AS ÁRVORES QUE SABIAM QUE EU EXISTIA

NARRATIVAS IMAGÉTICAS ENTRE O SONHO E A VIGÍLIA



Isabelle Trombine Pauliuk

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES – SÃO PAULO

ISABELLE TROMBINE PAULIUK

AS ÁRVORES QUE SABIAM QUE EU EXISTIA

NARRATIVAS IMAGÉTICAS ENTRE O SONHO E A VIGÍLIA

São Paulo
2025

ISABELLE TROMBINE PAULIUK

AS ÁRVORES QUE SABIAM QUE EU EXISTIA

Narrativas imagéticas entre o sonho e a vigília

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte das exigências para a obtenção do grau de Bacharelado em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

P327a Pauliuk, Isabelle Trombine, 2002-
As árvores que sabiam que eu existia: narrativas imagéticas entre o sonho e a vigília / Isabelle Trombine Pauliuk. – São Paulo, 2026.
91 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte e sociedade. 2. Memória na arte. 3. Memória - Aspectos sociológicos. 4. Imagens. I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 701.03

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

ISABELLE TROMBINE PAULIUK

AS ÁRVORES QUE SABIAM QUE EU EXISTIA

Narrativas imagéticas entre o sonho e a vigília

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" como parte das exigências para a obtenção do grau de Bacharelado em Artes Visuais sob orientação do Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

São Paulo, 02 de dezembro de 2025

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

_____

Prof.ª Dr.ª Natália Fernandes Brescancini

São Paulo

2025

À memória de vó Nalva.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Kelly e Edilson, por suas sabedorias, apoio, cuidado e companhia desde nosso primeiro encontro. Às minhas irmãs, Júlia e Maria Luiza. À minha avó Leonor, pelo carinho, cuidado, por me buscar na escola, preparar os almoços, pelos bolos de pêssego e abacaxi, pelas conversas, histórias e risadas. À minha avó Marlene pelo carinho, por me ensinar a cozinhar, pelos bolos de mandioca, café e chá mate fresquinhos. À minha bisavó Donatília, por sua sabedoria, pelos almoços de domingo, pelos chás, pelos passes no centro, pelas conversas e cuidado. À minha bisavó Maria José, por me abençoar sempre que nos encontrávamos, por sua resiliência, sabedoria e carinho. Aos meus avôs. Às minhas tias e tios. À minha madrinha.

À minha melhor amiga e irmã, Mariana, por seu apoio e amizade desde nossos 11 anos.

Às minhas amizades Beatriz, Bianca, Caroline, Enzo, Laura, Lazuli, Pedro, Pedrinho e Vitória, por serem minhas maiores companhias no ensino médio, por me apoiarem e acreditarem em mim.

À professora Helena, minha primeira professora de artes. Às professoras Mariana, Ana Lúcia e Valéria, que me enxergaram e incentivaram a estudar Artes Visuais.

À Natália, minha orientadora no Programa Vocacional, por sua dedicação, ensinamentos e companhia. Às turmas que fiz parte durante os dois anos que estive no Programa, por todas partilhas e experiências.

Às amizades que formei na universidade, por me inspirarem diariamente. À toda turma de BLAV 2021, pelas felicidades e desafios vivenciados coletivamente.

À minha amiga Lucy, pelo carinho, por me acolher e ouvir, pelos cafés, almoços e passeios compartilhados. Ao meu amigo Cauã, pelas risadas, músicas e companhia. À minha amiga Letícia, por seu sorriso, escuta e generosidade. Ao meu amigo Brunnin, pela parceria, companhia, pelos ensinamentos sobre o mundo acadêmico e pelos passeios por São Paulo.

Aos encontros proporcionados por Araetá, por inspirarem este trabalho e me reconectarem a minha ancestralidade. À Carol Velasquez, por sua generosidade e sabedoria. À Bianca Zechinato, por seu amor pelos animais e pela fotografia. Aos educadores e educadoras

Shamira, Vanessa, Helena, Henry, Mireille, Arthur, Thito, Luna, Sol, Gustavo, Antonio, Enya e Aline, pela parceria, companhia e partilhas.

Ao povo Yanomami, por me ensinarem que os sonhos carregam saberes ancestrais. Ao povo Tikuna, pelo Livro das Árvores e por despertarem tantas memórias.

RESUMO

O Trabalho de Conclusão de Curso “As árvores que sabiam que eu existia” propõe uma reflexão a respeito dos mecanismos legitimadores da História, abordando as lacunas na memória familiar como resultado das políticas coloniais. Entre o sonho e a vigília, esta pesquisa-criação tem enfoque nas relações entre corpo-território, o quintal de minha bisavó e avó maternas, árvores, fantasmas e a cidade de São Paulo, enquanto articuladoras de memória no espaço de deslocamento e diáspora. Para tal, tensiono o arquivo tradicional, o álbum de família, ao evocar o sonhar como prática política, estética e criativa, dialogando com os saberes Yanomami e conceitos propostos por Armando Silva, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, além da produção de artístas como Rosana Paulino, Eustáquio Neves, Lebohang Kganye, Uýra Sodoma e Frans Krajcberg. A pesquisa se aprofunda na materialização de imagens que encontram no cotidiano da cidade desdobramentos de narrativas familiares, em especial, a ação de remoção de árvores. Ao manipular múltiplos tempos e espaços, a pesquisa sugere que a memória permanece, ativamente, apesar do apagamento e do vazio, de modo a articular instâncias coletivas de agência frente a finitude e os desafios da contemporaneidade. Ao ressignificar nossa relação com o passado e o presente, as práticas e procedimentos artísticos convocam todas nós a continuar imaginando e sonhando mundos possíveis.

Palavras-chave: Pesquisa-criação; Memória; Fantasma; Sonho; Árvore.

ABSTRACT

The undergraduate thesis "*As árvores que sabiam que eu existia*" (The trees that knew I existed) proposes a reflection on the legitimizing mechanisms of History, addressing the gaps in family memory as a result of colonial policies. Between dream and wakefulness, this research-creation focuses on the relationships between body and territory, the backyard of my great-grandmother and maternal grandmother, trees, ghosts, and the city of São Paulo, as articulators of memory in the space of displacement and diaspora. To this end, it challenges the traditional archive, the family album, by evoking dreaming as a political, aesthetic, and creative practice, engaging with Yanomami knowledge and concepts proposed by Armando Silva, Walter Benjamin, and Georges Didi-Huberman, as well as the production of artists such as Rosana Paulino, Eustáquio Neves, Lebohang Kganye, Uýra Sodoma and Frans Krajcberg. The research delves into the materialization of images that find family narratives that unfold in the daily life of the city, especially at the act of removing trees. By manipulating multiple times and spaces, the research suggests that memory actively persists despite erasure and voids, articulating collective instances of agency in the face of finitude and the challenges of contemporaneity. By signifying our relationship with the past and the present, artistic practices and procedures call upon us all to continue imagining and dreaming of possible worlds.

Keywords: Creation-research; Memory; Ghost; Dream; Tree.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Vó Nalva no quintal....16
Figura 2 – ¿História natural?....19
Figura 3 – Sem título....20
Figura 4 – As mensagens do Palácio da Memória....20
Figura 5 – Sem título....23
Figura 6 – Sem título....23
Figura 7 – Natureza Morta....24
Figura 8 – Mãe....26
Figura 9 – Filtro dos anos....31
Figura 10 – Os espíritos andam de metrô....37
Figura 11 – Os espíritos também enfrentam a cidade....38
Figura 12 – Estamos em todo lugar....39
Figura 13 – Sem título....40
Figura 14 – A passagem pelo concreto....41
Figura 15 – De costas para [o corpo]....42
Figura 16 e 17 – Janelas que contam histórias e Sem título....43
Figura 18 – Viaduto do chá....46
Figura 19 – Sem título....48
Figura 20 – Sem título....49
Figura 21 – Sem título....50
Figura 22 – Sem título....51
Figura 23 – Sem título....52
Figura 24 – Sem título....53
Figura 25 – Sem título....54
Figura 26 – Sem título....55
Figura 27 – Sem título....56
Figura 28 – Sem título....57
Figura 29 – Sem título....61
Figura 30 – Processo de remoção e apagamento da árvore....62

Figuras 31 e 32 – Performance “Mortuário”.....65
Figuras 33 e 34 – Performance “Mortuário”.....66
Figuras 35 e 36 – Performance “Mortuário”.....67
Figura 37 – O toco, uma semana depois.....68
Figura 38 – O toco começa a reaparecer.....70
Figuras 39 e 40 – Registro de montagem de “Guardiões”.....71
Figuras 41 e 42 – Registro de montagem de “Guardiões”.....72
Figura 43 – Cornélio em “Guardiões”.....73
Figuras 44 e 45 – Ana e Maria José em “Guardiões”.....74
Figura 46 – Vista superior de “Guardiões”.....75
Figura 47 – Cornélio e amigos.....77
Figura 48 – Vó-mãe, Ana.....77
Figura 49 – Carteira de trabalho de vó Nalva.....78
Figura 50 – Registro de processo.....80
Figura 51 – Sem título.....81
Figura 52 – Sem título.....82
Figura 53 – Sem título.....83
Figura 54 – Sonhos do concreto.....84
Figura 55 – Kelly, Silmara e Seringueira.....87

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 12

2. CARTA 14

3. A SERINGUEIRA, O PESSEGUEIRO E A BANANEIRA 17

4. OS SONHOS QUE EXISTEM NA CASA DO FIM DA FERROVIA E NO MAR QUE BANHA ALAGOAS 27

4.1. SONHAR É CRIAR MEMÓRIAS ANCESTRAIS 32

5. OS FANTASMAS QUE ANDAM CONOSCO PELAS RUAS 36

6. O ESPÍRITO DA ÁRVORE 60

7. O SOL QUE SANGRA É O MESMO QUE CHORA A ÁRVORE MORTA NA ESQUINA 62

7.1. VER, APESAR DE TUDO 64

8. EU SABIA QUE VOCÊ EXISTIA 71

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS 85

REFERÊNCIAS 88

1. INTRODUÇÃO

Vivendo meus atuais vinte e três anos na cidade, percebi o quanto esse espaço esconde histórias e segredos. Enxergar aquilo que os olhos não veem é um desafio que me propus depois de um sonho. Nele, ganho um abraço de alguém que não posso ver o rosto, mas que me faz uma promessa e eu acordo com a certeza de encontrá-lo outra vez.

No caminho para faculdade, dentro do ônibus e do metrô, pelas frestas das janelas, enxergava os tempos se cruzando e a vida tentando sobreviver em meio aos prédios, carros e poluição. Imaginava grandes corpos observando o caos da cidade e "guardando" os seres presentes nesse mundo em colapso. Reconheço nessas travessias, aquelas realizadas por minha família antes de chegarem a esse território. Me transbordo de memórias: de infância, de adolescência, presentes, de outras vidas, daquelas(es) que vieram antes de mim - que me acompanham todos os dias nas brechas do silêncio, nos sonhos, na conversa do pigmento com a água, do grafite com o papel, dos meus pés com o chão.

Por outro lado, também sou confrontada pelo apagamento de um pedaço da história de minha família, evidenciado após a morte de duas pessoas importantes: minha bisavó, mãe de minha avó materna, e meu avô paterno. Sou surpreendida por objetos, especialmente fotografias, deixadas pelo meu avô, filho de imigrantes ucranianos. Ao contrário dele, minha bisa escancara uma lacuna, ao mesmo tempo, silenciosa e latente, consequências das políticas coloniais.

Nesse contexto, minha pesquisa dialoga a partir da intersecção de narrativas pessoais e coletivas inseridas em espaços-tempos diversos. Inspirada por artistas como Rosana Paulino, Eustáquio Neves, Lebohang Kganye, Frans Krajcberg e Uýra Sodoma, busco entender de que maneira sonhos e memórias são forças motrizes para pensar a (re)construção do imaginário daqueles que nasceram após a consolidação das políticas de apagamento, propondo um diálogo com as marcas do tempo presente.

Registro poeticamente imagens elaboradas em uma justaposição de memórias e sonhos - paisagens híbridas de lugares de minha infância e aqueles que vou me familiarizando devido ao trajeto para a faculdade, bem como dos lugares que visito em viagens oníricas. Na convergência desses espaços e temporalidades, busco tensionar as dicotomias entre material e imaterial, visível e invisível, cidade e natureza, sonho e vigília.

Entre sonhos apocalípticos, observo os fantasmas que caminham pelas brechas das construções modernas. Lembro da árvore no quintal de minha avó, a qual na minha infância já era apenas um toco. O que significa sonhar com uma árvore que fala, uma cidade que pega fogo, engolida por enchentes, em que prédios estão desmoronando? É trauma, ansiedade, estresse? Quem são essas pessoas com quem me encontrei, que lugares são esses que visito em meus sonhos?

Encontrei Ailton Krenak (2019) e fui escutar suas palavras. Entendi, enfim, que a origem das histórias que eu tanto buscava estavam aqui, diante dos meus olhos. Através das cosmovisões indígenas, em especial dos saberes yanomami, nas vozes de Davi Kopenawa (2010) e Hanna Limulja (2022), memórias começam a germinar e compreendo, enfim, que sonhar é um ato de rebeldia contra o esquecimento.

