

3º CICLO DE ESTUDOS
DOUTORAMENTO EM ARTES PLÁSTICAS

Memória e cidade: intervenções artísticas efêmeras no Recife através do ato de caminhar e da cerâmica.

Ana Flávia da Fonte Netto de Mendonça

D

2025



Memória e cidade: intervenções artísticas efêmeras no Recife através do ato de caminhar e da cerâmica.

Ana Flávia da Fonte Netto de Mendonça

Tese apresentada à Universidade do Porto para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutora em Artes Plásticas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Teresa Maria Castro de Almeida

Co-orientador: Prof. Dr. Rodrigo Gonzalo Mijón Encina Paglieri

Porto, 2025.



Constituição do júri

Presidente: Doutora Rute Ribeiro Rosas, Professora Associada da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Vogais:

Doutora Marta Raquel Nunes Castelo, Professora Auxiliar Convidada da Universidade de Lisboa;

Doutora Susana Cristina Moura Gaudêncio, Professora Auxiliar da Universidade do Minho;

Doutor Norberto da Silva Ogórek Jorge, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;

Doutora Teresa Maria Castro de Almeida, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Data de aprovação: 21/11/2025.

À minha avó Leuce,
que me iniciou na arte de caminhar o Recife.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho, em especial:

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Teresa Maria Castro de Almeida, e ao meu co-orientador, Prof. Dr. Rodrigo Gonzalo Mijón Encina Paglieri, por todo incentivo, cuidado e atenção disponibilizados durante esta jornada. Agradeço pelas provocações e referências que ampliaram a minha compreensão crítica sobre o campo das artes plásticas.

Ao júri, por todas as contribuições: Prof^ª. Dr^ª. Rute Ribeiro Rosas, Prof^ª. Dr^ª. Marta Raquel Nunes Castelo, Prof^ª. Dr^ª. Susana Cristina Moura Gaudêncio, Prof. Dr. Norberto da Silva Ogórek Jorge e Prof^ª. Dr^ª. Teresa Maria Castro de Almeida.

Ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e aos professores que contribuíram com a construção desta tese durante as disciplinas cursadas: André Alves, Bernardo Pinto de Almeida, Catarina Almeida, Fernando José Pereira, Gabriela Vaz Pinheiro, Maria José Goulão e Samuel Silva.

Aos artistas visuais que fizeram a cobertura fotográfica e audiovisual da pesquisa de campo: Leonardo Bertrand, Marcelo Campello, Nina Xará e Renata Santana. Obrigada pela adição da força criativa dos seus olhares a este projeto; eu não andei só.

Às artistas Christina Machado e Ana Lisboa, pela disponibilidade em contribuir com esta pesquisa através das entrevistas concedidas e dos telefonemas trocados para discutir os pontos mais densos de suas colocações. Obrigada por me confiarem tão ricos saberes.

Aos amigos e colegas que participaram da intervenção urbana coletiva “A escuta interior”: Joana Barbosa, Juliana de Lima Barros, Leonardo Bertrand, Loyde Salgado, Lula Terra, Marcelo Campello; obrigada sobretudo pela presença, coisa tão escassa nos dias atuais, e pelo desejo de construção coletiva.

Aos amigos e colegas que enviaram relatos escritos sobre as suas percepções das intervenções urbanas vivenciadas: Guilherme Moraes, Juliana de Lima Barros, Leonardo Bertrand, Rod Souza Leão e Rud Rafael; muito obrigada por trazerem suas vozes ao texto desta tese e por ampliarem as possibilidades de leituras das obras.

A Maria da Piedade e José Augusto Netto de Mendonça, por responderem a todos os meus questionamentos sobre minha avó e por confirmarem datas e informações nos documentos oficiais de registro.

Aos curadores Clóvis Teodorico, Guilherme Moraes, Joana D’Arc Lima, Marcelo Campello e Marcelo Coutinho, pela escuta atenta, pelas trocas e contribuições ao longo das exposições mencionadas nesta tese.

À Bruna Pedrosa, pela curadoria da exposição “Entre o barro e o passo”, realizada entre os dias 21 e 27 de novembro, no Instituto Pernambuco-Porto Brasil, na cidade do Porto (Portugal), parte dos resultados deste doutorado; à Isabela Loepert, pelo design gráfico dos materiais da exposição e ao Instituto Pernambuco-Porto Brasil, pelo espaço e acolhimento.

A Marcelo Campello, primeiro leitor e revisor geral do texto aqui publicado, obrigada por toda atenção, pelas contribuições, pelas discussões enriquecedoras e por se permitir divagar junto a tantas questões levantadas. Obrigada por caminhar junto comigo e com Pedro na tese e na vida!

Aos meus pais, Diva e José Augusto Netto de Mendonça, sem os quais não seria possível a finalização desta tese, por todo amor, cuidado e atenção despendidos a mim e a Pedro nos últimos anos. Muito obrigada, também, por todo incentivo e estímulo à leitura, aos estudos e à pesquisa, desde sempre. A todos os demais familiares e amigos que foram nossa rede de apoio enquanto realizava e escrevia este projeto, em especial: Maria Júlia, Maria Cecília, Zé, Rafael, Airton, Ivete, Maria da Piedade, Ana Maria, Telma, Roberto, Maria do Carmo, Joli, Aurora, Joaquim, Eduardo, Laura, Bebel, Maria, Sandra, Cláudia, Kátia e a equipe da Escola do Sítio — sem vocês não seria possível.

Aos amigos que me apoiaram neste período do doutorado: Christina Machado, Elisa Sobral, Isabela Corintha de Almeida, Izabel Cabral, Loyde Salgado, Mariana Valcaccio, Mirian da Paz, Osaildo Freitas, Renata Santana, Tatiane Almeida, Taynan Alves e Thaís Rodrigues, por todas as ajudas e as contribuições; aos alunos do curso de extensão de cerâmica: Bia, Ciro, Gabriel, Isa, Márcia, Nona, Rafa, Regina, Silvana e Telma, por toda paciência e cuidado.

A Pedro, por me apresentar, ao longo dos anos de escrita desta tese, o lugar “mãe”.

Meus sinceros agradecimentos!

Resumo

Esta investigação relaciona memória, arte e cidade, e tem como objeto de estudo a realização de caminhadas-performáticas-relacionais-recolectoras-propositoras, entre julho de 2022 e junho de 2023, totalizando doze voltas em um circuito afetivo traçado no mapa da cidade do Recife (Brasil) pela artista e investigadora Ana Flávia Mendonça. Seguindo os métodos etnográfico e cartográfico de pesquisa, a artista utiliza o seu próprio corpo, a cerâmica e o centro do Recife como suportes para a criação artística, caminhando mensalmente entre sua casa, seu atelier, a casa de infância da sua avó e o Cemitério de Santo Amaro e intervindo de forma efêmera, móvel e clandestina dentro deste circuito.

A questão investigada: a partir da necessidade de lidar com a dor da perda de uma matriarca, seria possível criar uma espécie de jogo através da arte e alterar a paisagem da cidade contínua, fugaz e criticamente, trazendo à tona discussões da política do feminino? Através da narrativa autobiográfica e da experimentação de um fluxo de caminhadas espiralado entre espaços íntimos e comunitários, a artista revisita o tempo não linear das memórias familiares e coloca em debate as condições de (in)visibilidade dos corpos femininos na urbe junto à sua comunidade, a partir da sua raiz ancestral.

A disputa territorial própria dos centros urbanos, o ziguezaguear deambulatório da *flâneuse* e o equilíbrio dos elementos da natureza presentes na cerâmica convergem nesta pesquisa que aponta para a necessidade de uma outra lógica de organização social, baseada na ética do cuidado cunhada por Carol Gilligan (2021) e no conceito de enraizamento proposto por Simone Weil (2022). A busca por cuidado e pertencimento guiaram a autora, que através da sua prática artística, convida a pensar coletivamente a presença dos corpos das mulheres na teia urbana, realizando um rito de passagem não apenas de sua avó, mas de uma ordenação de mundo que já não cabe mais.

Palavras-chave: memórias familiares, caminhadas, cerâmica, enraizamento, política do feminino.

Abstract

This research connects memory, art, and the city, and focuses on performative-relational-collective-propositional walks carried out between July 2022 and June 2023. These walks total twelve circuits along an affective route mapped in the city of Recife (Brazil) by the artist and researcher Ana Flávia Mendonça. Employing ethnographic and cartographic research methods, the artist uses her own body, ceramics, and the downtown of Recife as mediums for artistic creation, walking monthly between her home, her studio, her grandmother's childhood home, and the Santo Amaro Cemetery, making ephemeral, mobile, and clandestine interventions within this circuit.

The research question: arising from the need to cope with the pain of losing a matriarch, is it possible to create a kind of game through art and transform the city landscape in a continuous, fleeting, and critical way, bringing to light discussions on the politics of the feminine? Through autobiographical narrative and the experimentation of a spiral flow of walks between intimate and communal spaces, the artist revisits the nonlinear time of family memories and opens a debate on the (in)visibility of female bodies in the urban space within her community, rooted in her ancestral lineage.

The territorial disputes inherent in urban centers, the meandering path of the *flâneuse*, and the balance of natural elements present in ceramics converge in this research, which points to the need for another logic of social organization, based on the ethics of care coined by Carol Gilligan (2021) and the concept of rootedness proposed by Simone Weil (2022). The pursuit of care and belonging guided the author, who, through her artistic practice, invites us to collectively reflect on the presence of women's bodies in the urban fabric, performing a rite of passage not only for her grandmother but for a world order that no longer fits.

Keywords: family memories, walks, ceramics, rootedness, politics of the feminine.

Sumário

Introdução	1
1. Estado da arte: recortes e alinhavos	9
1.1 Ventos do Norte: o caminhar e as intervenções artísticas urbanas efêmeras	9
1.2 Ventos do Sul: cruzamentos entre cerâmica e questões da política do feminino...	19
1.3 <i>Millennials</i> e a Internet: o que encontrei de mais próximo ao redor do planeta.....	39
2. Memória e caminhos familiares: uma narrativa autobiográfica.....	51
2.1 Raízes: memória de uma avó; memória de uma cidade	51
2.2 Encontros oníricos e o esboço de um circuito afetivo	59
2.3 Contar histórias, abrir o caminho	70
3. Mulher cisgênero, branca, de classe média, heterossexual: condições de (in)visibilidade na pólis	83
3.1 Uma fotografia familiar	83
3.2 Christina Machado - uma artista <i>flâneuse</i> que vagueia por perto	93
3.3 A ética do cuidado aplicada às artes visuais: uma proposição possível?	109
4. Caminhadas-performáticas-relacionais-recolectoras-propositoras: questões artísticas em fluxo espiralado entre espaços íntimos e comunitários.....	125
4.1 Jovens artistas sul americanas criam, <i>apesar de</i>	125
4.2 Clandestina, efêmera e móvel: a brincadeira em si	133
4.2.1 Inverno-Primavera	135
4.2.1.1 Sementes Clandestinas	139
4.2.1.2 Intervenções durante a caminhada de setembro	148
4.2.2 Primavera-Verão	151
4.2.2.1 A escuta interior	155
4.2.2.2 Intervenções durante a caminhada de dezembro	165
4.2.3 Verão-Outono	168
4.2.3.1 Deleite	173

	x
4.2.3.2 Intervenções durante a caminhada de março	180
4.2.4 Outono-Inverno	183
4.2.4.1 Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança	186
4.2.4.2 Intervenções durante a caminhada de junho	190
5. Costuras, amarrações e desfechos	194
5.1 O Recife assombrado: “A emparedada da Rua Nova”, casas emparedadas e questões feministas	194
5.2 O que restou de nada restar? Corpo, casa, cidade – o retorno para a grande mãe	207
5.3 A chegada da próxima primavera: desdobramentos.....	215
Considerações finais	225
Referências bibliográficas.....	228
Apêndice A – Diário de bordo	237

Lista de figuras

- Figura 1 - Richard Long, “*A line made by walking*” (1967). Fonte: www.richardlong.org...14
- Figura 2 - Mierle Laderman Ukeles. “*Hartford Wash*”, da série “*Maintenance Art Activity*” (1973). Fotografia: Ronald Feldman Fine Arts. Fonte: Kwon, 2008, p.171.....15
- Figura 3 - Maria Martins junto a uma de suas esculturas (1949). Fotografia: Coleção da Embaixada Brasileira em Washington DC. Fonte: www.mam.rio/artistas/maria-martins. 22
- Figura 4 - Maria Martins. O Impossível (1945), bronze, 79,5 x 80 x 43,5 cm, Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fotografia: Jaime Acioli. Fonte: www.mam.rio/artistas/maria-martins 23
- Figura 5 - Celeida Tostes. Série “Fendas, vaginas e úteros”, cerâmica, 22 x 22 cm (década de 1970). Fonte: www.galeriasuperficie.com.br/artistas/celeida-tostes. 28
- Figura 6 - Celeida Tostes. Fotoperformance “Passagem”, impressão sobre papel fotográfico (1979). Fotografia: Henri Stahl. Fonte: www.galeriasuperficie.com.br/artistas/celeida-tostes..... 28
- Figura 7 - Celeida Tostes. Detalhe dos “Amassadinhos”, cerâmica (fotografia da exposição “Ventre da Terra”, realizada na Galeria Superfície, 2020). Fonte: www.galeriasuperficie.com.br/artistas/celeida-tostes..... 30
- Figura 8 - Flávia Leme. “Fertilizadores IX”. Fotoperformance da série “Mulheres recipientes” (2009). Cerâmica, 60 x 20 cm. Fotografia: Mariele Soupín. Fonte: www.flavialeme.com/fertiliza-dores. 31
- Figura 9 - Flávia Leme. “Úberes intumescidos de Ariadne”. Instalação da série “P.F. (Peito Fake)” (2015). Cerâmica, fio de cetim e folhas de cobre, 120 x 150 x 50 cm. Fonte: www.flavialeme.com/uberes-intumescidos-ariadne 33
- Figura 10 - Flavia Leme. “Matryoshkas”, série “Omito o mito” (2017). Instalação com 63 peças de cerâmica com óxidos, dimensões variáveis. Fonte: www.repositorio.unesp.br/entities/publication/b65d8631-0b43-4bf0-b219-

5113905aa8a8.....	34
Figura 11 - Sallisa Rosa. “América” (2021). Adobe, bioconstrução, terra e cerâmica. Fotografia: Fábio Souza. Fonte: www.mam.rio/programacao/supernova-sallisa-rosa/	36
Figura 12 - Sallisa Rosa. “Topografia da Memória” (2023). Cerâmica, 106 peças. Fonte: www.premiopipa.com/sallisa-rosa/	37
Figura 13 - Sallisa Rosa. “Natureza vai vingar” (2025). Cerâmica, 150 cm. Fotografia: Everton Ballardin. Fonte: www.instagram.com/sallisarosa/	38
Figura 14 - NeSpoon. Varsóvia, Polônia (2009). Fonte: www.nespoon.art/ceramics/	41
Figura 15 - NeSpoon. Varsóvia, Polônia (2009). Fonte: www.nespoon.art/ceramics/	41
Figura 16 - NeSpoon. Varsóvia, Polônia (2010). Fonte: www.nespoon.art/ceramics/	42
Figura 17 - NeSpoon. Obra e artista. Kristiansand, Noruega (2018). Fonte: www.nespoon.art/ceramics/	43
Figura 18 - NeSpoon. Sicília, Itália (2018). Fonte: www.nespoon.art/ceramics/	43
Figura 19 - NeSpoon. Deli, Índia (2019). Fonte: www.nespoon.art/ceramics/	44
Figura 20 - Coletivo MUDA. Praia de Botafogo, Rio de Janeiro, Brasil (2018). Fonte: www.coletivomuda.com.br/portfolio/alguma-coisa-muda/	46
Figura 21 - Coletivo MUDA. Campo de Ourique, Lisboa, Portugal (2022). Fonte: www.coletivomuda.com.br/portfolio/campo-de-ourique/	46
Figura 22 - Pedra no Rim. Comprimidos nº4, Porto, Portugal (2023). Fonte: www.pedranorim.pt	49
Figura 23 - Pedra no Rim. Aviões Low Cost, Porto, Portugal (2023). Fonte: www.pedranorim.pt	49
Figura 24 - Pedra no Rim. Cuequinha abandonada, Porto, Portugal (2023). Fonte: www.pedranorim.pt	50
Figura 25 - Casa de infância da minha avó (fachada branca), nº 24 da Rua Rosário da Boa Vista. Fotografia: Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora.....	68

