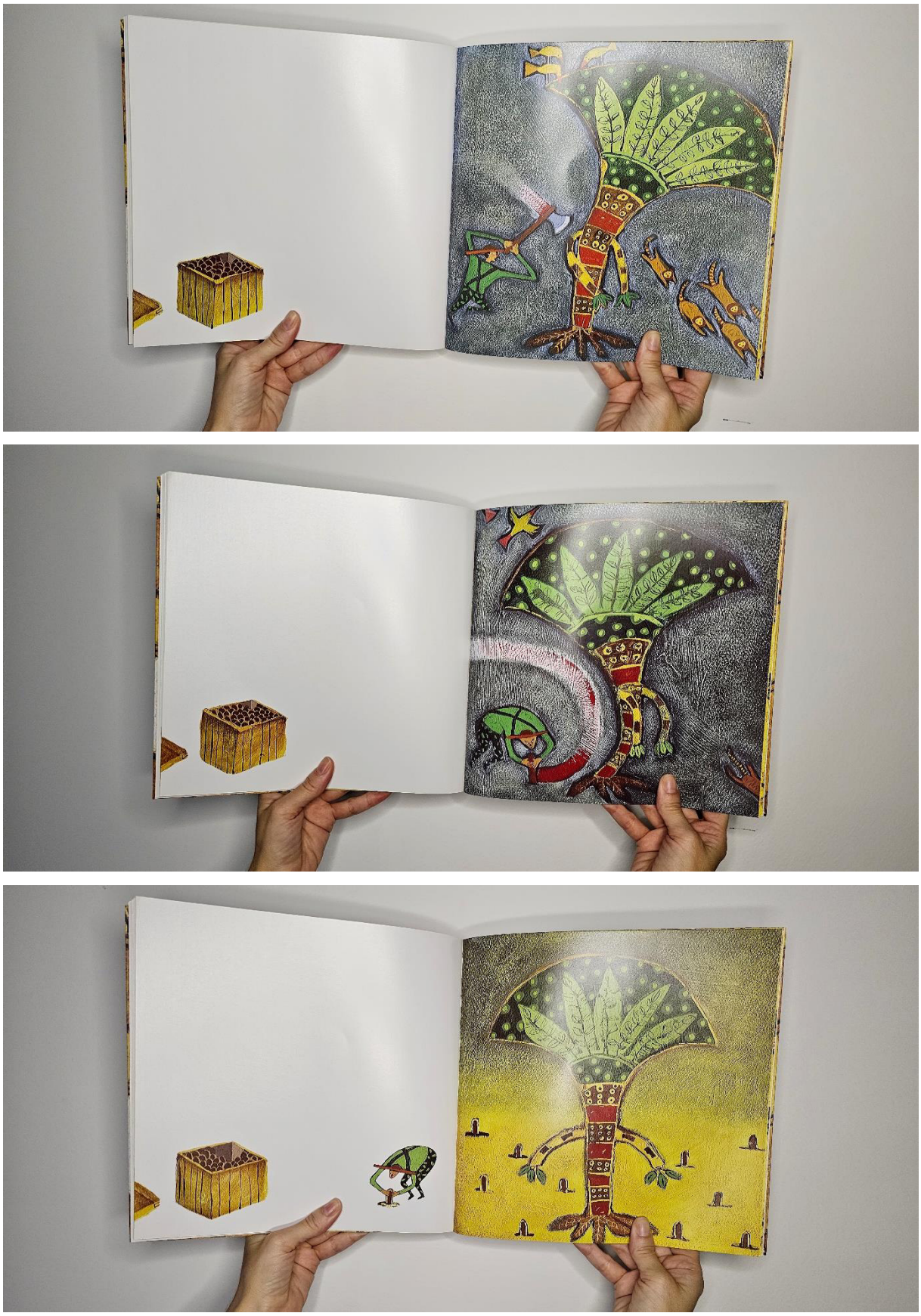
Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 103. Marilda Castanha, Sem fim, 2018, sequência narrativa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 104. Marilda Castanha, Sem fim, 2018, sequência narrativa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 105. Marilda Castanha, Sem fim, 2018, sequência narrativa



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Em “Sem fim” (2018), Marilda Castanha traz a natureza impressa na pessoa e a pessoa impressa na natureza, ao colocá-las frente a frente, cada uma de um lado da página dupla, espelhando suas ações. O personagem abre os braços, sobre uma caixa e, do outro lado, uma árvore ergue seus galhos. A separação acontece pela dobra e é reforçada pelo contraste de fundo das páginas branca (do lado do sujeito) e amarela (do lado da árvore). Eles esticam seus corpos para a direita, depois para a esquerda, dançam e acolhem os pássaros. Quando o sujeito perde o chapéu com o vento frio, a árvore perde as suas folhas e o fundo torna-se azul gelado.

Depois de uma sequência de ações semelhantes. A sombra feita pela árvore atravessa para o lado do personagem, que a aproveita para descansar deitado sob o chão, que é página. É depois da pausa e do encontro com a sombra, que o personagem avista uma caixa. Ele se dirige para ela e a sombra da árvore se recolhe de volta para sua página. A árvore se torna apreensiva, macacos e pássaros buscam abrigo nela, enquanto,

do outro lado, o sujeito se senta sobre a caixa e observa o conteúdo que pegou com as mãos: um machado.

Então, o encontro entre humanidade e natureza é posto à prova. A página do livro é tão potente que faz nascer novas árvores.

No caso de “Sem fim”, a metanarrativa coloca o livro como objeto. Ao promover o corpo do livro no discurso visual, a autora nos faz valorizar a ação de passar página por página e encarar a dobra através de nossas mãos. A narrativa do livro também nos conecta com o mundo sensível por uma história que busca a aproximação encantada com o mundo. Em sua integridade, a narrativa de “Sem fim” se fecha sobre a expectativa de que o sujeito destrua o que construiu na sua relação com o mundo. Mas, essa expectativa é suplantada por uma nova relação, na qual ele também é natureza. Para dentro e para fora do livro somos reconectados com mundo e com a escrita constante de nossa história. Assim, o encantamento acontece.

O livro-casa é um mediador do mundo. Criador do território e íntimo pertencimento, o livro-casa acolhe, ao mesmo tempo em que nos joga, como sopro, para o mundo. Diferente do livro "O muro no meio do livro", do ensaio "Chao do Corpo", aqui, "Sem Fim" não é acompanhado de uma descrição textual, não há um processo mais alongado de explicitação. As imagens sugerem uma leitura sensível, já no íntimo de sua própria casa.

Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino iniciam o livro "Encantamento: sobre política de vida" (2020, p. 4) com duas colocações: o verbo “conectar” e o verbo “encantar”. O primeiro se refere às ligações, agregações de elementos, como conectar o computador à um dispositivo, sendo "reconectar" o ato de se refazer as conexões perdidas. Já o verbo “encantar” vem do latim *incantare*, como "o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos de mundo."

Pelo encantamento, encontramos uma resposta para a conexão do sujeito com o mundo e invenção de novas relações. Para os autores, as duas colocações

são uma resposta à colonialidade, à colonização que permanece como fenômeno de longa duração.

O encantamento é

> [...] ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: afirmação da vida, em suma. [...] A grande peleja que se trava nesse momento veste a pele dos 'homens de bem' preparados para dar o bote contra os pluralismos, reconexões e sabedorias táticas operadas nas frestas onde o encantamento irriga o ser de possibilidades de liberdade. (SIMAS, RUFINO, 2020, p. 6)

O livro ilustrado atua pelas frestas e, quando elas não existem, silenciadas pelo mercado (não só editorial), ele as cria. O livro ilustrado nos faz abrir o seu corpo com as mãos e adentrar no mundo sensível que persistimos, no cotidiano, a não perceber e ao qual fingimos não pertencer. Abrir o corpo do livro e segurar seu interior, seus órgãos, são atos de força e potência que resistem e insistem.

> Nas bandas daqui a noção de encantamento vem sendo ao longo do tempo trabalhada como uma gira política e poética que fala sobre outros modos de existir e de praticar o saber. O encantado é aquele que obteve a experiência de atravessar o tempo e se transmutar em diferentes expressões da natureza. A encantaria, no Brasil, plasmada na virada dos tambores, das matas e no transe de sua gente cruza inúmeros referenciais para desenhar nas margens do Novo Mundo uma política de vida firmada em princípios cósmicos e cosmopolitas.
>
> A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todos as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade). Dessa maneira, o encantado e a prática do encantamento nada mais são que uma inscrição que comunga desses princípios. (SIMAS, RUFINO, 2020, p. 7)

Falamos de encanto como ritual, encanto como experiência poética, como reconexões com o passado, como reconhecimento do corpo, como reconexão e pertencimento ao mundo. São vários caminhos possíveis que não terminam

nunca em uma listagem rígida. A base que permeia as experiências aqui propostas, e nos outros ensaios, é a experiência poética com o livro ilustrado, seja em sua fruição direta, seja em sua companhia íntima, a caminhar pela cidade, ou a reflexão que dele brota em novas paredes, novos abrigos e passagens.

A criança, ou qualquer pessoa que conhece a possibilidade do risco de um giz, risca o papel, sai pela borda externa, continua pela mesa, caminha até a parede da casa e sai pela janela para explorar o campo aberto do quintal. Esse é o movimento de imaginar. Quando pensamos a percepção como reflexão, também arrastamos a imaginação para o mundo sensível, para o espectro de ações comumente associadas apenas ao corpo físico. Ocorre que a imaginação também pode ser material. Podemos pensar em uma imaginação feita pelas mãos que entram em contato com o mundo e agem sobre ele. Nesse sentido, o corpo inteiro cria imagens em diálogo com outros corpos à volta. O mundo é resistente, ensina obstáculos e convites (BACHELARD, 2006). A imaginação é uma forma de apreensão e recriação do mundo pela criação de sentidos.

O espaço do livro-casa, em que ocorre o encantamento, é um espaço sensível, um espaço vivido (BACHELARD, 1978). A coisa vivida é o centro de onde partem nossos sentidos (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 130). Assim, construímos a casa que queremos habitar. Essa deve ser uma casa que não exclui a multiplicidade de formas de conhecimento e de sentidos apreendidos do mundo, porque somos mundo.



CHÃO DA CONSTRUÇÃO

Conferir errata no início da tese

6 CHÃO DA CONSTRUÇÃO

Maria Prateleira era o outro nome de minha mãe, Maria Angélica. No começo, parecia um apelido debochado, dado à mãe que tudo faz na casa, até por prateleiras. Esse apelido surgiu justamente quando minha mãe inventou de instalar as nossas prateleiras de canto. Cortou em triângulos as portas do velho armário que ia virar lenha, furou a parede e instalou as prateleiras. Depois, fez panos bordados para enfeitá-las, porque seria impossível encontrar paninhos triangulares. Com o tempo, para mim, esse nome passou a significar um poder. Ela queria, ela fazia. Sei que há uma complexidade social e de gênero nessa questão, mas o poder de construção de minha mãe sempre foi algo que me fascinou.

A máquina de lavar estava bamba? Ela fazia um calço. O rejunte do piso estava saindo? Ela rejuntava a cozinha. O quintal estava escuro? Ela fazia um poste de madeira, arrumava a fiação, juntava com um bocal, e tudo se iluminava.

Eu não percebia isso quando era criança. Talvez, eu só tenha percebido a dimensão dessa influência já na vida adulta, e só tenha compreendido a importância dessa atitude construtora durante a pandemia de Covid-19. Sofri por meses com uma extensão de tomada colocada no lugar errado. O quarto possuía poucas tomadas, então pedi que puxasse uma extensão de trás da cama para perto da janela. Nessa mesma janela há uma faixa colorida, verde, que começa do chão, vai até a base inferior da janela e retorna na parte superior até o teto. Uma faixa estreita que quebra o branco usado no restante das paredes do quarto.

O pedreiro fixou a caixa de tomada da extensão dentro da área verde a estreita faixa colorida. Nem antes, nem depois da faixa, e nem mesmo no meio. Foi a primeira coisa que arranquei da casa com vontade. Puxei as canaletas, tirei tudo e refiz o trabalho. Emassei, novamente, as partes danificadas da parede, que estavam soltando, trabalho malfeito do mesmo pedreiro, e refiz a extensão.

Assim que consertei o meu quarto, voltei a ver a janela. A faixa ficava justamente na sua base da janela, onde eu a abria para que o cachorro se apoiasse para observarmos lá fora. Sem a barreira do problema, a janela voltou a existir. Hoje, a mudança da extensão elétrica completa dois anos e meio e volto a pensar em construção.

A faixa começava do chão até a base inferior da janela, e, depois, voltava na parte superior, estendendo-se até o teto. A janela cortava a faixa, você deve ter imaginado. Mas, eu penso diferente. A faixa levava o verde pra fora de casa.

É outra faixa, que sublinha o pequeno arbusto em um jarro na garagem do meu prédio, é ela que marca, de uma forma diferente, o verde do prédio vizinho. A fachada desse prédio tem pastilhas grandes de um verde escuro, verde de mata quando chove; prédio que tem desenhado um grande círculo creme, que a faixa me diz que é o meu sol que não dorme. Às vezes eu me esqueço, às vezes eu deixo de perceber, mas a faixa está ali para me lembrar das cores e da ausência da tomada para me lembrar de que é preciso mudanças e deslocamentos. É preciso construir.

Casa também significa construção. Mas, para ser casa habitada, a vida tem que acontecer nela. "Parece que só é possível habitar o que se constrói", diz Heidegger, no texto "Construir, habitar, pensar" ("*Bauen, Wohnen, Denken*", 1954, p. 1).

> Mas nem todas as construções são habitações. Uma ponte, um hangar, um estádio, uma usina elétrica são construções e não habitações; a estação ferroviária, a auto-estrada, a represa, o mercado são construções e não habitações. Essas várias construções estão, porém, no âmbito de nosso habitar, um âmbito que ultrapassa essas construções sem limitar-se a uma habitação. Na auto-estrada, o motorista de caminhão está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na usina elétrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Essas construções oferecem ao homem um abrigo. Nelas, o homem de certo modo habita e não habita, se por habitar entende-se simplesmente possuir uma residência. (HEIDEGGER, 1954, p. 1).

A construção serve para habitar, mas não é uma relação causal, como meio-fim. Habitar e construir demandam relações essenciais, e Heidegger as discute

através da linguagem, das aproximações e transformações linguísticas. "*buan*", no alto-alemão, era palavra usada para dizer "construir", que significa habitar, morar. É a partir dela que o filósofo aproxima outras palavras e traça um estudo de "*bauen*" (construir) para perceber que:

> 1. *Bauen*, construir é propriamente habitar;
>
> 2. *Wohnen*, habitar é o modo como os mortais são e estão sobre a terra;
>
> 3. No sentido de habitar, construir desdobra-se em duas acepções: construir, entendido como cultivo e o crescimento e construir no sentido de edificar construções. (HEIDEGGER, 1954, p. 3)

Habitar não é possuir residência, mas é estar no mundo, é a própria condição de se encontrar no mundo. Nos outros ensaios desta casa-tese, o habitar era a base, era o chão da construção. É esse o chão em que a memória habita, e é sobre ele que você percebe a importância das histórias e sentidos de existência. Esse é o chão em que o corpo habita, em que você percebe suas mãos, seu corpo e o corpo do livro, em diálogo. É esse um chão em que a percepção do corpo e da memória marca o seu pertencimento ao mundo. Nele, você vê através de suas mãos e cheira através do olhar.

Ali, onde você passou a habitar, é onde também acontecerá a construção, pois "Construir não é, em sentido próprio, apenas meio para uma habitação. Construir já é em si mesmo habitar." (HEIDEGGER, 1954, p. 1). Aqui, preciso fazer uma ressalva, porque, nessa construção, não poderemos aprofundar no extenso trabalho de Heidegger.[119] Vou sublinhar dois pontos que conectam a conferência de Heidegger e o chão que você está pisando, aqui, na casa-tese:

a) Habitar é pertencer ao mundo

Heidegger divide o modo originário de habitar, a unidade originária, em quatro faces a quadratura: terra e céu, os divinos e os mortais. (1954, p. 3). É a

[119] Sim, você pode pegar desvios até o último cantinho da última folha. Esse texto de Heidegger, na verdade, é bem curtinho, mas ele condensa várias outras questões importantes para o autor.

morada junto às coisas, em que os mortais deixam o mundo ser, quer dizer, viver com. “Os mortais habitam à medida que salvam a terra, tomando-se a palavra salvar em seu antigo sentido, ainda usado por Lessing. Salvar não diz apenas erradicar um perigo. Significa, na verdade: deixar alguma coisa livre em seu próprio vigor.”. (1954, p. 4).