Sob essa perspectiva, o que você lerá a seguir germinou, ainda que inconscientemente, ao redor de um toco de árvore, no quintal onde minha bisavó e avó criaram suas filhas e filhos. Logo, as narrativas-imagéticas que compartilho aqui estão imbricadas em narrativas pessoais e coletivas, constituindo uma produção ancorada em histórias de vida enquanto método de pesquisa e criação artística: “Uma história de vida não é feita para ser arquivada ou guardada numa gaveta como coisa, mas existe para transformar a cidade onde ela floresceu” (Bosi, 2003, p.69 *apud* Ades, 2004, p. 240).

Logo, integram-se aos arquivos familiares, memórias partilhadas oralmente e anotações de sonhos, procedimentos artísticos que articulam a lógica da sobreposição de materiais e imagens, experimentada inicialmente na técnica da colagem e posteriormente, expressa no desenho, na pintura, gravura, fotografia e outras linguagens.

Por fim, a cronologia utilizada para a apresentação das obras e narrativas não segue uma ordem linear, mas sim uma que se desenrola em espirais. Como propõe Leda Maria Martins, “nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem” (Martins, 2021, p. 23).

2. CARTA

Você se lembra da primeira chuva que presenciou nessa vida?

Eu me lembro.

A primeira gota que caiu sobre minha pele e escorreu para fundo no solo. Para um corpo pequeno, a chuva chegou como um grande tremor. Cada partícula de terra dançava e me convidava para um novo desenho que se formava nesse novo arranjo de átomos. A cada nova chuva, o chão se modificava e eu também. O rio, no fim da várzea, mudava de cor e novos rostos chegavam.

Testemunhei o nascimento de quatro meninas e um menino. Uma casa construída pouco a pouco, ao meu lado. A cada coluna de tijolo, mais alta eu ficava. Pensei que poderia tocar o céu algum dia. Imaginava se do outro lado daquele grande oceano suspenso haveria alguém como eu. Se existia alguém tão parecido comigo, tal como uma das filhas se parecia com a mãe.

Família. Eu, João e Laurinda. Os mais velhos habitantes daquele terreno.

Quando a escuridão da noite chegava, conversávamos em silêncio com o vento, que parecia traduzir as mensagens da lua. Os postes de luz elétrica começaram a chegar aos poucos, assim como uma massa cinzenta que foi cobrindo nossos pés. Com madrugadas mais iluminadas, as galinhas do galinheiro, no fundo do quintal, começaram a conversar conosco. E as estrelas foram desaparecendo…

Certa noite, entretanto, uma nova estrela se fez mais brilhante no céu. Durante uma semana, o rio que passava veloz por debaixo de minhas raízes, secou. Suas águas foram parar nos olhos da mãe enlutada. Minhas folhas começaram a cair uma por uma, cobrindo o quintal de marrom. O funeral aconteceu ali com a chegada do Outono. Até aquele dia, nunca tinha visto a morte tão de perto.

Talvez João, por exibir seu coração externamente, tenha sido poupado de uma morte tão precoce. Eu, por outro lado, era falsa. O adjetivo que virou meu nome, me sentenciou mais rápido do que qualquer um de nós. Dos fios de energia que se emaranhavam em meus galhos até minhas folhas secas, que passaram a ser indesejadas, eu estava condenada.

Eu me lembro da última chuva que vi antes de morrer.

Do último Sol, da última flor de Laurinda, do último cacho de banana de João. Eu me lembro de quando o pai daquela família foi embora. Eu me lembro desse bisavô que você nunca conheceu. Eu me lembro de tantas coisas… e não consigo lembrar meu nome.

O estrondo do raio, a raiva da serra elétrica, a indiferença daqueles que desconheciam a minha história naquela rua… tudo foi mais alto do que minha própria voz. No entanto, assim como o rio ainda pode ser ouvido após um dia de chuva, quando não há carros na avenida, talvez meu nome ainda esteja no vento, esperando ser notado[1].

[1] Este texto foi inicialmente elaborado para o trabalho final da disciplina Mídia VII, ministrada em 2024 pelo Prof. Mestre Rodrigo Dorta Marques, disponível em: https://isabellepauliuk.wixsite.com/. Para este trabalho, foram substituídos os nomes referenciados.

Fig. 1 – Vó Nalva no quintal



Fonte: Acervo da família Ferreira Trombine, 1982.

3. A SERINGUEIRA, O PESSEGUEIRO E A BANANEIRA

> Existia apenas uma única árvore, que era gigantesca e sabia correr - é que as primeiras árvores sabiam correr como animais. A árvore gigantesca saiu para passear, e de repente começou a correr, justamente à beira do pântano mais profundo, e caiu com um catrapus formidável dentro da água[2].

Na sala nova, um número considerável de caixas e outros objetos se espalham pelo chão. Entre elas, uma mala aberta. Uma caixa com um relógio de pulso analógico, alguns DVDs, CDs, livros, uma lupa, uma bandeirinha do Juventus (da Mooca) e um álbum de fotografias. Aquela foi a primeira vez que encontrei meu avô paterno após sua morte através de objetos deixados por ele. Dentre tudo aquilo que meu pai havia escolhido trazer para nossa casa, o álbum foi o que mais me chamou a atenção. Fotografias de meu avô jovem, quando ele ainda jogava no Juventus, quando ainda não conhecia minha avó, ainda criança com um par de meias bordadas, com seus filhos crianças (meu pai e meus tios), com um de seus alunos e uma mais recente, estilo polaroid, colorida, pouco anterior ao meu nascimento.

Meu avô, Nicolau Pauliuk, morreu poucos meses após minha bisavó materna, Maria José dos Santos Ferreira, mãe de minha avó, em 2019. Apesar de ambos compartilharem seus anos de nascimento e morte, um abismo de ordem social os separava. Ao olhar para as fotografias de meu avô, compreendi que a escassez de fotografias de minha bisa não era apenas a ausência de documentos, mas sobretudo um apagamento da narrativa que estaria contida neles.

Quando pensamos no Ocidente, a importância do arquivo está em sua posse, ou seja, na possibilidade de dominar um espaço de ação. Em outras palavras, é em sua condição de arquivo em que a História legitima sua existência. Sob essa ótica, Armando Silva propõe que é preciso entender o álbum de fotografias como um dispositivo social, o qual realiza implicações para aquilo que vemos e aquilo que está diante de nós, uma "maneira de classificar e hierarquizar o olhar" (Silva, 2014, p. 131). Nesse sentido, podemos falar sobre uma narrativa construída a partir de escolhas prévias, anteriores ao registro. O que está em jogo aqui é a criação de uma imagem para quem a observará futuramente: "cálculo de quem posa para ser visto no futuro" (Silva, 2014, p. 132).

---

[2] (Benjamin, 2020, p. 133).

> Acredito que o álbum de família funciona como um arquivo branco, ou seja, um arquivo que, no contexto brasileiro, é marcado pelo trauma colonial. Um arquivo em que a possibilidade de eternizar memórias para futuras gerações - articulando a fixação de imagens fotográficas e técnicas para conservação do material - foi privilegiadamente garantida às famílias brancas escravocratas que aqui invadiram e se estabeleceram. (Costa, 2022, p. 72).

Como conceitua Rodrigo Lopes Costa, em sua dissertação de mestrado, o álbum de família privilegiou a transmissão de determinado referencial: a família branca. Logo, para pensar as histórias de minha família materna, de minha bisa, é necessário confrontar um trauma advindo do extenso legado da colonização, como acompanha Cárdenas (2023, p. 75):

> [...] o que caracteriza a experiência colonial nos nossos dias são elementos sentidos como anacrônicos, tais como vivências, experiências, situações ou arranjos sintomáticos fruto da violência da colonização e da racialização, que, de forma insistente, retornam no contemporâneo nas formas de sofrimento do sujeito colonial, nos mecanismos de perpetuação estruturais do poder, mas também nas estratégias singulares e coletivas de resistência.

Nesse momento, chego ao encontro de Rosana Paulino (São Paulo, 1967), Eustáquio Neves (Juatuba, 1957) e Lebohang Kganye (África do Sul, 1990)[3], artistas que se apropriam da possibilidade de fabulação e subversão de imagens para mobilizar imaginários que escapam os limites da superfície. Em "¿História natural?" (2016), Paulino organiza um livro de artista que tensiona a forma das enciclopédias europeias e das teorias de classificação das raças, em uma espécie de disputa de memórias, utilizando da intervenção em imagens (sobreposições, suturas, textos etc.) para evidenciar a manipulação dos discursos europeus com relação a população negra (Oliveira, 2025). Já Neves, em "Retrato falado" (2019-2020), reestabelece a imagem de seu avô, do qual não possuía registros fotográficos, através da articulação entre descrições da família e semelhanças com parentes, atreladas as técnicas de digitalização e manipulação químicas e digitais. Por sua vez, Kganye, em *In Search for Memory* (2020) - "Em busca da memória" - se inspira na ficção científica *Ta O'Reva*, de Muthi Nhlema, para criar uma série de colagens que remete ao processo de construção da memória, questionando a noção do "original" e outras instâncias da memória como a coletiva, repressão, apagamento, imaginação e sonho[4].

[3] Conheci a obra destes artistas durante o Programa Vocacional, no qual participei entre os anos de 2020 e 2021, com orientação de Natália Brescancini.
[4] Texto da artista está disponível online em: https://share.google/u4G41z0GMkaJ7I5hF. Acesso em: 4 nov. 2025.

Fig. 2 - ¿História natural?



Fonte: Rosana Paulino, 2016/ Reprodução Galeria vermelho

Legenda: Livro de artista; Técnica mista sobre imagens transferidas em papel e tecido, linoleogravura, ponta seca e costura. 31,5 x 42,5 x 33,5cm.

Fig. 3 – Sem título



Fonte: Eustáquio Neves, 2019-2020/ Reprodução Galeria Vermelho.

Legenda: Série “Retrato Falado”. Técnica e dimensão não informadas.

Fig. 4 – Mensagens do Palácio da Memória



Fonte: Lebohang Kganye, 2020/ Reprodução Site da artista.

Legenda: Série *In search for memory*. Impressão a jato sobre papel algodão. 42,6 x 60 cm.

Inspirada por seus trabalhos, o início de minha elaboração a respeito do luto e das histórias que florescem a partir dele, busca as origens da família de minha bisa para além do arquivo. Segundo, Georges Didi-Huberman (2017), é necessário um olhar arqueológico, onde devemos "...comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido" (2017, p. 41). Ademais, é compreender que a memória se expressa em diferentes instâncias, bem como está sempre ancorada em um território-corpo que se desloca a todo tempo.

Assim, em um final de semana, reencontro Dona Nalva[5] em seu quintal. Entro pelo portão que, na falta de um trinco, abre-se com facilidade. Encaro o corredor à minha frente. Não sei exatamente o que ou quem estou procurando. Repouso os olhos no chão. Por que, de todos os cantos do quintal, ali? Escuto a voz de vó Marlene e de minha mãe ao fundo. Deixo de procurar e entro em casa. Curiosamente, antes de ir embora, lá está ela: uma cadeira de madeira. Me aproximo, pouso as mãos sobre seu encosto. Olho para o portão, em direção à rua. De canto de olho, reparo na parede em construção à direita. Minha bisa está aqui. Não nessa parede de tijolos e argamassa, mas sentada nessa cadeira de madeira, em silêncio, escutando os pássaros. Não. Ela está nesse movimento dos olhos, que desconfiam dessa parede. Afinal, abaixo de um dos quadrados de porcelanato que agora reveste o quintal, que a parede igualmente esconde, está o toco de um *pessegueiro.*

Não lembro exatamente quando o toco desapareceu, mas recordo de tê-lo visto pela última vez quando ainda era criança. Coincidentemente, em todos esses anos, minha bisa sempre se sentou ao seu lado. Quando visitávamos minha avó, Dona Nalva quase sempre nos recebia. Ambas sempre moraram juntas, em casas diferentes que se conectam pela parede de suas cozinhas. Antes de entrar na casa de vó Marlene, pedia a benção de minha bisa e perguntava como ela estava. Falávamos pouco.

Hoje, compreendo que a escolha daquele canto para posicionar sua cadeira está longe de ser uma mera coincidência. Em alguma instância, o pessegueiro sobreviveu à medida em que vó Nalva compartilhava daquele espaço junto dele. Mais do que isso, ao curvar o corpo para lhe dar um beijo, para ter sua benção, eu, ainda sem saber, me curvava para a árvore e recebia sua benção. Talvez, nesse gesto, minha bisa pedia, em seu silêncio, para que eu não esquecesse que, apesar de tudo, aquele toco ainda era uma árvore *viva*.

[5] Ao longo do trabalho, me refiro a bisa Maria José pela forma com que ela era mais conhecida: Dona Nalva ou vó Nalva.

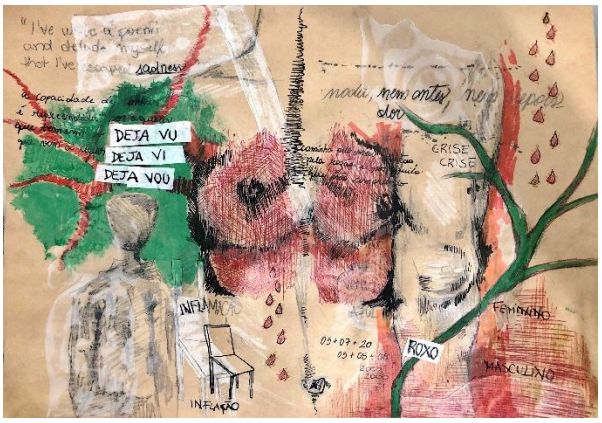
À medida em que compartilho esse relato, evoco esse quintal enquanto referencial (Ostrower, 2007) capaz de transcender seu próprio perímetro e o próprio tempo. Aqui, posso reconhecer em suas transformações o caminho daqueles e daquelas que por aqui circunscrevem-se. Em outras palavras, o quintal vive, é vivo, e por essa razão, não só acompanha, como também participa na elaboração desta memória. Por outro lado, assim como deve-se desconfiar daquilo que se encontra em um álbum de fotografias, deve-se desconfiar da materialidade que os olhos alcançam nesse território. Em suma, esse relato revela uma pele que se desprende, o avesso do quintal que meus pés tocam.