- Figura 26 - Cruzamento da Av. Conde da Boa Vista. Fotografia: Ana Flávia Mendonça.
Fonte: Acervo da autora 68
- Figura 27 - Detalhe do túmulo da família, onde Leuce está enterrada. Fotografia: Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 69
- Figura 28 - Florada dos jambeiros, típica dos últimos meses do ano, no Recife. Fotografia: Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 69
- Figura 29 - Wilson Carneiro da Cunha, “Sem título” (1947), fotografia analógica. Fonte: Acervo da autora 83
- Figura 30 - Christina Machado, “Artérias” (2005), serigrafia. Fonte: Acervo de Christina Machado, disponível em www.christinamachado.art 94
- Figura 31 - Maurício Silva, José Paulo, Christina Machado, Carlós, Rinaldo, Dantas Suassuna e Joelson em frente ao Atelier das Águas Belas, em 2004, nas itinerâncias do Grupo Corgo. Fonte: Acervo de Christina Machado, disponível em www.christinamachado.art 104
- Figura 32 - Christina Machado, Fotoperformance “Mulheres são sensuais dentro e fora de casa” (2004), fotografia digital. Fotografia: Dominique Berthé. Fonte: Acervo de Christina Machado, disponível em www.christinamachado.art 106
- Figura 33 - Christina Machado, Performance “O que você faria se estivesse em meu lugar?” (2004), cerâmica e gesso. Vídeo (*frame*): Fernando Peres. Fonte: www.youtube.com/watch?v=vrhSecIBrr4 107
- Figura 34 - Ana Flávia Mendonça, “Sem título” (2022), fotografia analógica. Fonte: Acervo da autora 108
- Figura 35 - Ana Lisboa, Performance coletiva “Celebração – Mesa de Agosto” (2019). Fotografia: Sofia Lucchesi. Fonte: Acervo de Ana Lisboa 116
- Figura 36 - Ana Lisboa, “Celebração – Mesa de Agosto”: da esquerda para a direita: Lia Letícia, Irma Brown, Ana Lisboa, Alice Vinagre, Ana Flávia Mendonça, Christina Machado e Laura Melo, (2019). Fotografia: Sofia Lucchesi. Fonte: Acervo de Ana Lisboa 117

Figura 37 - Ana Lisboa, Painele “Altare Montserrat” (2019). Fotografia: Sofia Lucchesi. Fonte: Acervo de Ana Lisboa	123
Figura 38 - Circuito afetivo da investigação de Ana Flávia Mendonça sobre o mapa do Recife. Fonte: Acervo da autora	130
Figura 39 - Esquema espiralado do processo criativo da obra. Fonte: Elaborado pela autora.	131
Figura 40 - Saída do apartamento, 31 de agosto de 2022, Rua Aníbal Falcão. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora	136
Figura 41 - Azulejo carcomido pelo tempo no espaço público, 31 de agosto de 2022, Praça do Derby. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora.....	138
Figura 42 - Ana Flávia Mendonça, Sementes clandestinas, 7 de setembro de 2022, cerâmica, 100 unidades de aproximadamente 18x10x10 cm, Rua da Imperatriz. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora	139
Figura 43 - Ana Flávia Mendonça, Sementes clandestinas, 7 de setembro de 2022, cerâmica, 100 unidades de aproximadamente 18x10x10 cm, Rua da Imperatriz. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora	139
Figura 44 - Ana Flávia Mendonça, Sementes clandestinas, 7 de setembro de 2022, cerâmica, 100 unidades de aproximadamente 18x10x10 cm, Rua da Imperatriz. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora	140
Figura 45 - Ana Flávia Mendonça, Sementes clandestinas, 7 de setembro de 2022, cerâmica, 100 unidades de aproximadamente 18x10x10 cm, Rua da Imperatriz. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora	140
Figura 46 - Ana Flávia Mendonça, Sementes clandestinas, 7 de setembro de 2022, cerâmica, 100 unidades de aproximadamente 18x10x10 cm, Rua da Imperatriz. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora	141
Figura 47 - Imagem recebida por WhatsApp às 17h34, 7 de setembro de 2022, Rua da Imperatriz. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora.....	145

- Figura 48 - Registro de celular feito por Rud Rafael, 7 de setembro de 2022. Fotografia de Rud Rafael. Fonte: Acervo da autora 147
- Figura 49 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de setembro de 2022, cerâmica, 22x6x4cm, Rua do Progresso. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora..... 148
- Figura 50 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de setembro de 2022, cerâmica, 22x6x4cm, Rua do Progresso. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 148
- Figura 51 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de setembro de 2022, cerâmica, 22x6x4cm, Rua do Progresso. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 148
- Figura 52 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de setembro de 2022, cerâmica, 22x6x4cm, Rua do Giriquiti. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 149
- Figura 53 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de setembro de 2022, cerâmica, 22x6x4cm, Rua do Giriquiti. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 149
- Figura 54 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de setembro de 2022, cerâmica, 22x6x4cm, Rua do Giriquiti. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 149
- Figura 55 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de setembro de 2022, cerâmica,

- 22x6x4cm, Praça Maciel Pinheiro. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora..... 150
- Figura 56 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de setembro de 2022, cerâmica, 22x6x4cm, Praça Maciel Pinheiro. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora..... 150
- Figura 57 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de setembro de 2022, cerâmica, 22x6x4cm, Praça Maciel Pinheiro. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora..... 150
- Figura 58 - Janelas e vizinhança, 31 de outubro de 2022, Rua Gonçalves Maia. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 151
- Figura 59 - Ana Flávia, 30 de novembro de 2022, Av. Conde da Boa Vista. Fotografia de Renata Santana. Fonte: Acervo da autora 153
- Figura 60 - Banca de frutas e verduras, 30 de novembro de 2022, Praça Maciel Pinheiro. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 154
- Figura 61 - Ana Flávia Mendonça, A escuta interior, 20 de dezembro de 2022, instrumentos musicais de cerâmica: ocarinas, flautas, apitos e udus, Rua do Hospício. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora 155
- Figura 62 - Ana Flávia Mendonça, A escuta interior, 20 de dezembro de 2022, instrumentos musicais de cerâmica: ocarinas, flautas, apitos e udus, Rua do Hospício. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora 155
- Figura 63 - Ana Flávia Mendonça, A escuta interior, 20 de dezembro de 2022, instrumentos musicais de cerâmica: ocarinas, flautas, apitos e udus, Rua do Hospício. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora 156
- Figura 64 - Ana Flávia Mendonça, A escuta interior, 20 de dezembro de 2022, instrumentos musicais de cerâmica: ocarinas, flautas, apitos e udus, Rua do Hospício. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora 156

- Figura 65 - Ana Flávia Mendonça, A escuta interior, 20 de dezembro de 2022, instrumentos musicais de cerâmica: ocarinas, flautas, apitos e udus, Rua do Hospício. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora 157
- Figura 66 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de dezembro de 2022, cerâmica, 35x7x4cm, Rua do Hospício. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 165
- Figura 67 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de dezembro de 2022, cerâmica, 35x7x4cm, Rua do Hospício. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 165
- Figura 68 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de dezembro de 2022, cerâmica, 35x7x4cm, Rua do Hospício. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora..... 165
- Figura 69 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de dezembro de 2022, cerâmica, 35x7x4cm, Rua Visconde de Suassuna. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 166
- Figura 70 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de dezembro de 2022, cerâmica, 35x7x4cm, Rua Visconde de Suassuna. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 166
- Figura 71 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de dezembro de 2022, cerâmica, 35x7x4cm, Rua Visconde de Suassuna. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 166

- Figura 72 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de dezembro de 2022, cerâmica, 35x7x4cm, Rua João Fernandes Vieira. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 167
- Figura 73 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de dezembro de 2022, cerâmica, 35x7x4cm, Rua João Fernandes Vieira. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 167
- Figura 74 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de dezembro de 2022, cerâmica, 35x7x4cm, Rua João Fernandes Vieira. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 167
- Figura 75 - Túmulo de Leuce Maria Camara Netto de Mendonça, 31 de março de 2023, Cemitério de Santo Amaro. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 168
- Figura 76 - Fachadas e ornamentos, 28 de fevereiro de 2023, Rua João Fernandes Vieira. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 172
- Figura 77 - Fachadas e ornamentos, 31 de janeiro de 2023, Rua João Fernandes Vieira . Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 172
- Figura 78 - Ana Flávia Mendonça, Deleite, 30 de março de 2023, cerâmica e vela, 12 unidades de aproximadamente 12x8x6cm, Rua da Conceição. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora 173
- Figura 79 - Ana Flávia Mendonça, Deleite, 30 de março de 2023, cerâmica e vela, 12 unidades de aproximadamente 12x8x6cm, Rua da Conceição. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora 173
- Figura 80 - Ana Flávia Mendonça, Deleite, 30 de março de 2023, cerâmica e vela, 12 unidades de aproximadamente 12x8x6cm, Rua da Conceição. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora 174

- Figura 81 - Ana Flávia Mendonça, Deleite, 30 de março de 2023, cerâmica e vela, 12 unidades de aproximadamente 12x8x6cm, Rua da Conceição. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora 174
- Figura 82 - Ana Flávia Mendonça, Deleite, 30 de março de 2023, cerâmica e vela, 12 unidades de aproximadamente 12x8x6cm, Rua da Conceição. Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo da autora 175
- Figura 83 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de março de 2023, cerâmica, 42x7x4cm, Rua João Fernandes Vieira. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 180
- Figura 84 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de março de 2023, cerâmica, 42x7x4cm, Rua João Fernandes Vieira. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 180
- Figura 85 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de março de 2023, cerâmica, 42x7x4cm, Rua João Fernandes Vieira. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 180
- Figura 86 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de março de 2023, cerâmica, 42x7x4cm, Rua das Pernambucanas. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora.....181
- Figura 87 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de março de 2023, cerâmica, 42x7x4cm, Rua das Pernambucanas. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora.....181
- Figura 88 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de março de 2023, cerâmica,

- 42x7x4cm, Rua das Pernambucanas. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora..... 181
- Figura 89 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de março de 2023, cerâmica, 42x7x4cm, Rua das Graças. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 182
- Figura 90 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de março de 2023, cerâmica, 42x7x4cm, Rua das Graças. Fotografia de Nina Xará. Fonte: Acervo da autora 182
- Figura 91 - Bancas de flores fechadas, 31 de maio de 2023, Praça do Campo Santo. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 183
- Figura 92 - Pedaco da “trança” de cerâmica encontrada sobre a calçada, 30 de abril de 2023, Rua João Fernandes Vieira. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 185
- Figura 93 - Raízes aéreas, 31 de maio de 2023, Rua do Riachuelo. Fotografia de Renata Santana. Fonte: Acervo da autora 186
- Figura 94 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de junho de 2023, cerâmica, 56x7x4cm, Rua Visconde de Suassuna. Fotografia de Nina Xará. . Fonte: Acervo da autora 190
- Figura 95 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de junho de 2023, cerâmica, 56x7x4cm, Rua Visconde de Suassuna. Fotografia de Nina Xará. . Fonte: Acervo da autora 190
- Figura 96 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de junho de 2023, cerâmica, 56x7x4cm, Rua Visconde de Suassuna. Fotografia de Nina Xará. . Fonte: Acervo

da autora	190
Figura 97 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de junho de 2023, cerâmica, 56x7x4cm, Rua Afonso Pena. Fotografia de Nina Xará. . Fonte: Acervo da autora.....	191
Figura 98 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de junho de 2023, cerâmica, 56x7x4cm, Rua Afonso Pena. Fotografia de Nina Xará. . Fonte: Acervo da autora.....	191
Figura 99 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de junho de 2023, cerâmica, 56x7x4cm, Rua Afonso Pena. Fotografia de Nina Xará. . Fonte: Acervo da autora.....	191
Figura 100 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de junho de 2023, cerâmica, 56x7x4cm, Rua do Príncipe. Fotografia de Nina Xará. . Fonte: Acervo da autora	192
Figura 101 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de junho de 2023, cerâmica, 56x7x4cm, Rua do Príncipe. Fotografia de Nina Xará. . Fonte: Acervo da autora	192
Figura 102 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de junho de 2023, cerâmica, 56x7x4cm, Rua do Príncipe. Fotografia de Nina Xará. . Fonte: Acervo da autora	192
Figura 103 - Casa abandonada, 28 de fevereiro de 2023, Rua do Giriquiti. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora	194

- Figura 104 - Casa abandonada, 28 de fevereiro de 2023, Rua do Hospício. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 198
- Figura 105 - Galeria clandestina de arte urbana sobre sobrado abandonado, 31 de dezembro de 2022, Rua do Progresso. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 200
- Figura 106 - Galeria clandestina de arte urbana sobre tampa de banca de doces, 31 de janeiro de 2023, Rua do Riachuelo. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 200
- Figura 107 - Galeria clandestina de arte urbana sobre sobrado abandonado que foi a casa de infância da escritora Clarice Lispector, 30 de junho de 2023, Praça Maciel Pinheiro. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 201
- Figura 108 - Galeria clandestina de arte urbana sobre sobrado abandonado que foi a casa de infância da escritora Clarice Lispector (detalhe da interação entre as obras), 30 de junho de 2023, Praça Maciel Pinheiro. Fotografia de Ana Flávia Mendonça. Fonte: Acervo da autora 201
- Figura 109 - Túmulo de Leuce Maria Camara Netto de Mendonça, 31 de maio de 2023, Cemitério de Santo Amaro. Fotografias de Renata Santana. Fonte: Acervo da autora..... 206
- Figuras 110 - Túmulo de Leuce Maria Camara Netto de Mendonça, 31 de maio de 2023, Cemitério de Santo Amaro. Fotografias de Renata Santana. Fonte: Acervo da autora..... 206
- Figura 111- Intervenção sobre a obra de Gabriel Dionísio “Abalos por abalos, haverá muitos”, 2 de fevereiro de 2023, Galeria de Arte Corbiniano Lins (SESC Santo Amaro). Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo de Gabriel Dionísio. 218
- Figura 112 - Intervenção sobre a obra de Gabriel Dionísio “Abalos por abalos, haverá muitos”, 2 de fevereiro de 2023, Galeria de Arte Corbiniano Lins (SESC Santo

- Amaro). Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo de Gabriel Dionísio. 218
- Figura 113 - Intervenção sobre a obra de Gabriel Dionísio “Abalos por abalos, haverá muitos”, 2 de fevereiro de 2023, Galeria de Arte Corbiniano Lins (SESC Santo Amaro). Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo de Gabriel Dionísio. 219
- Figura 114 - Intervenção de Gabriel Dionísio “Abalos por abalos, haverá muitos”, 2023, Galeria de Arte Corbiniano Lins (SESC Santo Amaro). Fotografia de Leonardo Bertrand. Fonte: Acervo de Gabriel Dionísio. 219
- Figura 115 - “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 15 de junho de 2023, Christal Galeria. Fotografia de Walton Ribeiro. Fonte: Acervo da Christal Galeria 221
- Figura 116 - “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 15 de junho de 2023, Christal Galeria. Fotografia de Walton Ribeiro. Fonte: Acervo da Christal Galeria 221
- Figura 117 - “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 15 de junho de 2023, Christal Galeria. Fotografia de Walton Ribeiro. Fonte: Acervo da Christal Galeria 222
- Figura 118 - “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 15 de junho de 2023, Christal Galeria. Fotografia de Walton Ribeiro. Fonte: Acervo da Christal Galeria 222

Antecâmara

“Restos do Carnaval”, conto escrito por Clarice Lispector:

Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete. Uma ou outra beata com um véu cobrindo a cabeça ia à igreja, atravessando a rua tão extremamente vazia que se segue ao carnaval. Até que viesse o outro ano. E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlata. Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu.

No entanto, na realidade, eu dele pouco participava. Nunca tinha ido a um baile infantil, nunca me haviam fantasiado. Em compensação deixavam-me ficar até umas 11 horas da noite à porta do pé de escada do sobrado onde morávamos, olhando ávida os outros se divertirem. Duas coisas preciosas eu ganhava então e economizava-as com avareza para durarem os três dias: um lança-perfume e um saco de confete. Ah, está se tornando difícil escrever. Porque sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz.

E as máscaras? Eu tinha medo, mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara. À porta do meu pé de escada, se um mascarado falava comigo, eu de súbito entrava no contato indispensável com o meu mundo interior, que não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério. Até meu susto com os mascarados, pois, era essencial para mim.

Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança. Mas eu pedia a uma de minhas irmãs para enrolar aqueles meus cabelos lisos que me causavam tanto desgosto e tinha então a vaidade de possuir cabelos frisados pelo menos durante três dias por ano. Nesses três dias, ainda, minha irmã acedia ao meu sonho intenso de ser uma

moça – eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável – e pintava minha boca de batom bem forte, passando também ruge nas minhas faces. Então eu me sentia bonita e feminina, eu escapava da meninice.

Mas houve um carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a pedir pouco. É que a mãe de uma amiga minha resolvera fantasiar a filha e o nome da fantasia era no figurino Rosa. Para isso comprara folhas e folhas de papel crepom cor-de-rosa, com as quais, suponho, pretendia imitar as pétalas de uma flor. Boquiaberta, eu assistia pouco a pouco à fantasia tomando forma e se criando. Embora de pétalas o papel crepom nem de longe lembrasse, eu pensava seriamente que era uma das fantasias mais belas que jamais vira.

Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado: sobrou papel crepom, e muito. E a mãe de minha amiga – talvez atendendo a meu apelo mudo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez por pura bondade, já que sobrara papel – resolveu fazer para mim também uma fantasia de rosa com o que restara de material. Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma.

Até os preparativos já me deixavam tonta de felicidade. Nunca me sentira tão ocupada: minuciosamente, minha amiga e eu calculávamos tudo, embaixo da fantasia usaríamos combinação, pois se chovesse e a fantasia se derretesse pelo menos estaríamos de algum modo vestidas – à idéia de uma chuva que de repente nos deixasse, nos nossos pudores femininos de oito anos, de combinação na rua, morríamos previamente de vergonha – mas ah! Deus nos ajudaria! não choveria! Quanto ao fato de minha fantasia só existir por causa das sobras de outra, engoli com alguma dor meu orgulho, que sempre fora feroz, e aceitei humilde o que o destino me dava de esmola.

Mas por que exatamente aquele carnaval, o único de fantasia, teve que ser tão melancólico? De manhã cedo no domingo eu já estava de cabelos enrolados para que até de tarde o frisado pegasse bem. Mas os minutos não passavam, de tanta ansiedade. Enfim, enfim! Chegaram três horas da tarde: com cuidado para não rasgar o papel, eu me vesti de rosa.

Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um destino é irracional? É impiedoso. Quando eu estava vestida de papel crepom todo armado, ainda com os cabelos enrolados e ainda sem batom e ruge – minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia. Fui correndo vestida de rosa – mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil – fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava.

Quando horas depois a atmosfera em casa acalmou-se, minha irmã me penteou e pintou-me. Mas alguma coisa tinha morrido em mim. E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina. Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados. Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria.

Só horas depois é que veio a salvação. E se depressa agarrei-me a ela é porque tanto precisava me salvar. Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos, já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa (2020a, p. 22-25).

Introdução

O desejo que guiou a realização desta tese foi aprofundar o estudo sobre a minha prática artística, englobando tanto a investigação teórica quanto prática, na intenção de que este mergulho íntimo dentro de um microcosmo possa contribuir para a compreensão de movimentos coletivos maiores dentro do campo expandido da arte contemporânea. Como nos diz Didi-Huberman, historiador de arte e filósofo francês, no seu livro “Sobrevivência dos vaga-lumes”, espero que o pequeno feixe de luz aqui aceso possa encontrar força em outros pequenos lumes e, coletivamente, em constelação, sejam capazes de tornar as noites menos sombrias.

Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro - nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir (2011, p. 154-155).

O objeto de estudo é a realização de um conjunto de caminhadas-performáticas- relacionais-recolectoras-propositoras sobre um circuito afetivo traçado no mapa da cidade do Recife, localizada no estado de Pernambuco (Brasil). Entre julho de 2022 e junho de 2023, caminhei mensalmente as ruas que ligam minha casa, meu atelier, a casa de infância da minha avó Leuce e o Cemitério de Santo Amaro, utilizando o meu próprio corpo, a cerâmica e o centro do Recife como suportes para a criação artística. Ao total, foram dadas doze voltas no percurso, em um processo criativo espiralado, visto que a efemeridade do tempo e a mobilidade do espaço entre esferas íntimas e comunitárias eram as condições que regeram o jogo clandestino criado.

A pergunta colocada para mim mesma, em tom de desafio: a partir da necessidade de lidar com a dor da perda de uma matriarca, seria possível criar uma espécie de jogo através da

arte e alterar a paisagem da cidade, contínua, fugaz e criticamente, trazendo à tona discussões da política do feminino? Daniel Miller (2013), antropólogo britânico, discorre sobre a necessidade humana de elaborar rituais de separação ao fim das relações e aponta a falta bibliográfica no Ocidente sobre o tema. Miller observa que, muito particularmente, cada um de nós inventa formas criativas de lidar com as perdas, que começa na maioria das vezes com a forma de se despojar dos objetos do morto. Embora minha avó tenha falecido em 2017, apenas com o início desta tese, no ano de 2021, tive coragem de enfrentar a dor da sua ausência, encontrando na minha prática artística maneiras de vivenciar o luto.

Quando revisito as minhas memórias pessoais e as memórias familiares relacionadas à minha avó, em um caminho investigativo íntimo, deparo-me com questões amplas da política do feminino, como: a invisibilidade dos trabalhos reprodutivos¹, a normalização do discurso do medo e o afastamento das mulheres da participação ativa na cidade. Percebo, então, a necessidade de elaborar um rito de passagem não apenas da minha avó, mas de uma lógica de organização social que já não cabe mais, por continuar oprimindo e adoecendo tantas mulheres. A ética do cuidado proposta por Carol Gilligan (2021), psicóloga estadunidense, e o enraizamento defendido por Simone Weil (2022), filósofa francesa, foram conceitos norteadores para pensar as condições da presença dos corpos femininos nos espaços comunitários na atualidade.

Muito mais que respostas, a investigação em artes plásticas coloca questões e provoca deslocamentos (Brites & Tessler, 2002). Os métodos cartográfico e etnográfico guiaram a metodologia geral da investigação, propositalmente escrita em primeira pessoa, visto que a narrativa autobiográfica também foi outra escolha metodológica.

O cartógrafo, aqui assumido enquanto pesquisador, atua diretamente sobre a matéria a ser cartografada. No entanto, ele nunca sabe de

¹ Conceito difundido pela filósofa italiana Silvia Federici (2017). Os trabalhos reprodutivos englobam as tarefas de cuidado para o sustento da vida, como: o preparo de alimentos, a limpeza da casa, a limpeza das roupas, a gestão das atividades do lar, a gestão de estoque, compras, o cuidado com a geração de novas vidas e o cuidado com crianças, doentes e idosos.

antemão os efeitos e itinerários a serem percorridos. Na força dos encontros gerados, nas dobras produzidas na medida em que habita e percorre os territórios, é que sua pesquisa ganha corpo (Costa, 2014, p. 67).

O método cartográfico pressupõe que o pesquisador esteja em movimento, sendo afetado e afetando a investigação. É uma prática de pesquisa que se afasta dos ideais positivistas, já que o cartógrafo se mistura com o que pesquisa, não deseja neutralidade (Costa, 2014). A cidade e o atelier se retroalimentaram neste processo investigativo e criativo. O diário de bordo, o sonhário, as cartografias geradas, a coleta de materiais, as fotografias, os vídeos e as gravações foram documentos de registo importantes, guardando etapas do desenvolvimento do pensamento criativo crítico.

Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer. Às vezes, os próprios objetos, livros, jornais ou imagens que pertencem à rua são coletados e preservados. Em outros casos, é encontrada uma grande diversidade de instrumentos mediadores, como os cadernos de desenho ou anotações, diários, notas avulsas para registrar essa coleta que pode incluir, por exemplo, frases entrecortadas ouvidas na rua, inscrições em muros, publicidades, fotos ou anotações de leitura de livros e jornais (Salles, 2008, p. 51).

Caminhar repetidamente sobre o mesmo circuito predefinido, uma vez por mês, durante um ano seguido: estas foram as regras iniciais do jogo aqui traçado, inspirado nas obras literárias “Os autonautas da cosmopista” de Júlio Cortázar e Carol Dunlop (2017), “O jogo da amarelinha” de Cortázar (2019) e “Avalovara” de Osman Lins (2005). A narrativa autobiográfica, apresentou-se como a forma mais coerente de refletir sobre uma prática artística que está entrelaçada aos acontecimentos da vida da artista. Sobre a estetização da existência, nos diz Bourriaud:

Tais experiências artísticas, em sua diversidade, fazem do comportamento do artista uma quantidade de informações e formas que poderíamos chamar de *biotexto*, uma escrita em ações, um relato vivido. Esse texto é o da existência como ela é quando mergulhada

no signo. A arte é, assim, a exposição de uma existência (2011, p. 153).

Portanto, cabe aqui avisar, de antemão, que a investigação proposta gira em torno de questões autobiográficas e autoetnográficas. Entretanto, a tese foi escrita com o cuidado de não “cair na auto absorção, na qual o projeto de uma ‘automodelagem etnográfica’ se converte na prática de uma autorrestauração narcisista” (Foster, 2017, p. 168). Hal Foster, professor e crítico de arte estadunidense, em seu elucidador texto sobre a virada etnográfica na arte contemporânea, aponta as principais causas dessa transformação, como a inserção da arte no campo ampliado da cultura. Apesar dos alertas críticos à atitude do artista como etnógrafo levantados por Hal Foster (2017), ele também discorre sobre alguns casos eficazes, sobretudo em obras relacionadas à recuperação de espaços culturais e à revisão da memória histórica. Seguindo seus conselhos, tentei, nesta tese, resgatar a história de minha avó, de maneira particular e peculiar, para colaborar com a minha comunidade, fabulando novas possibilidades de paisagens para os corpos femininos no centro do Recife.

Hélène Cixous, escritora franco-argelina, discorre sobre a necessidade das mulheres escreverem suas histórias, por causa da eficácia mágica da fala e da escrita em transformar o porvir:

[...] escrevendo-se, a mulher retornará a esse corpo seu, que fizeram mais do que confiscar, transformando-o num estranho do qual temos medo ao atravessar a rua — o doente ou o morto —, e que tantas vezes torna-se mau companheiro, causa e origem das inibições. Ao censurar o corpo, censura-se, de um golpe só, o sopro, a palavra. Escreva-te: é preciso que seu corpo se faça ouvir (2022, p. 51).

Para investigar profundamente a obra de arte aqui esmiuçada, o jogo-rito formado pelo conjunto das doze caminhadas-performáticas-relacionais-recolectoras-propositoras, era necessário trazer a minha voz ao texto, porque apenas narrando a mim mesma pude compreender melhor as vozes do meu inconsciente. Digo que estas caminhadas são performáticas, porque elas colocam em evidência o meu corpo, que tanto serve como suporte para os experimentos realizados, como instrumento questionador do lugar de (in)visibilidade

do corpo da mulher na cidade. As caminhadas são ações públicas, planeadas previamente por mim, mas que não têm a intenção de se enquadrar como espetáculo ou entretenimento. Segundo Eduardo Barbosa, estudioso dos mitos do corpo da *performance* em Pernambuco, “o que interessa aos pesquisadores da *performance* é justamente o jogo que se estabelece na interação entre sujeitos na construção do cotidiano social” (2018, p. 52). A ordem fantasiosa, presente concomitantemente nos conceitos de jogo e de *performance*, interessa-me como meio de comunicação com a minha comunidade e como forma de transformar a cidade.

Sobre o caráter relacional, Bourriaud coloca uma questão pertinente:

[...] ao expor o seu trabalho, o artista coloca para si mesmo a questão de uma partilha com o outro, ele tenta definir em que sua experiência poderá ser inteligível, de que modo sua prática será recebida, quais serão seus efeitos. Quando me encontro na presença desta ou daquela obra, minha primeira pergunta sempre é: será que eu poderia habitar o espaço que ela propõe? (2011, p. 186).

Desejo que outras pessoas, em maior ou menor grau, possam habitar o espaço que aqui proponho quando compartilho as reflexões, os achados, os tropeços, as memórias e o tempo vivido nas ruas do Recife. Também desejei que os transeuntes da cidade pudessem habitar as paisagens propostas através do encontro com as obras de arte deixadas sobre paredes e asfaltos do centro velho da cidade. Inventar um jogo é conceber um cosmo: um sistema gerador de relações com o mundo; um sistema gerador de relações entre as pessoas; é o que Bourriaud nomeou de *estética relacional*: “cuja característica dominante é considerar o intercâmbio humano como objeto estético em si” (2009b, p. 33). Afirmo que estas caminhadas são relacionais porque almejaram a troca de saberes com outras pessoas, seja de forma direta (através do encontro físico com outros corpos) ou de forma indireta (através dos vestígios e rastros deixados e trocados no caminho).

E por ser relacional, digo que são recolectoras e propositoras, visto que sempre levo algo dos caminhos por onde passo, nem que seja a lembrança daqueles locais, e sempre deixo algo de mim, nem que seja o cheiro momentâneo do meu corpo em contato com as correntes de ar

ali presentes. Coletei, através dos cinco sentidos, tudo o que pude do centro do Recife, vivi intensamente aquelas ruas. E o que proponho, de certa forma, é cuidar daquele circuito; é transformar aqueles espaços de passagem para tantos em um lugar memorável, como o é para mim. Proponho, também, pensar coletivamente a presença do corpo feminino na teia urbana.

O Capítulo 1 traz uma revisão do estado da arte, focando nas principais referências históricas relacionadas ao trabalho artístico desenvolvido nesta tese. Desde os movimentos de vanguarda europeia do início do século XX até a recepção dessas influências pelos artistas da cidade do Recife, no Nordeste do Brasil, é traçado um panorama sobre os cruzamentos entre o caminhar como forma de arte e as intervenções artísticas urbanas. Também neste capítulo há uma delimitação fundamental: a escolha por investigar a expressão artística através da cerâmica e como este material pode ser levado até as ruas. Três artistas brasileiras ceramistas são colocadas em destaque para dar início às reflexões sobre questões da política do feminino: Celeida Tostes, Flávia Leme e Sallisa Rosa. Três artistas e/ou coletivos contemporâneos são referenciados no entrelaçamento entre cerâmica e arte urbana: NeSpoon, Coletivo MUDA e “Pedra no Rim”.

O Capítulo 2 está centrado nas questões da memória íntima como matriz de um projeto artístico. Alguns temas tratados neste bloco: a disputa territorial nos centros urbanos e o resgate da memória do lugar; o conceito de enraizamento proposto por Simone Weil (2022); a presença do onírico na contemporaneidade, através das reflexões de Sidarta Ribeiro (2019); as intersecções que podem ser traçadas entre o projeto aqui proposto e definições de jogo e de ritual propostas por Huizinga (2019); questões metodológicas da narrativa autobiográfica e da arte *site-specific*.

O Capítulo 3 trata das questões da política do feminino, a partir da minha biografia: tanto pela raiz ancestral quanto pelos caminhos que percorri nas artes plásticas até chegar ao doutoramento. Falo, portanto, de pessoas, de lugares e de obras de arte muito próximos; que

foram marcantes em minha trajetória pessoal e ampliaram os meus pontos de vista sobre o desenvolvimento do meu próprio trabalho artístico. Alguns temas abordados: a questão da clausura do lar imposta à mulher, a invisibilidade dos trabalhos reprodutivos, a dificuldade de participação feminina ativa na cidade, interseccionalidades, sexismo. Apresento o cruzamento da minha trajetória com a de artistas como Christina Machado e Ana Lisboa, e investigo a possibilidade de aplicação da ética do cuidado cunhada por Carol Gillian (2021) ao campo das práticas artísticas.

O Capítulo 4 é o compartilhamento propriamente dito do que foi vivenciado na prática artística nas ruas do centro do Recife: um apanhado visual e textual do conjunto de caminhadas-performáticas-relacionais-recolectoras-propositoras. Além das caminhadas, são apresentadas as quatro intervenções urbanas com objetos cerâmicos que ocorreram durante o ano de andanças: “Sementes clandestinas”, “A escuta interior”, “Deleite” e “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”. Além da voz da artista, foram trazidas outras vozes ao texto: cinco transeuntes que se deslocavam sobre aquelas mesmas ruas fizeram relatos sobre suas impressões ao se depararem com as peças de cerâmica na cidade.

O Capítulo 5 está centrado nas principais discussões decorrentes do processo criativo vivenciado e no fechamento do entendimento do que realmente foi realizado, nos níveis subjetivo e prático, para a artista. Como uma longa caminhada nebulosa, a questão colocada não se apresentava de imediato nesta investigação; ela se deu a conhecer no percurso. A presença da argila, como elemento fundamental de amarração entre os demais pontos da tese, é explicitada neste desfecho, assim como as referências à Nanã, divindade das religiões de matrizes africanas praticadas no Brasil, que representa a memória ancestral e a ligação profunda com a terra (Martins, 2008). Nanã é a orixá da sabedoria e da transformação, dos portais de entrada e saída da vida.