Deixar em seu próprio vigor significa cultivar, preservar nas coisas a quadratura, significa continuar a pertencer ao mundo. A quadratura é um dos muitos modos de se pensar o pertencimento. Ailton Krenak (2019, p. 13-14) já pisou nesta casa para dizer que o pertencimento acontece quando contamos mais uma história para adiar o fim do mundo, para suspender as ausências de experiência. E o pertencimento é face essencial do processo de encantamento. Corpos ausentes não se encantam.

b) É preciso aprender a habitar

Heidegger diz que ter uma habitação é abrigo e ter abrigo é importante, mas questiona se isso é suficiente para habitar. Ao final da conferência, ele retoma a questão da crise habitacional e mostra que esse era também um chão importante a se pisar. Na tese, a ideia de crise permanece como uma preocupação constante, como uma parte do pensamento e da escrita. A resposta para a crise habitacional não é, segundo Heidegger (1954, p. 10), a construção de moradias:

> Por mais difícil e angustiante, por mais avassaladora e ameaçadora que seja a falta de habitação, a *crise propriamente dita do habitar* não se encontra, primordialmente, na falta de habitações. A crise propriamente dita de habitação é, além disso, mais antiga do que as guerras mundiais e as destruições, mais antiga também do que o crescimento populacional na terra e a situação do trabalhador industrial. A crise propriamente dita do habitar consiste em que os mortais precisam sempre de novo buscar a essência do habitar, consiste em que os mortais *devem primeiro aprender a habitar*.

A resposta para a crise está na construção feita a partir do habitar e em direção ao habitar. Essas duas noções atravessam os ensaios da tese, na medida

em que se cria pertencimento e se traça caminhos para o habitar. Neste ensaio, Chão de Construção, construo e compartilho um caminho traçado pelo corpo e pelo habitar no mundo. Em diálogo com “Construir, habitar, pensar”, coloco o “encantar, desdobrar”.

Ao compreender que construir é habitar, a construção permanece habitada e se torna encantada, enquanto ela continua a se desdobrar. Ou seja, é a construção que permanece em acontecimento. Nesse sentido, este ensaio fala da construção como experiência.

Durante alguns meses nosso apartamento foi invadido por um bananal. A pesquisa de graduação de minha mãe, sobre as relações poéticas entre a cerâmica e a bananeira, gerou várias experimentações. Rapidamente, todos os cômodos foram ocupados por algo da pesquisa. Era nosso assunto do café da manhã ao jantar. Seria impossível, no encontro cotidiano, esta construção da casa-tese não ser erigida com tijolos de bananeira.

Quando minha mãe trouxe para casa os papéis artesanais feitos de bananeira, compreendi que a minha construção partiria dali. A estes papeis reciclados somaram-se objetos de memória, materiais guardados desde a minha graduação em Artes Visuais (2008-2012), papeis não usados e exercícios reaproveitados. Também foram para a casa os adesivos que comprei quando morei em São Paulo (2013-2014) e arquivos dos mais diversos.

Uma construção não se ergue sem um chão anteriormente percorrido. É esse chão que nos dá corpo, que nos coloca sobre o mundo, que aponta para a importância de se compreender o pertencimento como ação construtiva de habitar e se encantar. Esta casa-tese, composta pelos quatro ensaios, tornar-se um livro-casa, um lugar para se habitar.

Talvez você já tenha percorrido toda a casa-tese, ou pode ter começado aqui, pelo fazer criativo. Cada um dos cômodos deste livro-casa é um ensaio. Cada ensaio tem um objetivo em comum: trazer o livro ilustrado como mediador do

encantamento. A forma como esse objetivo é alcançado e os caminhos de reflexão traçados são diferentes, seja caminhando pelo corpo, pela memória, pelo mundo sensível ou pela construção.

Figura 106. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, fachada



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Uma folha que foi dobrada é desdobrada pela ação reversa, mas, para que isso aconteça, é preciso encontrar a dobra, interagir e tocá-la. Cada desdobra cria uma marca feita pela dobra e caminha para novas possibilidades de dobraduras e criação de objetos. A ação de desdobrar está diretamente relacionada com a ação de dobrar. Ambas se tornam reflexivas pelo corpo do objeto. Nesse sentido, aprende-se a desdobrar pela dobra e dobrar pela desdobra.

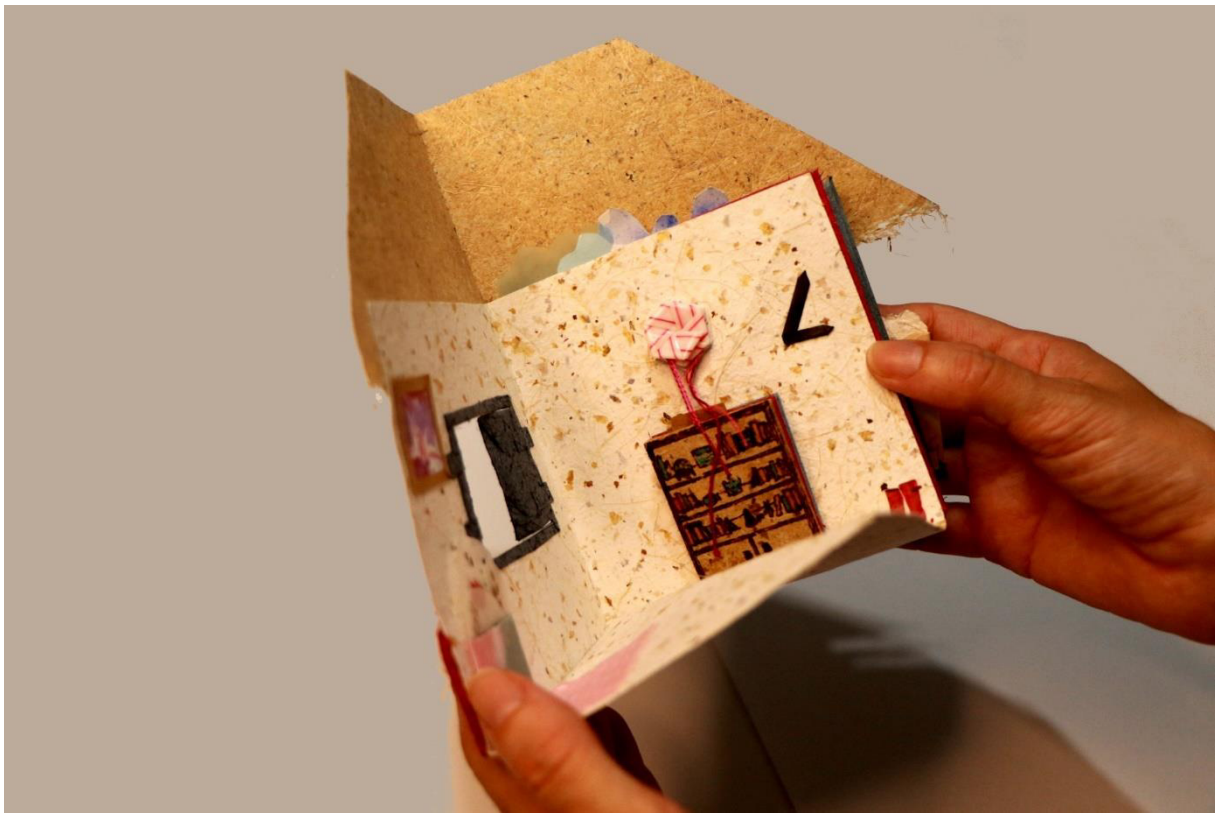
O desdobramento é um tipo de insistência. O habitar só é possível com insistência. É a insistência que faz a casa que erguemos todos os dias; É por

insistência que essa casa que resiste às furiosas tempestades, fornece acolhimento e corporifica o valor humano. “Contra tudo, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo.”. (BACHELARD, 1978, p. 227).

Bachelard, em “Poética do Espaço” (1978, p. 264-265), questiona: “O pássaro construiria seu ninho se não possuísse seu instinto de confiança no mundo?”. Nessa pergunta, percebemos que existe uma confiança inata a respeito do lugar em que habitamos. Só podemos chamar um lugar de lar quando passamos a confiar na nossa condição de habitante. O hábito é construído, mas, para ser construído, necessita de confiança. Em simultâneo, a confiança surge quando se constrói o hábito. A casa é um ninho no mundo, mas é também o mundo um ninho.

Pela casa, desdobramos o mundo em vários caminhos. Esse desdobramento não está aí para explicar, mas para experienciar o mundo sensível na criação de sentidos.

Figura 107. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da memória



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

No mapa da casa-tese, a memória habita o espaço da cozinha. Aqui, as panelas de minha avó se transformam na galocha de minha mãe. Suja de barro, ela fica no cantinho e marca os indícios das experimentações com a argila em seu trabalho poético. Ao lado da janela, uma moldura feita de papel reciclado enquadra a memória de um antigo trabalho na disciplina de pintura, da época da minha graduação. O recorte abstrato é um detalhe ínfimo, que, na casa, ganha corpo de pássaro. É o ninho o nosso mundo. Abaixo do quadro, um envelope serve de jardim para adesivos de flores. Um retalho comprado com minha mãe na primeira visita feita a meu irmão, após sua mudança de casa, serve de tapete, de acolhimento para aí permanecermos por um tempo. Esse retalho marca, para mim, as possibilidades de mudança presentes na memória.

Figura 108. . Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da memória



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 109. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da memória



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Na outra parede, ao lado das botas enlameadas, um armário-arquivo é inventário de memórias dos caminhos da tese: uma semente que voava pela cidade; um mini livreto (a capa é recorte do folder da exposição "Choronologia Kairológica" e o miolo é recorte de material educativo da exposição “A Grande Justificativa” (2012), de Rodrigo Hipólito[120]; dois bilhetes datilografados em papel Craft (Em um dos lados

[120] “A Grande Justificativa” (Galeria Homero Massena, Vitória/ES, 2012) foi uma instalação em que Rodrigo Hipólito discutia sobre a estrutura operacional da galeria de arte como órgão público e as noções de arquivo através do uso das imagens do próprio acervo da própria galeria onde foi exposta. Foi a primeira exposição na qual participei de

uma data – “22/05/2019” – do outro, a palavra “Quero”; Em um dos lados a data – “todos/os/dias” e, do outro, “Continuamos a querer com o corpo, com gosto, com gesto uma nova página na janela”); um pedaço de folha seca de bananeira, que é memória recente do trabalho de minha mãe; um espaço vazio.

Essas são memórias de caminhos que atravessam o campo artístico, de quando a experiência poética se torna vivência cotidiana. Os ponteiros, presentes na mostra “Chronologia Kairológica”, me marcam como a necessidade de sempre pensar sobre o tempo vivido. Você pode se aproximar mais dessa exposição no Chão do Mundo Sensível, mas o que importa aqui é pensar que a noção de marcar é uma experiência recíproca. Junto dessa reciprocidade, deve-se acrescentar que atravessar memórias nem sempre é um caminho tranquilo. Guardamos objetos de memória porque eles nos marcam e transformam. Às vezes, essas marcas são dolorosas. Lembre-se de onde partimos, na introdução, de um lugar de crise permanente, de uma necessidade de mudança que é reconhecida pela intensidade da dor. Esse reconhecimento nos faz construir sobre outras matérias. Quando precisamos marcar memórias para fora do corpo, podemos ferir, machucar o material, com ferramentas ou com as pontas dos dedos. Ou podemos agir de outras formas, cada pessoa marca memórias de formas específicas. E essas formas por mais específicas que sejam, também podem se alterar. Há memórias que acaricio, jamais as feriria com qualquer ferramenta.

No livro-casa, acima do arquivo, uma flor feita pela dobra de um canudo é marca de encontros, nem sempre felizes, mas memoráveis. Desde que aprendi a fazer essas flores, aos meus 16 anos, as construí quando as mãos se tornavam inquietas, quando queria levar comigo um pedaço do dia. Como toda ação afetiva, elas podem perder sentido com as mudanças de

forma mais ativa como arte educadora. Para saber mais sobre a exposição: HIPÓLITO, R. A Grande Justificativa. Revista do Colóquio, v. 3, n. 6, p. 222–232, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7721.

contexto. Essas flores retornaram com a construção do livro-casa, quando as reencontrei na atividade de passeio por meus inventários.

Figura 110. Fabiana Pedroni, Flores de canudo e marcadores de leitura coloridos (s.d)



Fonte: Fotografia da autora (2023)

Já o rastro de lama na bota vermelha é indício poético da argila trabalhada com minha mãe, Maria Angélica Pedroni, em suas experiências artísticas. Esse rastro é memória, é poder de encontro, é afeto, é político. Trabalhar por indícios significa marcar simbolicamente algo que não se é diretamente, pautar pelo detalhe, pelo desvio. Significa, também, nem sempre evidenciar, de forma direta, nossas escolhas e caminhos narrativos, mas fazê-los por uma ação construtiva, que aconteça.

A escolha de cada um dos livros ilustrados que se conectam com cada cômodo é acompanhada de questionamentos que nem sempre estão aparentes, mas são bases para a construção. Não é possível fazer uma construção, no sentido aqui proposto, que seja desprendida de uma cena

social. Não é possível estudar os livros ilustrados sem compreender a sua inserção numa cena política, social e cultural. As histórias contadas nos livros são contadas pelo texto, pela imagem, pelo corpo do objeto e pelo corpo da pessoa fruidora. Todos os envolvidos estão inseridos no mundo. Um mundo político.

Mesmo quando as críticas ao sistema hegemônico e a ação de contranarrativas decoloniais não aparecem em primeiro plano, elas devem percorrer nossos corpos e a base de nossas construções, pois a reflexão sobre os valores que regem o nosso pertencimento ao mundo são a base do encantamento.

Quando Eliane Potiguara nos apresenta ao canto ancestral do "O pássaro encantado", discutido no ensaio da memória, isso nos faz refletir sobre as histórias que estamos construindo, e o que está a margem dessas histórias. Uma pessoa fruidora que pertence ao mundo, que reconhece seu corpo e existência crítica e criadora, encontrará, na história do canto ancestral, conexões para um presente em crise. A ancestralidade aponta tanto para o passado quanto para o presente.

Nesse sentido, é necessário que, ao ler o mundo, nós nos atentemos não apenas para os princípios ancestrais que regem e dão fundamento ao mundo do grupo sociocultural ao qual nós pertencemos, mas que nos atentemos aos fundamentos de outros mundos. Quando desligamos passado e presente, ou realizamos essa ligação apenas através do racionalismo eurocentrado de ciências humanas reprodutoras da frieza que separa sujeito e objeto, qualquer espécie de atrocidade poderá ser cometida. A destruição de mundos costuma ser recoberta por valores e objetivos que parecem sólidos apenas possuírem os fundamentos do mundo que ataca e destrói o outro. É assim que se processa a negação da existência do outro.

Em última análise, o fruto mais venenoso do desencantamento do mundo é a desumanização do outro. E é por isso que, hoje, ao falar da importância do passado e da sua constante construção é inevitável assinalar o genocídio indígena praticado durante o governo Bolsonaro, uma questão política, logo, uma questão também social muito mais ampla, marcada pela crise permanente, aqui discutida.

Compreender que "o pessoal é político", máxima feminista de Carol Hanisch, do final dos anos 1960, significa que o pertencimento é também político e atrelado a um sentido de coletividade. É nesse sentido que a autonarrativa é utilizada como ponto de costura da casa-tese, assim como as redes de afeto e memórias. O ponto de partida é o pessoal, mas, a narrativa é construída como uma reflexão sobre nos reconectarmos com o mundo para nos encantarmos.

A autonarrativa, e a narrativa de modo geral, surge como um caminho para compreender o mundo para além da frieza exigida pelo olhar naturalista. Quando escrevo, narro a mim mesma e a realidade, não pela descrição de fatos, mas através de uma construção mental materializada que engloba a minha subjetividade e relação com o mundo sensível.