Entre 2021 e 2022, em meio a pandemia de Covid-19, busco na técnica da colagem um procedimento reflexivo na sobreposição de fragmentos - desenhos, palavras, recortes de nota fiscal, papel manteiga, papel vegetal e de outros materiais. Na série nomeada "Crises em andamento"[6], paradoxalmente, aquilo que quer ser visto precisa estar necessariamente na convergência daquilo que foi sobreposto. É na ponta que ligeiramente se desprende do papel, na textura criada pela cola, na sobreposição da caneta sobre o lápis, em que o avesso convoca uma espécie de negociação da narrativa.

Nesse sentido, apesar do quintal não ser o tema de nenhuma colagem dessa série, é a partir do tensionamento de recortes e desenhos que reconheço a construção do mundo em que este quintal faz parte. Portanto, no corpo, na diáspora, na natureza morta, "os fenômenos parecem correlacionar-se em nossa experiência" (Ostrower, 2007, p. 58). Assim, aqui estão as disputas que este lugar testemunhou e que seus moradores vivenciaram.

[6] A série "Crises em Andamento" (2021-2022) é composta por 5 obras, desenvolvidas através de colagem e técnicas mistas sobre papel Kraft. Por escolha pessoal, a série não é apresentada em sua totalidade no corpo deste trabalho.

Fig. 5 – Sem título

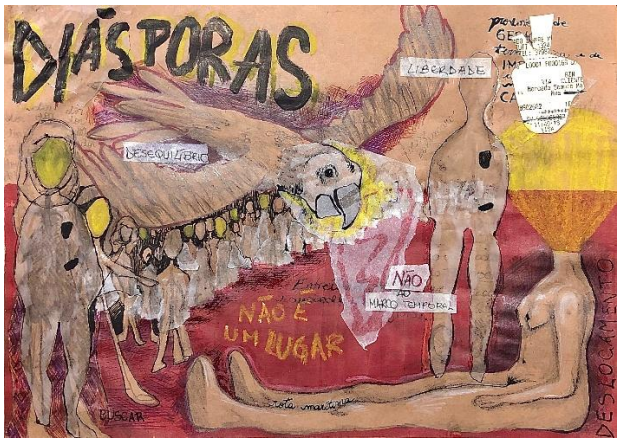


Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Legenda: Grafite, nanquim, marcadores, guache e colagem sobre papel Craft, 29,7 x 20 cm.

Série “Crises em Andamento”.

Fig. 6 – Sem título

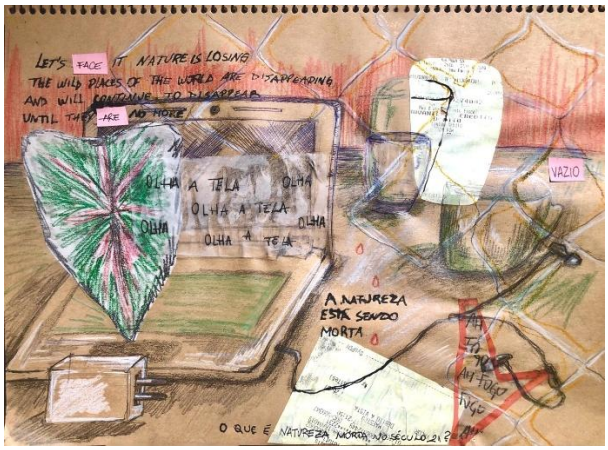


Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Legenda: Grafite, nanquim, canetinha, giz oleoso e colagem sobre papel Craft, 29,7 x 20 cm.

Série “Crises em Andamento”.

Fig. 7 – Natureza morta



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Legenda: Grafite, lápis de cor, caneta esferográfica, nanquim e colagem sobre papel Craft, 29,7 x 20 cm. Série “Crises em Andamento”.

Agora, tenho em mãos uma fotografia de minha mãe criança na rua. É um dia de sol, ela está em frente à casa que cresceu com os pés no chão e um sorriso. Pelo ângulo da foto, não consigo ver a casa. Porém é possível identificar uma espécie de portão de madeira entreaberto. Minha mãe parece estender sua mão direita… Nesse gesto, ela me faz um convite, ainda que seus olhos estejam ali, em 1980. Não apenas seus olhos, é verdade, afinal seus pés estão sob a sombra de uma *bananeira*. Eu me lembro dela também, no entanto, é curioso que, apesar da foto, às vezes me questiono se ela realmente esteve ali. Eu quase esqueci.

Podemos dizer que essa fotografia estava escondida, assim como tantas outras nessa condição de arquivo. Não me lembro quando a encontramos, ou quando a vi pela primeira vez. Assim como o quintal que se esconde atrás do portão, a foto também se escondeu entre tantas outras que estavam naqueles pequenos sacos plásticos. Porém, há mais uma coisa escondida. Atrás do portão, atrás da própria fotografia, onde as sombras se encontram no chão e na parede, uma outra árvore está à espreita. Ela olha para a pessoa que está por trás da máquina fotográfica pelo obturador. Apesar de não a ver, ela me vê. Em um movimento quase impossível, a árvore olha para mim agora que tenho a fotografia em mãos. Ela sabia que eu existia, mas eu ainda não sabia nada sobre ela.

Em mais de vinte anos entrando por aquele portão, brincando e correndo pelo quintal, ninguém nunca havia mencionado uma *seringueira*, tampouco eu poderia recordá-la, pois

quando nasci ela já havia sido soterrada pelo concreto. Na irregularidade da massa cimentícia já seca, nas fissuras abertas com o passar do tempo, nos musgos e nos brotos de pequenas folhas verdes, o quintal revela que antes do cinza outra cor preenchia seu solo. Cor essa semelhante à da foto de minha mãe e das folhas secas que por décadas caíram sob aquele chão.

O que a seringueira, o pessegueiro e a bananeira dizem sobre essas histórias é que a memória é cheia de imaginação e ao mesmo tempo, pode ser repleta de esquecimento, caminhando entre destruição e ressurreição. Pois apesar da ampla violência, em todas as instâncias, decorrente do período colonial e suas novas faces no século XXI[7], lembranças e recordações estão inseridas em nossos corpos e territórios, como nos relembra Rosana, Eustáquio e Lebohang.

Se por um lado a formulação de um arquivo/documento, como os álbuns de família, não seja possível apenas com aquilo que temos a dizer, talvez contar mais uma história possa nos fazer relembrar que a história de Pindorama, que hoje conhecemos como Brasil, não fora registrada em folhas de papel ou fotografias. As populações originárias deste lugar convocam uma memória que é habitada, isto é, que antes dos livros e álbuns, nossas histórias estão ancoradas em afeto, na relação com nossas comunidades, em suas vozes, costumes e no lugar onde vivem e viveram[8].

Logo, o quintal e suas árvores são interlocutores de narrativas com raízes profundas em diferentes lugares e tempos, da terra ao mar, do dia a noite, que passam a se materializar no exercício de criação artística, através da ausência, destruição e consequentemente, da imaginação.

[7] Nos capítulos subsequentes, abordarei sobre o higienismo como modelo urbanístico que assume três frentes ao longo de sua expansão no século XIX ao século XXI, como apontado por Farias; Alvim (2022).

[8] Gostaria de reverenciar todas(os) as(os) autoras(es) que encontrei durante minha passagem pelo educativo da exposição “Araetá: A literatura dos povos originários”, que contribuíram imensuravelmente para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Fig. 8 – Mãe



Fonte: Acervo da família Ferreira Trombine, anos 80

4. OS SONHOS QUE EXISTEM NA CASA DO FIM DA FERROVIA E NO MAR QUE BANHA ALAGOAS

> Eu não vi as coisas de que eu falo no papel dos livros nem em peles de imagens. Meu papel está dentro de mim e me foi transmitido pelas palavras dos meus maiores[9].

No início de 2020, em meio a mudança para uma nova casa, ganho de tia Sheila, irmã de minha mãe, um filtro dos sonhos[10]. Quando criança, sempre que o via ficava encantada pelas penas, pela linha, contas e miçangas coloridas. Tia Sheila me contou que aquele artefato havia sido entregue a ela durante uma viagem. Ela me disse que o filtro dos sonhos não é algo que compramos, mas ganhamos. Na época, a dimensão daquele presente ainda era desconhecida por mim.

Certa noite, estou andando sob uma ferrovia. É dia, o tempo está nublado, não está frio. Ao meu redor, a mata é alta e densa, verde escura. Enquanto caminho, sinto que procuro alguma coisa. A paisagem permanece a mesma até que avisto galpões, passo por dois ou três deles. Uma garoa fina cai do céu. Corro. Passo por uma estação de trem, uma plataforma simples, com bancos para passageiros que não existem. Volto a caminhar e aos poucos percebo que os trilhos sob meus pés vão dando lugar a terra avermelhada. De repente, estou chegando em uma casa, mas *é o quintal quem me recebe.*

No início a casa não existia, o rio ainda corria solto, os pés se sujavam de terra e os passarinhos vinham aos montes se alimentar nas árvores. O quintal ainda não havia conhecido minha bisavó, pois antes de São Paulo, sua casa está em outro lugar. Vó Nalva sempre teve um resquício de sotaque, diferente do paulistano, que sempre percebi. Ainda que eu fosse uma criança curiosa, nunca a tinha questionado sobre isso. Foi vó Marlene que me contou que sua

---

[9] Davi Kopenawa em *Survival International Public Meeting*, 1989.

[10] Uma das histórias de origem a respeito desse artefato remonta o encontro de uma *Kôhkom* (avó) e uma Aranha prestes a ser morta. Ao impedir seu neto de esmagar a Aranha, a avó recebe uma rede de fios de seda, uma teia, que a protegeria de pesadelos e levaria sonhos. Essa versão é ligada ao povo *Ojibwe* ou *Anishinaabe*, originários do território que hoje conhecemos como Estados Unidos e Canadá.

mãe havia nascido em uma cidade próxima de Maceió, Alagoas. Tal como vó Nalva, Donatília, também minha bisa, mãe de meu avô materno, percorreu um longo caminho rumo a São Paulo, saindo de São Gonçalo do Sapucaí, Minas Gerais.

Compreendendo os fluxos migratórios como processos que implicam em mudanças de ordem social, psicossocial e cultural, as migrações no Brasil foram estimuladas não só por cenários econômicos, mas sobretudo por um projeto de nação que tinha diretrizes apoiadas em ideais coloniais e supremacistas. Como apresentado pela professora Celia Maria Marinho de Azevedo no livro Onda negra, medo branco:

> O projeto de imigração, então, política pública voltada não apenas a um suposto preenchimento de lacunas no quadro de trabalhadores rurais do país, mas também uma estratégia de embranquecimento populacional, iniciou-se na década de 1840 em São Paulo (Azevedo, 1987 *apud* Vieira; Lozório; Júnior, 2022).

Logo, as travessias de vó Nalva e Donatília estão marcadas não apenas pelo distanciamento físico de seus territórios, mas também por um afastamento de ordem cultural, afetiva e psíquica.

As galinhas vêm até mim, olho para baixo para vê-las melhor e momentos depois, ao olhar meus próprios pés, observo outros se juntarem a mim. Em seus pés estão chinelos brancos. Meus olhos param de encarar o chão somente quando começamos a andar em direção a casa. À minha frente caminham dois rapazes, que conversam entre si. Observo melhor onde estou: o galinheiro, uma pequena horta, o varal cheio de roupas, as bananeiras e outras árvores balançando com o vento…

Uma espécie de tinta branca reveste as paredes da casa, enquanto a porta, janelas e armários são de madeira escura. Sou direcionada para o quarto. Ao entrar, à direita está a janela e à minha frente um guarda-roupa de duas portas. Ao lado do armário, uma cama com lençóis brancos e outra idêntica encostada na parede à frente. Sento-me na cama ao lado do armário, enquanto um dos rapazes, o que parece ser o mais novo, senta-se na cama da frente. O mais velho permanece em pé, encostado no peitoril da janela. Não consigo ver nitidamente o rosto de nenhum dos dois. A luz que entra pela janela ofusca minha visão. No entanto, algo naqueles meninos é estranhamente familiar… não lembro quando começamos a conversar, mas antes de me despedir, ganho um abraço do mais velho, que me faz uma promessa e eu acordo com a certeza de encontrá-lo algum dia e abraçá-lo novamente.

Lembro de vó Nalva como uma mulher de poucas palavras. Nos momentos em que pude estar mais próxima a ela, observei suas mãos preparando bolinho de feijão, seu corpo sentado no quintal, os passarinhos ao seu lado, a mancha esbranquiçada perto da sobrancelha, o som da sua risada… No entanto, pouco ouviu minha bisavó falar sobre si, sobre o lugar que nasceu ou sua chegada à capital paulista.