Calvino (1990, p. 116), descrevendo “Argia”, uma cidade completamente aterrada, onde no

lugar de ar existe terra, também traz à tona imagens de fendas, raízes, repouso e escuridão: “De Argia, daqui de cima, não se vê nada; há quem diga: ‘Está lá embaixo’ e é preciso acreditar; os lugares são desertos. À noite, encostando o ouvido no solo, às vezes se ouve uma porta que bate”. Segundo Bachelard (2019b), o imaginário ligado ao elemento terra é repleto de reentrâncias, tem a ver com as potências noturnas e subterrâneas, como as imagens da casa, da gruta, da raiz, da videira, do labirinto e da serpente.

Convido vocês a entrarem comigo na grande serpente que reside sob esta cidade.

Capítulo 1 – Estado da arte: recortes e alinhavos

1.1 Ventos do Norte: o caminhar e as intervenções artísticas urbanas efêmeras

Segundo Francesco Careri, arquiteto e professor italiano, foi somente no século XX, ao se desvencilhar da religião e da literatura, que o caminhar ganhou “o estatuto de puro ato estético” (2003, p. 28). Três momentos são decisivos para a história do caminhar como intervenção artística no Ocidente: “Trata-se das passagens do dadaísmo ao surrealismo (1921-24), da Internacional Letrista à Internacional Situacionista (1956-57) e do minimalismo à *land art* (1966-67)” (Careri, 2013, p. 28).

Começando com as excursões aos lugares comuns de Paris com o movimento dadá, passando pela deambulação onírica surrealista, pela teoria da deriva formulada pela Internacional Letrista até chegar ao desvio situacionista — o caminhar foi experimentado como forma de antiarte na Europa a partir do início do século XX. Segundo Peter Bürger (2017), investigador alemão de teoria estética e de ciência da literatura, os movimentos históricos de vanguarda europeia questionaram, sobretudo, a arte como atividade dissociada da práxis vital, muito mais do que a obsolescência da categoria de obra de arte.

Quando Duchamp assina um objeto qualquer, produzido em série, e o envia a exposições de arte, essa provocação pressupõe um conceito do que seja a arte. O fato de Duchamp assinar os *ready-made* guarda uma clara referência à categoria de obra. A assinatura, que legitima a obra como individual e irrepetível, é aqui impressa diretamente sobre um produto em série. Desta forma, a ideia da natureza da arte, assim como ela se formou desde o Renascimento — como criação individual de obras únicas —, é questionada em tom de provocação; o próprio ato da provocação assume o lugar da obra (Bürger, 2017, p. 129-130).

Diferentemente da arte sacra e da arte cortesã, analisadas por Peter Bürger (2017), a arte burguesa, com produção e recepção individuais, centrada sobre a autocompreensão da própria condição burguesa, perde o vínculo com a práxis vital:

O burguês, reduzido na sua práxis vital a uma função parcial (ação ligada à racionalidade-voltada-para-os-fins), experimenta-se na arte como “ser humano”; nela, ele consegue desenvolver a totalidade de suas capacidades, embora apenas sob a condição de que essa esfera permaneça rigorosamente divorciada da práxis vital (2017, p. 114).

Os movimentos de vanguarda artística começaram, então, em “um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa” (Bürger, 2017, p. 115), a dirigir a atenção para fenômenos e práticas que fugissem à lógica racional, buscando o imprevisível e o maravilhoso no cotidiano, ampliando as possibilidades de experiências do cidadão comum. Segundo Peter Bürger, os surrealistas foram mais além, buscando provocar o extraordinário: “A fixação em determinados lugares (*lieux sacrés*) e o esforço em torno de uma *mythologie moderne* indicam que, para eles, se trata de dominar o acaso, tornar repetível o extraordinário” (2017, p. 149). Outro ponto de mudança introduzido pela ação dos movimentos de vanguarda: o princípio de construção da obra passou a atrair a atenção do receptor, devido ao caráter enigmático dos produtos e à dificuldade de extrair sentido através da junção das partes e da tentativa de constituir um todo (Bürger, 2017).

Segundo Leonardo Lippolis (2016), professor italiano estudioso do neo-situacionismo, a Internacional Situacionista foi a última tentativa moderna de revolução da vida social através da transformação do espaço. Tendo como principal expoente o poeta e cineasta francês Guy Debord, que anteriormente fazia parte da Internacional Letrista (com atuações mais restritas à cidade de Paris e a experimentações de emprego do tempo de vida individual), a Internacional Situacionista ganhou corpo a partir do Congresso de Alba, que ocorreu na cidade italiana homônima no ano de 1956. Os situacionistas desenvolveram o conceito de “situação”², buscando romper com a alienação imposta pelo ciclo produção-consumo e propor uma forma de vida baseada em princípios anti-utilitários.

² “Momento da vida concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e um jogo de acontecimentos”, fundamentado na “objetividade de uma produção artística” (Debord *apud* Porto Filho, p. 37).

Os escritos de Henri Lefebvre, filósofo e sociólogo marxista francês, influenciaram a geração de artistas que viveu os anos posteriores à Segunda Guerra Mundial. “Crítica da vida cotidiana”, publicado pela primeira vez em 1947 por Lefebvre, é um livro seminal para o pensamento urbanístico da época (Kamimura, 2022). Nele, Lefebvre analisa como as estruturas sociais e políticas moldam as experiências do dia a dia, e, em contrapartida, como as práticas cotidianas podem ser um espaço de resistência e de transformação da ordem sociopolítica.

Lefebvre, assim como os situacionistas, via a cidade como o lugar por excelência de transformação da vida cotidiana. Em “O direito à cidade”, publicado pela primeira vez em 1968, ele discorre sobre a importância da participação ativa dos cidadãos na transformação e criação do espaço público. Os situacionistas, em consonância, tentavam construir cidades favoráveis “ao desenvolvimento ilimitado de novas paixões” (Debord *apud* Lippolis, 2016, p. 15).

Viver de maneira diferente os tempos livres e o espaço urbano das cidades existentes (através de experiências como a deriva e a psicogeografia), e construir outras, experimentais, e nelas cultivar a paixão do jogo, a inteligência criativa e todos os valores anti-utilitários capazes de inverter a “ideia burguesa de felicidade”, através da qual o neocapitalismo do consumismo concretizava a sua utopia de um mundo totalmente dominado pela economia: foi essa a aposta revolucionária, com aquilo que era possível na sua época, que os situacionistas apresentaram, desde o Congresso de Alba de Setembro de 1956 até 1962 (Lippolis, 2016, p. 15).

Mário Caeiro, curador e professor português, autor de “Arte na cidade: história contemporânea”, livro que faz um vasto apanhado sobre o panorama da arte e seus cruzamentos com a cidade e as questões urbanas, discorre sobre a influência mútua entre os escritos de Lefebvre e o projeto artístico da *New Babylon*³ de Constant Nieuwenhuys, entre

³ A *New Babylon* foi um projeto artístico desenvolvido por Constant Nieuwenhuys, artista visual holandês, de 1956 a 1974. Constant desejava uma “outra cidade”, para uma “outra vida”, liberta da opressão material e do trabalho (Kamimura, 2022).

as décadas de 1950 e 1970: “nesta proposta de cidade do futuro está inscrita a ideia de que seria habitada pelo *homo ludens*, *d’après* Huizinga⁴ (e naturalmente, ‘lá atrás’, Schiller⁵)” (2014, p. 73). Em resumo: a “escolha moral” dos situacionistas, “por ampliar o máximo possível ‘a parte não medíocre da vida’ exigiria, antes, um ‘jogo revolucionário’, que corresponde à própria *realização* da poesia no cotidiano” (Porto Filho, 2021, p. 38); reiterando, mais uma vez, o desejo vanguardista de fundir e (re)unir arte e vida e questionar a função da arte dentro da sociedade.

A partir da década de 1960, através do movimento dos artistas da *land art*, o campo expandido da escultura também começou a englobar o caminhar. Segundo Rosalind Krauss (1984), estadunidense, crítica e professora de história da arte, a escultura passou por significativas mudanças com a chegada do modernismo. Primeiro, há uma mudança em termos de recepção: o observador e o seu contexto ganham destaque. Segundo o objeto escultórico ganha autonomia, perdendo o pedestal que indicava a sua implantação em determinado local com função histórica de estátua monumental. A obra de arte é colocada entre os objetos, ganhando mobilidade, sendo possível observar e comparar a recepção em diferentes espaços. Rosalind Krauss elenca dois projetos escultóricos do artista francês Rodin como marcos da transição para o modernismo: “Balzac” (1898) e “Portas do Inferno” (1917), ambas encomendas fracassadas dentro da lógica do monumento, que já vinha se desvanecendo na Europa desde o final do século XIX.

Eu diria que com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial (Krauss, 1984, p. 132).

⁴ Referência ao linguista holandês Johan Huizinga (1872-1945), autor de *Homo Ludens* (2019).

⁵ Referência ao filósofo alemão Friedrich Schiller (1759-1805), que desenvolveu a ideia de “impulso lúdico”.

O elucidador ensaio “A escultura no campo ampliado”, de Rosalind Krauss (1984), publicado pela primeira vez em 1979, oferece um panorama das transformações sofridas no conceito de escultura entre as práticas artísticas modernistas e pós-modernistas. Mudanças essas que tiveram princípio com a negação (a “não-paisagem” e a “não-arquitetura” que começaram a definir as esculturas modernas) e foram ganhando um grau muito maior de camadas de complexidade de feitura e leitura das obras (a partir do relacionamento entre os conceitos de “paisagem”, “não-paisagem”, “arquitetura” e “não-arquitetura”, o que gera novas formas de criação artística distintas da escultura).

Nos Estados Unidos da América, durante as décadas de 1960 e 1970, a escultura minimalista e a *land art* foram bastante experimentadas e discutidas por uma grande gama de artistas e críticos, alguns expoentes: Robert Morris (1931-2018), Richard Serra (1938-2024), Robert Smithson (1938-1973), Donald Judd (1928-1994), Carl Andre (1935-2024), Nancy Holt (1938-2014). Também neste período histórico, paralelamente, desenvolviam-se a *performance* e a *body art*, evidenciando o corpo do artista como suporte para criação artística.

Uma famosa obra da *land art* é “*A line made by walking*” (1967), do artista britânico Richard Long (1945-); uma linha traçada na vegetação através da repetição das pegadas deixadas pelo peso do corpo do artista sobre um terreno em Wiltshire, na Inglaterra, como podemos ver na Figura 1. Richard Long caminhou e registou em uma fotografia em preto e branco o ato de caminhar. Poderíamos afirmar: a obra exalta o gesto de caminhar e evidencia a interferência humana na construção da paisagem; a linha, comumente feita em 2D sobre o papel, invade o espaço tridimensional da vida; é uma ação executada sobre um espaço geográfico, mas não pode ser definida como arquitetura. A obra de arte é o registo fotográfico da ação ou a obra só acontece no momento da execução da caminhada? A questão da efemeridade também é colocada em destaque: tanto pela transitoriedade do corpo que caminha quanto pelas transformações da natureza, que, após poucas chuvas, são capazes de apagar a linha feita pelo artista.

Figura 1 - Richard Long, “A line made by walking” (1967).



Fonte: www.richardlong.org.

Há uma contradição curiosa neste período histórico: enquanto a escultura moderna ainda celebrava a liberdade do pedestal e da amarração a um local fixo, começam a surgir os projetos escultóricos *site-specific* que, em contrapartida, desejam estar “presos a um lugar”, que só fazem sentido em um determinado espaço e contexto, ainda que de forma efêmera e móvel. Miwon Kwon (2008), curadora sul-coreana, referência nos estudos da arte *site-specific*, afirma que estes trabalhos orientados pela localização reverterem o paradigma modernista, mostrando interesse na materialidade da paisagem natural, no espaço *real* e na percepção pelo corpo do espectador ao vivo, evocando um modelo fenomenológico de experiência (Kwon, 2008).

A arte *site-specific*, ao longo do seu desenvolvimento, concebeu o lugar “não só em termos físicos e espaciais, mas como uma estrutura *cultural* definida pelas instituições de arte” (Kwon, 2008, p.168). Em relação a essa definição mais ampla, Mierle Laderman Ukeles (1939-), artista visual estadunidense, por exemplo, possui uma série de intervenções do início da década de 1970, que discutem a invisibilidade dos trabalhos relacionados ao cuidado e à manutenção da vida e seu posicionamento no campo da arte. Para a artista, os esforços de manutenção de uma vida, uma casa, uma cidade ou um planeta deveriam ser

vistos como arte.

O Manifesto *Maintenance Art*⁶ e a proposição da exposição *Care*, publicados em 1969, colocavam as ações de manutenção da vida, como esfregar e lavar o chão, dentro de espaços expositivos institucionalizados, conferindo visibilidade a gestos desvalorizados em nossa sociedade e relegados automaticamente a pessoas do gênero feminino. Neste período, paralelamente, o movimento feminista vivia o auge da sua segunda onda, e arte e ativismo começaram a andar lado a lado em *performances* como: “*Woman house*” (1972) de Sandra Orgel, “*Chicken Woman*” (1972) de Linda Montano e “*Semiotics of the kitchen*” (1975) de Martha Rosler. Abaixo, na Figura 2, é possível observar uma fotografia da performance realizada por Mierle no Wadsworth Atheneum, museu de arte localizado na cidade de Hartford, Connecticut, EUA, em 1973:

Figura 2 - Mierle Laderman Ukeles. “*Hartford Wash*”, da série “*Maintenance Art Activity*” (1973).
Fotografia: Ronald Feldman Fine Arts.



Fonte: Kwon, 2008, p.171.

⁶ Manifesto disponível na íntegra em: <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>.

No Brasil, as intervenções artísticas urbanas começaram a surgir no final da década de 1970, especialmente através do uso do grafite e da pichação, em um momento em que o país atravessava o período de ditadura militar, que durou de 1964 a 1985. Os trabalhos do coletivo 3NÓS3, formado pelos artistas Hudínilson Jr. (1957-2013), Mario Ramiro (1957-) e Rafael França (1957-1991), com atuação na cidade de São Paulo, entre os anos 1979 e 1982, foi um marco na história dos coletivos de arte urbana independente (Pontes, 2012). Segundo Ramiro (2017), os artistas projetavam ações que se retroalimentam entre as práticas nas ruas e os espaços da mídia, como, por exemplo, a intervenção “Ensacamentos” (1979), na qual cobriam e amarravam as cabeças de estátuas públicas com sacos pretos na intenção de denunciar as práticas de tortura realizadas pelo governo ditatorial. Eles objetivavam alcançar a mídia de massa, convocando a imprensa para cobrir muitas de suas intervenções urbanas. Segundo Maria Adelaide Pontes (2012), além do 3NÓS3, foram criados em São Paulo neste mesmo período os coletivos: Tupinãodá, Viajou Sem Passaporte, Manga Rosa, Gextu, D’magrelas, Sanguinovo e TVDO.

Na cidade do Recife, no Nordeste do Brasil, paralelamente, Paulo Bruscky (1949-) e Daniel Santiago (1939-), também exploravam arte-postal, intervenções urbanas e *performances*, desafiando o regime militar entre as décadas de 1970 e 1980, e driblando a censura. Os artistas atuavam em dupla, formando a Equipe Bruscky & Santiago. Segundo Eduardo Romero Barbosa:

[...] a Equipe Bruscky & Santiago articulou uma expressiva rede de arte-correio com contatos no mundo todo, além de manter contato com o Grupo Fluxus e de utilizar inusitados meios e suportes estranhos às técnicas tradicionais da arte, como, por exemplo, os classificados dos jornais, as máquinas xerográficas e os *outdoors* — para expor suas ideias de forma totalmente original para o contexto regional em questão. Outras ações contestatórias, provocativas e libertárias são o Manifesto/Movimento Nadaísta (1974), no qual, numa galeria com coquetel, público e imprensa, não havia obras para serem apreciadas; e a abertura da mostra de arte-correio, ocasião em que houve a prisão de Daniel Santiago pelos militares (1976) (2018,

p. 132).

“Palma na Rua da Palma”⁷ foi uma *performance* de Daniel Santiago, realizada no ano de 1993, na Rua da Palma, no Recife. De forma anônima, infiltrado no “vai e vêm” típico dos transeuntes do centro comercial da cidade, caminhando de um lado a outro da rua, a cada vez que Daniel levantava discretamente seu chapéu panamá, os artistas do Grupo Totem⁸, que o acompanharam nesta *performance* coletiva, batiam palmas, numa ação que “brincava” com o nome da rua (Barbosa, 2018).