> Apesar de sempre sentir falta do mato, do quentinho do fogão a lenha, de me sentar na soleira da porta e ver a roupa estendida no varal balançar com o vento, eu fingia que esquecia. Não falava sobre minhas origens, nem falava do cheiro gostoso de chuva [...]. Mas, por que escondia? Por que a vergonha em dizer que era da roça e à roça pertencia, mesmo quando pisava em chão de asfalto? (PEDRONI, 2022, p.13-14)

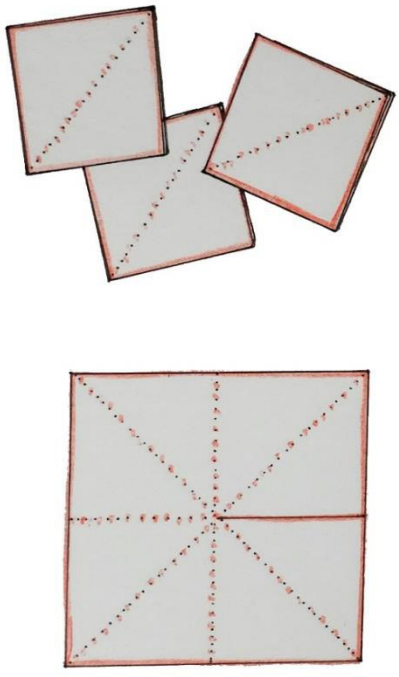
As autonarrativas[121] não se inserem no trabalho de forma aleatória. Todos esses trechos apresentam questionamentos sobre nosso

[121] O conceito de autonarrativa aparece como uma opção dentre tantas palavras para especificar a criação narrativa que se volta para um caráter autobiográfico e, em certa medida, ficcional, uma vez que os ruídos da memória acentuam o caráter construtivo da narrativa. Poderia também usar o termo autoficção, para frisar ainda mais a liberdade poética na escrita autobiográfica, contudo, a relação afetiva com essas memórias as faz pousar no campo

rompimento com o mundo sensível, logo, também sobre o nosso corpo e nossa existência em coletividade. É preciso compreender que a pessoa que narra é um sujeito relacional. Esse sujeito está disponível para alterações e sofre influências constantes, de outro modo, não poderia se expressar como parte de uma coletividade.

Compreender-se através das relações e afirmar-se como parte do coletivo de modo algum enfraquece a identidade ou os aspectos pessoais da narração. Talvez, ocorra o contrário do enfraquecimento. O sujeito que narra faz surgir potências efêmeras, como uma sequência de explosões que impulsionam as próximas. Cada narração é única, pois, ao narrar pela segunda vez, o narrador não é mais o mesmo. Sua ação é singular.

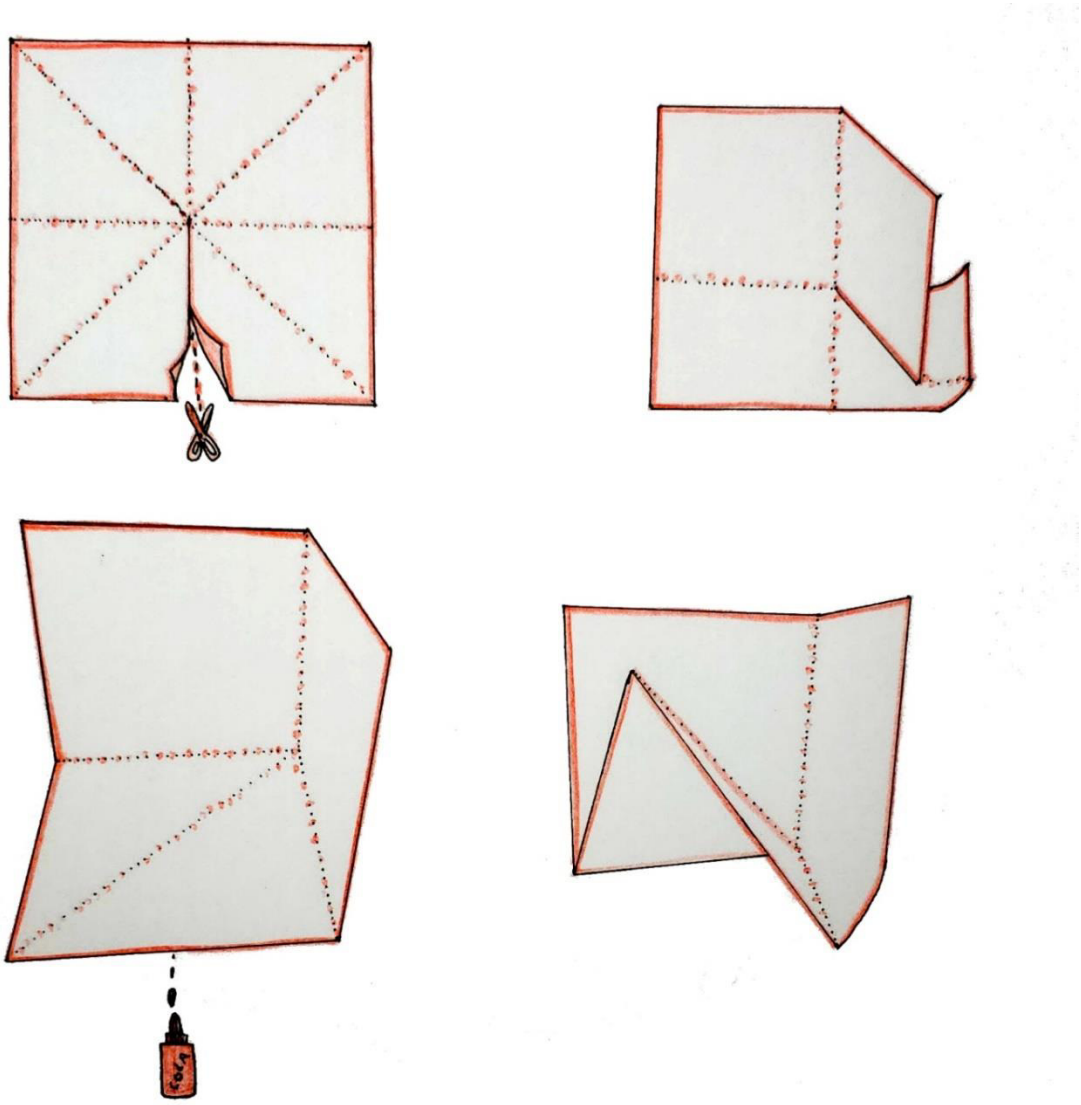
Figura 111. Esquema de montagem do livro-casa, proposta de construção



Fonte: elaborada pela autora (2023)

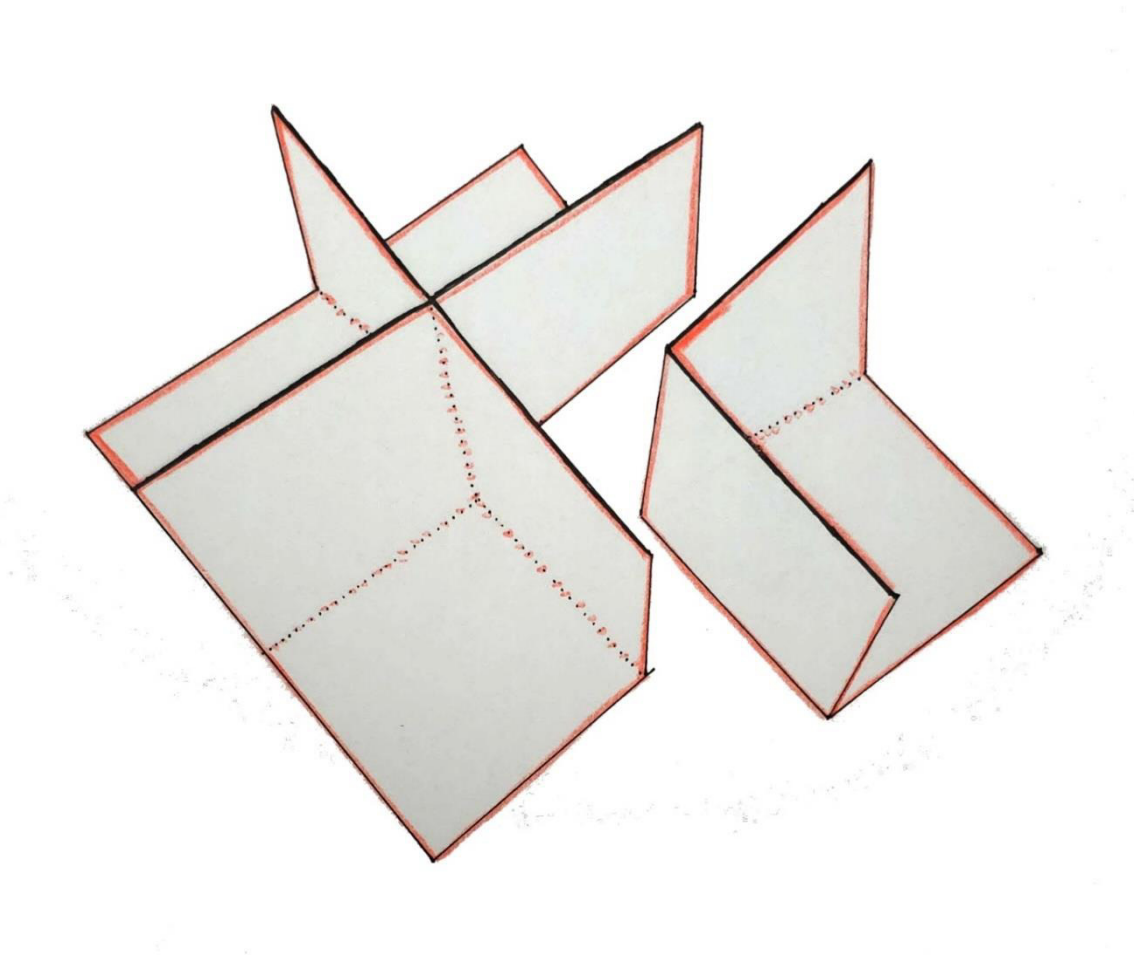
do real. Penso que algo tem mudado na nossa sensibilidade, na forma como percebo o mundo, e isso altera o modo como encaro o real em fricção com o ficcional. Realidade e ficção não são necessariamente opostas. Independente do conceito a ser usado, se autonarrativa ou autoficção, o importante é a inserção da narradora na construção de uma história que é a sua própria.

Figura 112. Esquema de montagem do livro-casa, proposta de construção



Fonte: elaborada pela autora (2023)

Figura 113. Esquema de montagem do livro-casa, proposta de construção



Fonte: elaborada pela autora (2023)

E é por este motivo que o livro-casa é acompanhado de um mapa para a construção das bases para essas vivências singulares. Aponto, aqui, quais foram as memórias e os caminhos percorridos para a construção do livro-casa. Mas, a sua casa é outra. Ela precisa de um novo chão.

Camasmie (2007) diz que a narrativa é um caminho para a compreensão de si. Se o encantamento acontece pela descoberta de si, no mundo, através da experiência com o livro ilustrado, você constrói narrativas de si enquanto habita os livros.

> [...] a narrativa de histórias pessoais tem na memória seu apoio principal para poder se dar. Mas esse trabalho de rememorar o passado não pode ter como finalidade o tão simplesmente lembrar para contar, que muitas vezes pode se dar de modo

> desatento ou até obsessivo. Para que a narrativa possa alcançar uma finalidade, a compreensão de si mesmo, a lembrança precisa se dar de modo ativo para que conquiste sua dimensão libertadora (CAMASNIE, 2007, p. 48).

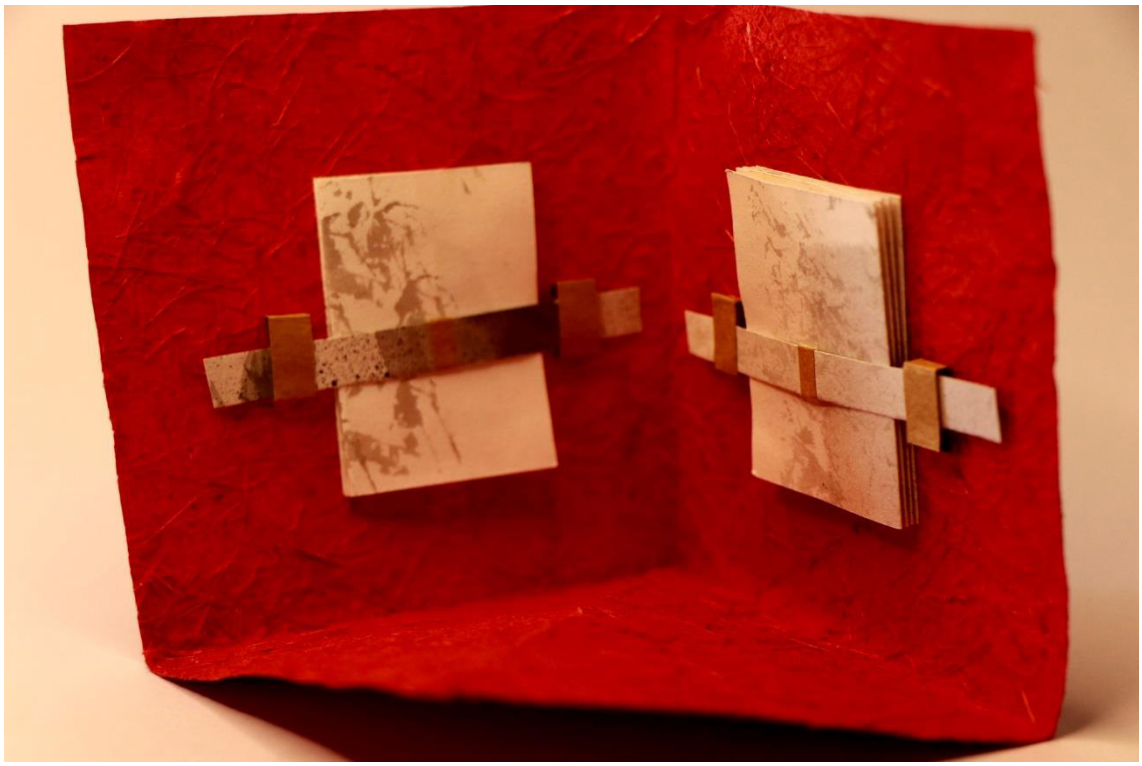
Como proposta de ação, a construção do livro-casa ativa as memórias no presente. Trata-se da atualização de marcas virtuais, potenciais. É como se tais memórias fossem minúsculas sementes de cor perdidas entre seus poros. Ao serem regadas e alimentadas, ao caírem no chão do livro-casa, elas despertam, desenvolvem-se, ganham vida e tomam seu corpo. Essa é a descoberta do corpo, no mundo, através das suas mãos. Esse é o corpo que existe no encontro.

Figura 114. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão do corpo



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 115. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão do corpo



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Perceba que tudo nos encaminha para o corpo sensível, para um mundo a se habitar como se habita no livro ilustrado, ou seja, um habitar encantado.

Como a tese se constrói como uma casa, cada cômodo do livro-casa é um ensaio da tese. Você pode percorrer esses ensaios-cômodos pela experiência, pelo encontro proporcionado. Pode parecer um tanto absurdo que este seja o último ensaio, se você considerar esta tese como um livro linear e não como uma casa. Este ensaio materializa o que seria uma explicitação mais direta da metodologia de pesquisa. É aqui que se percebe como a autonarrativa, presente em toda a casa, é a disparadora de afetos, encontros, memórias e aberturas para processo de encantamento. Afinal, o encantamento ocorre na experiência poética com o mundo, que deve acontecer no cotidiano, na construção poética de ações comuns.

Como você poderia pegar os desvios que quer se eu traçasse um caminho linear, fechado, de muros inatravessáveis? Por isso, abri portas, janelas, telhados

e buracos por toda a casa. Criei cantinhos, pois eles são encantadores. E foi a sua mão que abriu essas passagens. É por essas passagens que o livro-casa é construído.[122]

Figura 116. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão do mundo sensível



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

[122] Depois de construído, o livro-casa também pode ser visto através de vídeo em: https://archive.org/details/habitar-mediar-construir-tese-fabiana-pedroni. Acesso em: 10 ago. 2023.

Figura 117. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da construção



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 118. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da construção visto do Chão dda memória



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

O último ensaio-cômodo, chamado de Chão de Construção, é este no qual o desdobramento poético é marcado de forma mais incisiva. A lama, que permaneceu no caule da bananeira e imprimiu novas formas nas folhas, sai do chão da memória para a construção narrativa.Ao aceitar o convite para brotar desse chão, é a sua mão curiosa que levantará os papeis transparentes para sentir essas marcas. É a sua reflexão que, talvez, encontre a mesma raposa caminhante que encontrei no centro desse universo sensível.

Sobre a impressão da argila, que é resultado de trabalho conjunto entre minha mãe e eu, entre nosso cotidiano artístico, um catavento parado como flor. Ele ornamenta uma memória de infância e de um objeto já quase esquecido. Escondido pelo muro de um antigo prédio no centro de Vitória, o catavento era pouco visto.

Figura 119. Coletivo Monográfico, Ventilador-catavento, 2012, registro, centro de Vitória/ES



Fonte: Fotografia da autora (2023)

Formado por um cano de PVC e uma hélice de ventilador, o item fotografado em 2012 foi questionado: De que serve um catavento escondido num prédio velho? Para quem essa coisa mostra que o vento existe? Poderia ser anexado à construção para conferir valor? Mas, que espécie de enfeite seria esse, que não se coloca para ser visto, mas se esconde atrás de tapumes? [123]

Um olhar curioso encontrou esse pequeno item da realidade, após tornar o muro uma passagem.