Nesse aspecto, é necessário interpretar o silêncio de minha bisa também como resposta ao trauma que antecede seu nascimento e permanece e se expressa nesse estado físico, como consequência dos interesses do Estado na formação de uma nação brasileira branca:

> A negação da plena humanidade do Outro, a sua apropriação em categorias que lhe são estranhas, a demonstração de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a sua destituição da capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade européia. O Não-ser assim construído afirma o Ser. Ou seja, o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: auto-controle, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização. No contexto da relação de dominação e reificação do outro, instalada pelo processo colonial, o estatuto do Outro é o de "coisa que fala (Carneiro, A., 2005, p.99).

Embora eu seja fruto de uma família miscigenada, o racismo não deixa de existir e agir, muito pelo contrário, perversamente se camufla. No Brasil, foi através da miscigenação que as políticas de embranquecimento e assimilação se manifestaram, por exemplo, ao separar famílias, incentivar o casamento de mulheres indígenas e afrodescendentes, como minhas bisavós maternas, com homens brancos e por consequência, no enaltecimento único às culturas predominantemente paternas e de origem europeia. Logo, conceber que vó Nalva também compartilhasse suas histórias tal como vô Nicolau, seria como ignorar a existência e implicações da branquitude expressas em mim para com ela.

Nesse momento da investigação, o sonhar se apresenta como possibilidade de superar os limites de tempo e espaço. Sonhar, como fui descobrindo ao longo dos últimos cinco anos, desde a chegada do filtro dos sonhos, transforma minha relação com as narrativas presentes nas memórias e no esquecimento. Na fé que minha família cultiva, há um entendimento de que quando o corpo não se deixa ver, diante de sua morte material, ele se revela em espírito. Portanto, para falar sobre os sonhos que existem no fim da ferrovia e no mar que banha Alagoas, sobre o quintal de minha avó e das árvores que lá viveram com minha família, preciso partir da morte.

Em contraposição a uma morte que seria sinônimo de um apagamento definitivo, um ponto final, evoco uma compreensão de morte enquanto potência de criação, literalmente.

Quando o corpo volta para a terra, ela revela que a vida nunca saiu de fato dali. Aliás, no germinar e florescer, nem o vazio é capaz de esconder a infinitude da existência:

> Nas sociedades agrárias, o culto dos mortos se expandiu em estreita relação com o culto da fertilidade, pois a morte passou a ser entendida como uma promessa circular de nova vida, tal qual a semente que é enterrada no útero fértil do solo e depois de "morrer" renasce para frutificar e morrer novamente ao ser comida pelas pessoas (Ribeiro, 2019, p. 47).

Nessa concepção, quando vó Nalva falece, seu corpo volta para a terra e se revela em espírito, imagem, que desloca e voa. Coincidentemente, é também nesse momento em que a árvore que foi morta reaparece em sua forma espectral. Ainda que ambas não se apresentem materialmente, suas imagens renascem e transformam aquilo que os olhos não tocam. O corpo de minha bisavó a um só tempo germina novamente as árvores apagadas em nosso imaginário e se faz ver para os vivos, mais uma vez, em um ato de persistência que nada tem a ver com uma infinitude do material, mas sua transmutação.

Em sonho, caminho pela areia fina. Sinto a brisa leve e a luz do sol em meu corpo. Olho para leste, o mar e um sol vermelho que nasce. Olho para leste, o mar e o sol vermelho poente. Entre dois mares e dois sóis, minha bisa fala comigo. Sinto saudade. A areia está quente sob meus pés, seu calor emana até as pontas de meus cabelos. Entre mundos, no silêncio, um barco me leva para viajar além do horizonte. Um pássaro pousa próximo a mim, suas penas estão levemente douradas pela luz dos sóis. Seus olhos, no entanto, estão escuros como um eclipse.

Fig. 9 – Filtro dos sonhos



Fonte: Autoria desconhecida, [s. d.].

Nota: Fotografia da autora.

4.1. SONHAR É CRIAR MEMÓRIAS ANCESTRAIS

No livro “O desejo dos outros: Uma etnografia dos sonhos yanomami”, Hanna Limulja explica que na cosmologia yanomami, quando dormimos, a separação entre corpo (*pei siki*) e imagem (*pei utupë*) é a mesma que ocorre no momento da morte, com a diferença de uma transformação do *pei utupë* em espectro (*pore a*). Além disso, o sonhar é essencialmente uma experiência noturna pois:

> Tudo o que se vê em sonho é imagem; e é, portanto, nesse “tempo do sonho” que as imagens podem se encontrar. Há uma inversão entre o dia e a noite: o dia está para o corpo, para a matéria, assim como a noite está para as imagens, para os espíritos e os mortos (Limulja, 2022, p. 173).

Logo, diferentemente das compreensões ocidentais, o sonho yanomami diz respeito a experiências coletivas, onde a agência do outro é tão fundamental quanto a de quem sonha. Como o nome da obra revela, o desejo que mobiliza os encontros e viagens oníricas tampouco partem daquele que sonha. Segundo Limulja (2022, p. 143):

> Da perspectiva dos mortos, que aqui também são os outros (Carneiro da Cunha, 1978), o sonho é a maneira que eles encontram para se fazerem presentes na memória dos vivos, e ao mesmo tempo é seu ato de vingança contra o lugar de esquecimento que os Yanomami tentam lhe impor.

Não é por acaso que um atestado da irrelevância dos sonhos seja datado simultaneamente a formação dos estados nacionais europeus e o início do mercantilismo. Sidarta Ribeiro (2019), no livro “O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho”, destaca que “o descrédito dos sonhos se aprofundou no século XVIII, com o racionalismo que está na origem tanto da ciência quanto do capitalismo” (Ribeiro, 2019, p. 81). Como assinalado por Freud, o que se observa nas perspectivas ocidentais, é um discurso pautado no entendimento do sonhar enquanto:

> [...] um processo puramente fisiológico, por trás do qual não há, conseqüentemente, necessidade de procurar um sentido, um significado ou um propósito. Os estímulos somáticos, segundo consta, agem sobre o aparelho mental durante o sono, levando à consciência ora uma, ora outra idéia, desprovidas de qualquer conteúdo mental: os sonhos são comparáveis a meras contrações, e não a movimentos expressivos da mente (Freud, 1996).

Por outro lado, Ribeiro nos relembra que é neste contexto em que tratados populares de interpretação dos sonhos começam a se multiplicar e circular, especialmente após a invenção da imprensa, chegando até as mãos do pai da psicanálise. No ocidente, é Freud e Carl Jung quem recoloca os sonhos no centro da vida humana, tensionando a comunidade científica, ao retomar "às práticas oníricas da Antiguidade e encarar o sonho como ferramenta essencial para desbravar as redes simbólicas e seus nós cegos" (Ribeiro, 2019, p. 82). Neste contexto, Jung faz um alerta:

> O homem moderno não entende quanto o seu "racionalismo" (que lhe destruiu a capacidade de reagir a ideais e símbolos numinosos) o deixou à mercê do "submundo" psíquico. Libertou-se das "superstições" (ou pelo menos pensa tê-lo feito), mas nesse processo perdeu seus valores espirituais em escala positivamente alarmante. Suas tradições morais e espirituais desintegraram-se e, por isso, paga agora um alto preço em termos de desorientação e dissociação universais (Jung, 2022, p.118).

Com o desenvolvimento das sociedades industriais, o mal-estar das sociedades modernas e contemporâneas também está relacionado à rotina de trabalho, que impacta não apenas o momento do sono, mas sua duração. Como aponta Ribeiro (2019, p. 20), neste século, a qualidade do sono envolve o cartão de crédito, na busca por produtos que vão desde medicamentos até robôs e, consequentemente:

> Se o tempo é sempre escasso, se despertamos diariamente com o toque insistente do despertador, ainda sonolentos e já atrasados para cumprir compromissos que se renovam ao infinito, se tão poucos se lembram que sonham pelo simples falta de oportunidade de contemplar a vida interior, quando a insônia grassa e o bocejo se impõe, chega-se a duvidar da sobrevivência do sonho.

Contudo, apesar de uma espécie de *insônia do mundo*[11], completa:

> E, no entanto, sonha-se. Sonha-se muito e a granel, sonha-se sofregamente apesar das luzes e dos ruídos da cidade, da incessante faina da vida e da tristeza das perspectivas. Dirá a formiga cética que quem sonha assim tão livre é o artista, cigarra de fábula que vive de brisa (*Ibid*., 2019, p. 20).

Portanto, se os sonhos são colocados em segunda instância e rebaixados perante as experiências da vigília, então não estamos apenas negando o sonhar, mas sobretudo a vida de olhos abertos. Em face do arrasamento causado pelas ações coloniais de genocídio,

[11] Referência ao nome da seção "Resistindo à insônia do mundo" do capítulo em que as seguintes citações foram retiradas.

epistemicídio e terror, sonhar é um movimento de resistência aos apagamentos e restrições capitalistas. “Os mortos nos conclamam a lembrar”, declara bell hooks (2019) e experienciam os yanomamis. Adiante, sonhar é o momento em que os rastros e vestígios, imagens de espaços-tempos imemoriais, resíduos arcaicos[12], arquétipos[13], que (re)estabelecem potencialmente nosso vínculo com seres, territórios e narrativas.

Numa estrada de duas vias, vejo um homem se aproximando no horizonte. Um xamã. Ele me olha no fundo dos olhos, enquanto eu pergunto se ele sabe o porquê estou ali. Ele olha para a mata ao nosso redor e para nossos pés no asfalto antigo. Então, ainda com alguma distância, me responde: “Seu lugar é aqui. Você precisa salvar o que resta desse lugar!”

Se pinto e desenho é porque sonho. Minha produção não considera o onírico enquanto temática, mas a matéria da qual meus sonhos são feitos é a mesma de meus trabalhos[14]. Tensionando a realidade e seu próprio entendimento, vivo e produzo entre o sonho e a vigília, entre memória e imaginação, entre vida e morte, entre o concreto e árvores. “Eles pensavam que eu era surrealista, mas não era. Nunca pintei sonhos. Eu pintei minha própria realidade”, declarou Frida Kahlo em uma carta a Nickolas Muray[15].

Por vezes, morando em uma cidade como a capital paulista, esquecemos que embaixo do asfalto existe terra, embaixo de avenidas temos rios encanados, que as construções ocupam lugares que antes eram cheios de árvores. Vejo a ferrovia, o mar e a estrada que pisaram minhas bisavós e suas bisavós, pois é aqui que renascem apesar do silenciamento. Mesmo na morte, suas imagens falam e dessa maneira conheço e percebo com outra qualidade o mundo em que vivo.

Sendo assim, sonhar, enquanto ação criadora (Salles, 2011, p. 100) “estabelece novas conexões entre os elementos apreendidos e a realidade em construção, desatando-os, de certa

---

[12] Os resíduos arcaicos são definidos por Freud como “imagens e associações análogas a idéias, mitos e ritos primitivos [...]. A expressão sugere que tais ‘resíduos’ são elementos psíquicos que sobrevivem na mente humana desde tempo imemoriais” (Jung, 2022, p. 51).

[13] Similar aos “resíduos arcaicos”, Jung define os arquétipos como “uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo — representações que podem ter inúmeras variações de detalhes — sem perder a sua configuração original” (*Ibid*., 2022, p. 83).

[14] Referência a fala do personagem Próspero na peça “A tempestade” de William Shakespeare: “Nós somos feitos da matéria de que são feitos os sonhos” (Ato IV, Cena I).

[15] Trechos da carta estão disponíveis em: https://www.artecapital.net/noticia-9805-frida-kahlo-declarou-uma-vez-eu-odeio-o-surrealismo-e-uma-manifestacao-decadente-da-arte-burguesa-. Acesso em: 25 out. 2025.

maneira, de seus contextos". Em contrapartida a um entendimento que concebe o sonho como fuga da realidade, evoco estes sonhos como possibilidade de refletir, agir e transformar. Em outras palavras, sonhar é um procedimento de reinvindicação da memória, evidenciando aquilo que insiste em se fazer presente apesar de tudo.

5. OS FANTASMAS QUE ANDAM CONOSCO PELAS RUAS

> Quando durmo muitos sonhos, venho para rua, de olhos abertos, ainda com o rastro e a segurança desses. E pasmo do automatismo meu com que os outros me desconhecem. Porque atravesso a vida quotidiana sem largar a mão da ama astral, e os meus passos na rua vão concordes e consoantes com obscuros desígnios da imaginação de dormir. E na rua vou certo; não cambaleio; respondo bem; existo.[16]

A cada novo ano, mais tempo eu passava dentro desse corpo metálico, habitava-o tanto quanto o meu. Diferente de sua estrutura rígida, entretanto, suas janelas me mostravam uma cidade nova todos os dias e meu corpo acompanhava suas mudanças. Nos trajetos pelas ruas de São Paulo, qualquer que seja o destino, percebi que olhar pelas janelas do transporte é se deparar com os mortos - humanos ou não - a todo tempo, afinal lembremos que "em sua longínqua fundação, a cidade surgiu com o lugar onde eram enterrados os mortos, e foi se tornando o depósito da memória coletiva e o lugar onde é escrito o porvir de sua população" (Silva, 2014, p. 44).