As gerações seguintes de artistas recifenses foram influenciadas por esse tom anárquico, provocativo e experimental, do que poderíamos chamar de “início das intervenções artísticas clandestinas no Recife”, vistas sobretudo nas ações de rua da Equipe Bruscky & Santiago; estes uma vez também contaminados pelo que tinham visto na década anterior, de 1960, no cenário regional, nacional (como as experimentações de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape) e internacional (como o caráter experimental, libertário e performático do Grupo Fluxus).

Mais à frente, já na década de 2000, houve no Recife o “SPA das Artes”, um evento de arte contemporânea com o foco em arte urbana e *performance*, financiado pela Prefeitura do Recife, que teve onze edições anuais, de 2002 a 2013 (apenas no ano de 2012 não houve a realização da mostra). Segundo Bárbara Collier (2019), artista visual e produtora cultural, além das obras selecionadas por edital anualmente, o evento contava com várias atividades formativas, como palestras, roda de conversa, oficinas e residências, movimentando a cena artística da cidade e gerando encontros, com o intercâmbio de informações até com artistas de outras regiões do país. Também ocorria o mapeamento anual da cadeia produtiva das artes

⁷ É possível ver um trecho da performance realizada outra vez no ano de 2006, com alunos de arquitetura e urbanismo no XXX ENEA — Encontro Nacional de Estudantes de Arquitetura, no seguinte link: www.youtube.com/watch?v=8Q-94klajAE, acesso em 03/06/2025.

⁸ O Grupo Totem atua no Recife desde 1988, pesquisando sobre dança, teatro e *performance*. A página do grupo na Internet, com histórico e portfólio, está disponível em: www.grupototem.com.br, acesso em 03/06/2025.

na cidade, através do “Mapa das artes”, que tanto divulgava as ações do evento quanto os ateliês de artistas, espaços expositivos, lojas de materiais artísticos, moldureiros, entre outros locais de fomento às artes visuais (Collier, 2019). Através das mais variadas formas de intervenção urbana, ao longo do histórico de onze anos de atuação, pode-se visualizar no livro “SPA das artes: memória, legitimação e afeto”, de Bárbara Collier (2019), que o evento organizado pela Secretaria de Cultura do Recife conseguiu colocar os artistas nas ruas, pontes e praças da cidade.

Outro evento que ocorria em Recife, ligado ao caminhar como forma de arte, era o Dark Show, organizado por Gentil Porto Filho, artista e professor da Universidade Federal de Pernambuco, que o define como “um projeto artístico constituído por uma série de eventos noturnos, que envolvem intervenções coletivas em espaços públicos no centro do Recife” (2021, p. 3). Ao todo, foram realizadas catorze edições do evento, entre os anos de 2016 e 2019, que a cada encontro levava uma nova proposição às ruas, sempre maquinada por um pequeno grupo de artistas convidados (que trocava a cada edição). O Dark Show ocorria nas sextas-feiras, com início às 23:59h, em um ponto predeterminado do centro do Recife (que mudava a cada edição e de acordo com as propostas artísticas).

Nelson Brissac Peixoto, curador e professor brasileiro, referência no estudo das intervenções urbanas, visto que esteve à frente do projeto Arte/Cidade, realizado na cidade de São Paulo, do ano de 1994 até 1997, afirma: “Não se pode compreender a criação artística e arquitetônica atual independentemente das grandes escalas da metrópole, aliadas à perda das referências históricas e locais que provocam” (2012, p. 20). Esta frase põe luz em alguns pontos de interesse da corrente investigação, como a produção artística em reação à padronização e disciplinarização dos comportamentos causados pela globalização.

Moacir dos Anjos (2017), curador e crítico de arte brasileiro, escreveu um livro sobre o tema: o impacto da globalização sobre as formas de expressão de pertencimento simbólico aos espaços, com enfoque na produção de artistas visuais. Moacir discorre sobre as estratégias

de construções identitárias do Brasil, polarizadas entre o sul modernista e o nordeste tradicionalista e regionalista, e afirma que é das pessoas que produzem bens simbólicos “a responsabilidade de problematizar e recriar sistemas de representação que não mais conseguem traduzir modos de vida compartilhados pela comunidade da qual fazem parte” (Anjos, 2017, p. 24).

Algumas vezes me pergunto: ainda faz sentido caminhar como arte, no início dos anos 2020, em uma cidade da América do Sul, localizada no Nordeste do Brasil? Caminhar e intervir na paisagem como reação à desordem da pós-modernidade? Caminhar procurando histórias, passado e raízes em meio ao caos urbano? Intervir buscando diálogo, pertencimento, comunidade? Segundo Careri:

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado — e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo — é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares (2013, p. 51).

Conforto-me com a definição de Careri e sigo adiante com a tese e o meu desejo de perambular pelas ruas do Recife e produzir lugares pequenos, discretos e ctônicos⁹.

1.2 Ventos do Sul: cruzamentos entre cerâmica e questões da política do feminino

Dou início à escrita deste subcapítulo olhando fixamente para uma pergunta escrita no meu bloco de notas: “Como artistas mulheres têm falado sobre questões da política do feminino através da cerâmica?”. Entretanto, de antemão, preciso explicitar uma posição: há uma diferença entre escultoras, ceramistas e artistas que trabalham a matéria terra em *performances*, fotografia ou videoarte. Há uma diferença fundamental, porque a artista que

⁹ Lugares associados à terra, ao mundo subterrâneo e aos seus mistérios.

escolhe a cerâmica precisa estruturar o seu pensamento criativo de acordo com as regras da matéria; e, diferentemente de outros materiais, a cerâmica ensina lentamente a quem a manipula sobre o respeito aos ritmos dos elementos da natureza. Estruturar o pensamento criativo de acordo com os tempos da cerâmica requer paciência; é um processo que se assemelha a uma iniciação e deixa um aprendizado profundo e até mesmo metafórico sobre a vida.

A cerâmica exige o fogo, e após ser queimada à temperatura aproximada de 800-900°C adquire as características de impermeabilidade e resistência (Muzzillo, 2014). A matéria plástica precisa ser sovada, modelada e estar oca. Também há os processos de pintura com engobe¹⁰, de polimento e de secagem. Após a primeira queima, que pode ser no forno à lenha, à gás ou elétrico, também se pode optar pela queima de vidrado, que exige temperaturas em torno de: 980°C (baixa), 1.150°C (média) e 1.250°C (alta) ¹¹ (Muzzillo, 2014). Investigo o material cerâmico desde 2016 e o meu processo criativo precisa considerar todas as nuances técnicas exigidas pelo material, para que o objeto modelado sobreviva ao cozimento sem quebras ou fissuras.

Quando penso em escultoras do século XX, que trabalharam a temática da política do feminino, imediatamente surge a imagem de Louise Bourgeois (1911-2010), artista francesa, que colocou “enormes aranhas” em várias cidades do mundo, com a reprodução de sua famosa escultura “Maman” (1999), em bronze, aço inoxidável e mármore, feita em referência à sua mãe, que era tecelã e estava à frente da oficina de restauração de tapeçaria da família (Larrat-Smith, 2011). Louise trabalhou intensamente questões do corpo, questões íntimas como a relação com a mãe e com o pai e questões da sexualidade humana, em quase oito décadas de prática artística (Larrat-Smith, 2011). Há uma grande quantidade de escritos psicanalíticos sobre o trabalho da artista; em minha investigação tive acesso ao catálogo da exposição “Louise Bourgeois: O retorno do desejo proibido”, produzido pelo Instituto Tomie Ohtake, a partir da mostra que ocorreu nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro em 2011,

¹⁰ Pigmentos naturais da terra, também chamados de geotinta.

¹¹ As temperaturas de queima dos vidrados são classificadas nestas três faixas (de baixa, de média e de alta), podendo haver pequenas variações, de acordo com as especificidades de composição de cada esmalte.

com curadoria de Philip Larratt-Smith, tendo como foco o legado psicanalítico de sua obra. O catálogo compila oito textos críticos sobre os cruzamentos entre arte e psicanálise, além de textos pessoais da própria artista, escritos entre 1947 e 2008, escritos relevantes para se pensar sobre arte e vida e como a memória íntima pode ser propulsora de um processo catártico nas artes.

Há outra escultora que muitas vezes passa despercebida nos livros de história da arte Ocidental: a brasileira Maria Martins (1894-1973), que nasceu em Campanha, Minas Gerais, e fez suas exposições mais importantes na cidade de Nova York na década de 1940, sendo conhecida como uma das maiores escultoras surrealistas (Callado, 2004). Em reflexo do casamento com um diplomata brasileiro, Maria Martins construiu a maior parte de sua trajetória artística no exterior. Veronica Stigger, curadora da exposição “Maria Martins: Metamorfoses”, que ocorreu no ano de 2013 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, discorre sobre o início de sua produção artística:

Em 22 de março de 1943, Maria Martins inaugurou sua terceira exposição individual, na Valentine Gallery, em Nova York. *Maria: New Sculptures* dividia o espaço da galeria com *Mondrian: New Paintings*. Às límpidas linhas verticais e horizontais, então coloridas e fragmentadas, de Mondrian, Maria contrapunha suas escuras de formas enredadas. Era a Amazônia que ela buscava figurar nesta mostra, não só em imagens, mas também em palavras: para acompanhar a exibição das peças, preparou um catálogo, em inglês, no qual narrava brevemente os mitos que envolviam as oito personagens apresentadas: Amazônia, Cobra Grande, Boiuna, Yara, Yemenjá, Aiokâ, Iacy e Boto. Este conjunto de esculturas marca uma mudança decisiva na concepção formal dos trabalhos de Maria Martins. Se, em suas duas exposições anteriores, em 1941 e 1942, suas peças tendiam a uma representação mais tradicional da figura humana, com contornos definidos, mesmo quando já explorava temas brasileiros como *Samba*, *Macumba* e *Yara*, agora suas personagens, embora ainda reconhecíveis, se fundem a um emaranhado de folhas e galhos que fazem as vezes da floresta tropical (2013, p. 17).

André Breton, no texto que produziu sobre a obra de Maria Martins para uma exposição no

ano de 1947 na Julien Lévy Gallery, em Nova York, afirmou:

Percebe-se facilmente que o que a distingue de todos os outros é o contato que, em todas as peças, ela restabelece entre o homem e a terra (em nossos dias, pelo menos em todas as grandes aglomerações humanas, esse contato se perdeu), é o perpétuo recurso que ela impõe às fontes vitais (do espírito bem como do corpo), que residem na natureza, é o cuidado constante de buscar fundar o psicológico sobre o cosmológico, por oposição à tendência contrária que comumente domina e engaja a humanidade numa via de sofismas cada vez mais perigosos (Breton, 2002, p.409 *apud* Stigger, 2013, p. 17).

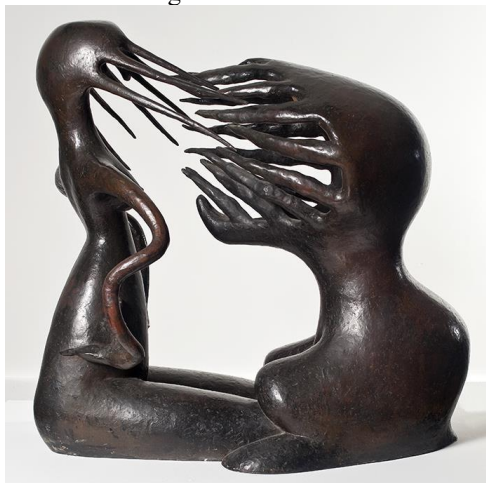
No livro “Maria Martins: uma biografia”, da jornalista Ana Arruda Callado (2004), podemos conhecer detalhes da sua rica trajetória artística. Abaixo, na Figura 3, podemos ver a artista ao lado de uma de suas esculturas em bronze no ano de 1949; na Figura 4 podemos ver um dos seus mais conhecidos trabalhos, a escultura “O Impossível” (1945), também em bronze.

Figura 3 - Maria Martins junto a uma de suas esculturas (1949).
Fotografia: Coleção da Embaixada Brasileira em Washington DC.



Fonte: www.mam.rio/artistas/maria-martins.

Figura 4 - Maria Martins. O Impossível (1945), bronze, 79,5 x 80 x 43,5 cm, Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fotografia: Jaime Acioli.



Fonte: www.mam.rio/artistas/maria-martins.

Segundo Raúl Antelo (2013), Maria Martins utilizou na escultura “O impossível” a técnica da cera perdida, onde tanto a cera modelada quanto o molde de gesso se perdem na elaboração do bronze final. A fundição, escolha de grande parte das escultoras e dos escultores modernos e executada com a colaboração de técnicos especializados, dá maior liberdade ao artista quando comparada à cerâmica. Ainda será necessário se preocupar com a estruturação tridimensional dos materiais envolvidos, entretanto, após a retirada do molde, a massa plástica modelada será destruída, seja ela cera, barro ou outro material. Nesses casos, não há apego à argila modelada; não há interesse em que o material telúrico adicione camadas de significação à escultura; o barro é utilizado para criar volumes e concavidades, podendo ser adicionado ou subtraído do bloco com facilidade, mas sua função termina aí, como matéria plástica. Pietro Maria Bardi, discorre sobre esta questão de maneira análoga:

Enquanto que o artesão do ferro ou da madeira pode estar certo da moldagem final de uma peça, pelas possibilidades do material empregado, o artesão da cerâmica deve pacientemente aguardar o resultado depois da queima, uma vez que nesta operação podem ocorrer variações e rupturas. A cerâmica como arte do fogo compartilha do lembrado flamejar, pois nela se insere o espírito de

apreensão, suspense a ardor (1980, p. 8).

Em outro campo de atuação estão as artistas que trabalham a matéria terra em *performances*, fotografias, videoarte e esculturas expandidas, sendo uma das mais emblemáticas a cubana Ana Mendieta (1948-1985), com a série de trabalhos “corpo-terra”, realizados entre as décadas de 1970 e 1980, que traziam à tona questões da política do feminino (Blocker, 1999). A escolha da terra como elemento compositivo do trabalho artístico pode revelar, também, camadas de significação relacionadas às questões ambientais e ecológicas e/ou questões relacionadas a território, pertencimento e exílio. Para estas artistas, a terra não precisa ser argilosa¹², tampouco o cozimento da terra é considerado em seus processos criativos; há outras dificuldades e desafios no processo criativo, mas são distintos das peculiaridades enfrentadas pelas ceramistas.

A escolha pela cerâmica implica um esforço íntimo de criação artística junto à estruturação da própria argila: é necessário cuidar do elemento terra no momento da modelagem, evitando a formação de bolhas de ar entre as paredes levantadas; é preciso encontrar um equilíbrio entre ar e água nos tempos de secagem da peça; é necessário respeitar o tempo de cozimento do fogo; e, mais uma vez, esperar o reequilíbrio entre o ar e água no tempo de resfriamento. Por isso, reafirmo, escolher e trabalhar com cerâmica nas artes plásticas é um campo repleto de especificidades.

Um livro primordial para o entendimento do desenvolvimento da cerâmica no Brasil é “Arte da Cerâmica no Brasil”, escrito por Pietro Maria Bardi (1980), um dos responsáveis pela criação do MASP - Museu de Arte de São Paulo. O livro traz um amplo apanhado da cerâmica dos povos originários brasileiros, além de mapear tijolos, telhas, imagens religiosas, azulejos, louças, panelas e potes produzidos no Brasil em diferentes épocas, e os principais ceramistas brasileiros do século XX.

¹² A argila é definida como uma substância mineral natural, composta basicamente de sílica, alumina e água, que tem a característica de plasticidade (Muzzillo, 2014).