> Sob as incontáveis veladuras e colagens do cenário urbano, um foco de luz incide sobre a coisa e através deste pormenor, é proposta uma *construção*. Trata-se de um desdobramento. Um fazer algo por aquilo que já está feito, dando-lhe novo status e sentido. Tenta-se duplicar o modo de aparição de um objeto para reestruturá-lo de um jeito demonstrável daquele ambiente íntimo que antes não o seria. (PEDRONI, 2014, p. 146).

É assim que se constrói a sua casa, pela intimidade. O ventilador-catavento pode ter surgido como uma forma de observar a direção do vento, ou fazer uso do vento para produzir energia. Certamente, não era nenhum dos casos. O ventilador-catavento, em sua localização original, não recebeu atenção suficiente para essas serventias.

Ele estava lá com uma função ornamental: marcava a casa e a diferenciava, qualitativamente, de outras casas e terrenos. Era como uma medalha, como insígnia costurada no hábito do sujeito que construiu a coisa e a instalou em sua propriedade.

O problema é que a cidade cresceu a seu redor sem vê-lo. O muro subiu, e o ornamento sumiu. Como reapresentá-lo ao mundo? Através da construção.

[123] Os diálogos entre os integrantes do Coletivo Monográfico, do qual faço parte, deram origem a uma série de textos que fundamentam o projeto de instalação, disponíveis no site <notamanuscrita.com>. Dentre eles, destaque para o texto "Ventiladores-Cataventos Ornamento-Degenerado, diálogos com Corina S. Navalha", Disponível em: <http://notamanuscrita.com/2013/06/01/ventiladores-cataventos-ornamento-degenerado/>.

Figura 120. Coletivo Monográfico, Ventiladores-Cataventos: Homenagem ao Ornamento Degenerado, 2013





Fonte: Fotografia da autora (2023)

Na beirada de uma rodovia, no interior do Espírito Santo, os ventiladores-cataventos brotaram entre flores e se tornaram uma espécie de homenagem, uma

marcação sensível da existência desses objetos degenerados, que perdeu seus sentidos quando foram escondidos.

Na beirada de uma rodovia, no interior do Espírito Santo, no Sítio Força verde, os ventiladores-cataventos brotaram entre flores e se tornaram uma espécie de homenagem, uma marcação sensível da existência desses objetos degenerados, que perdeu seus sentidos quando foram escondidos.

A ação de marcar nosso pertencimento sensível ao mundo é uma das possibilidades de construção poética de outras formas de se habitar. Também foi assim com os barcos-poema de "Engenharia Naval em Papel", apresentados no ensaio "Chão do Mundo Sensível", e a construção da "entrenós" (2013).

Figura 121. Fabiana Pedroni e Marcus Neves, entrenós, 2013



Fonte: Fotografia da autora (2013)

O azul das hélices de ventilador que se movimentam com o vento, nos ventiladores-cataventos, é também o azul das linhas da entrenós. Essas linhas que ornamentam a antiga máquina de costura Singer, são, no livro-casa, o mar dos barcos-poema.

Se bem lembro, foi na linha da costura de encadernação de um livrinho que veio todo o afeto que desenvolvi pela "entrenós", a máquina de costura da minha bisavó envolta em linha azul. Essa era a máquina que era de minha bisavó, que passou para minha avó, que foi de minha mãe e costurou tantas roupas de minha infância. Eu, curiosa que era, aprendi a coser, mas queria mesmo era costurar o tempo. Uma costura poética que não sai da agulha, nem perpassa o tecido. É uma ação que invade em massa de cor e aponta o que há de mais significativo entre nós: a existência do outro. O embate entre nossa possível existência é desvelado pelos nós que intrincam as linhas.

Mais do que um objeto vistoso, entrenós foi a experiência de construção material. Cada centímetro da máquina de costura foi enrolado manualmente. São linhas de encontro de várias mãos: minhas, de minha mãe, de minha avó, meu tio Eurico, tio Emerson, de Rodrigo Hipólito, de todos que me visitaram e, no entrelaçamento, contamos causos e rimos da vida. A máquina tornou-se azul, mas também nós nos tornamos.

O azul dos fios da entrenós, das ondas dos barquinhos, dos cataventos, do chão do mundo sensível, das nuvens, das portas e janelas, da base do arquivo, tudo no livro-casa é, em certa medida atravessado pelos fios poéticos que conduzem ao mundo. Foi pelos fios da entrenós que outra construção foi iniciada: "entrenós: os fios de minha avó". Um livro ilustrado para a infância, que é desdobramento da casa-tese, que se inicia nesse chão e busca outros caminhos de apresentação.

Por se tratar de um livro ilustrado que exige maior financiamento para a sua execução finalizada, aqui apresento as ilustrações de base para sua construção. Como se trata de um projeto mais amplo, apresento apenas algumas das imagens da narrativa, com o intuito de poder compartilhar o material sem que isso prejudique a possibilidade de publicação futura. Cada uma das imagens seguintes apresenta duas páginas do livro, logo, possuem uma dobra vertical ao centro.

Figura 122. Fabiana Pedroni, entrenós: os fios de minha vó, 2023, sequência narrativa



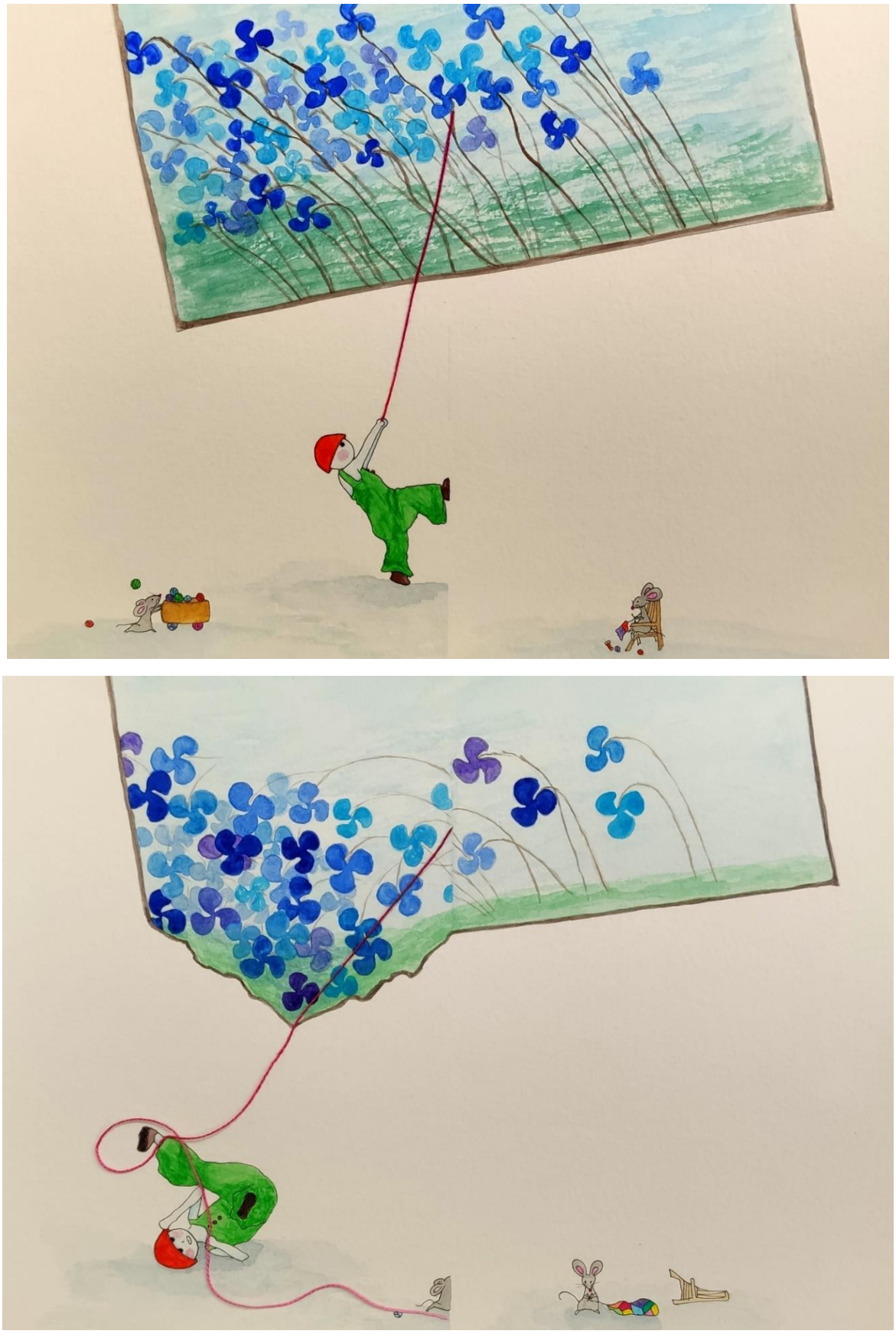
Fonte: elaborada pela autora (2023)

Figura 123. Fabiana Pedroni, entrenós: os fios de minha vó, 2023, sequência narrativa



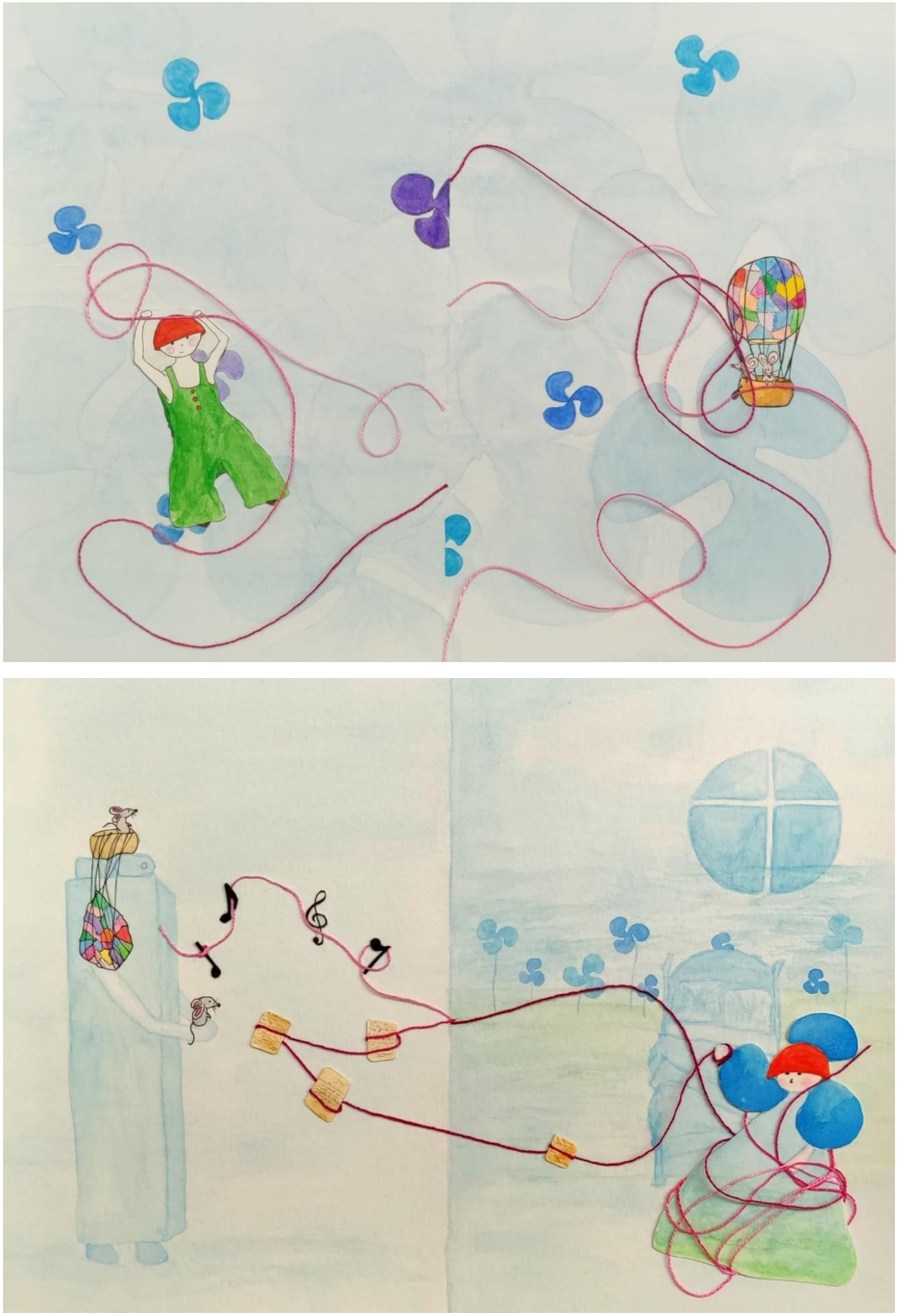
Fonte: elaborada pela autora (2023)

Figura 124. Fabiana Pedroni, entrenós: os fios de minha vó, 2023, sequência narrativa



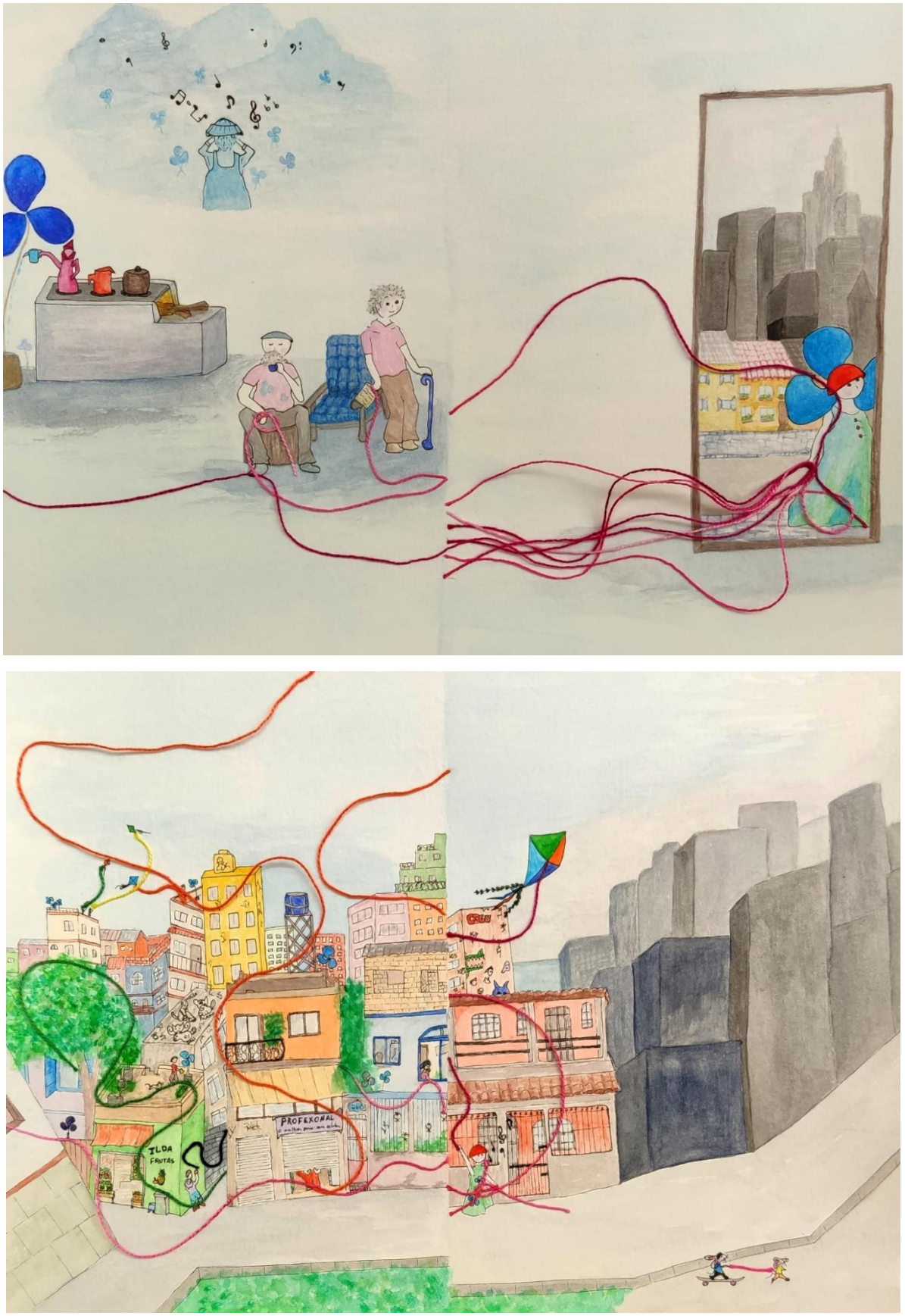
Fonte: elaborada pela autora (2023)

Figura 125. Fabiana Pedroni, entrenós: os fios de minha vó, 2023, sequência narrativa



Fonte: elaborada pela autora (2023)

Figura 126. Fabiana Pedroni, entrenós: os fios de minha vó, 2023, sequência narrativa



Fonte: elaborada pela autora (2023)

“entrenós: os fios de minha avó" narra a história de Cogu e a descoberta de cantinhos: os cantos da casa, os cantos da cidade, os cantos de seus avós. É uma história que explora a materialidade do livro ao mesmo tempo em que traz a narrativa da memória como um entrelaçamento de cantos. O encantamento acontece pela junção da memória, do corpo, no mundo sensível e do entendimento de que usamos a experiência como forma de mudança e vivência no mundo.