Nesse contexto, a série fotográfica "Fantasmas entre Carrão e Barra Funda"[17] surge durante o deslocamento de casa para a faculdade e trabalho, onde sou surpreendida por corpos que se deixam ver nas brechas de uma espécie de coreografia e aleatoriedade. Em uma quase suspensão do tempo, ou no seu colapso, o metrô proporciona as condições ideais para a manifestação de fantasmas, corpos vagantes e presentes na convergência entre o espaço passado, presente e futuro.

---

[16] (Pessoa, 2012, p. 136-137).

[17] A série "Fantasmas entre Carrão e Barra Funda" (2023-presente) é composta por 7 fotografias digitais, até o momento da escrita deste trabalho.

Fig. 10 – Os espíritos também andam de metrô



Fonte: Elaborado pela pessoal, *2023.*

Legenda: Fotografia digital. Série “Fantasmas entre Carrão e Barra Funda.”

Fig. 11 – Os espíritos também enfrentam a cidade



Fonte: Elaborado pela autora, *2023.*

Legenda: Fotografia digital. Série “Fantasmas entre Carrão e Barra Funda.”

Fig. 12 – Estamos em todo lugar



Fonte: Elaborado pela autora, *2023.*

Legenda: Fotografia digital. Série “Fantasmas entre Carrão e Barra Funda.”

Fig. 13 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, *2023.*

Legenda: Fotografia digital. Série “Fantasmas entre Carrão e Barra Funda.”

Fig. 14 – A passagem pelo concreto



Fonte: Elaborado pela autora, *2023.*

Legenda: Fotografia digital. Série “Fantasmas entre Carrão e Barra Funda.”

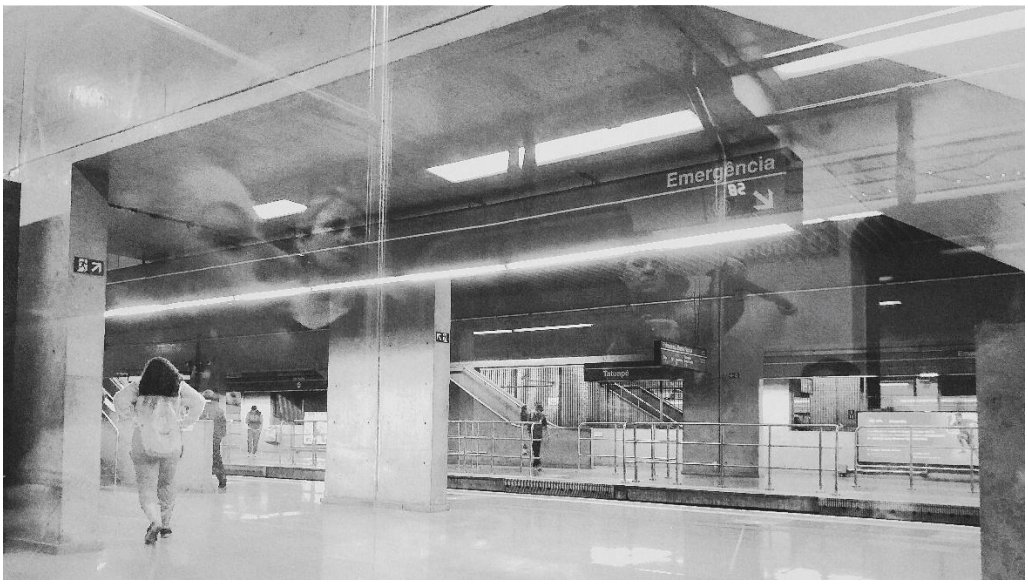
Fig. 15 – De costas para [o corpo]



Fonte: Elaborado pela autora, *2023.*

Legenda: Fotografia digital. Série “Fantasmas entre Carrão e Barra Funda.”

Fig. 16 – Janelas que contam histórias



Fonte: Elaborado pela autora, *2023.*

Legenda: Fotografia digital. Série “Fantasmas entre Carrão e Barra Funda.”

Fig. 17 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, *2024.*

Legenda: Fotografia digital. Série “Fantasmas entre Carrão e Barra Funda.”

Os fantasmas, desde sua origem, possuem características semelhantes. Compreendendo-os como seres invisíveis que aparecem para serem vistos, para comunicar e depois vão embora (Silva, 2014, p. 48), ou em um contexto popular, sugere-se que o fantasma é o sujeito falecido, temido, que assombra os vivos com os quais se relacionou em vida. Em ambos os casos, o fantasma é senão um símbolo que também se rebela contra a ideia de um passado concluso, isto é, que não age fora dos limites de seu tempo.

Dialogando com Silva, o conceito de imagem dialética de Benjamin (2000) aproxima-se dos fantasmas que encontro em minhas andanças pela cidade. Uma imagem do ontem que só pode ser entendida hoje, em um movimento que cintila no presente através da "percepção daquilo que se perde irremediavelmente" (Benjamin, 2000, p. 173). Sob esse olhar, o fantasma é uma produção do tempo presente a respeito daquilo que nos afeta, em outras palavras, é uma imagem que se forma na sombra, entre aquilo que pode ser visto e o que quer ser visto, reconhecida pelo seu reflexo. Em suma, uma imagem indestrutível, visto que "não há superação dentro dessa lógica do fantasma[18], pois um significante não pode significar a si mesmo, está sempre remetido a outro significante", completa Carneiro (2011, p.113).

Cascas de bétula do bosque localizado no atual museu de Auschwitz-Birkenau são as interlocutoras da visita de Georges Didi-Huberman ao local. Nos capítulos de seu livro "Cascas", que registram os desdobramentos de sua viagem, o francês nos apresenta uma série de fotografias tiradas por ele e que em determinado momento, passam a ser comparativas com aquelas registradas pelo fotógrafo clandestino do *Sonderkommando.*

Distantes temporalmente, as imagens de ambos residem no mesmo local e se agarram à rugosidade das árvores. Nesse caso, cascas e fotografias se confundem, mas em todas as materialidades, é através delas que se apresentam a nós a árvore, o arame farpado, o crematório, a interjeição, a fumaça e o fantasma: "Aparece de aparição, e não apenas de aparência" (Didi-Huberman, 2017, p. 70). Sob essa perspectiva, a fotografia aqui é suporte para os espectros que acompanham o bosque de Birkenau ou é através dela que: "Mantém-se em algum lugar na interface de uma aparência fugaz e de uma inscrição sobrevivente" (*Ibid*., p. 71).

Um raciocínio similar pode ser transposto para as cidades brasileiras, cujos espaços carregam consigo os vestígios do processo de urbanização iniciado na metade do século XIX. Como braço direito das políticas de apagamento, o ideal higienista buscou apagar não apenas a

[18] Neste trecho, o autor adiciona uma nota de rodapé: "Ressalto o seminário, '*Logique du fantasme*', de Jacques Lacan. Tradução Vera Ribeiro Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003."

presença física de populações negras e indígenas, mas também as presenças simbólicas e culturais dessas comunidades. Entretanto, "a destruição dos seres não significa que eles foram para outro lugar" (*Ibid*., p. 62), apesar de: “como a história aterrada da qual esse lugar foi teatro é uma história passada, gostaríamos de acreditar naquilo que vemos em primeiro lugar, ou seja, que a morte foi embora, que os mortos não estão mais aqui.”

Coincidentemente, abaixo do chão em que pisamos, onde nossa memória está enterrada com nossos mortos e divide espaço com raízes, o metrô se transforma em uma espécie de portal improvável. Em meio a estrutura rígida e maciça de uma estação, da construção de um veículo veloz e que transporta milhares de pessoas ao mesmo tempo, rígido e pouco flexível, o tempo da narrativa expande-se. Entre essa estação e a próxima, dentro desse corpo de metal, ainda estamos na estação anterior. As janelas amplas, por outro lado, formam imagens inscritas em translucidez, em espaços que se desdobram diante do olhar e da velocidade do trem.

A noção de fantasmas urbanos em Silva (2014, p. 51), é “a incidência do imaginário sobre as representações sociais.” Ainda que constituída de matéria física, os blocos de concreto que formam as cidades, tal como as concebemos após os eventos históricos mencionados anteriormente, são colados com uma espécie de argamassa imaterial. São marcas do passado que não conseguem ser simplesmente apagadas e não nos assombram por acaso: são vestígios de histórias que, mesmo silenciadas, se recusam a desaparecer. Um aspecto oculto que surge em um novo canteiro de obra, quando uma árvore é mutilada e seu toco permanece, quando um azulejo se descola e vemos o revestimento original de uma parede, ou quando colares de conta são encontradas em uma escavação para a construção de uma estação do metrô.

Entre o concreto e a argamassa, nas rachaduras do chão, no espaço que separa os olhos das lentes de um óculos, “cada fato de percepção social é, por sua vez, um fato de percepção de um ato de concreção do social sobre cada um de nós” (*Ibid*.). Assim, os fantasmas que caminham conosco pelas ruas mantêm-se ativos na realidade através da vida psíquica da cidade e possibilitam, quando trazidos para a consciência, o reconhecimento de um sintoma e de suas inscrições na materialidade.

Fora dos ambientes internos de uma estação, as sombras projetadas nas elevações de paredes, muros e calçadas parecem ainda mais instáveis. Por alguns instantes, o ônibus está parado no semáforo vermelho e a mulher que anda pela rua aparece de cabeça para baixo. O carro entra na bomboniere na esquina, enquanto pessoas atravessam a faixa *de pedestre e andam pelo telhado. O Viaduto do Chá está repleto de árvores que flutuam como nuvens.*

Fig. 18 – Viaduto do chá



Fonte: Elaborado pela autora, *2024.*

Legenda: Vista da janela do ônibus no Viaduto do chá, São Paulo.

Não tenho certeza do que vejo e por isso fotografo, pois a materialização de imagens ancoradas no deslocamento, aqui o do transporte público, implica em um exercício do olhar que reivindica a paisagem e nosso lugar junto a ela. Enquanto caminha-se pelas ruas e avenidas, ou viaja-se dentro de um ônibus ou trem, a criação e reflexão estética possibilitam o estranhamento e sua ordenação. Logo, se conscientes da existência dos fantasmas presentes ao nosso redor, sua aparição implica em uma inversão, um compartilhamento dessa condição de ser observado para além de ser o observador.

Em "Outras crises em andamento"[19], composições em grafite, originárias de vestígios das experiências de vigília no ambiente urbano, desenham-se uma primeira vez em meus sonhos noturnos, permeados por cenários apocalípticos - enchentes, ruínas de prédios e incêndios. Durante o dia, quando chego na faculdade e me preparo para a aula que está para começar, o encontro do papel com o grafite revelam figuras humanas em condição de espectro, isto é, que observam[20].

Encaro fixamente o papel durante todo o processo e minhas mãos estão firmes como se soubessem precisamente o próximo traço. Os rostos sempre aparecem primeiro. À medida em que se tornam reconhecíveis, o movimento do lápis muda e, em traços mais precisos, o grafite envolve seus corpos fantasmagóricos em linhas simbióticas. Os prédios vão surgindo aos poucos, em função de árvores e espectros, sobrepondo-se aos desenhos anteriores e ganhando janelas ora abertas, ora fechadas.

[19] Série de 10 desenhos a grafite sobre papel realizados em 2023. Este trabalho compôs a exposição Sonhos do Concreto, realizada no mesmo ano na Galeria Alcindo Moreira Filho e que contou com a presença das amizades e colegas de graduação Bruunin Rodrigues, Helena rf (Helena Ribeiro) e ERROR (João Vitor Ferreira).

[20] "A diferença etimológica que encontro entre fantasma e espectador é que o fantasma 'aparece' para ser visto por um espectador, ou digamos, o cidadão 'está' para ver..." (*Ibid*., 2014, p. 48).

Fig. 19 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. Série “Outras crises em Andamento”.

Fig. 20 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. Série “Outras crises em Andamento”.

Fig. 21 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. Série “Outras crises em Andamento”.

Fig. 22 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. Série “Outras crises em Andamento”.

Fig. 23 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. Série “Outras crises em Andamento”.

Fig. 24 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. Série “Outras crises em Andamento”.

Fig. 25 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. Série “Outras crises em Andamento”.

Fig. 26 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. Série “Outras crises em Andamento”.