Recife, minha cidade natal, situa-se no estado de Pernambuco, que possui muitos pólos de produção de cerâmica, como as cidades do Cabo de Santo Agostinho, Tracunhaém, Caruaru (Alto do Moura), Belo Jardim e Petrolina¹³. Agrupados dentro do preconceituoso rótulo de “artistas populares”, devido ao olhar pejorativo sobre o produto artesanal brasileiro que predominava inicialmente no país e eram resquícios da cultura colonial que privilegiava os cânones eurocêntricos, aos poucos artistas destes pólos foram recebendo o devido reconhecimento na história da arte brasileira, como Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963), conhecido como Mestre Vitalino, e Manoel Galdino de Freitas (1929-1996), conhecido como Mestre Galdino. Entre as artistas mulheres, podemos destacar os trabalhos de Ana das Carrancas (1923-2008), Lídia Vieira (1911-1974), Luiza dos Tatus (1959), Marliete Rodrigues da Silva (1957-). Pietro Maria Bardi enaltece vários destes artistas e afirma:

Pernambuco é considerado a terra onde o barro tem significado mesmo de existência, a partir das casas de sopapo, cobertas de sapé, com fogões, utensílios daquele material-riqueza. Nas feiras do Recife é possível encontrar-se o mais fantástico bazar cerâmico, desde a imagem religiosa, aliás das diversas religiões, até objetos de uso tão bonitos que nem se tem coragem de usar. É surpreendente a criatividade e as diferenciações de artífice a artífice, cada um com seu modo e sua temática (1980, p. 118).

Recife também é a cidade natal do artista Francisco Brennand (1927-2019), que deixou uma vasta obra em cerâmica que pode ser vista no Parque de Esculturas da Oficina Francisco Brennand e em vários locais da cidade. Olinda, cidade vizinha a Recife, abriga o atelier de Tiago Amorim (1943-), outro nome forte no panorama da cerâmica local e nacional, e o atelier de Mestre Nado (1945-), que possui uma longa investigação sobre instrumentos

¹³ Embora sem comprovação científica direta, acredito que esta grande produção cerâmica do estado de Pernambuco tem ligação com nossa herança genética e cultural, visto que esta região aglutinava uma grande quantidade de povos indígenas, como: Xukuru, Kapinawá, Fulni-ô, Pankararu, Truká, Atikum, entre outros. Hoje o estado tem 13 terras indígenas (TIs) oficialmente demarcadas, mas no passado circulavam sobre essas terras muito mais povos, com suas respectivas ligações com as artes do fogo e da terra. Nas minhas investigações sobre este tema, encontrei a dissertação de Mestrado em Arqueologia de Amanda Barreto da Silva (2022): “Barro que conta histórias e histórias contidas no barro: estudo das cerâmicas etnográficas Kariri-Xokó e Pankararu”, realizada na Universidade Federal de Sergipe, disponível em: www.ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/15747, acesso em 08/06/2025.

musicais feitos com cerâmica e o campo das Artes. Todo recorte implica em perdas, sobretudo em uma região geográfica abundante na produção artística como é o Nordeste do Brasil, mas é preciso voltar à delimitação contida na pergunta que abriu este subcapítulo: artistas ceramistas e os modos como questões feministas têm sido tratadas em suas obras.

Para contrabalancear os “ventos do Norte” do subcapítulo 1.1, decido focar apenas na história da arte brasileira: quais seriam nossos principais expoentes dentro desta delimitação? Quatro nomes emergem da minha memória: Celeida Tostes, Christina Machado, Flávia Leme e Sallisa Rosa. Christina Machado, por ser de importância seminal para a minha atuação enquanto artista, visto que foi a pessoa que me iniciou na cerâmica, será apresentada à parte, mais à frente, no Capítulo 3 (Subcapítulo 3.2). Falarei aqui, então, das outras três artistas, buscando pontos de diálogo com minhas investigações.

Em ordem cronológica, falarei primeiro de Celeida Tostes (1929 - 1995), nascida na cidade do Rio de Janeiro. Esta artista construiu uma trajetória profunda ligada à cerâmica, tendo se dedicado ao material por aproximadamente três décadas tanto na produção artística, quanto na pesquisa e na docência. Segundo Raquel Silva e Marcus de Lontra Costa, organizadores do livro “Celeida Tostes”, que traz um panorama sobre a vasta atuação da artista, “Celeida Tostes foi, é e sempre será referência fundamental na historiografia artística brasileira” (2014, p. 7). Celeida foi pioneira, no Brasil, em levar a cerâmica para o campo da arte contemporânea.

Alguns pontos de destaque da sua biografia: Celeida perdeu a mãe muito cedo e ficou sob cuidados dos avós maternos e das tias, em uma fazenda no interior do estado do Rio de Janeiro, onde teve forte contato com a natureza e o universo rural; formou-se em 1955 no curso seriado de gravura, da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, onde foi aluna de Oswaldo Goeldi (1895-1961); cursou educação artística na Escolinha de Artes do Brasil; em 1958 ganhou uma bolsa de estudos de um ano nos Estados Unidos da América, onde especializou-se em educação secundária e teve uma iniciação profunda na cerâmica a

partir de um estágio com Maria Martinez (1887-1981), índia Navajo descendente dos povos Pueblo do Novo México, e esta convivência foi determinante na mudança de curso de sua trajetória artística, porque foi a partir deste momento que Celeida escolheu a cerâmica; em 1974 publica o livro “A esmaltação em metal”; a partir de 1975 implanta a Oficina das Artes do Fogo e Transformação de Materiais, no Parque Lage, e em 1989 o Projeto Integrado de Cerâmica da UFRJ (Silva & Costa, 2014).

“O Parque Lage foi a grande usina criativa de Celeida, tanto artística como didática. É a partir desse momento que a confluência de sua atuação como artista plástica e educadora a tornam uma pessoa singular” (Silva & Costa, 2014, p.223). Neste espaço de ensino-aprendizagem das artes na cidade do Rio de Janeiro, criaram o verbo *celeidar*, no sentido de *transcender*, devido à maneira particular de experiências vivenciadas pelos alunos nas aulas de Celeida, como relata Silva & Costa:

Nos cursos oferecidos pela artista eram realizados rituais de sensibilização e criatividade ao ar livre, exploração de relações sensoriais com os quatro elementos: água, fogo, terra e ar. Ensinamentos e experimentos da transformação de materiais sob a ação do fogo. Celeida não ensinava técnicas ou fórmulas preestabelecidas para seus alunos; ela pregava a liberdade da descoberta e a criação de linguagens próprias. A oficina era uma espécie de laboratório de alquimia, em que criavam objetos com a ajuda da natureza (2014, p. 224).

Abaixo, na Figura 5, é possível ver uma peça da série “Fendas, vaginas e úteros” produzida durante a década de 1970. E na Figura 6 é possível ver a famosa fotoperformance “Passagem”, realizada no apartamento da artista no ano de 1979, na qual Celeida modela uma grande urna de argila, onde despeja barro líquido em seu interior, e entra nua naquela espécie de “útero” quente. Após aquele invólucro ser lacrado lentamente, com o auxílio de duas assistentes, a artista irrompe a camada de barro, projetando o seu corpo ao exterior, executando um gesto similar ao de um parto.

Figura 5 - Celeida Tostes. Série “Fendas, vaginas e úteros”, cerâmica, 22 x 22 cm (década de 1970).



Fonte: www.galeriasuperficie.com.br/artistas/celeida-tostes.

Figura 6 - Celeida Tostes. Fotoperformance “Passagem”, impressão sobre papel fotográfico (1979).
Fotografia: Henri Stahl.



Fonte: www.galeriasuperficie.com.br/artistas/celeida-tostes.

Da década de 1970 até 1995, o ano de sua morte em decorrência de um câncer de mama, Celeida trabalhou arduamente o tema da fecundidade feminina, expandindo-o posteriormente em paralelos com a própria fecundidade da terra. Seus trabalhos também

passaram a incluir participantes no processo de feitura, adquirindo um relevante caráter relacional, visto em obras como “O Muro” (1982) e “Gesto arcaico” (1991).

“O Muro” (1982) foi selecionado para o 5º Salão Nacional de Artes Plásticas, onde a artista trabalhava o tema do movimento permanente de oscilação entre aproximação e afastamento humanos durante a construção coletiva de um muro de tijolos de adobe¹⁴ de 16 metros de comprimento, 4 metros de altura e 40 cm de altura. Participaram da ação aproximadamente 100 pessoas, convocadas através de cartazes espalhados pela cidade. Já a instalação “Gesto arcaico” (1991), exposta na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, foi construída a partir da junção de 20 mil “amassadinhos” (pequenos pedaços de barro amassados por milhares de mãos humanas que tiveram contato com Celeida entre os anos de 1990 a 1991, através do simples gesto da mão que se fecha e aperta) (Silva & Costa, 2014). A instalação “Gesto arcaico” (1991) era formada por 3 painéis de “amassadinhos”, ocupando 36 metros quadrados de parede, ao redor de uma roda vermelha no chão de 4 metros de diâmetro (Silva & Costa, 2014).

Ao longo da sua vida, Celeida esteve empenhada em diversos compromissos políticos, participando de projetos de arte-educação em penitenciárias e em comunidades periféricas, envolvida em eventos relacionados à reforma agrária e à recuperação da tecnologia de feitura de painéis de cerâmica dos índios Waurá, e esta preocupação social transparece em sua obra, atenta à comunhão da condição humana, em meio a cenários díspares de condições socioeconômicas. Ela se interessava por projetos artísticos produzidos coletivamente e partilhados, que colocavam os seres humanos em posições de igual para igual, como podemos observar na fotografia de detalhe dos “amassadinhos”, abaixo, na Figura 7:

¹⁴ Adobe é um material de construção arcaico, que surge da mistura de areia, argila, palhas, e esterco e não é cozinhado, é seco ao sol.

Figura 7 - Celeida Tostes. Detalhe dos “Amassadinhos”, cerâmica (fotografia da exposição “Ventre da Terra”, realizada na Galeria Superfície, 2020).



Fonte: www.galeriasuperficie.com.br/artistas/celeida-tostes.

Outra artista brasileira que tem trazido à tona questões da política do feminino através da cerâmica, mais recentemente, é a artista Flávia Leme (1978-), nascida na cidade de São Paulo. Flávia desenvolveu sua trajetória acadêmica paralela à sua produção artística, com graduação, mestrado e doutorado realizados no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, na cidade de São Paulo. Suas investigações acadêmicas deram origem a dois livros sobre a temática dos atravessamentos entre a cerâmica e feminismos. Imagens do conjunto de sua obra podem ser vistas em sua página *web*¹⁵. Seu nome completo é Flávia Leme de Almeida, e nas publicações acadêmicas o Almeida se sobressai, devido às normas de formatação científicas.

Em 2010, Flávia publicou o livro eletrônico “Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais”, decorrente do seu mestrado, no qual investigou as associações das formas côncavas dos corpos do gênero feminino, dentro de uma visão binária

¹⁵ *Website* da artista: www.flavialeme.com.

de gênero¹⁶, e dos potes produzidos nas mais remotas civilizações com função utilitária, para reter alimentos, líquidos e ervas. A artista provoca a pensar sobre as relações entre mulheres e recipientes, através da sua prática artística e teórica. Abaixo, na Figura 8, é possível ver uma imagem da fotoperformance “Mulheres recipientes”:

Figura 8 - Flávia Leme. “Fertilizadores IX”. Fotoperformance da série “Mulheres recipientes” (2009). Cerâmica, 60 x 20 cm. Fotografia: Mariele Soupín.



Fonte: www.flavialeme.com/fertiliza-dores.

Em 2020, sua investigação de doutorado é publicada em formato de livro: “Desvios do barro: raízes culturais, feminismo e rituais nas poéticas de mulheres artistas da cena contemporânea latino-americana”, no qual faz um amplo levantamento de artistas da cena contemporânea latino americana, assim como das principais mostras e bienais ligadas ao universo da cerâmica na América Latina. Flávia Leme é docente nos cursos de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais na Universidade de Goiás, atualmente, também já ensinou na Escola

¹⁶ Flávia não deslegitima mulheres transgênero, tampouco discorda da possibilidade de haver outras visões não binárias de gênero; ela apenas delimita sua pesquisa ao que tem mais próximo: seu próprio corpo; e, entendendo-se enquanto mulher cisgênero, fala sobre as condições desse “corpo recipiente”. “O gênero feminino é, na verdade, múltiplo, diverso, profundo, complexo. É plural.” (Almeida, 2020, p.174).

Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais.

Nas suas produções plásticas durante o doutoramento, Flávia entrelaçou questões dos mitos e símbolos do inconsciente coletivo de Jung¹⁷ às questões do corpo feminino e da cerâmica. Falando sobre o seu próprio processo criativo, nos diz:

[...] quando as pessoas não dão a devida importância para os mitos, os contos de fadas, as lendas e os folclores populares, elas deixam de aproveitar de modo salutar e sábio, por ser um conhecimento arcaico, algumas maneiras de autoconhecimento e cura, pois ninguém está livre das mazelas e cargas emocionais da vida cotidiana. Este é, inclusive, uma das maiores questões da psicanálise junguiana, pois cada pessoa carrega dentro de si uma quantidade numerosa de símbolos, ainda que eles possam ter se tornados gastos ou inadequados, o que não exclui a necessidade de reconhecê-los e assimilá-los (Almeida, 2020, p. 122).

Abaixo, na Figura 9, um trabalho que faz referência ao mito de Ariadne, da mitologia greco-romana (para que Teseu não perdesse o caminho de volta ao entrar no labirinto para enfrentar o minotauro, Ariadne lhe dá uma espécie de guia: um novelo de fios de ouro):

¹⁷ Referência ao psiquiatra suíço Carl Jung (1875-1961).

Figura 9 - Flávia Leme. “Úberes intumescidos de Ariadne”. Instalação da série “P.F. (Peito *Fake*)” (2015). Cerâmica, fio de cetim e folhas de cobre, 120 x 150 x 50cm.



Fonte: www.flavialeme.com/uberes-intumescidos-ariadne.

Na instalação *Úberes intumescidos de Ariadne* os fios acobreados indicam os caminhos labirínticos percorridos pelo novelo. São como cabelos ruivos que escorrem das aréolas, uma espécie de leite sólido e acetinado. Do mesmo brilho e maciez são feitos os mamilos, recobertos com folhas de cobre, resplandecem intumescência e a ânsia de servirem e serem servidos. Cada fio conecta dois seios, formando um par. Cada par encontra-se separado um do outro: enquanto um repousa sobre um prato, o outro está preso na parede; enquanto um é palpável, está no prato de modo a ser consumido como um alimento; o outro, em posição vertical, mantém-se distante na parede como um prato decorativo para ser admirado. Um, é objeto de desejo. O outro, objeto de beleza (Almeida, 2020, p. 175).

A série “P.F. (Peito *Fake*)”, faz um trocadilho com a abreviatura P.F., comumente entendida no Brasil como “prato feito”, vendido em restaurantes para almoços rápidos entre períodos de jornadas de trabalho. Flávia traz em cerâmica o símbolo do peito protuberante para questionar lugares delimitados ao universo feminino: “Afinal de contas, não seriam tradicionalmente as mulheres, as responsáveis por nutrir e servir?” (Almeida, 2020, p. 174).

Abaixo, na Figura 10, “Matryoskas”, da série “Omito o mito”, que partiu da referência imagética do brinquedo russo e de um pião metálico musical que a artista possuía na infância. Segundo Flávia (2020), as peças foram modeladas e replicadas a partir de moldes de gesso, em três diferentes tamanhos, representando as três fases da vida da mulher e as relações entre avós, mães e filhas. Dispostas no chão, em alusão ao espaço infantil do brincar, as sessenta e três peças de cerâmica da instalação remetem também à herança do espaço de cuidados partilhados entre linhagens femininas, geração após geração.

Figura 10 - Flavia Leme. “Matryoshkas”, série “Omito o mito” (2017).
Instalação com 63 peças de cerâmica com óxidos, dimensões variáveis.



Fonte: www.repositorio.unesp.br/entities/publication/b65d8631-0b43-4bf0-b219-5113905aa8a8.

O corpo não é apenas biológico, é entidade resultante de profundas e profundas camadas de substratos culturais. É lugar de embate e emancipação. Mais e mais corpos femininos estão, desde as ondas feministas dos últimos séculos, posicionando-se com maior integridade e força, assumindo sua dimensão que, acima de tudo, é política (Almeida, 2020, p. 174).

Flávia Leme traz à tona, através de seus projetos artísticos, o direito das mulheres de representarem seus próprios corpos. Colocadas no papel de musas ao longo da história da arte ocidental, passivamente, como objetos de desejo, artistas contemporâneas têm acessado

na argila conexões com um passado ainda mais remoto, onde culturas matriarcais promoviam a atuação feminina (Stone, 2022). No passado paleolítico, as mulheres pareciam exercer o direito de representarem seus próprios corpos, e podemos chegar a esta conclusão especulativa observando a forma como a cabeça e os seios foram modelados em uma das mais famosas estatuetas deixadas pelas nossas ancestrais: a “Vênus de Willendorf”¹⁸ — como alguém que estava olhando de cima para baixo o seu próprio corpo (Stone, 2022).