Em algum momento me questionei se deveria ou não compartilhar essas imagens, por se tratar de um projeto não finalizado. Mas, num sentido de sublinhar que a construção deve ser ação resistente e constante, é preciso mostrar processos, evidenciar que as buscas permanecem, mesmo quando uma casa é finalizada, pois, há sempre novos puxadinhos.

QUANDO FOI QUE PERDEMOS O CHÃO?

7 QUANDO FOI QUE PERDEMOS O CHÃO?

Nunca é apenas uma pedra. Nunca é apenas uma cadeira. Ri, discretamente, enquanto fitava aquela pedra perdida dentro de casa. Como foi que ela chegou ali? As camadas de quinze anos de memória recobriam aquela pedra e faziam com que se tornasse tantas coisas. Eis uma pedra viva.

Das memórias antigas, ouvi ecoar pela sala de casa uma frase que poderia ter sido dita por minha avó. Mas, era de uma professora do curso de graduação em Artes Visuais, que eu cursava, lá naquele tempo.

— Tirem os calçados para entrar.

Uma frase que me deixou confusa. Na sala expositiva, onde a turma se encontrava para a aula, havia pedras de diferentes tamanhos e cores, intercaladas por caminhos de terra, cascalhos e folhas. Do teto, desciam tecidos e plantas. No cantinho da galeria, meus olhos pararam sobre uma samambaia. Nada de especial. Tudo de especial. A samambaia de minha mãe era linda como aquela. Verde forte, folhas longas.

Sempre tirei os calçados para deixar a terra para fora de casa. Costume adquirido na base de muito grito. Fora de casa, tudo era sujeira. Não tirava os calçados para ir à escola, à igreja, ao cemitério, ao mercado, para pegar ônibus, entrar no carro ou pular na caçamba. Tirar os calçados era exclusividade da entrada no lar. Hoje, posso elencar exceções, como correr na praia, pisar na grama verdinha ou brincar de queimada. Mas, na época da graduação, a ordem (pois foi uma ordem) de despir os pés fora de casa foi estranha. O mundo era sujo. Fiquei insegura com a proposta e recuei. A meu redor, os colegas, já descalços, corriam para pegar as pedrinhas mais chamativas do chão. A contragosto, tirei meus tênis e teimei mentalmente: “Quanta bobagem...”.

Tímida e emburrada, entrei na sala e sentei-me debaixo da samambaia de minha mãe. Não era ela, mas a deixei fazer a vez, para meu conforto. Os colegas de classe circulavam pela galeria, coletavam pedras coloridas que se diferenciavam do conjunto e empilhavam em pequenas esculturas. Eles tinham nascido naquela sala? Como era possível se sentirem tão à vontade com objetos tocados e acariciados por um sem-número de visitantes desconhecidos? Se alguém sugerisse, era provável que engolissem algumas das pedrinhas imundas.

Confesso que havia certa arrogância dentro de mim. Esse sentimento tensionava as laterais do meu corpo e as fronteiras da minha permissividade já tão tolhida pelas inseguranças da juventude. É comum que essa postura arredia seja resumida como timidez ou introspecção. Mas, nunca é apenas isso. Esse é um modo de neutralizar a intensa disputa que acontece entre as linhas instintivas de uma pessoa diante de pequenas propostas de mudança. Eu não era um animal acuado. Por isso, prefiro ressaltar que havia julgamento em meu olhar, mas não apenas isso. Meu corpo queria o chão, as pedras, a experiência de se arrastar entre os corpos, como uma serpente, e coletar pedras para meus próprios montinhos. Tensionados, meus braços se mantinham recolhidos. Eu não alcançava as pedras. Hoje, entendo como presunção caipira de achar que toda pedra é uma pedra.

Apesar de, ao final da aula, ter feito algumas esculturas imaginárias e sentido as texturas da natureza, eu me mantive distante. Essa experiência foi um marco para me aproximar da produção contemporânea, porque eu estava curiosa. Entre as muitas disputas internas, comecei por questionar as expectativas sobre o espectador. Entenda, eu não estava interessada em ser benevolente com o público habitual de exposições de arte contemporânea. Eu precisava ser convencida de que poderia aceitar as propostas. Eu precisava me convencer.

Ao invés de me direcionar, unicamente, para as obras, a materialização das proposições, eu investiguei os escritos de Hélio Oiticica. Textos manuscritos, datilografados, cartas, anotações, tudo o que atravessasse sua produção. A palavra é registro da reflexão estética e é poética aberta para o problema da obra

como coisa feita e concreta. Com todo esse material em mãos, queria saber: quem é o espectador de uma obra propositiva e relacional? Foi aí que comecei a chamar essa pessoa de espectador reconvocado.

Na produção dos anos 1960, a categoria de artista como sujeito-criador da obra transformou-se em sujeito propositor, que tende à dissolução no coletivo. Esta nova postura exige um espectador-participador, coautor, que dá significado à obra. Essa obra é aquela que abandona o espaço de representação contemplativo para construir-se na ideia propositiva e completar-se na vivência. Tais questões são fundamentais para firmar a abertura da proposta de arte para a participação do espectador, que é convocado para dar sentido, para significar as proposições artísticas, e que, no processo de habitar a obra, é reconvocado a significar a si mesmo e a constituir a própria obra.

O termo reconvocado, que propus durante a graduação, assume, aqui, um papel diverso da ênfase na convocação do espectador à formulação objetual da obra a partir da proposição, pois a reconvocação se dá na relação entre arte e vida. A experiência se expande para a vivência do sujeito, em uma condição fenomenológica (intuição/reflexão), além de se mostrar na posição do espectador como elemento constituidor da obra. Desse modo, o espectador é convocado a construir a obra e reconvocado a habitá-la numa relação de sujeito fenomenal para a construção de si e do corpo da obra.

Essas questões do processo de transição do objeto contemplado para o objeto construído, estruturalmente, no espaço e aberto à ação do espectador atravessam as produções desde os anos 1960, assim como atravessam meus estudos desde a graduação (2008-2012) e são parte do chão deste trabalho. “Isso aqui não brota do nada, não!” – a voz de minha avó sempre me retorna quando penso em memória e caminhos.[124] Na roça, essa é uma expressão muito usada,

[124] Às vezes algumas das falas de minha avó precisam de muitas exclamações. Mulher danada de mandona! Até quando o Alzheimer lhe tirou suas referências, ainda continua, nos poucos lapsos de memória, a mandar na gente.

porque, se não há semente, se não há uma terra adequada e outras condições, nada brota. E mesmo que tudo esteja ali, é preciso trabalho e sensibilidade para perceber um pequeno broto, para que ele não seja capinado junto do mato. Não é tarefa simples construir uma narrativa que percorra todas as sementes e não se assuste com ervas daninhas. É uma tarefa para muitas mãos.

Assim como as minhas pesquisas em Arte Contemporânea, os estudos sobre imagens medievais e as experiências docentes germinam no mesmo jardim e constroem a casa-tese.[125]

Mas, por que trazer essa fundamentação e maiores explicações nesse momento conclusivo e não na introdução? Para reforçar que o encantamento é contra interpretativo. A interpretação, para Susan Sontag (2020), não é geral, aberta, no sentido comum, mas utiliza determinado código em um ato consciente, quer dizer, há um sentido de explicação que tende a traduzir cada elemento a partir desse código.

> Em relação à arte, interpretar significa destacar um conjunto de elementos (X, Y, Z, e assim por diante) de toda a obra. A tarefa da interpretação é praticamente uma tarefa de tradução. O intérprete diz: "Olhe, você não percebe que X em realidade é ou significa em realidade - A? Que Y é em realidade B? Que Z é de fato C?" (SONTAG, 2020, p. 14)

A correlação de elementos implica em acreditar que o conteúdo é essencial e a forma acessória. “A interpretação, baseada na teoria extremamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, constitui uma violação da arte. Torna a arte um artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias.” (SONTAG, 2020, p. 19). A autora encontra, na poesia

“Fica quieto! Cala a boca! Vem aqui!”. Reflexo de vida sofrida, de família grande em que tinha de mandar até quando queria sorrir.

[125] Parece incoerente que um mesmo elemento possa germinar e construir. Na escrita da minha dissertação (PEDRONI, 2016), a imagem da planta era essencial para compreender a estrutura narrativa construída sobre os manuscritos medievais. Foi nessa aproximação entre livro e planta e entre livro e máquina que surgiram títulos de itens como “Entre frutos e sementes, um manuscrito medieval”, “Sobre a germinação: como determinar uma família de manuscritos”, “O que nasceu no jardim da realeza estrutura narrativa aproximava” e “Como abraçar uma máquina: o ornamento como engrenagem da imagem”.

moderna, exemplos de fuga e resistência à interpretação através da introdução do silêncio nos poemas, o que reafirma a "*mágica* da palavra".

É essa mágica, esse encanto, que articula a forma da tese e nos leva a sair e entrar na casa por outras passagens. Há um cuidado para que a interpretação não esvazie a possibilidade de encantamento; para que os caminhos indicativos, na narrativa dos ensaios, não anulem as possibilidades de desvios e de geração de sentidos dos mais diversos. Não é estranho que isso incomode. Nossa tendência para cristalizar significados em toda a sorte de signos não é novidade. O trabalho da crítica é confundido com a interpretação definitiva, o ato de filosofar com a busca pela verdade, a ciência com o progresso e o desvelamento de todo e qualquer mistério. A arte não poderia ficar de fora desse hábito.

> Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira[126] tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil. (SONTAG, 2020, p. 19)

A relação com o mundo certamente não se baseia em sentidos de passividade, logo, também não seria assim com a Arte de modo geral e, menos ainda, com a casa-tese como construção poética. Jamais poderia abrir mão de afirmar a relação de quem lê com a casa-tese como objeto poético. Enquanto experienciamos os caminhos, o encantamento exige uma ação poética, um esforço para que o encontro e o habitar possam acontecer.

Ao transformar a prévia deste trabalho em um mapa expositivo baseado na planta da casa de minha infância, a forma de apresentação passou a criar aberturas e desvios. Ao afirmar, logo nas primeiras páginas, que a pessoa que lê

[126] O texto de Sontag data de 1966, quando o termo "Arte verdadeira", e a própria ideia de verdade, possuía um outro tipo peso de discurso. Aqui, Sontag o utiliza para reafirmar a diferença entre uma obra que passa pelo processo de esvaziamento pela interpretação e uma obra que resiste a este processo e nos permite sentidos outros que não aqueles barrados e domados pela interpretação.

pode percorrer sua própria trajetória entre capítulos, entrar e sair por portas e janelas, abandonar cômodos pela metade e voltar quando bem entender, eu assumi uma organização e uma metodologia inevitáveis para o estudo do encantamento. Se eu fizesse o contrário, escreveria um trabalho contraditório. Não é possível defender o encantamento ao estabelecer um caminho único e ditar um destino inexorável para quem ergue a capa do livro.

Muitas vezes, o texto de apresentação de uma exposição suprime as possibilidades de experiência. Isso ocorre quando ele se pauta, unicamente, na explicação. O medo de incompreensão é, em grande medida, fruto da ilusão de superioridade dos agentes do mundo da arte. Informações são importantes para criar situações, mas elas podem, ao invés de permitir a experiência, atrapalhá-la. Afinal, que experiência é possível ter quando nos tornamos máquinas de absorção de dados?

Depois de muitos anos de intimidade com a área artística, aprendi que prefiro ler o texto de apresentação depois de visitar a exposição. Gosto de investigar o trabalho expográfico de organização do espaço como parte da experiência. Por que comecei por esta parede e não por outra? O que essas obras me lembram? Qual parte do mundo eu quero visitar a partir desse chão? Faço perguntas e brinco com respostas antes de descobrir as informações. Esse é um tema que me cativa sempre que penso em mediação. Como a explicação pode destruir sentidos ao invés de criá-los?[127]

Para que a teoria aconteça junto do desenvolvimento da pesquisa, é preciso pautar pelo encontro, pelo tempo de encontro. São os silêncios poéticos que criam a magia, como disse Sontag (2020, p. 19), pois é nesse silêncio, é na página em branco, é na ação da dobra do livro que você pode adentrar e habitar.

A escolha por construção desta casa-tese com esse formato é uma forma de dar tempo para que você possa se encantar. Quando temos tempo e silêncio para

[127] Foi com essa experiência no espaço expositivo em mente que escrevi o texto "A era do spoiler", disponível no meu livro "caixas papéis janelas: memórias alheias" (2022). Este livro foi publicado através de seleção no projeto "Vivências Literárias", do Itaú Social, e disponibilizado gratuitamente através do site Balada Literária.

podermos pensar e sentir? Colocar o intelecto e a sensibilidade na mesma sentença é aproximar a experiência do encanto na percepção de mundo.

Tornar-se um espectador reconvocado, habitar, experienciar e construir a arte e o mundo sensível são propostas que confrontam sistemas alienantes, aqueles que nos tiram o tempo e a existência. Enquanto as bases sociais se erguerem sobre pilares hegemônicos, capitalistas, racistas, homofóbicos, capacitistas e de relações alienadas, sem corpos sensíveis, o encantamento será uma necessidade de busca. A relação entre arte e vida, tão debatida, tão desdobrada no campo poético, se estende por décadas e nos alcança ainda como uma necessidade, mesmo que em situações distintas.[128]

Ao aproximar os livros ilustrados do encantamento, pauto pela criação de um lugar de reflexão e experiência aberta para o nosso habitar por uma construção social. Aqui, livros ilustrados comerciais são colocados ao lado de publicações independentes e livros de artista. Essa escolha marca a difícil luta pelo encantamento dentro de um âmbito regulado, mais fortemente, pelo mercado e pela noção de produto atrativo. Compreendo a inserção de livros comerciais nessa casa, construída poeticamente, como uma forma de reafirmar a possibilidade, mesmo que tão dificultosa, de pautar pela formação de fruidores sensíveis, não apenas de leitores funcionais.

O espectador reconvocado dos escritos e das obras para a experiência no mundo, torna-se fruidor, com toda a amplitude que o termo permite. São fruidores que estão dispostos a dialogar com muros, vidros, espelhos, formigas, terra, tanto nos livros quanto no mundo, sem uma separação radical entre imaginário e concretude, pois tudo é ação poética. Não custa repetir que encantar é fazer cantos e todo o canto sustenta a estrutura do mundo.

[128] Em alguma medida, ainda que esse termo não estivesse presente, o encantamento do mundo estava no centro das propostas conceituadas em torno do crelazer de Oiticica e, durante meu histórico de pesquisas, passou a fazer parte do meu processo criativo (PEDRONI; HIPÓLITO. 2019b). Não posso deixar de relacionar, de modo similar, esse encantamento com a abertura poética que o crelazer promove para que o público complemente e ative propostas poéticas (HIPÓLITO, 2013).

Acolher essas produções na mesma casa também significa apontar para a necessidade de maior percepção de obras independentes como fonte de mudanças que, pouco a pouco, atravessam a barreira de exigências mercadológicas, ou melhor, que se tornam parte dessas exigências. Um livro ilustrado que explora criativamente sua materialidade se diferencia de um grupo maçante de livros comerciais. Maçantes pelo sentimento tedioso que despertam e pela forma que assumem: um grande bolo de massa. Podemos separá-los em pilhas, em pequenas bolas de massa, e, mesmo assim, esses livros serão muito parecidos. Essa massa responde, de forma direta, a um manual de lucro rápido com pouco investimento. As capas são parecidas, as narrativas vêm do mesmo oceano de ausências, onde não há histórias transformadoras, não há espaço de encantamento, nem um cantinho para a curiosidade das mãos.

O livro que é casa, que se estrutura de forma orgânica e relacional, evidencia que há uma interrelação íntima entre cada tipo de produção e entre cada tipo de pessoa fruidora. Como disse María Teresa Andruetto (2012, p. 65), a qualidade dos livros comercializados atende à qualidade dos leitores, quanto mais críticos, interessados e seletivos forem os leitores, mais, também, serão os livros produzidos.