Fig. 27 – Sem título

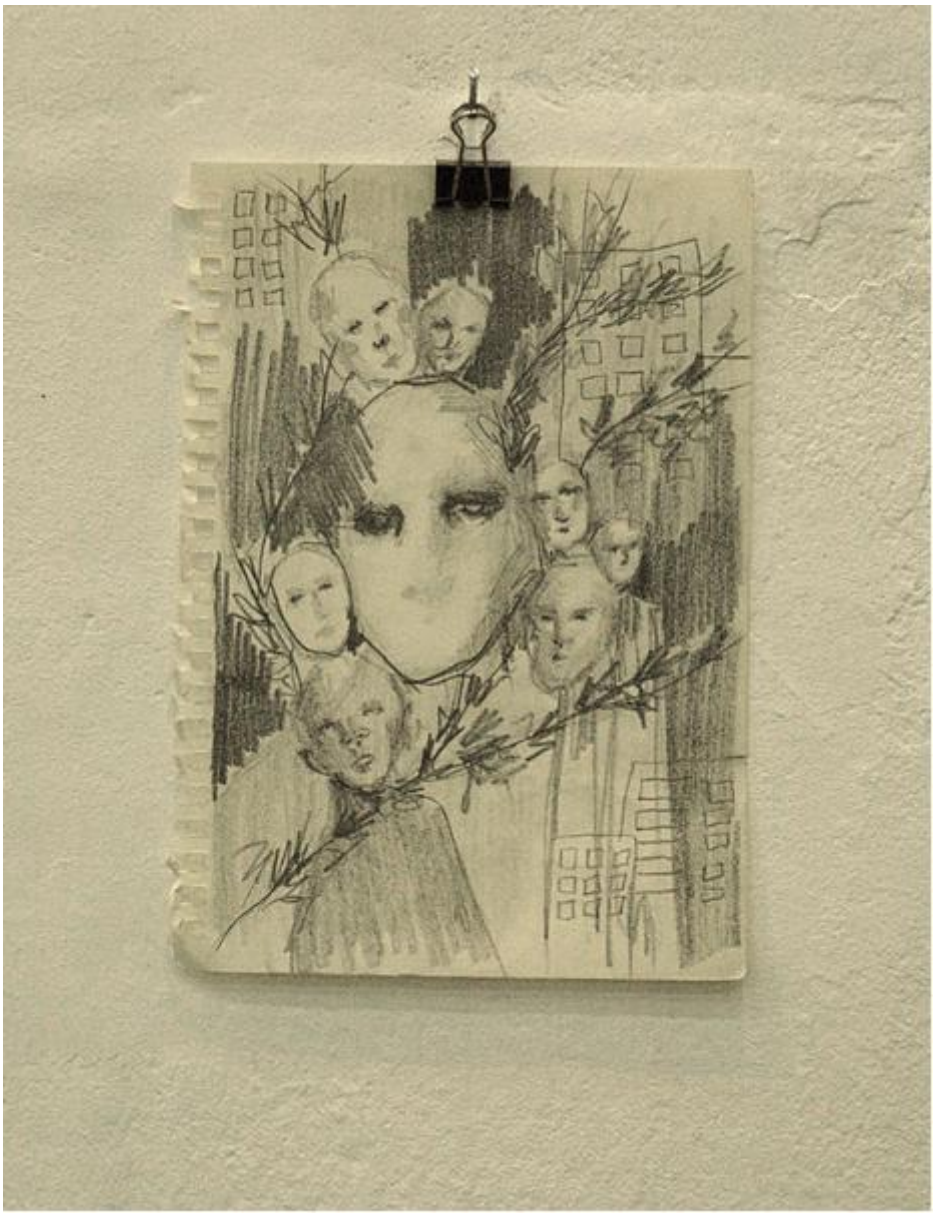


Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. Série “Outras crises em Andamento”.

Fig. 28 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. Série “Outras crises em Andamento”.

Como tudo o que está em andamento, o movimento é a certeza de que vislumbres, sejam eles como forem, moldam a existência e suas contradições. Como coloca Gilles Deleuze (1992, p. 218):

> "Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volumes reduzidos. (...) É o nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo."

Nós, os ocultos pelos grandes e altos blocos de concreto, pelo peso da picareta e da motosserra, pela ganância dos *produtores de espaço* (Paixão, 2011) que se interessam apenas pela circulação de capital entre os espaços internos de uma máquina que promete vida eterna, também somos os fantasmas que caminham pelas ruas. Observando os prédios e condomínios, estáticos, durante os trajetos diários, imagino, nas sombras brilhantes que os cobrem em momentos específicos e indeterminados, o início, quando crescíamos ao redor das árvores e na beira do rio, quando o medo do fantasma era reverência e respeito aos nossos antigos, quando ainda podíamos não temer a morte e aguardar o próximo nascer do sol.

Nós - humanos, árvores, pássaros, vento, sol, pedra - que caminhamos pelas ruas, avenidas, viadutos e cruzamentos, abrimos fendas no tempo, o *flâneur* (Benjamin, 2000)) lê o presente como se fosse um palimpsesto. Retomando Silva (2014, p. 156), "o fantasma sustenta o sentido de realidade do sujeito, como base para a construção imaginária, pois a 'realidade é o fantasma do real, não o real' (Lafont, 1984, p.22)."

Portanto, das aparições no tempo do sonho às da vigília, o fantasma urbano, em sua condição de "visão pública dos imaginários", como apontado por Silva, é capaz de reelaborar o espaço imaterial das cidades e a relação de seus cidadãos com ele. Logo, a partir de uma "teoria do fazer e do sentir público cidadão, dando nascimento ao novo urbanismo cidadão" (Silva, 2014, p. 157), o imaginário urbano não é apenas criador, como também transformador. Os fantasmas que andam conosco pelas ruas entram em embate com os imaginários hegemônicos, tensionando as divisões entre cidade e natureza, humanos e não-humanos, visíveis e invisíveis, árvores e prédios. Como as raízes que quebram o asfalto e retomam seu espaço nas calçadas, produzir artisticamente em relação com a cidade é mediar as fissuras de um modelo em colapso e um devir fértil.

Por fim, "Fantasmas entre Carrão e Barra Funda", além de outras fotografias que surgem nesse contexto, e os desenhos de "Outras crises em andamento", pretendem apontar para um

movimento de destruição (Ostrower, 2007, p. 26), onde o criar abre-se para um princípio dialético em que construir é destruir, onde das delimitações “nascem as possibilidades de diversificação.” Busco o fragmento, o registro efêmero das sombras projetadas, o corpo no deslocamento, a descorporificação das árvores e as cicatrizes nas calçadas, para que no relâmpago abram-se os caminhos uma vez fechados pelo concreto, do chão ao céu. Em suma, os fantasmas se mostrarão como o lembrete mais urgente do fim inevitável e de um desvelamento que germina o passado de futuros possíveis.

6. O ESPÍRITO DA ÁRVORE

Um verde brilhante toma conta de toda minha visão. Linhas e pontos brancos vão se desenhando e gerando um grande grafismo formado por espirais. Assim, conheço pela primeira vez o espírito de uma árvore, que depois se apresenta na forma de uma mulher.

Estamos no meio da mata, mas só consigo me concentrar nos olhos diante de mim.

É noite, mas a lua e as estrelas brilham tanto que seu rosto está iluminado, assim como a copa da árvore que está ao seu lado e as outras ao redor.

Entro em uma espécie de transe enquanto ouço sua voz. Ela conversa comigo em um idioma que não conheço, nem entendo. Porém, além de sua voz, escuto uma segunda que traduz algumas palavras e frases. Toda árvore possui um guardião. Sonhar.

Minha visão recebe, por fim, novas cores. Explosões de vermelho, azul, amarelo, verde e roxo. A mulher e a árvore se despedem. Quando abro os olhos já é dia mais uma vez.

Fig. 29 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Legenda: Aquarela sobre papel, 10 x 15 cm.

7. O SOL QUE SANGRA É O MESMO QUE CHORA A ÁRVORE MORTA NA ESQUINA

Roubaram de nós nossos mortos[21].

Fig. 30 – Processo de remoção e apagamento da árvore



Fonte: Google Maps/ Organização da autora.

Legenda: Rua Quirino dos Santos, altura do nº140, em 2022, 2024 e 2025, esquerda para direita.

Na rua onde eu moro existia um brechó. Uma casa antiga, pintada de verde, com uma garagem grande na entrada. No dia 04 de setembro de 2024, ao olhar pela janela da cozinha, me surpreendi ao perceber o muro de compensado rosa. O sobrado foi abaixo. As pilhas de entulho se acumulavam pelo terreno, não conseguia ver o chão. Ainda pela janela, vejo uma solitária bananeira, próxima ao muro da casa vizinha. Me pergunto: será que a antiga moradora conseguiu se despedir dela? Uma casa foi abaixo e percebi só dias depois do seu último dia.

A caminho da faculdade, estou na linha 4315-10 rumo ao Terminal Pq. Dom Pedro II. Em um dia comum, o próximo ônibus seria o da linha 8615-10, em que eu desceria na parada em frente ao Parque da Água Branca e em seguida, faria o trajeto a pé, atravessando a Barra Funda. No entanto, naquele dia, cheguei na plataforma e o ônibus havia acabado de sair. Uma

[21] (Martin, 2023, p. 34).

janela de quase 30 minutos me separava da próxima partida. Foi então que realizei um outro trajeto.

Desço na parada localizada na Av. Marquês de São Vicente. Até o Instituto de Artes, uma caminhada de apenas 450m através da Rua Quirino dos Santos. Antes de atravessar, olho para o outro lado da avenida pelos ombros e encontro o córrego que deságua no Rio Tietê. O semáforo fecha para os carros e assim, acompanho o grupo de pedestres. Posso ver o trem cruzando o horizonte, ainda longe. Próximo a mim, no entanto, está um toco de árvore mais uma vez.

De volta a zona leste, na esquina da Rua Serra de Botucatu com a Rua Antônio de Barros, a placa de divulgação avisa que um novo condomínio está por vir. Os pássaros se foram com as árvores, removidas uma após a outra. A cicatriz dos tocos e suas raízes foram removidas meses depois, deixando para trás recortes quadrados preenchidos de terra na calçada. Eventualmente, a terra foi coberta pelo cimento.

Das milhares de remoções de árvores, as desapropriações devido a obras públicas ou para a construção de condomínios de alto padrão, aos rios canalizados e retificados, o cenário presente, como observado por Benjamin em Paris, no século XIX, revela a verdadeira face da modernidade através de suas ruínas “e como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las!” (2000, p. 84).

O processo de gentrificação e verticalização que atinge cidades como São Paulo é uma continuidade ou reformulação do higienismo. Farias e Alvim (2022) analisam a evolução do pensamento higienista como biopolítica, sinalizando que o higienismo não foi superado e que vai se adequando aos novos princípios correspondentes a ordem social-política e econômica. Sobre o processo de verticalização (2022, p. 07) apontam que: “...altera a implantação da edificação no terreno, separa o local de trabalho do da moradia e, sobretudo, responde às demandas por espaço ao passo que aumenta a eficiência das redes de infraestrutura.” Por outro lado, também apontam como o planejamento urbano modernista promoveu, por exemplo, “a prática de um rodoviarismo urbano, varrendo o passado e o que restava dos tecidos antigos, sacrificando, assim, o patrimônio urbano” (*Ibid*., 2022, p. 08). Cabe ressaltar, portanto, que esta forma de planejamento urbano excluiu (e segue excluindo) as questões sociais e ambientais, em prol do imperativo produtivista e crescimento econômico, sentidos nos congestionamentos, deterioração do meio ambiente, déficit habitacional, desemprego, entre outros (*Ibid*., p. 12).

7.1. VER, APESAR DE TUDO

O distanciamento entre corpos, objetos e espaços sugere um esvaziamento da experiência cotidiana de que Allan Kaprow (1958) assinalava como de extrema importância para enxergar o mundo que ignoramos. Por outro lado, 67 anos após "O legado de Jackson Pollock"[22] ter sido escrito, as considerações finais do artista estadunidense não só seguem válidas como também precisam ser retomadas:

> Pollock, segundo o vejo, deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos da nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinados por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da Rua 42. Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. (Kaprow, 1958, p. 44).

Nesse sentido, o deslocamento enquanto prática performática, tem o potencial de ativar a imagem para além do interno, desdobrando-a infinitamente no cotidiano. Assim, confrontar o tempo regido pela imposição das máquinas de destruição e produtividade, é dar possibilidade ao reencanto da temporalidade da memória e do sonho:

> Se as escutarem com atenção, talvez os brancos parem de achar que somos estúpidos. Talvez compreendam que é seu próprio pensamento que é confuso e obscuro, pois na cidade ouvem apenas o ruído de seus aviões, carros, rádios, televisores e máquinas. Por isso suas ideias costumam ser obstruídas e enfumaçadas. Eles dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa. (Kopenawa, 2010, p. 76).

Em "Mortuário"[23], performance concebida durante a disciplina de Linguagem Corporal, enterro uma árvore às quatro da tarde. Carrego dentro de duas malas de viagem um pouco mais de 30Kg de terra, que havia utilizado na instalação "Guardiões"[24], onde pessoas-árvore elaboram o nascimento e renascimento, assumindo simultaneamente o papel de túmulos e sementes. Enterrei uma árvore como quem enterra um parente.

---

[22] Conheci este texto na disciplina de Linguagem Corporal, ministrada pela Prof. Dra. Renata Pedrosa, em 2024.

[23] Vídeo-performance "Mortuário" (2024) foi realizada na Rua Quirino dos Santos - Barra Funda (SP), com apoio de Brunnin Rodrigues na gravação. No corpo deste trabalho, apresento *printscreens* de alguns frames do vídeo, disponível em: https://youtu.be/sg2fRcZyubg?si=3eOqMy8nZnY1uoN-.

[24] A instalação "Guardiões" (2024) é composta por terra vegetal, 3 monotipias sobrepostas em transferências fotográficas sobre papel manteiga, molduras e cavaletes de mesa.

Faço o caminho contrário, como se estivesse voltando para casa. O horário de pico se aproxima e a rua fica mais movimentada. Está frio. Faço da calçada um funeral, uma cerimônia de despedida que ninguém sabia ter sido convidado.

Fig. 31 e 32 – Performance “Mortuário”



Fonte: Elaborado pela autora, 2024/ Reprodução *Youtube.*

Nota: Gravação de Brunnin Rodrigues.

Coloco as malas no chão.

Retiro o lixo que esconde o corpo e o coloco em uma sacola.

Abro as malas

Fig. 33 e 34 – Performance “Mortuário”



Fonte: Elaborado pela autora, 2024/ Reprodução *Youtube.*

Nota: Gravação de Brunnin Rodrigues.