A última e mais jovem das artistas apresentadas é Sallisa Rosa (1986-), que nasceu na cidade de Goiânia, no estado de Goiás. Sallisa concorreu ao Prêmio Pipa nos anos de 2020, 2022 e 2024, que promove a divulgação do trabalho de artistas contemporâneos com no máximo 15 anos de trajetória artística, o que deu amplitude à sua atuação em exposições e programas de residência artística nacionais e internacionais. Sallisa começou a atuar na área de artes visuais no ano de 2016, a partir de encontros promovidos pelo MAR - Museu de Arte do Rio, na cidade do Rio de Janeiro, quando ainda fazia mestrado em Criação e Produção de Conteúdo Audiovisual. Estes encontros culminaram na exposição intitulada “*Dja guata porã*” (em guarani, “caminhar bem, caminhar junto”) (Quintella, 2020).

A partir do programa de residência do MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do ano de 2020, a artista criou a instalação “América” (2021), que deu título a sua primeira exposição individual, com curadoria de Beatriz Lemos¹⁹. A partir da observação de uma questão de apagamento da memória observada em sua família (deram à sua avó o nome de América, por ela ter nascido no dia 12 de outubro, dia em que Cristóvão Colombo chegou às terras deste continente), Salissa expõe neste trabalho de grande formato, que mistura a cerâmica, o barro e o adobe, utilizando técnicas da bioconstrução, uma paisagem que lhe apareceu primeiramente em sonho: o reencontro com a avó no subsolo, entre raízes de mandioca. A partir da conexão com sua ancestralidade, a artista partilha saberes sobre memória, esquecimento, questões decoloniais e estratégias de criação de futuros para esse

¹⁸ Estatueta encontrada próxima à cidade de Willendorf, na Áustria, com aproximadamente 11 cm de altura e datada de aproximadamente 25.000 a.C. (Stone, 2022).

¹⁹ Catálogo completo da exposição: www.mam.rio/publicacoes/supernova-sallisa-rosa-america, acesso em 10/06/2025.

apagamento que não ocorre apenas em sua família, é também coletivo. Ela corporifica a presença de sua avó através da feitura de uma grande urna de argila posicionada no centro da instalação e nomeada de “urna da memória”. No processo de montagem de “América”, Sallisa convidou a artista Rose Afefê²⁰ (1988, da cidade de Varzedo, no estado da Bahia) para lhe ajudar com conhecimentos de preparo do adobe e da bioconstrução. Há um vídeo bastante completo sobre o processo de investigação e desenvolvimento desta proposta artística disponível na Internet²¹. Abaixo, na Figura 11, é possível ver uma fotografia da instalação:

Figura 11 - Sallisa Rosa. “América” (2021). Adobe, bioconstrução, terra e cerâmica. Fotografia: Fábio Souza.



Fonte: www.mam.rio/programacao/supernova-sallisa-rosa/.

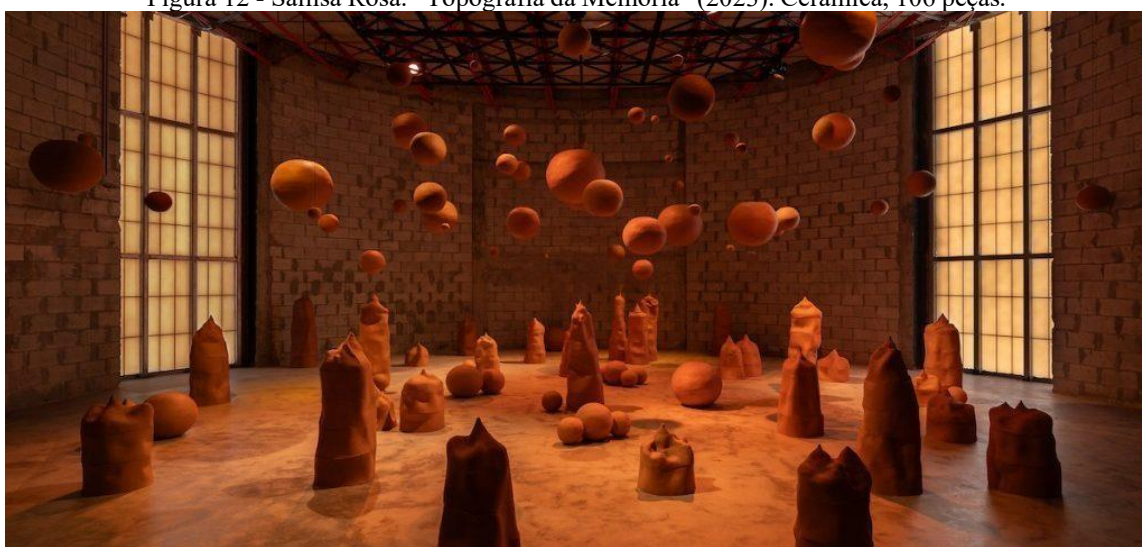
Sua primeira exposição individual internacional foi “Topografia da Memória”, que ocorreu no Collins Park Rotunda, em Miami, nos Estados Unidos da América, em 2023, e depois foi exposta na Pinacoteca de São Paulo, no Brasil, em 2024, sob curadoria de Thiago de Paula

²⁰ Biografia e portfólio: www.agenticarioca.com.br/artists/155-rose-afefe.

²¹ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=DjlfJdUbHEA&t=2s, acesso em 10/06/2025.

Souza. Também há dois vídeos²² disponíveis na Internet sobre o processo criativo de “Topografia da Memória”, instalação que agrupa mais de 100 peças de cerâmica e foi feita exclusivamente com o material cerâmico. Abaixo, na Figura 12, é possível ver uma fotografia da instalação imersiva que se propõe a convidar o espectador a se conectar com sua memória e seus esquecimentos, enquanto caminha entre as bolhas que flutuam no ar, e remetem ao cosmos, e estalagmites, que remetem ao espaço interior de uma caverna. À artista interessa investigar os modos coletivos de lembrar, as relações entre a erosão da terra e o esquecimento, e as possibilidades de criação de territórios e futuros através de sua produção artística. Nos diversos depoimentos da artista disponíveis no Youtube, é recorrente a fala sobre o desejo de partilhar saberes através da arte e de construção coletiva de futuros possíveis.

Figura 12 - Sallisa Rosa. “Topografia da Memória” (2023). Cerâmica, 106 peças.



Fonte: www.premiopipa.com/sallisa-rosa/.

No SESC Pompéia, em São Paulo, está em exibição atualmente a exposição “Eixo-Terra” (2025), com os mais recentes trabalhos de Sallisa Rosa. Há um vídeo²³ de “visita guiada

²² Vídeo produzido pela Pinacoteca de São Paulo: www.youtube.com/watch?v=FVhJ07JFiEg, acesso em 10/06/2025; vídeo produzido por Audemars Piquet Contemporary: www.youtube.com/watch?v=lbcKseiik2I, acesso em 10/06/2025.

²³ Vídeo produzido pelo SESC Pompéia, disponível em: www.youtube.com/watch?v=e5YYdegiiMU, acesso em 10/06/2025.

online” disponível na Internet, onde é possível ver detalhes de algumas obras que questionam a ação humana sobre o corpo-Terra. Na Figura 13 é possível ver a obra “Natureza vai vingar” (2025), que foi construída a partir de cacos de cerâmica reaproveitados de antigos trabalhos da artista, rejuntados com barro mole e costurados entre si com fios de cobre. O imenso globo craquelado, posicionado na entrada da exposição, faz alusão à crise ecológica já anunciada por Guattari (2012).

Figura 13 - Sallisa Rosa. “Natureza vai vingar” (2025). Cerâmica, 150 cm. Fotografia: Everton Ballardin.



Fonte: www.instagram.com/sallisarosa/ .

Percebo como pontos de interesse em comum, entre esta investigação e a obra de Celeida Tostes e de Flávia Leme, o “lugar de partida” semelhante, visto que também sou artista, pesquisadora e professora, e acredito bastante em práticas artísticas que se retroalimentam nesse movimento espiralado entre arte e educação. Sobre as questões da política do feminino: nos trabalhos de Celeida Tostes, percebo a presença do feminismo quando a artista coloca em evidência a questão da fecundidade humana e a representação desse corpo que gesta e gera vida; na produção de Flávia Leme, as questões passam mais fortemente pela necessidade de representação deste corpo, que foi reprimido e invisibilizado por tantos séculos; já em Sallisa Rosa, vejo a ligação com o feminino através da memória ancestral e

da preocupação com o desequilíbrio ecológico do planeta. Quando Sallisa Rosa questiona o modelo de vida que está esfacelando o planeta Terra, ela questiona o sistema atual que contribui para tanto: o capitalismo, e suas bases racista, sexista e patriarcal.

1.3 *Millennials* e a Internet: o que encontrei de mais próximo ao redor do planeta

Devido à grande quantidade de mudanças que passamos no último século, dentre as quais o advento da Internet e a consequente efervescência de troca de informações dos mais remotos lugares do planeta, em velocidade instantânea, torna-se complexo, hoje, o mapeamento do estado da arte de um determinado tema. Soma-se a isso a particularidade da *geração Y*²⁴ (*Millennials*), da qual faço parte, já que nasci em 1988: aprendemos a viver “com muitas abas abertas simultaneamente”, transpomos para a vida o modo de operação do computador e, muitas vezes, apresentamos interesses multifocais.

A minha investigação está localizada na intersecção de vários temas extensos, como: intervenções urbanas, caminhadas, cerâmica, memória, espaço onírico, feminismos, questões da cidade do Recife (questões amplas da formação do Brasil, consequentemente), etnografia e autobiografia. Portanto, preciso explicitar que escrevi este capítulo como quem tece uma colcha de retalhos manualmente: foi necessário perseverança para encontrar possíveis elos teóricos entre tantas temáticas sobrepostas que eclodiram no processo criativo prático, vivido no atelier e nas ruas nos anos de 2022 e 2023²⁵.

A partir de uma ampla busca na Internet, encontrei jovens artistas desenvolvendo pesquisas semelhantes à minha, com trabalhos na intersecção entre o caminhar e a cerâmica, sobretudo quando pesquisei “*ceramic urban artists*”. Não encontrei um trabalho que envolvesse especificamente caminhadas de uma forma mais sistematizada atreladas à cerâmica (objetivo

²⁴ Pessoas nascidas entre 1981 e 1996, segundo a definição sociológica de gerações.

²⁵ Este capítulo, embora posicionado como o primeiro da componente escrita, foi o último a ser escrito, devido à complexidade de amarração de tantos pontos de interesse.

perseguido nesta tese), mas percebi que existe uma gama de artistas percorrendo as ruas de grandes cidades e deixando objetos cerâmicos fixados às paredes, ou entre quebras do asfalto, ou mesmo sobre troncos de árvores e pedras. Selecionei três casos para compartilhamento, por identificar pontos de diálogos com o meu próprio fazer artístico: o primeiro, é a produção da artista polonesa, nascida em Varsóvia, NeSpoon, que atua desde 2009; o segundo, são os trabalhos do Coletivo MUDA, sediado no Rio de Janeiro, Brasil, formado pelos designers Bruna Vieira e João Tolentino e pelos arquitetos Diego Uribe, Duke Capellão e Rodrigo Kalache, desde 2010; o terceiro é o coletivo “Pedra no Rim”, da cidade do Porto, Portugal, que atua desde 2016 e é formado pelos artistas Fabrizio Matos e Israel Pimenta. Falarei de cada um deles, trazendo imagens de seus trabalhos. Na Internet, em suas páginas *web*, estão disponíveis para visualização uma grande quantidade de fotografias de suas obras e, em alguns casos, vídeos das intervenções.

NeSpoon começou a atuar como artista a partir do ano de 2009, o que ela considera um momento de renascimento em sua vida e, por este motivo, afirma em suas páginas *web*²⁶ que “nasceu em 2009”. Seus primeiros trabalhos fixados em espaços públicos urbanos foram pequenos objetos cerâmicos com motivos rendados, na sua cidade natal, Varsóvia, como podemos observar nas Figuras 14, 15 e 16, abaixo:

²⁶ Website da artista: www.nespoon.art; Behance: www.behance.net/NeSpoon; Instagram: www.instagram.com/nas.nespoon/, acesso em 10/05/2025.

Figura 14 - NeSpoon. Varsóvia, Polônia (2009).



Fonte: www.nespoon.art/ceramics/.

Figura 15 - NeSpoon. Varsóvia, Polônia (2009).



Fonte: www.nespoon.art/ceramics/.

Figura 16 - NeSpoon. Varsóvia, Polônia (2010).



Fonte: www.nespoon.art/ceramics/.

A artista, que considera as intervenções urbanas com cerâmica o centro de suas atividades artísticas, visto que foi a maneira como iniciou no campo das Artes, ao longo dos anos foi expandindo os meios de exibição dos seus padrões de rendas, que passaram a ocupar as ruas através do grafite e do estêncil, de instalações de *crochet* e de grandes murais pintados. Ela ficou bastante conhecida na Internet pelas imagens desses grandes murais rendados, que ocupam, muitas vezes, a fachada inteira de uma casa. Ela também faz intervenções urbanas com o barro mole, com caráter ainda mais efêmero, visto que se dissolvem com o contato com a água da chuva ou do mar, como podemos observar na Figura 17, onde podemos ver também a silhueta da artista, sentada de costas do lado direito da imagem:

Figura 17 - NeSpoon. Obra e artista. Kristiansand, Noruega (2018).



Fonte: www.nespoon.art/ceramics/.

A artista participou de diversas exposições, bienais e festivais de arte urbana, destacando em sua página como principais as suas exposições no Museu do Louvre (2019), na Expo Dubai (2020) e no Parlamento Europeu (2022). Através das suas viagens pessoais e participações em exposições individuais e coletivas, seu trabalho já esteve presente em mais de 100 cidades, em 40 países e nos 5 continentes, como podemos observar nas Figuras 18 e 19.

Figura 18 - NeSpoon. Sicília, Itália (2018).



Fonte: www.nespoon.art/ceramics/.

Figura 19 - NeSpoon. Deli, Índia (2019).



Fonte: www.nespoon.art/ceramics/.

Segundo as informações do seu *website*, NeSpoon acredita que a harmonia e simetria presentes nos padrões de rendas, similares às formas encontradas na natureza, como um floco de neve, o cálice de uma flor ou uma concha do mar, são universalmente reconhecidos pelas culturas humanas. As rendas também são associadas à infância, à segurança e a um passado familiar, sendo capazes de conectar pessoas de diferentes regiões do planeta.

Também há a questão da ligação histórica das artes têxteis com o gênero feminino, visto que o fazer renda sempre foi um espaço ocupado por mulheres, e a aparição desses objetos na cidade, como pequenos tecidos esvoaçantes sobre o cenário urbano, remetem ao universo feminino de forma velada. Na minha percepção, os objetos cerâmicos arredondados de NeSpoon são portais de acesso a algo mais profundo; são um convite à reflexão sobre as condições da presença dos corpos femininos nos espaços públicos urbanos. As questões da visibilidade e da invisibilidade desses corpos cerâmicos na cidade é um ponto de interesse em comum da corrente investigação com a pesquisa em curso da artista polonesa.

Já no Sudeste do Brasil, encontrei o Coletivo MUDA, do Rio de Janeiro, que surgiu a partir da ligação dos seus integrantes com práticas do grafite. O Coletivo leva a cerâmica para a

arte urbana através dos azulejos, explorando sobretudo as composições de formas geométricas e cores. Na página *web*²⁷ do Coletivo MUDA, eles se apresentam da seguinte maneira:

Cada intervenção é *site specific*, ou seja, pensada exclusivamente para o local em que será instalado, e seus módulos estudados para garantir a caracterização da composição. Com isso, o grupo procura interferir no cotidiano da cidade e seus transeuntes, contribuindo para destacar espaços invisíveis, tornando-os mais relevantes. O Coletivo MUDA tem o objetivo de oferecer uma experiência urbana lúdica, atuando como elemento surpreendente e coletivo. O azulejo branco, limpo, polido, possui uma carga histórica muito forte que remete ao espaço íntimo privado, e contrasta com os espaços públicos esquecidos da cidade.

O ponto em comum, que vislumbro no contato com o trabalho do grupo, é o meu interesse por estes espaços “esquecidos” da cidade; é a questão da memória e da produção de lugares. O Coletivo MUDA já esteve presente em outros estados brasileiros como São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Santa Catarina. No exterior, o coletivo já esteve presente em Portugal, Itália, Cuba, Argentina e EUA. Nas Figuras 20 e 21, abaixo, podemos ver um pouco do trabalho do coletivo nas ruas:

²⁷ Site do coletivo: www.coletivomuda.com.br, acesso em 20/05/2025. Instagram: www.instagram.com/coletivomuda/.