Esse leitor, essa pessoa fruidora que atende às qualidades críticas ditas por Andruetto, é, na nossa casa-tese, um espectador reconvocado. Como nas discussões de início da Arte Contemporânea no Brasil, um espectador reconvocado deve significar a Arte através de sua experiência, mas, também, reconvocá-las para o mundo, tanto a experiência quanto a obra de arte. Quer dizer, hoje, sublinho mais que a necessidade de trazer o mundo para a Arte, mais que fazer do mundo nosso ateliê. A atenção se volta para como a produção de vida é uma produção poética.

Na relação entre arte e vida, nosso corpo se volta para a Arte através da vida, assim como se volta para a vida através da arte. Nos movemos pela ação poética no mesmo mundo. A obra artística e nossos corpos pertencem ao mundo sensível para o qual ainda lutamos por criar sensibilidades de percepção.

É devido à carência de sensibilidades que nem sempre entrar na casa é uma tarefa fácil. Às vezes, a porta está trancada ou ela é tão espessa que mal podemos atravessá-la. Às vezes, parece não existir porta ou qualquer entrada para a casa. Ou será que já estamos dentro e não sabemos? A porta e as janelas podem já estar abertas e até o telhado se dispõe a mudar de lugar, mas não percebemos a casa. Passamos por ela como se não existisse, preocupados demais em buscar seja lá o que for ali, na próxima esquina. Um logo ali que é a distância maior que há no mundo, mesmo tão perto.

Se eu fosse elencar todos os itens que compõem a extensa lista de conjunturas cruéis que coabitam a nossa existência, um grande rolo cobriria toda a cidade e não haveria esquinas suficientes para estendê-lo. É nesse cenário que habitar o mundo se tornou tão mais difícil quanto necessário. É nesse cenário que encontramos essa casa. É nesse desejo que a tese se fundamenta.

Será que é possível o livro ilustrado ser um mediador entre a pessoa fruidora e o mundo? De que forma essa mediação, se existente, pode acontecer e tornar a pessoa pertencente a esse mundo? É através dessas perguntas, que compõem o chão da tese, que o encantamento se firma como uma possibilidade de experiência através do livro ilustrado. O encantamento se torna um termo guarda-chuva para todo processo sensível de reconexão, de pertencimento, de habitação.

Em cada um dos ensaios aqui presentes, trilho caminhos possíveis de encantamento: pela memória, pelo corpo, pela percepção de mundo sensível e pelo ato construtivo. Cada um dos cômodos da casa (referência ao mapa expositivo da tese) se articula na busca pela leitura como experiência poética contra interpretativa. Isso significa que os quatro ensaios são pontos de encantamento que fazem uso da metodologia como forma de ação de construção da casa-tese.

No primeiro ensaio, o encantamento acontece pela reconexão com o passado. Discutir a construção da memória e da história através dos livros ilustrados é caminho para essa reconexão. Nesse sentido, não podemos deixar de

pensar que o sistema neoliberal desarticula o sujeito de sua história como forma de mobilização. Sem a sua história, sem a sua sensibilidade, ele não consegue se encantar pelo mundo, não consegue passar por um processo de pertencimento.

Não há encantamento se não há pertencimento de corpo. Um corpo sensível percebe as suas mãos a abrir um livro, percebe a sua corporalidade em ação, a se distanciar dos processos de alienação. Esse corpo sensibilizado será aquele que, após se perceber, passa a se inserir no mundo, como ser vivente em experiência com os elementos sensíveis.

A casa-tese trilha essas possibilidades de pertencimento e percepção de existência de si. Quando se é apartado da memória, da história e do corpo, há uma lacuna que separa a pessoa do mundo. A pessoa não se sente pertencente a uma coletividade e as relações se tornam frágeis.

Atravessar essa lacuna é encantar-se. Dentre tantos caminhos de sensibilização, pertencimento e encantamento, o livro ilustrado é uma possibilidade que coloco na porta de entrada da casa.

Como encontrar o mundo sensível dentro das publicações?

As formigas do livro de Alex Rosa e Lílian Teixeira caminham entre as páginas e saem dela para criar rastro temporal de trajetos. São caminhos que se interseccionam e aparecem como reflexo infinito nas páginas do “Livro de areia”, de Marilá Dardot, visto em meio a um parque. É nesse parque ou praça que a frotagem dá vida sensível aos livros. Essa é uma técnica que muitas vezes é encarada como inferior às outras técnicas de captação e compreensão do mundo, por estar atrelada à experimentação de transferência de um elemento dado no mundo para um suporte. A inferioridade pode se relacionar, historicamente, com as noções de cópia, sem compreender as dimensões sensíveis dessa captação. É a frotagem que traz um tronco de árvore para dentro do livro; é a impressão da natureza no tecido, no papel, que nos coloca em relação direta, corporal.

A folha da planta, que deixa parte de seu corpo no papel, é imagem da planta impressa, assim como é a própria planta através da transferência de seu extrato (“Em Busca das Cores Esquecidas”, Panso, 2022). A planta aparece como uma metaficção do mundo sensível. É ela que vai para o papel, que sai da dobra e, aos poucos, constrói um grande jardim no livro e na cidade (Kim Beck em “A Field Guide to Weeds” e “Lot”).

Os elementos que nascem no corpo do livro vão para o mundo e nos levam junto nessa jornada. Esse é um livro mundo, atravessado pela leitura de mundo, através da construção de um jardim. Eis um dos caminhos possíveis para se trilhar dentro da casa-tese. Esse é um caminho que nunca para, porque as plantas continuam a brotar. Elas são as bananeiras da roça dos meus avós, são as bananeiras dos “Caminhos da Terra” (2022) de minha mãe, são a floresta de ventiladores-cataventos que brotam, poeticamente, na terra de minha infância, no sítio Força Verde, e são todas as plantas mastigadas pelas formigas que iam para Barbacena ou para Atenas.

É dentro dessas possibilidades narrativas que o encantamento de cada ensaio se firma, ou se celebra, pelo desdobramento poético. O fazer é culminância, ao mesmo tempo em que é caminho, pois construímos de diferentes formas. A fala da memória é uma construção, a atitude diária sobre o corpo é uma construção, a relação com o mundo é uma construção. Isso significa que os ensaios são independentes, mas são todos ao mesmo tempo.

A proposta da casa-livro materializa essa potencialidade de caminhos. Na minha casa, há memórias de exposição, de caminhos artísticos, marcas da minha formação como pessoa integral. O que há na sua casa?

Ao propor a construção material da sua própria casa, a partir do modelo de fundação dos cômodos, trago os desvios para o nosso encontro; trago as possibilidades, a procura pelo seu pertencimento, seus territórios, sua habitação. Isso significa que, após percorrer os ensaios, o encantamento, que é

pertencimento ao mundo sensível, pode ser pensando em diferentes formas de experiência poética. O encantamento pode ser uma ritualidade, pode estar próximo da espiritualidade, pode ser rito social de encontro de grupos distintos. O desdobramento, a construção como forma de ação, é essencial para frisar a diversidade de contextos de experiência.

Por mais que o encantamento seja, aqui, definido por uma construção e caminhos específicos, ele se desdobra a depender das relações da pessoa com o mundo, a depender do próprio pertencimento. A imaginação, o mundo político, o mundo dos objetos, a vida cotidiana, a ida à feira, o descascar de uma laranja mostram que há vários pontos sensíveis para se entender o encantamento e a sua necessidade.

— Descascar uma laranja é forma de encantamento? — Você pode me perguntar.

E eu digo que sim! A habilidade de minha mãe de criar uma grande serpente com a casca da laranja é algo que sempre me encantou. Era a narrativa de uma dança de cores e tensões. A linha laranja se quebrará? A expectativa de que o giro da laranja sob a lâmina da faca não cortasse aquela longa linha atiçava todos os sentidos de meu corpo convergidos para o olhar. Assim que ela terminava, eu não queria nem a banda de cima, nem a banda de baixo da laranja, eu corria para pegar a casca serpentinada e brincar como se ela fosse uma mola.

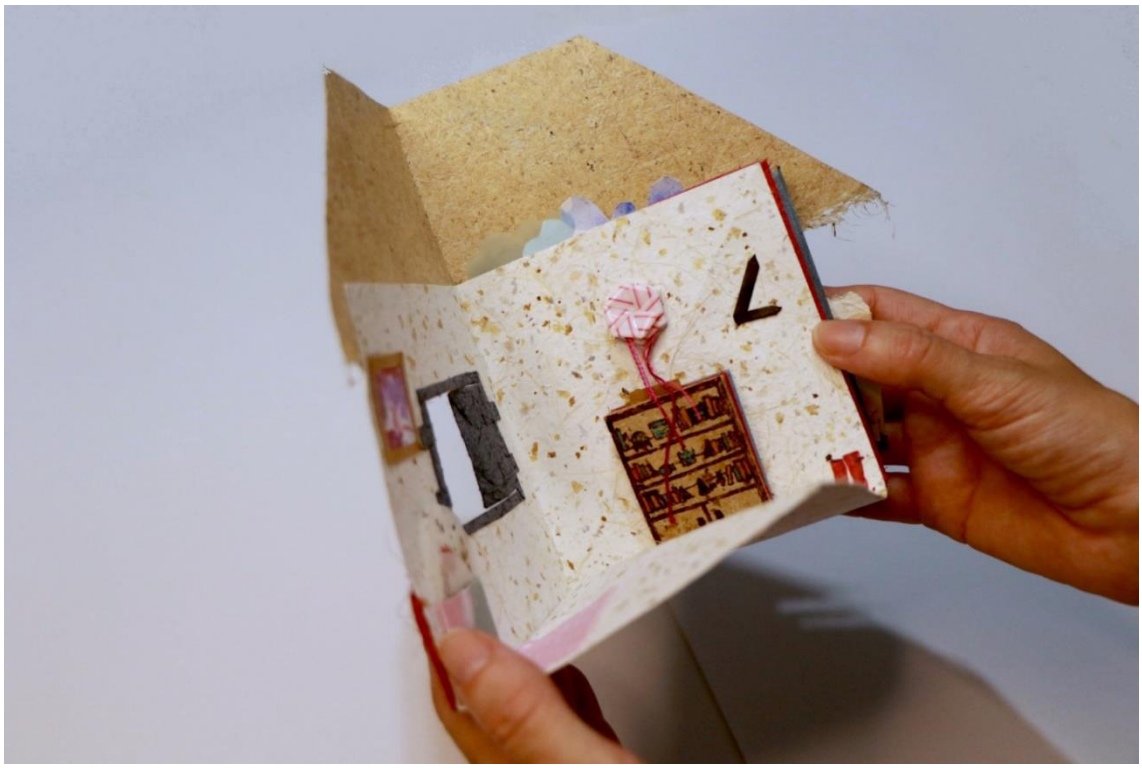
A relação encantada com a casca da laranja é fruto de memórias de infância que permanecem na experiência cotidiana, pois eu não descasco laranjas como minha mãe, eu não crio linhas nem serpentes coloridas. Sou criadora de barcos, divido a laranja em quatro porções e arranco a casca como quatro pequenas canoas.

A autonarrativa, como metodologia discursiva, cria um laço de conexão textual para que os ensaios fluam de forma independente, mas sempre conectados. A autonomia discursiva dos quatro ensaios reflete a dinâmica de abertura do livro ilustrado como elemento mediador. Sublinho quatro caminhos, mas há muitos outros a se descobrir.

Como toda leitura, seja textual, imagética,[129] de mundo, ela acontece a partir da percepção da pessoa fruidora. A autonarrativa cria esse laço de intimidade, que nos aproxima da mesma casa. Para ser íntimo, colocamos nossas vivências no encontro. Logo, há vários caminhos. A forma como uma pessoa distante da comunidade científica lerá o trabalho pode ser completamente distinta de uma pessoa da área acadêmica e, dentro de cada área, há as singularidades, as diferenças de tempo vivido. Quer dizer, essa certa autonomia dos ensaios é intencional quanto ao seu alcance. Ela cria possibilidades de experiência, abre a porta para desvios, ao mesmo tempo em que se projeta para desejos futuros. O que será que acontece quando uma casa-tese é aberta por todos os lados, quando seu telhado flutua em busca de chuvas distantes?

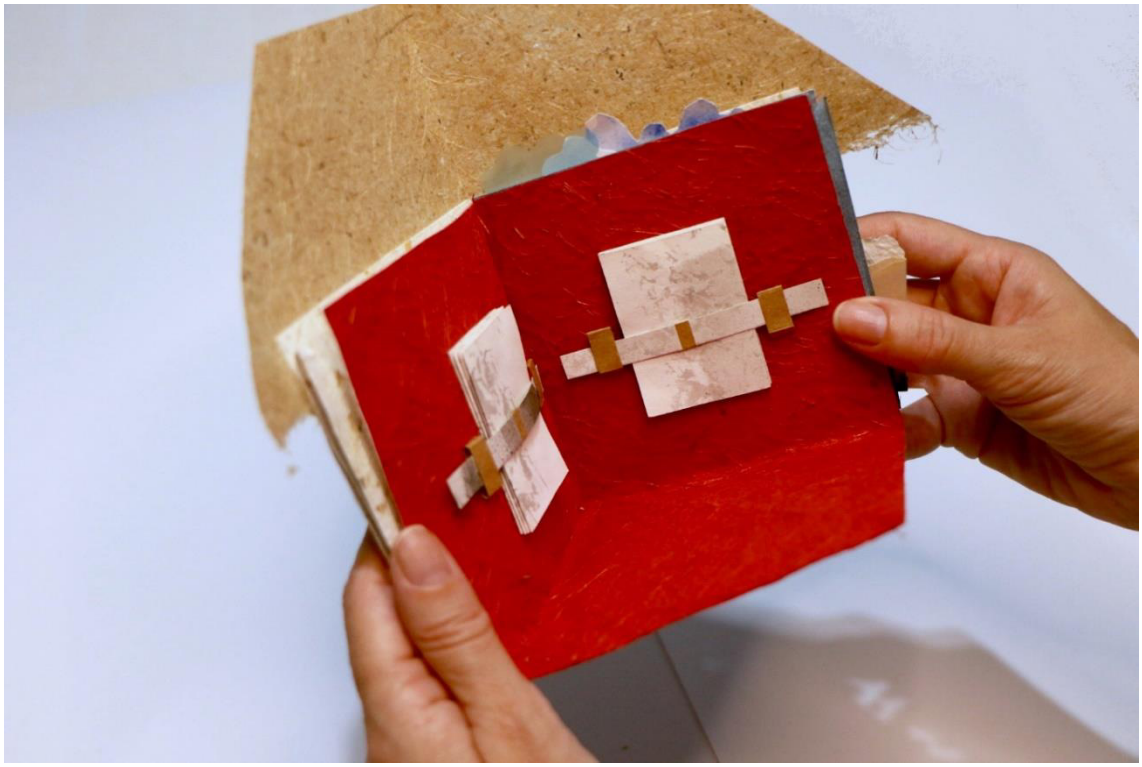
[129] Aqui permito-me essa aproximação, mesmo com consciência de que "ler imagens" é uma expressão capiciosa. Ler uma imagem significa que utilizo ferramentas do discurso textual para aplicá-las no entendimento do discurso imagético. Acontece que imagem é uma linguagem própria, com suas próprias ferramentas discursivas, dialéticas. Quando leio imagens, ao invés de criar aproximações entre as duas linguagens, reforça-se o distanciamento e predominância de uma sobre outra, e, geralmente, é do texto sobre a imagem. Portanto, por mais que, aqui, coloque o termo leitura, ele significa a forma como você experienciou a casa-tese; não apenas o texto, as imagens, mas o mundo ao qual se debruçou enquanto "lia".