As pessoas passam e desviam, outras observam através da janela do ônibus. Um homem em situação de rua se aproxima e observa quase todo o enterro. Com o vento, ouço comentários que dizem que eu devo fazer parte de uma rede de televisão, que aquilo era macumba e que removeriam toda aquela terra depois que eu fosse embora.

Fig. 35 e 36 – Performance “Mortuário”



Fonte: Elaborado pela autora, 2024/ Reprodução *Youtube.*

Nota: Gravação de Brunnin Rodrigues.

Esvazio uma mala.

Me dou conta de que não conseguirei enterrar todo o toco.

Todas as malas estão vazias.

No metrô, enquanto olhava pela janela, pensei que depois daquele dia, as pessoas que por ali passavam seriam assombradas por uma árvore que talvez não houvessem conhecido. Embora o toco seja testemunha do que não pôde ser salvo, a efemeridade de um gesto, também ritualístico, possibilita instaurar uma imagem que permanece apesar de tudo. O toco, despercebido por pedestres, motoristas e passageiros, reduzido a depósito de lixo, descorporificado de si, é, ainda que momentaneamente, um corpo de memória outra vez.

Uma semana depois, estava cheio de lixo mais uma vez.

Fig. 37 – O toco, uma semana depois



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Pelo Brasil e pelo mundo, Uýra, a árvore que anda pelos territórios cidade-floresta, transmuta seu corpo junto a uma paisagem em conflito. Na performance *Ponto Final, Ponto Seguido*[25], concebida quando fazia residência artística em Innsbruck (Áustria), em 2021, Uýra desperta a terra que está adormecida abaixo do asfalto, o qual cobre as violências da colonização e nega as histórias originárias de seu território. A ação ocorre em espaços públicos e junto a monumentos, onde o público observa com atenção e estranheza os quilos de terra que jorra do chão, um corpo em revolta que se expande em raízes que (re)tomam o asfalto. Ao fim, semeia uma planta.

"Se Mondrian passou da árvore ao quadrado, ele apenas aproveitou uma das possibilidades da árvore. Agora, nós devemos quebrar o quadrado para reencontrar a árvore" (Krajcberg, 1992, n.p.), convoca Frans Krajcberg. Sobrevivente do holocausto, o artista de origem polonesa volta a atenção do mundo para a violência decorrente da ação humana predatória. Krajcberg expõe a natureza em seu sofrimento, a mesma com quem conviveu durante toda sua vida, da Polônia ao Brasil: "Minha obra é um manifesto. O fogo é a morte, o abismo. O fogo me acompanha desde sempre. A destruição tem formas. Eu procuro imagens para meu grito de revolta." (Krajcberg, *apud* BINI, 2011, p. 91).

Este ano, na última manhã de abril, meses após o enterro da árvore, refaço o caminho que fiz quando a conheci. Penso que o número de árvores das quais me despedi é infinitamente maior do que o número das que eu vi crescer. Imagino como seria plantar uma árvore em um cruzamento. Parar o trânsito, quebrar o asfalto até encontrar a terra outra vez. Quanto tempo passaria até algo acontecer com ela?

Em um tempo especialista em esvaziar nosso sentido de viver em sociedade e o próprio sentido de experienciar a vida (Krenak, 2019, p.26), o fim do mundo é a ordem do dia. Minha família, a seringueira, o pessegueiro e a bananeira viram o fim do mundo em diferentes circunstâncias, seja no afastamento do lugar onde nasceram até a negação de um modo de viver que não condizia com a modernização ansiada por aqueles que invadiram essa terra e, agora, mais do nunca, nossos imaginários.

Paro meus passos no exato ponto onde enterrei o toco. Uma massa cinza, aparentemente esfarelenta, forma um pequeno relevo na calçada. Os olhos não alcançam terra, árvore, toco ou raiz. As pessoas passam e desviam, os carros, motos e ônibus buzinam parados no semáforo. A raiz, que agora serve ao imaginário daqueles que a mutilaram, de lixeira para aqueles que "não

[25] Disponível em: https://youtu.be/s1RCtGK6jls?si=jfm2XFK6uPn8Y1zT. Acesso em: 29 out. 25.

tem nada a ver com isso”, encontra a terra igualmente soterrada pelo concreto. Porém, não podemos nos enganar, ambas estão presas e mortas no imaginário da cidade patrocinada pelo dinheiro que sustenta nossos escombros. No fim do dia, o sol que sangra é o mesmo que chora a árvore morta na esquina.

Fig. 38 – O toco começa a reaparecer



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

8. EU SABIA QUE VOCÊ EXISTIA

E é claro que amanhã

Gestarei meus avós[26]

Fig. 39 e 40 – Registro de montagem de “Guardiões”



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Montagem da instalação “Guardiões” com Helena Ribeiro para a exposição “Sonhos do concreto” na Galeria Alcindo Moreira Filho.

[26] (Cozza, 2020).

Fig. 41 e 42 – Registro de montagem de “Guardiões”



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Instalação “Guardiões” em “Sonhos do concreto”, Galeria Alcindo Moreira Filho.

> Em toda a natureza o sagrado habita. Nos Candomblés, algumas árvores espelham e são constitutivas das divindades e entes da ancestralidade. Assim também, nas tradições Banto, o sagrado se instala nos quintais, numa rica flora: em troncos, raízes, raminhas, folhas e flores. Os mastros nos Reinados, por exemplo, devem ser feitos de madeira, pois, assim como as árvores, são um radiotransmissor de energia e de interconexão do chão-terra-humanidade com as forças do alto cosmos. O corpo assim, nessas tradições, é um corpo chão e simultaneamente um corpo-mastro (Martins, 2021, p.43).

"Guardiões" nasce de um sonho no qual uma forma espiral, representando o espírito de uma árvore, se formava em tempo real. A espiral, um dos símbolos mais antigos e presentes em diversas culturas, é formada por terra e serve como conexão entre três imagens compostas por retratos de arquivo pessoal e monotipias das árvores do quintal.

Numa prática de pintura expandida, deposito a terra no chão, buscando experimentar um deslocamento condicionado ao movimento desse pigmento avermelhado, direcionando o olhar para o material que tanto forma a obra quanto sustenta o chão em que pisamos, mas que frequentemente é invisibilizado pelo cinza do asfalto. As pessoas-árvores, por sua vez, elaboram o nascimento e renascimento, assumindo simultaneamente o papel de túmulos e sementes. Além disso, mais do que simbolizar o ciclo da vida, a espiral evoca a onipresença de tempos e espaços.

Fig. 43 – Cornélio em "Guardiões"



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Exposição "Sonhos do concreto", Galeria Alcindo Moreira Filho.

Fig. 44 e 45 – Ana e Maria José em “Guardiões”



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Exposição “Sonhos do concreto”, Galeria Alcindo Moreira Filho.

Fig. 46 – Vista superior de “Guardiões”



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Exposição “Sonhos do concreto”, Galeria Alcindo Moreira Filho.

Vi um espírito pela primeira vez aos 12 anos. Uma mulher de cabelos longos e escuros vestia um vestido branco que lhe tapava os pés. Com um olhar sério, mas sereno, ela apareceu nos pés do colchão onde eu dormia com minha prima. Estávamos aqui, no quintal.

Quando a noite ainda tem o céu azul entre o claro e o escuro, somente uma luz ilumina o corredor. Vó Marlene se prepara para contar uma história. Eu, minhas irmãs, minha mãe, minha tia, minha prima, meu primo e meu tio, ouvimos atentamente. Era um Domingo de Páscoa, dia de ressurreição e rebeldia. De repente, estávamos pisando na terra novamente, o prédio que tampa o céu não estava mais ali, minha bisa plantava couve, minha avó brincava com suas irmãs e irmão, tio Carlos. As galinhas corriam soltas tal como o rio no final da rua, as árvores balançavam com o vento. Na entrada, uma seringueira saudava as manhãs e as noites.

Naquela noite, a seringueira acordou de um sono profundo e saúda a primeira estrela que aparece lá no alto. Eu sempre estive aqui, ela diz. Compreendi, então, que vó Nalva não apenas se sentou ao lado de uma árvore, como também esteve de frente para uma durante todos aqueles anos. Hoje, quando olho para o portão, sei que ela já esteve ali.

Coincidentemente, um álbum de fotografias é carregado pelos braços de minha avó na Páscoa do ano seguinte. Por que só agora? Me perguntei. Onde estavam esse tempo todo? Quase sem acreditar, encontro vó Nalva mais uma vez, agora acompanhada de sua mãe e seu pai. Em sua carteira de trabalho, li e ouvi o nome de meus tataravós pela primeira vez: Laurinda Maria da Conceição e João Candido dos Santos. Em fotografias quadradas com bordas arredondadas, lá também estava ela outra vez, a seringueira que se escondia na foto de minha mãe.

As fotografias foram aparecendo uma a uma. Estava de saída quando vó Donatília veio me contar. Com um sorriso no rosto, ela apontava para seu pai e sua avó-mãe, Cornélio Ferreira e Ana Felipe Carneiro. As únicas fotos de ambos que atravessaram o tempo. Sopros de suas vidas que ainda permanecem em nossos corpos, nos encontros aos finais de semana, no chá, no café, no ensopado de frango, na polenta, no jiló, na canjica, no lenço que a bisa usa na cabeça, nos olhos do tio Flávio…

Um sopro de vida que está no quintal de vó Nalva e vó Marlene, no chá mate, na espiral de seu cabelo, do cabelo de minha mãe e de meus tios e tias. Nas histórias compartilhadas em voz alta, no meu joelho torto e cabelo fino iguais aos da bisa. Uma memória que tem corpo de água e espírito de árvore, que precisou ser semeada e regada durante várias vidas.

Em sonho, uma senhora me lembrou que sem feitiço as coisas não dançam. Talvez a arte seja um dos grandes feitiços para que as coisas do mundo continuem caminhando, para que a memória permaneça viajante e nos encontre.

Fig. 47 – Cornélio e amigos



Fonte: Acervo da família Pereira Trombine, [s/d.].

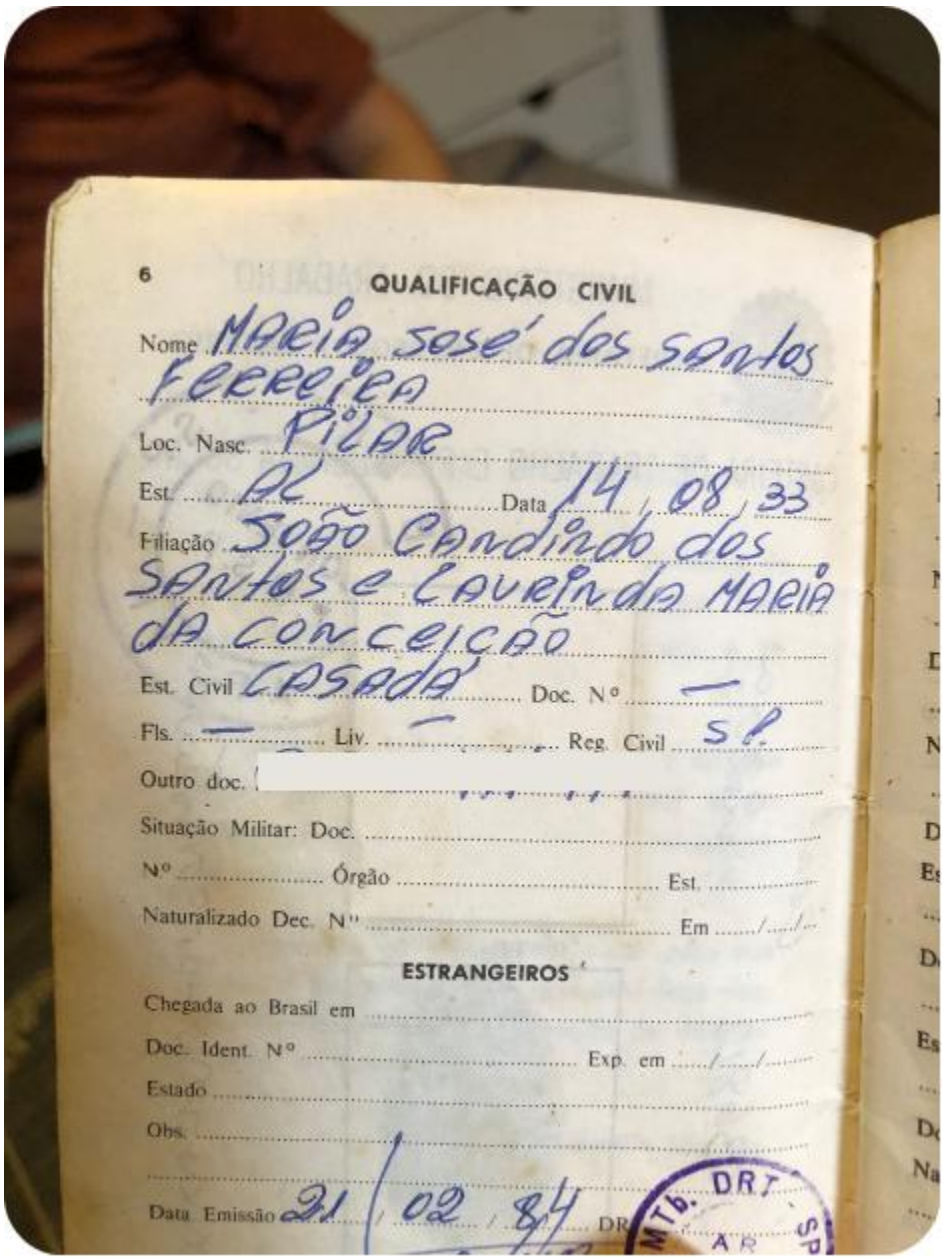
Legenda: Cornélio é o primeiro da esquerda para direita.