Figura 127. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da memória manuseado



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 128. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão do corpo manuseado



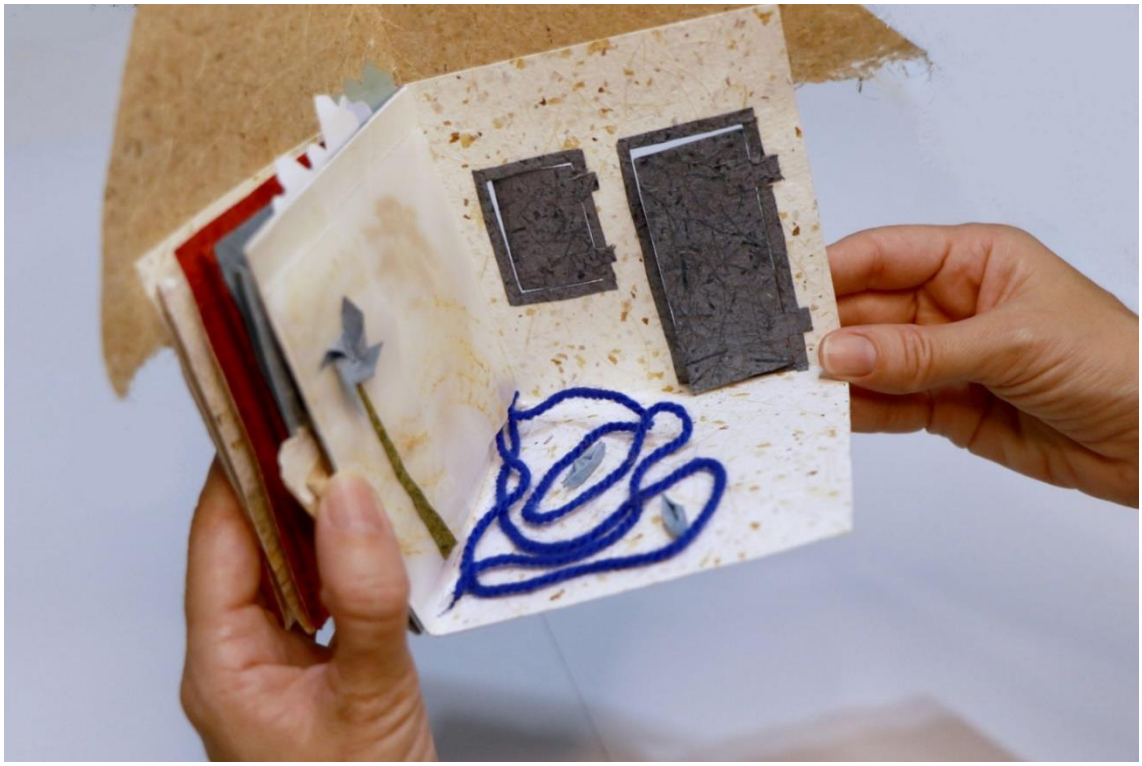
Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 129. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão do mundo sensível manuseado



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Figura 130. Fabiana Pedroni, Livro-casa, 2023, Chão da construção manuseado



Fonte: Fotografia de Cecília do Carmo (2023)

Percebo essa estrutura com uma rede de intenções de desdobramentos. A construção continua e ela pode começar quando delineamos um corpo discursivo.

A estrutura não é apenas a divisão textual, mas a própria forma de funcionamento. Na base metodológica está a autonarrativa, aquela que aparece de forma mais evidente devido à forma textual empregada. Contudo, há outras metodologias que se relacionam ao trabalho e à essa forma de funcionamento, mas que não aparecem como elemento de análise. Isso significa que não há um capítulo separado para a hipótese ou a metodologia, porque são elementos de pesquisa que se tornam o chão da casa-tese como um todo. Assim, não me dedico, intencionalmente, a discutir os processos metodológicos em forma de análise, pois, na casa-tese, esses processos acontecem, são forma de ação.

Como um momento de despedida e promessa de novos encontros, essa última seção textual se abre de forma mais direta ao processo de construção da casa-tese. É impossível se despedir sem contar os causos do encontro, sem compartilhar as percepções de caminhos. Não se despede de uma casa sem antes comer um último pedaço de broa de milho e compartilhar a experiência do encontro.

Isso significa que essa casa-tese é construída por uma pessoa integral, como aquela articulada pela Sociopoética (GAUTHIER, 2019). Na última broa que comemos, sentados na soleira da porta, já prontos para calçar os sapatos e sair pelo quintal, compartilho a percepção de que sou uma pesquisadora integral, em que corpo, racionalidade, imaginação, afetividade, gestualidade, dentre outras instâncias, somam-se na transformação política dos saberes que construo.

O trabalho poético costura conceitos, permite pensar território e encontro dentro do livro ilustrado. As muitas contranarrativas decoloniais também aparecem na tese em cada escolha de livro ilustrado, em cada caminho traçado. Isso evidencia que há uma junção do ser artista/educador/investigador que aponta para a experiência, pensada a partir da ideia de A/r/tografia (DIAS, 2013),

assim como na junção artista/pesquisador e obra, com ênfase no processo criativo dentro do Método Cartográfico (RICHTER; OLIVEIRA, 2017).

Essas referências fazem parte da ação construtiva da casa-tese. A construção é experiência sensível que nos aventura de forma mais direta com a memória e com o fazer poético pela integralidade de sentidos (percepção), pela imaginação e pelo encontro entre seres sensíveis (você, o outro, os seres vivos e os objetos no mundo).

A ação, em uma realidade construtiva, convoca a pessoa fruidora para uma construção sensível de si e do mundo, na medida em que é marcado por essa ação. Os significados da obra se unem ao corpo do próprio espectador e ao mundo, como sob os pés de meus colegas de graduação, nas esculturas que criaram, intuitivamente, e no encontro. Essa foi uma das muitas formas de se pensar a relação com o mundo. Mas, como minha avó dizia, "chão num serve só pra pisar".

Esse momento de despedida é articulado por uma pergunta, pois perguntas criam diálogo e marcam de forma mais direta aquilo que incomoda: "Quando foi que perdemos o chão?"

Quando pisamos no chão de uma casa, não pisamos apenas o chão da construção, o revestimento, aquilo que se olha, aquilo com que se tem contato direto. O chão é tudo o que está ao redor. O chão que segura a sua casa é o mesmo chão do quintal, que é o mesmo chão da rua. Mesmo para aqueles que acham que não pisam no chão, que acreditam que flutuam entre mares de prédios, o chão está ali.

O chão que caracteriza os títulos dos ensaios não é uma referência apenas à casa, como termo de composição junto das paredes e telhados. Mas é todas as relações construídas. O chão nunca é só chão. Sempre questionava à minha avó e minha mãe, por que os adultos se sentavam nas cadeiras e eu me sentava no chão para comer? A resposta poderia variar, mas a ideia era sempre a mesma:

— Você precisa de chão porque você é bagunceira.

O chão era assento, era suporte de livro, era estrada de carrinho, era prato de bolo de terra, o chão poderia ser aquilo que eu precisasse que ele fosse, porque ele é conexão com toda a casa. Talvez a pergunta precise crescer. Não é só quando perdemos o chão, mas que chão é esse, o seu que você perdeu? Porque todos perdemos nosso chão quando nos desencantamos.

Chão é coisa que a gente não percebe, que a gente só passa. Percebemos o chão quando o construímos, quando escolhemos o revestimento, quando pensamos sobre o espaço. Mas, depois, apenas o ignoramos e pensamos se está limpo ou está sujo. Perdemos a conexão perceptiva do chão.

O livro ilustrado funciona como um chão. Nós não pensamos nele como um mediador possível do mundo sensível. Ele está ao nosso chão, mas nós não o vivenciamos nem o experimentamos como conexão com o mundo. Não percebemos os livros ilustrados como essa possibilidade, ainda mais quando falamos de uma produção independente. Esses são livros que vamos descobrir esmiuçando o mundo, que estão na gaveta de uma artista, e que circulam afetivamente como imagem. Esse chão que pisamos ainda não é um chão coletivo firme, porque há um sistema maçante sobre nós. Mas, os livros estão ali, tanto os livros independentes quanto os livros para a infância, escondidos como chão, longe de nossa percepção.

Quando afirmo, em minha trajetória, que pesquiso livros para a infância, a reação é de um encantamento como deslumbre superficial: “Ah, que legal, então você trabalha com crianças”. Não exatamente, eu trabalho com a formação de encantamento e isso vale tanto pra infância, para educadora, pra qualquer pessoa que entre em contato com este trabalho e comece a se perceber como parte de um chão escondido.

Quando apresento o livro-casa como desdobramento poético da tese, ele é revelado de forma integral, no último ensaio, no Chão de Construção. Contudo, o livro-casa esteve presente em todo o processo de pesquisa, e é apresentado em

pequenas porções, em cada ensaio, como imagens marginais, como pequenas aparições de canto de olho. Durante a leitura, você passeia entre memórias, folheia livros ilustrados, percebe as mãos que seguram o livro e, lá no cantinho, um pequeno chão se forma.

O encantamento está nesse subsolo, nesse chão escondido com o qual perdemos o contato. Essa ruptura, que é desconexão com o passado, com o corpo, com o mundo e com a ação poética de construir, cria um desafio, senão uma dificuldade para o trabalho aqui proposto. Talvez, mais do que perguntar como o livro ilustrado se torna mediador do mundo, será preciso pensar se a gente ainda consegue se encantar.

No nosso último gole de café, eu digo que sim. O encantamento é frágil, mas é possível. O encantamento é potência de vida. Não só é possível, como imprescindível.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGEE, John. **O muro no meio do livro**. Tradução Juliana Freire. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2019

ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução de Carmen Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

ANGÉLICA PEDRONI, Maria. **Caminhos da Terra**: memórias da materialidade. 2022. Monografia, Graduação - Artes Plásticas, Departamento de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2022.

ARANHA, Graça. **Canaã**. São Paulo: Ática, 1902

ATELIER CASA DA FLORESTA. **Livro de artista**. 21 mai 2022. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cd1yvHNLiWO/. Acesso em: 01 fev. 2023.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)

BAIOCO, Herbert. **Escuto os espaços falam**. 2017 Disponível em: https://simonsimon.io/Escuto-os-espacos-falam

BEAUVAIS, Clémentine. Para as barricadas? O que pode a literatura inafntil politicamente engajada? Tradução Cícero Oliveira. Cadernos Emília – publicação online periódica Ano 1 – Nº2 – 2018. Disponível em: https://revistaemilia.com.br/wp-content/uploads/2018/12/CadernoEmilia2_AF_Issuu.pdf. Acesso em: 01 fev. 2022.

BECK, Kim. **A Field Guide to Weeds**. New York: Printed Matter, 2008. Livro de artista. Capa de tecido, offset, 5 cores. 17,5 x 11,8 cm, 96p. Disponível em: http://www.idealcities.com/bookshop/hun5b02ym5imrvp8e4miktp6tpfvzm

BECK, Kim. **Lot**. 2006-2010. Instalações. Vinil. Disponível em: http://www.idealcities.com/#/lot/http://www.idealcities.com/ - /lot/

BENJAMIN, Walter. **A hora das crianças**: narrativas radiofônicas. Rio de Janeiro: Nau, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. -. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: ___. **Ensaios sobre mito e linguagem**. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Ilustração Carolina Kaastrup. Rio de Janeiro: Tinta negra Bazar Editorial, 2010.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**: ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2002

BOLICK, Robert. **Un Coup de Dés Jamais N'Abolira l'Appropriation**. Books on Books Collection exhibition, 1st September – 31st October 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/72994891/Un_Coup_de_D%C3%A9s_Jamais_N_Abolira_l_Appropriation

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia** (1975). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

BUARQUE, Chico. **Chapeuzinho Amarelo**. Ilustrações de Ziraldo. 40ª edição. São Paulo: Autêntica infantil e juvenil, 2017.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

CADÔR, Amir Brito. O signo infantil em livros de artista. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 59–72, 2012. Disponível em: https://www.periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15430. Acesso em: 01 fev. 2022.

CADÔR, Amir Brito. Prima Facie: um estudo sobre as capas dos livros de artista. **ARJ** – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 8, n. 2, 2021. Disponível em: Periódicos UFRN. Acesso em: 01 fev. 2022.

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleylan University Press, 1961.

CALVINO, Ítalo. **Marcovaldo ou As estações na cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMASMIE, Ana Tereza. **Narrativa de histórias pessoais**: um caminho de compreensão de si mesmo a luz do pensamento de Hannah Arendt. 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica, 2007. Disponível em:

https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/11742/1/ana.pdf. Acesso em: 01 fev. 2022

CARDOSO, Rafael. O início do design de livros no Brasil. In: CARDOSO, Rafael. (Org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 160-196.

CARRIÓN, Ulises. **Quant aux livres / On books**. Genève: Héros-Limite, 2008.

CARRUTHERS, Mary. **A técnica do pensamento**: meditação, retórica e a construção de imagens (400-1200). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011

CASTANHA, Marilda. **Sem fim**. Curitiba: Positivo, 2016.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, Brasil: Editora Vozes, 1998.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradutor Diego Cervelin. Desterro-Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COLETIVO MONOGRÁFICO (Fabiana Pedroni, Joani Souza, Rodrigo Hipólito). **Engenharia Naval em Papel**, 2012. Diversas ações, Santa Leopoldina / ES.

COLOMER, Teresa (org.). **Siete llaves para valorar las historias infantiles**. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

CORONA, Bianca Aparecida Corona. **Pomerisch Huss**: a casa pomerana no Espírito Santo. Vitória-ES: GM, 2012

COUTO, Mia. **Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro**. 09/2014. Vídeo Conferência (43:58 min). Disponível em: https://youtu.be/IZtc11Bn0M0. Acesso em: 01 fev. 2022

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CRANE, Walter. **The absurd A B C**. Reino Unido: G. Routledge & Sons, 1874.

DANTO, Arthur C. **As ideias de Sartre**. São Paulo: Cultrix, 1978.

DARDOT, Marilá. **O livro de areia**. 1999/2003.

DARDOT, Marilá; MORAIS, Fábio. **Sebo**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007. Livro de artista. Impressão offset. 18 x 11 cm. Disponível em: https://www.flipsnack.com/mariladardot/sebo-biblioteca-trecho.html. Acesso em: 15 abr. 2023.

DAVALLON, Jean. A mediação: a comunicação em processo?. **Prisma**, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. n.4, p. 4-37, 2007. Disponível em: https://ojs.letras.up.pt/index.php/prismacom/article/view/2100. Acesso em: 01 fev. 2022.

DIAS, B.; IRWIN, R. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte**: a/r/tografia. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Questão de detalhe, questão de trecho [apêndice]. In: _____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 2013, p.297-346.

DINIZ, Debora; GEBARA, Ivone. **Esperança feminista**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

DIPACHO. **Apesar de tudo**. Tradução Mell Brites. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018

DYRCZ, Hanna Piotrowska. **Homonim**. 2015. Livro de artista. Esboços e frotagem a carvão. Impressão digital em Woodstock Betulla. 16 p. 25 x 20 cm. Disponível em: https://books-on-books.com/2019/12/13/books-on-books-collection-hanna-piotrowska-dyrcz/. Acesso em: 15 abr. 2023.

ECO, Umberto. **Os gnomos de Gnu**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

EHRENBERG, Felipe. Editora como projeto artístico: Beau Geste Press/Libro Acción Libre. No sul, ou DO Sul? Revisando o revisado. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). **Conceitualismos do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC, AECID, 2009, p. 25-32.

ELKIN, Laura. **Flâneuse**: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. São Paulo: Fósforo, 2022.

EMICIDA. **Amoras**. Ilustrações de Aldo Fabrini. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018

ERNST, Max. **Histoire Naturelle**. Paris: Galerie Jeanne Bucher, 1926.

EVALTE, Tatiana Telch. **Para entender o livro-brinquedo**: arte e literatura na infância. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/106489. Acesso em: 01 fev. 2022.

FIGUEIREDO, Janaína de. **Nós de axé**. Ilustrações de Paulica Santos. Belo Horizonte: Aletria, 2018.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: Cartas 1964-74. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, p. 145

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987

GAUTHIER, Jacques. A Sociopoética como Método de Pesquisa Instituinte e Decolonial. **Capoeira** - Revista de Humanidades e Letras, [s.l.], v. 5, n. 2, p. 235-256, 2019.

GAUTHIER, Jacques. **O Oco do Vento**: metodologia da pesquisa sociopoética e estudos transculturais. Curitiba, PR: CRV; 2012.

GAUTHIER, Jacques. Sociopoética e Formação do Pesquisador Integral. **Revista Psicologia, Diversidade e Saúde**, Salvador. v. 4, n. 1, p. 78-86, 2015. Disponível em: https://www5.bahiana.edu.br/index.php/psicologia/article/view/459. Acesso em: 01 fev. 2022.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009

GIRÃO, Luis Carlos Barroso de Sousa. Brincando de sombra: reflexos do projeto poético de Suzy Lee. **Laboratorio** N°15, diciembre 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/30684723/Brincando_de_Sombra_reflexos_do_projeto_po%C3%A9tico_de_Suzy_Lee. Acesso em: 01 fev. 2022.

GIRÃO, Luis Carlos Barroso de Sousa. **Margem à mostra**: limiares narrativos em Suzy Lee e Angela Lago. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017. Disponível em: https://tede.pucsp.br/handle/handle/20609. Acesso em: 01 fev. 2022.

GOETZ, Benoît et al. **Définitions et in-définition**: L'énigme de l'architecture. Clermont-Ferrand: Laboratoire Gerphau, 2007. Disponível em: Urbanisme Puca. Acesso em: 01 fev. 2022.

GOMES, Karina Sérgio. Marilá Dardot: uma artista entre os livros. São Paulo Review, 2023. Disponível em: http://saopauloreview.com.br/marila-dardot-Kuma-artista-entre-os-livros/. Acesso em: 01 fev. 2023

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Disponível em: https://filosofiaepatrimonio.files.wordpress.com/2017/03/martin-heidegger-construir-habitar-pensar.pdf. Acesso em: 01 fev. 2022.

HIPÓLITO, Rodrigo. **A Grande Justificativa.** 2012. Instalação. Vitória / ES, Galeria Homero Massena.

HIPÓLITO, Rodrigo. A Grande Justificativa. **Revista do Colóquio**, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 222–232, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7721. Acesso em: 01 fev. 2022

HIPÓLITO, Rodrigo. A presença do vazio nas proposições de Hélio Oiticica. **Revista do Colóquio**, *[S. l.]*, v. 2, n. 4, p. 122–137, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7663. Acesso em: 15 mar. 2023.

HOOKS, bell. **Ensinando pensamento crítico**: sabedoria prática. Tradução Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

HOOKS, Bell. **Meu crespo é de rainha**. Ilustração Chros Raschka. Tradução Nina Rizzi. São Paulo: Boitatá, 2018.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JESUS, Carolina Maria de. **Casa de alvenaria**: diário de uma ex-favelada. Rio de Janeiro, Editora Paulo de Azevedo, 1961.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. São Paulo, SESI-SP, 2014 [1982].

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014[1960].

KASTRUP, Virgínia. Educação e invenção em tempos de incerteza In: VOLZ, Jochen; PRATES, Valquiria (Org.). **Incerteza viva**: processos artísticos e pedagógicos – 32ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 1-5. Disponível em: http://materialeducativo.32bienal.org.br/. Acesso em: 01 fev. 2022.

KOÓS, Gábor. **Glasgow Diary**. 2010. Livro de artista. Disponível em: https://www.gaborkoos.art/works/glasgow-diary-frottage-print-artist-book-gabor-koos

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

LARROSA. Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011. Disponível em: https://doi.org/10.17058/rea.v19i2.2444. Acesso em: 30 de janeiro 2022.

LEE, Rita. **Dr. Alex**. Ilustrações de Guilherme Francini. São Paulo: Globinho, 2019 (1986)

LEE, Suzy. **A trilogia da margem**: o livro-imagem segundo Suzy Lee. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEE, Suzy. **Espelho**. Ilustrações da autora. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEE, Suzy. **Onda**. Ilustrações da autora. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEE, Suzy. **Sombra**. Ilustrações da autora. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LEGRAND, Edy. **Macao et Cosmage, ou, L'expérience du bonheur**. Paris : Nouvelle Revue Française, 1919. Disponível em: https://digitalcommons.risd.edu/specialcollections_books_pochoir/6/. Acesso em : 15 abr. 2023.

LESTRADE, Agnès de. **A grande fábrica de palavras**. Ilustrações de Valéria Docampo. Belo Horizonte: Aletria, 2010.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução: Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LYONS, M. **Livro**: uma história viva. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011

MADONNA. **As rosas inglesas**. Tradução: João B. Ximenes Braga. Rio de Janeiro: Rocco, 2003

MALLARMÉ, Stéphane. **Un Coup de Dés n'abolira jamais le hasard**. (1897). Paris: Nouvelle Revue française, 1914. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c/f1.item.texteImage. Acesso em: 15 abr. 2023.

MALUCELI, Mayara. **Isto não é um livro**. Livro de artista. Capa dura com costura aparente. 72 páginas. 13,5 x 9,5 cm. Disponível em: http://dobrasdesi.com.br/impermanencias/. Acesso em 01 fev. 2022.

MATIAS DOS SANTOS, Vívian. Notas desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. **Psicologia e Sociedade** (impresso), v. 30, p. 1/e200112-11, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1807-0310/2018v30200112. Acesso em: 01 fev. 2022

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão**: uma história de Wall Street. Tradução Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 34, p. 9-23, 1992. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4182921/mod_resource/content/2/Meneses%2C%20Ulpiano%20Bezerra%20de-AHistoriaCativadaMemo%CC%81ria%3F.pdf. Acesso em: 01 fev. 2022

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MITCHELL, W. J. T. **Teoría de la imagen**: ensayos sobre la representación verbal y visual. Madrid: Akal, 2009.

MORAES, Odilon. O livro como objeto e a literatura infantil. In: DERDYK, Edith (org,). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2013, p.159-166.

MUIR, Percy. **English Children's Books 1600-1900**. New York: Frederick A. Praeger, 1969.

MUNARI, Bruno. **Libro illeggibile MN1**. Mantova: Édition Corraini, 1984.

MUNDURUKU, Daniel. Retrovisor para o futuro. In: **Jenipapos**: literatura de autoria indígena. Curso de formação, Polo Itaú Social. 2021. Disponível em: https://polo.org.br/multiletramentos/formacao/217/jenipapos-literatura-de-autoria-indigena. Acesso em: 18 out. 2021.

NÃO POD CHORAR 07: **Como ficar de boas com a maternidade**. [Locução de]: Fabiana Pedroni. [S.l.]: Não Pod Tocar, 12 mai. 2019. Podcast. Disponível em: https://wp.me/s27PBE-npc07 Acesso em: 01 fev. 2022

NÃO POD CHORAR 23: **Como não perder o encantamento**. [Locução de]: Fabiana Pedroni [S.l.]: Não Pod Tocar, 11 out. 2020. Podcast. Disponível em: https://wp.me/s27PBE-npc23. Acesso em: 01 fev. 2022

NÃO POD CHORAR 27: **Como não perder o afeto**. [Locução de]: Fabiana Pedroni [S.l.]: Não Pod Tocar, 16 mai. 2021. Podcast. Disponível em: https://wp.me/p27PBE-1uT Acesso em: 01 fev. 2022

NÃO POD TOCAR S02E10: **Processo de Criação como Processo de Pesquisa** [Locução de]: Fabiana Pedroni; Rodrigo Hipólito [S.l.]: Não Pod Tocar, 25 ago 2019. Podcast. Disponível em: https://wp.me/p27PBE-Ii. Acesso em: 01 fev. 2022.

NÃO POD TOCAR S03E02: **Que Tempo Bom?** #OPodcastÉDelas. [Locução de]: Rodrigo Hipólito; Alana de Oliveira; Fabiana Pedroni; Dennis Almeida [S.l.]: Não Pod Tocar, 22 mar. 2020. Podcast. Disponível em: https://wp.me/p27PBE-Pn. Acesso em: 01 fev. 2022

NÃO POD TOCAR S03E11: **Livros de artista** [Locução de]: Rodrigo Hipólito; Fabiana Pedroni; Chewie [S.l.]: Não Pod Tocar, 02 ago. 2020. Podcast. Disponível em: https://wp.me/p27PBE-15I Acesso em: 01 fev. 2022

NÃO POD TOCAR S03E19: **Mulheres intelectuais e processos de escrita.** Fabiana Pedroni; Chewie; Lívia Rangel [S.l.]: Não Pod Tocar, 02 nov. 2020. Podcast. Disponível em: https://wp.me/p27PBE-1iz Acesso em: 1 fev. 2022.

NEVES, Galciani. Entre páginas e não páginas: breve inventario de livros de artista. In: DERDYK, Edith (org,). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2013, p. 61-91

NEWELL, Peter. **O livro do foguete (1912)**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NEWELL, Peter. **O livro inclinado (1910)**. Tradução Donaldo Buchweitz. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2020.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT Carole. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT Carole. Theory, post-theory, and aetonormative theory. **Neohelicon**, V. 36, n. 1, pp. 13-24, 2009.

NÓBREGA DA SILVA, Leonardo. Projeto Gráfico em Livros da Editora Cosac Naify: Cultura Material, Artesanato e Estetização. Anais. XVII Congressp Brasileiro de Sociologia. Julho 2015, Porto Alegre / RS. Disponível em: https://sbsociologia.com.br/congressos/anais-de-congressos/.

OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. Nº 0380/72, PHO.

OLIVEIRA, Thais Reis. Ailton Krenak: próxima missão do capitalismo é se livrar de metade da população do planeta. **Carta Capital**, São Paulo, 31 dez. 2020. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/sociedade/ailton-krenak-proxima-missao-do-capitalismo-e-se-livrar-de-metade-da-populacao-do-planeta/. Acesso em: 16 jan. 2022.

ONO, Yoko. **Grapefruit**: O libro de Instruções + desenhos de Yoko Ono. Introdução por John Lennon, 2020. Disponível em: https://monoskop.org/images/9/95/Ono_Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf. Acesso em: 01 fev. 2022.

PAES, José Paulo. **Poemas para brincar**. Ilustrações Luiz Maia. 17ª edição. São Paulo: Ática, 2019.

PAIVA, Ana Paula Mathias. **Um livro pode ser tudo e nada**: especificidades da linguagem do livro-brinquedo. 2013. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade

de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2013. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/BUBD-99YN37. Acesso em: 01 fev. 2022.

PALMA, Daniela. As casas de Carolina: espaços femininos de resistência, escrita e memória. **Cad. Pagu** (51), 2017. Disponível em: https://doi.org/10.1590/18094449201700510016. Acesso em: 15 abr. 2023.

PANSO. **Em Busca das Cores Esquecidas**. 2022. Livro de artista. Disponível em: http://dobrasdesi.com.br/intemporalidades/ Acesso em: 15 abr. 2023.

PEDRONI, Fabiana. **A orquestração do ornamento no Beatus de Facundus**. 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.11606/D.8.2016.tde-19082016-151643. Acesso em: 03 fev. 2022.

PEDRONI, Fabiana. **Chronologia Kairológica**. 2013. Instalação. Galeria Homero Massena, Vitória / ES. Disponível em: https://chronologiakairologica.wordpress.com/. Acesso em: 01 fev. 2022

PEDRONI, Fabiana. Da ilusão, da ficção, da fala e da escuta. In: BAIOCO, Herbert. **Escuto, os espaços falam**. 1ed.Serra: Herbert Baioco Vasconcelos, 2017, p. 8-9.

PEDRONI, Fabiana. **Entrenós**: os fios de minha avó. 2022-2013

PEDRONI, Fabiana. **Folhas**. 2021. Animação de fotografias de 2013, com texto poético "O tempo que nos lava". Disponível em: https://notamanuscrita.com/2021/06/08/cronica-o-tempo-que-nos-lava/

PEDRONI, Fabiana. Homenagem ao mundo: sobre a função primeira da ornamentação. **Revista do Colóquio**, v. 3, p. 137-150, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7712. Acesso em: 01 fev. 2022.

PEDRONI, Fabiana. **Livro-casa**, 2022. Inédito. Disponível em: https://archive.org/details/habitar-mediar-construir-tese-fabiana-pedroni

PEDRONI, Fabiana. **Na volta a gente esquece**. Fortaleza, CE: Coletivo Escambau de Arte e Cultura, 2022.

PEDRONI, Fabiana. O encantamento da dobra: Lugares de passagem. **Revista Dobra** - Revista Internacional de Investigação sobre Literatura Artes e Design, Portugal, n.4, p. 01-14, 2019a. Disponível em: https://revistadobra.weebly.com/dobra-mdash-4--5.html. Acesso em: 01 fev. 2022.

PEDRONI, Fabiana. **Resenha.** Giacometti, textos de Sartre. 2012. Disponível em: https://notamanuscrita.com/2012/07/19/giacometti-textos-de-sartre/. Acesso em: 15 abr. 2023

PEDRONI, Fabiana. **Resenha:** Siete llaves para valorar las historias infantiles, parte 1/7. 2020. Disponível em: https://notamanuscrita.com/2020/08/11/resenha-colomer-1/. Acesso em: 15 abr. 2023.

PEDRONI, Fabiana; HIPÓLITO, Rodrigo. Nota Manuscrita: Processo Criativo como Processo de Pesquisa. In: **Anais** do 7º Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo: Há um lugar para a Arte?. Vitória, ES: Proex-UFES, 2019b. v. 1. p. 313-323. Disponível em: https://notamanuscrita.com/2019/11/06/nota-processo-pesquisa/. Acesso em: 01 fev. 2022

PEDRONI, Maria Angélica. **Rostos de bananeira**. 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção. Diálogos da história com a literatura. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 21, p. 33-57, 2000. Disponível em: http://www.ci.uc.pt/ihti/portugues/rev/det_livros/21.html. Acesso em: 01 fev. 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique. (Orgs.). **Sensibilidades na história**: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007

POTIGUARA, Eliane. **O pássaro encantado**. Ilustrações de Aline Abreu. São Paulo: Jujuba, 2014.

POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa**. São Paulo: Cosac Naify, 2008

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. **A Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais**: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2005, p. 107-126.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993

RAMOS, Elaine. Livro em processo. In: DERDYK, Edith (org,). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2013, p. 95-110.

RAMOS, Lázaro. **A velha sentada**. Ilustração Quitanda Design. São Paulo: Uirapuru, 2010

RICHTER, Indira Zuhaira; OLIVEIRA, Andréia Machado. Cartografia como metodologia: uma experiência de pesquisa em Artes Visuais. **Paralelo**. n.31, ed.8,

p. 28-38, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/13292. Acesso em: 01 fev. 2022.

RIOS, Rosana; NEGRO, Mauricio. **Foi ele que escreveu a ventania**. Ilustrações de Mauricio Negro. São Paulo: Pulo do gato, 2017.

ROSA, Mário Alex. **Formigas**. Ilustrações de Lílian Teixeira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RUIZ GARCÍA, Elisa. **Manual de codicología**. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Madrid: Pirámide, 1988

SARAMAGO, José. **O silêncio da água**. Ilustração Manuel Estrada. São Paulo: Companhia das letras, 2011

SARTRE, Jean-Paul; EUVALDO Célia (org.). **Alberto Giacometti**: textos de Jean-Paul Sartre. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SCHMID, Aloísio Leoni. Bollnow e a crítica ao conforto ambiental. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 088.03, Vitruvius, set. 2007. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.088/206. Acesso em: 15 fev. 2022.

SENNETT, Richard. **Construir e habitar**: ética para uma cidade aberta. Tradução de Clóvis Marques. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SILVA-DÍAZ, María Cecilia. **La metaficción como un juego de niños**. Una introducción a los álbumes metaficcionales; Gerencia de Información, Documentación y Estudio. 1ª ed. Caracas / Venezuela: Banco del Libro, 2005.

SILVEIRA, Paulo Antônio de M. P. da. A definição do livro-objeto. In: DERDYK, Edith (org,). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2013, p.1 9-34.

SILVEIRA, Paulo Antônio de M. P. da. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Disponível em: https://books.scielo.org/id/2pwn4. Acesso em: 18 dez. 2021

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Morula, 2020.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**: e outros ensaios. Tradução Denise Bottmann, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Almedina, 2020. Disponível em: https://www.abennacional.org.br/site/wp-content/uploads/2020/04/Livro_Boaventura.pdf. Acesso em: 16 jan. 2022.

SOUZA SANTOS, Boaventura de; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

TATE. Frottage: **Arte Term**. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage#:~:text=The%20technique%20was%20developed%20by,suggested%20strange%20images%20to%20him. Acesso em: 01 fev 2022.

TEIXEIRA, Laura. **Livro-ativo**: a materialidade do objeto como fundamento para o projeto do livro infantil em forma de códice. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://doi.org/10.11606/D.16.2019.tde-26052010-150112. Acesso em: 01 fev. 2022.

TESSLER, Elida. **Fundo de rumor mais macio que o silêncio**. 2003. Instalação. Centro Dragão do Mar, Fortaleza / CE. Disponível em: https://www.elidatessler.site/fundo-de-rumor-mais-macio-que-o-silencio2 Acesso em: 01 fev. 2023.

TOLEDO, Eymard. **Tio Flores**: uma história às margens do rio São Francisco. São Paulo: VR Editora, 2016.

VASCO, Irene. **Letras de carvão**. Ilustrações de Juan Palomino. São Paulo: Pulo do Gato, 2016.

VICUÑA, Cecília. **Páginas de un libro borrado**. MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago do Chile, janeiro de 2014. Catálogo da exposição Artists for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña. Disponível em: https://goo.gl/933gnp. Acesso em: 01 fev. 2022.

VICUÑA, Cecília. **Sabor a mí**. Cullompton, Reino Unido: Beau Geste Press, 1973

XIFRÉ, Isabel Banal i. **El llibre dels passos perduts**. Barcelona: Chiquita, 2020. Livro de artista. 29,7 x 21 cm.



Conferir errata no início da tese