Fig. 48 – Vó-mãe, Ana



Fonte: Acervo da família Pereira Trombine, [s/d.].

Fig. 49 – Carteira de trabalho de vó Nalva



6

QUALIFICAÇÃO CIVIL

Nome Maria José dos Santos Ferreira

Loc. Nasc. Pilar

Est. AL Data 14/08/33

Filiação João Candido dos Santos e Laurinda Maria da Conceição

Est. Civil Casada Doc. Nº —

Fls. — Liv. — Reg. Civil S/

Outro doc.

Situação Militar: Doc.

Nº Órgão Est.

Naturalizado Dec. Nº Em

ESTRANGEIROS

Chegada ao Brasil em

Doc. Ident. Nº Exp. em

Estado

Obs.

Data Emissão 21/02/84 DR

MTb. DRT

Fonte: Acervo da família Ferreira Trombine, 1984.

Existem maneiras de se contar histórias que não podem ser fabricadas ou descartadas. *Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma*[27]. O fio da memória não se corta diante da morte, mas enrola-se, abre-se a um outro rumo. A morte pode assustar aqueles que almejam a vida eterna em seus grandes monumentos, entre as paredes de um museu, mas não as pessoas que compreendem a teia invisível envolvida na transformação do grão em pão[28].

Imaginar um mundo que nasce das árvores, que é filho dos pessegueiros, das bananeiras, das seringueiras e de tantas outras. As árvores que sabiam que eu existia encontraram Dona Nalva primeiro, até que um dia me encontram também, em sonhos. O mundo que eu conheço também matou essas mesmas árvores, mas esqueceu de suas raízes, que permanecem embaixo da terra. Do outro lado, as raízes grandes de uma árvore alta acomodam meu corpo deitado. Olho para cima e vejo o céu verde, coberto de folhas. Ali, entre o que posso e não posso ver, sei que está você.

Em um último exercício, antes da exposição Sonhos do Concreto, finalizo a última pintura da série "Memórias de um quintal"[29], que será exposta. Apesar de ter iniciado a série antes do encontro com a fotografia, em que pude ver a seringueira vinculada aquele território pela primeira vez, reconheço na pintura dessa série um gesto também ritualístico, igualmente responsável pela aparição dessas imagens e, portanto, de recriar o coletivo em volta da morte, da transmutação da materialidade e da instância do mito como significante do mundo.

[27] Lei de Lavoisier.
[28] "Se o amor é como um grão/ Morre, nasce trigo/ Vive, morre pão" (Gil,1982).
[29] Série composta por 3 pinturas em acrílica sobre tela, realizadas em 2024.

Fig. 50 – Registro de processo



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Legenda: Acrílica sobre tela, 130 x 106 cm.

Fig. 51 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Série “Memórias de um quintal”. Acrílica sobre tela, 90 x 115 cm.

Fig. 52 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Série “Memórias de um quintal”. Acrílica sobre tela, 88 x 105 cm.

Fig. 53 – Sem título



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues.

Legenda: Série “Memórias de um quintal”. Acrílica sobre tela, 130 x 106 cm.

Fig. 54 – Sonhos do concreto



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Nota: Fotografia de Brunnin Rodrigues

Legenda: Vista parcial das séries “Memórias de um quintal” e “Outras crises em andamento” e da instalação “Guardiões”, exposição “Sonhos do concreto”, Galeria Alcindo Moreira filho.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As árvores que sabiam que eu existia é pesquisa e criação artística, provocação a respeito dos mecanismos legitimadores da História, um movimento de persistência da memória que tensiona as concepções ocidentais. O registro e documentação da memória é ainda restrito a certas pessoas e classes, logo a memória está fortemente vinculada a determinados costumes e referenciais. Assim, em meio às elaborações pessoais de luto, esse conjunto de narrativas-imagéticas apresentadas reconhece sua dimensão social e cultural, constatando que certas problemáticas, apagamentos e vazios, não são incidentes isolados, mas que dizem respeito a uma sociedade que passou pelos processos de colonização e apagamento.

É por essa razão que a pesquisa se ramifica de modo a olhar para as marcas desse processo, que se inscrevem não somente nos corpos dos quais me despeço, mas também em suas relações com o território, imaginários e sua própria memória. Ao olhar para o quintal de minha bisavó e avó enquanto articulador e mediador dessas reflexões. Não apenas nas memórias contidas dentro de casa, em objetos e documentos específicos, o foco recai sobre este território externo, comum, coletivo, onde está o deslocamento e a diáspora. Afinal, as memórias que escolho compartilhar aqui também se encontram dentro de uma limitação que foi imposta.

Logo, na cidade moderna e contemporânea, onde uma significativa parcela da população ainda precisa implorar pelo direito à própria existência, a memória não pode e não está inscrita somente na pele do papel, mas sim nas narrativas que se desdobram para além do material, nos corpos-territórios, nos sonhos, na oralidade, em que a ausência evocativa se transforma em persistência e resistência. Desse modo, este trabalho narra a maneira como compreendi que a história da minha família materna não estava limitada ao quadrado europeu, pelo qual muitas vezes minha formação teve referência.

Como dito anteriormente, o fio da memória não se corta diante da morte. Desse modo, para a formação da cidade de São Paulo como a conhecemos hoje, com sua necropolítica vigente, que se estende para seres humanos e não-humanos, os fantasmas são manifestação ativa da presença daquelas(es) que por aqui passaram antes de nós. Por sua vez, à medida que os procedimentos artísticos materializam esta convergência de tempos e espaços, evidencia-se imagens capazes de friccionar a realidade. *O sonhar enquanto prática política*, como os saberes yanomami nos ensinam, soma-se a esse processo enquanto ferramenta também metodológica e estética que nos chama para nossa própria responsabilidade e agência acerca do presente. Além

disso, tensionando a própria concepção de realidade, escolho as árvores para compartilhar a narração deste trabalho, ao passo que minha voz se personifica em determinados momentos e não é possível saber ao certo quem está falando. Faço isso, pois este processo parte de um coletivo, o sonho dos outros, em que antes de mim, este trabalho é fruto de minhas e meus ancestrais, das(os) quais sou interlocutora neste momento.

As árvores são o início e o *fim*, se necessário nomeá-lo assim, desse ciclo. É através do pessegueiro, da bananeira e da seringueira que sou capaz de realizar, enfim, o gesto que culmina esta pesquisa: o enterro do toco. Confronto mais uma vez as angústias que alimentaram as primeiras colagens, desenhos, sonhos, pinturas e outras. Transponho para o espaço urbano, para a calçada cimentada, para a fissura do concreto, a ressignificação do apagamento, do vazio, da lacuna, da saudade e da revolta.

Na introdução do livro "A leste dos sonhos", intitulada "Em busca dos que se foram", Nastassja Martin reflete sobre o rito fúnebre que segue a morte de *Memme*, anciã da família *even*[30], com a qual ela vive conjuntamente ao longo de sua pesquisa, e que ressoa com este momento de minha prática:

> Adotar um lugar, cavar você mesma o solo para colocar o corpo do ser amado, nomear os objetos para se separar deles e reunir os vivos em torno do vazio é escolher qual forma lhe dar. Isso é formar o vazio. Formar um corpo em torno do vazio. Não para preenchê-lo, mas para torná-lo significativo. As mãos que se ocupam da madeira, da terra, do fogo, das cinzas, são maneiras de recriar o coletivo em torno do que há de mais incerto e incontrolável, de não humano e misterioso: a morte. (Martin, 2023, p.34).

Por fim, cabe repetir as palavras de Ailton Krenak: o futuro é ancestral. Continuar evocando práticas artísticas que causem estranhamento e provoquem as ruas pavimentadas, os prédios, os rios canalizados, o sono sem sonho. Chegar mais perto, talvez, de como o mundo era antigamente, antes do império capitalista, antes de decidirem que consumir e apagar todo recurso vivo no planeta seria a ordem do dia. É preciso imaginar apesar do concreto.

[30] O povo Even é um dos povos originários da Sibéria.

Fig. 55 – Mãe, Silmara e Seringueira



Fonte: Acervo da família Ferreira Trombine, anos 80.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução: J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista. São. Paulo, Brasiliense, 2000.

_____. Uma história estranha, de quando não havia humanos. In: **O contador de histórias e outros textos.** 2. Ed. São Paulo: Hedra, 2020.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória:** ensaios de psicologia social. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

CÁRDENAS, Omar David M. **A colonização e seus restos:** transmissão, linguagem e olhar. [S. l.], 2023. Disponível em: https://hdl.handle.net/1843/57062. Acesso em: 04 nov. 2025.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Davi Pessoa. O silêncio, ainda? O desejo de nada, um fantasma, ainda. **Outravessia**, Florianópolis, v. 2, n. esp., p. 123-141, 2012. Disponível em: https://doi.org/10.5007/2176-8552.2011nesp2p123. Acesso em: 4 nov. 2025.

COZZA, Fabiana; SANTANA, Tigana. Sopro. In: COZZA, Fabiana. **Dos Santos.** [S. l.]: Tratore, 2020. 1 streaming de audio (2 min15s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RfRqsTZQN8g. Acesso em: 12 fev. 2026.

COSTA, Rodrigo Lopes. **Álbum de família na arte/educação:** matéria de ficção. 2022. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2022.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas.** São Paulo: Editora 34, 2017.

FARIAS FILHO, José Almir; ALVIM, Angelica Tanus Benatti. Higienismo e forma urbana: uma biopolítica do território em evolução. **Revista Brasileira de Gestão Urbana**, Curitiba, v. 14, e20220050, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2175-3369.014.e20220050. Acesso em: 8 nov. 2025.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud:** edição standard brasileira: volume IX (1906-1908): "Gradiva" de Jensen e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GIL, Gilberto. Drão. In: **Um banda um.** [S. l.]: Warner Music Brasil, 1982. 1 streaming de áudio (3 min 16 s). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=LAsAYoZ0aK. Acesso em: 12 fev. 2026.

HOOKS, bell. **Olhares negros:** Raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **“Retrato falado”, de Eustáquio Neves.** Revista ZUM, (s.d.). Disponível em: https://revistazum.com.br/retrato-falado-de-eustaquio-neves/. Acesso em: 04 nov. 2025.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 3. ed. Tradução: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2022.

KAHLO declarou uma vez: “eu odeio o surrealismo. É uma manifestação decadente da arte burguesa”. **Artecapital**, São Paulo, 15 maio 2024. Disponível em: https://www.artecapital.net/noticia-9805. Acesso em: 25 out. 2025.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. 1958. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia; SÜSSSEKIND, Pedro (org). **Escritos de artistas anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.37-45.

KGANYE, Lebohang. **In Search for Memory.** 2020. Fotografia, instalação, medidas variadas. Acervo/Coleção [S. n.].

KLEIN, Robert. A imaginação como roupagem da alma. In: **A Forma e o Inteligível.** EdUSP, 1998, p.61-82.

KOPENAWA, Davi. **A queda do céu.** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

_____. **Futuro ancestral.** 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2022.

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros:** uma etnografia dos sonhos Yanomami. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

MARTIN, Nastassja. **A leste dos sonhos:** Respostas even às crises sistêmicas. Tradução: Camila Vargas Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2023.

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

NEVES, Eustáquio. **Retrato Falado.** 2019-2020. 12 originais de arte, madeira, tecido, papel de arroz, papel de algodão, pigmento mineral, medidas [S. n.]. Acervo Instituto Moreira Salles.

OBERHOLTZER, Cath. **Dream Catchers:** Legend, Lore, and Artifacts. Buffalo: Firefly Books, 2017. Disponível em: https://archive.org/details/dreamcatchersleg0000ober. Acesso em: 18 ago. 2025.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Rosana Paulino:** conexões arte e ciência. São Paulo: Jornal da USP, 28 fev. 2025. Disponível em: https://jornal.usp.br/?p=861912. Acesso em: 04 nov. 2025.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 21. ed. Petropólis: Vozes, 2007.

PAIXÃO, Claudia Míriam Quelhas. O uso do espaço urbano do Rio de Janeiro no início do século XX: engenheiros e populares. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 26., 2011, Fortaleza. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – História e Ética. São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548855457_8e39c86393cfbc82045a521461da248b. Acesso em: 04 nov. 2025.

PAULINO, Rosana. **¿História natural?** 2016. Livro de artista, 29,5 x 39,7 x 1,5 cm (livro), 31,6 x 42,7 x 3,4 cm (caixa). Acervo do Museu Afro Brasil (MAB).

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite:** a história e a ciência do sonho. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado:** Processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios - Casa de Artes e Livros, 2011.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade.** Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Editores, 2022.

SILVA, Armando. **Imaginários, estranhamentos urbanos.** [S.l.]: Sesc SP, 2014.

TOPOKE Mwana Mayi. **Uyra "Ponto Final, Ponto Seguido" Performance Innsbruck 07/2021.** 29 ago. 2021. 1 vídeo (6 min 19s). Disponível em: https://youtu.be/s1RCtGK6jls?si=1R6KsmY1GUxeEaaJ. Acesso em: 29 out. 25.