Figura 20 - Coletivo MUDA. Praia de Botafogo, Rio de Janeiro, Brasil (2018).



Fonte: www.coletivomuda.com.br/portfolio/alguma-coisa-muda/.

Figura 21 - Coletivo MUDA. Campo de Ourique, Lisboa, Portugal (2022).



Fonte: www.coletivomuda.com.br/portfolio/campo-de-ourique/.

A pesquisa do coletivo remete-me ao trabalho de Athos Bulcão (2018-2008)²⁸, famoso na história da arte brasileira pelas composições azulejares em espaço público na cidade de Brasília, como no Aeroporto Internacional Juscelino Kubitschek, na Universidade de Brasília, na Igreja Nossa Senhora de Fátima, conhecida como Igrejinha da 308 Sul, entre outros. Remete também ao trabalho da artista portuguesa Maria Keil (1914-2012)²⁹ e seus painéis de azulejo nas estações de Metropolitano de Lisboa, artista que integrou a pintura em azulejo na arquitetura urbana de Portugal no século XX. Entre seus trabalhos, podemos destacar o painel “O mar” (1959), na Avenida Infante Santo, em Lisboa. A artista também colaborou criativamente com a fábrica de azulejos Viúva Lamego³⁰, em funcionamento desde 1849 em Portugal.

Como referências contemporâneas do uso do azulejo em espaço público, destaco ainda o trabalho das arquitetas portuguesas Rita Almada Negreiros e Catarina Almada Negreiros, a frente do Atelier CAN RAN³¹, e de Maria Ana Vasco Costa³², que tem explorado aspectos tridimensionais na azulejaria. Material de revestimento modelar, de herança árabe, o azulejo sempre atraiu artistas devido à plasticidade do jogo das peças e à intrigante possibilidade de desvios no padrão. Devido à forte tradição cultural azulejar em Portugal, há disponível na Internet uma grande quantidade de artigos sobre novas formas de uso do azulejo em arte urbana, como: projetos cocriativos de reinvenção do espaço público para escolas (Menezes, 2021) e questões de patrimônio azulejar português (Menezes, 2017)³³.

Por fim, encontrei a dupla “Pedra no Rim”, da cidade do Porto, Portugal. Este coletivo formado pelos artistas Fabrizio Matos e Israel Pimenta chamou-me a atenção, sobretudo, por

²⁸ Biografia e portfólio: www.fundathos.org.br.

²⁹ Biografia e portfólio: www.purl.pt/708/1/obra.html.

³⁰ História e projetos: www.viuvalamego.com/pt/sobre/a-nossa-historia/.

³¹ Biografia e portfólio: www.can-ran.com.

³² Biografia e portfólio: www.mavestudio.com.

³³ Estas questões não serão aprofundadas aqui, visto que esta tese não engloba o azulejo, mas menciono a título de difusão do conhecimento, caso algum leitor tenha interesse na investigação neste campo.

desenvolver um trabalho a partir da observação da freguesia onde está situado: o Bonfim. A circunscrição do projeto artístico é o ponto de interesse em comum entre nós. Curiosamente, entretanto, eles não abandonam as peças de cerâmica na cidade como forma de intervenção urbana; os artistas fazem o sentido inverso: a partir dos dejetos encontrados nas ruas do Bonfim, eles produzem no atelier peças de cerâmica para comercialização, a partir de um olhar crítico sobre o que a cidade descarta. Na página *web*³⁴ da dupla, eles se apresentam da seguinte forma:

Desde 2019, a Pedra no Rim faz cerâmica no Bonfim — uma freguesia histórica e simbolicamente rica. Habitada desde o século XIX por trabalhadores da classe operária, oriundos de várias zonas circundantes, o Bonfim tem uma longa tradição na indústria cerâmica e nas artes e ofícios. É no quotidiano que nos inspiramos. Nisso, e nas transformações em curso nesta freguesia. As peças surgem a partir de comentários satíricos ou observações, e dos despojos encontrados que vão do grotesco ao belo.

Poderia dizer que o coletivo faz uma “arqueologia do presente”, já que ele investiga os vestígios da civilização contemporânea, na tentativa de refletir sobre as relações humanas atuais através dos objetos descartados nas ruas da freguesia onde está situado. Curiosa e contraditoriamente, Fabrizio Matos e Israel Pimenta perenizam na cerâmica objetos de “curta duração de vida” como um aviãozinho de papel, uma cartela de remédios ou um preservativo sexual.

Eles mapeiam o bairro através do que encontram ao caminhar, conseguindo fazer um amplo levantamento sobre: a flora, a fauna, as mitologias urbanas, a iconografia popular e religiosa, os costumes sexuais, os vícios locais, entre outros. Sapatos esquecidos, roupas de baixo jogadas, gatos, ratos, pombos atacados por gaivotas, perucas, latas de cerveja, caixas de remédios — tudo é modelado e cozido, e perenizado através da cerâmica. Fica no ar o questionamento do que pensarão as futuras gerações quando encontrarem esses objetos

³⁴ Biografia e portfólio: www.pedranorim.pt; Instagram: www.instagram.com/pedranorim.ceramicanobonfim.

arqueológicos alguns séculos à frente. Abaixo, nas Figuras 22, 23, e 24, podemos ver um pouco do trabalho do coletivo:

Figura 22 - Pedra no Rim. Comprimidos nº4, Porto, Portugal (2023).



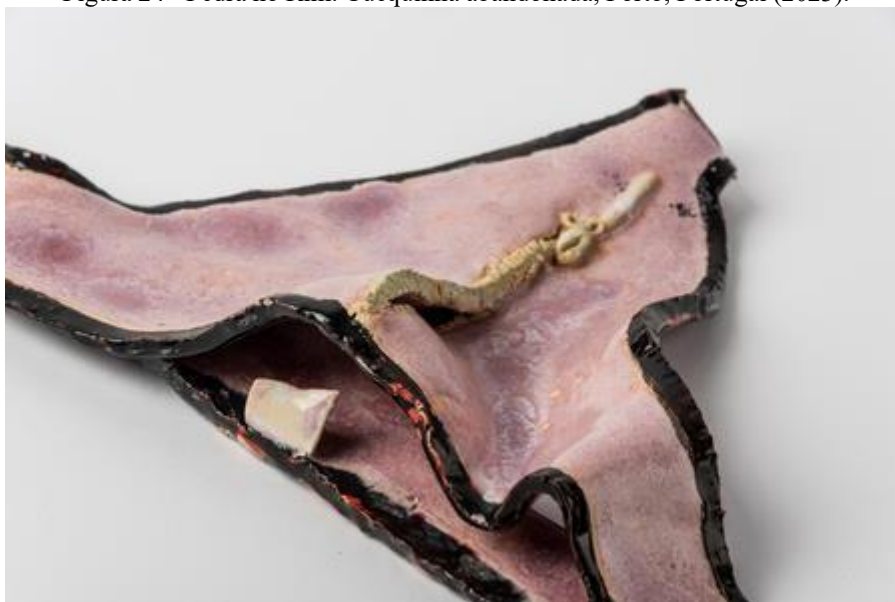
Fonte: www.pedranorim.pt.

Figura 23 - Pedra no Rim. Aviões *Low Cost*, Porto, Portugal (2023).



Fonte: www.pedranorim.pt.

Figura 24 - Pedra no Rim. Cuequinha abandonada, Porto, Portugal (2023).



Fonte: www.pedranorim.pt.

Diante do exposto, e lembrando que este breve apanhado histórico é feito por uma composição de recortes de artistas e obras que tecem pontes de comunicação com a corrente investigação, e, portanto, não tem a finalidade de esgotar os vários aspectos do tema aqui tratado, passarei ao próximo capítulo, para explicitar as motivações do uso da memória pessoal como matriz do projeto artístico apresentado nesta tese.

Capítulo 2 – Memória e caminhos familiares: uma narrativa autobiográfica

2.1 Raízes: memória de uma avó; memória de uma cidade

Segundo Jorge Larrosa, pedagogo espanhol, “[...] pensar não é somente ‘raciocinar’ ou ‘calcular’ ou ‘argumentar’, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece” (2002, p. 21). Escrevo a tese em primeira pessoa, porque tanto a componente escrita quanto a projetual fazem parte de uma única narrativa autobiográfica e me parece coerente que traga a minha voz ao texto. Através desta narração e da produção artística experimental que faz parte desta investigação, tento dar sentido ao que sou e ao que me aconteceu nos últimos anos.

Desde dezembro de 2020, no auge da pandemia de COVID-19, uma questão de direito urbano passou a tirar o meu sono, de forma conotativa e denotativa: abriram um bar com uma vasta programação de atrações musicais ao lado da minha casa, sem a realização de nenhum tipo de isolamento acústico na edificação. As tentativas de diálogo com os donos do empreendimento duraram cerca de um ano, até que a violência verbal se instaurou entre nós. Tentei resistir o máximo que pude, acionei o Ministério Público para resolução do caso, mas o meu corpo não aguentou a presença contínua torturante do som. Em 28 de abril de 2022, grávida de sete meses do meu filho Pedro, abandonei a casa de número 74 da Rua Fernando Lopes, no bairro das Graças, em Recife.

Senti na pele o desconfortável lugar de combatente na disputa territorial urbana. Já havia experimentado este sentimento antes, quando militei pelas causas do Movimento Ocupe Estelita³⁵, que reivindicava uma destinação pública para um terreno com cerca de cem mil

³⁵ O Movimento Ocupe Estelita surgiu em 2012, na cidade do Recife, como uma organização movimentalista contra o Projeto Novo Recife, que previa a construção de doze torres de até 40 andares em uma área às margens do Rio Capibaribe, no histórico bairro de São José. O terreno, antes público, pertencente à Rede Ferroviária do Governo Federal, foi leiloado de forma irregular para o Consórcio Novo Recife, formado pelas empresas Moura Dubeux, Queiroz Galvão, GL Empreendimentos e Ara Empreendimentos. O movimento Ocupe Estelita exigia a participação popular nas questões das diretrizes urbanísticas da cidade, tentando evitar a gentrificação e a especulação imobiliária, e chamava a atenção para a possibilidade de uso público do espaço, através da construção de um parque. “A cidade é nossa. Ocupe-a.” era o lema do movimento.

metros quadrados à beira do Rio Capibaribe, no bairro histórico de São José. Entretanto, desta vez era diferente: não estava acompanhada pela sociedade civil; era uma disputa muito particular entre o meu sono e o barulho do bar. Por se tratar de casas de paredes conjugadas, sem dúvidas eu era a vizinha mais prejudicada. A falta de cidadania típica dos empresários do capitalismo tardio atrelada à lentidão de ação dos órgãos públicos em fiscalizar e punir o descumprimento das leis foram capazes de corroer minha paciência.

Entretanto, não desmontei meu atelier do endereço em disputa — ele segue vivo, resistindo na pequena casa “de porta e janela” de fachada púrpura, na mesma rua onde nasceu o poeta Manuel Bandeira (1886-1968), autor do poema “O bicho” (1947), que tanto me impactava na infância, e autor também do poema “Evocação do Recife” (1925), tão oportuno a esta investigação. A casa era um “atelier-residência”; mudei apenas a residência porque tornou-se impossível dormir naquele lugar. Uma casa onde ninguém dormia - nem eu, nem meu companheiro Marcelo, nem o bebê (ainda na barriga) e nem os gatos (moro com seis gatos). Mudamos para o terceiro andar do Edf. Penedo, número 116 da Rua Aníbal Falcão, também nas Graças, a quatro quarteirões dali.

Não retirei a ação do Ministério Público após a mudança de endereço residencial, continuo participando das escassas audiências públicas, quando a 35ª Promotoria de Justiça de Habitação e Urbanismo do Recife convida à participação. Entretanto, busquei refletir intimamente sobre o que me levava a seguir adiante no conflito judicial desesperançoso. Encontrei como uma das respostas o traço persistente da minha personalidade e, entre névoas do pensamento, encontrei como resposta também o traço persistente da personalidade da minha avó paterna. Ela era “dura na queda”, como diz a expressão popular, e participou ativamente da minha criação.

Voltando à pergunta: por que seguia adiante na disputa, mesmo abatida devido à violência sofrida e à lentidão do poder público? Encontrei respostas, também, em um conceito criado pela filósofa francesa Simone Weil (2022). Os algoritmos de um site de vendas de livros apresentaram-me ao “O enraizamento”, livro homônimo à ideia desenvolvida por Weil:

O enraizamento é talvez a exigência mais importante e ignorada da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos presságios do porvir. Participação natural, isto é, suscitada automaticamente por lugar, nascimento, profissão, ambiente. Todo ser humano precisa de múltiplas raízes. Precisa receber quase a totalidade da sua vida moral, intelectual, espiritual por intermédio das esferas de que é naturalmente parte (2022, p. 65).

Resisto porque desejo participar de forma ativa na construção da cidade onde nasci e na qual escolhi viver. Respostas também ressoam de um frevo tradicional do Carnaval pernambucano, de autoria do compositor Capiba, que diz “e se aqui estamos, cantando esta canção / viemos defender a nossa tradição / e dizer bem alto que a injustiça doi / nós somos madeira de lei que cupim não roi”³⁶. Lembro também da cena final do filme “Aquarius” (2016), do cineasta recifense Kleber Mendonça Filho: Clara, personagem interpretada pela atriz Sônia Braga, após descobrir a infestação de cupins provocada de forma criminosa pelo empreiteiro que deseja demolir o edifício da década de 1950 onde ela reside, despeja sobre a mesa de reunião da construtora as provas do crime: pedaços das vigas de sustentação do Edifício Aquarius cobertas pelos pequeninos animais perniciosos.

O patriarcado e o sistema capitalista, como os cupins nas metáforas acima, destroem o vínculo com o passado, provocando o desenraizamento das coletividades. Pernambuco, entretanto, tem um histórico de lutas e revoluções: Insurreição Pernambucana (1645), Guerra dos Macates (1710-1711), Revolução Pernambucana (1817), Confederação do Equador (1824), Revolução Praieira (1848-1849) — para citar apenas as principais. Os cupins parecem ter um pouco mais de dificuldade por aqui, porque “quem é enraizado não desenraíza”, como disse Weil (2022, p. 70).

Já havia ouvido falar de Simone Weil em trechos do livro “Devoção” de Patti Smith. Através da participação no Clube Traça, grupo de leitura feminista organizado por Clarissa Galvão

³⁶ Frevo “Madeira que cupim não roi” (1963).

no Recife, conheci a versão escritora da roqueira estadunidense e fiquei encantada por seus livros e por seu modo de escrever. Em “Devoção”, Patti embarca em um voo a Paris portando um ensaio sobre a vida de Simone e comenta do poder do livro de alterar o tom e o rumo da viagem. Sobre Simone, Patti comenta: “brilhante e privilegiada, ela percorreu os grandes salões da mais elevada erudição, abdicando de tudo para embarcar num caminho difícil de revolução, revelação, serviço público e sacrifício” (Smith, 2017, p. 18). Foi Patti Smith quem primeiro me soprou ao ouvido baixinho: Simone Weil³⁷.

Pesquisando sobre Weil, deparei-me com a obra de Ecléa Bosi, seus livros e ensaios sobre psicologia social, e sua pesquisa sobre a importância da memória dos idosos como constituinte informal da cultura e como componente estruturante da sociedade. Segundo Bosi:

A memória dos velhos pode ser trabalhada como um mediador entre a nossa geração e as testemunhas do passado. Ela é o intermediário informal da cultura, visto que existem mediadores formalizados constituídos pelas instituições (a escola, a igreja, o partido político etc.) e que existe a transmissão de valores, de conteúdos, de atitudes, enfim, os constituintes da cultura (2022, p. 15).

Tenho lembranças nítidas da minha infância na casa de minha avó paterna: lembro de desenhar junto com ela sobre a mesa baixa de madeira e fórmica preta que ficava no centro da sala de estar; lembro do cheiro do mamão cortado em fatias compridas na sobremesa dos almoços de domingo; lembro das toalhas com bicos de renda renascença e pequenos bordados que cobriam as bandejas quando ela recebia visitas; lembro que naquela casa existia um local secreto onde me era permitido colar as figurinhas que vinham de brinde nos chicletes: o lado de dentro da porta de um armário que ficava embaixo da escada — uma enorme subversão para os meus 4 anos de idade, que agora logo me remete ao capítulo “As

³⁷ Simone Weil nasceu em Paris, em 1909, de família judia não praticante. Formou-se em filosofia e, com a finalidade de estudar com propriedade a condição operária, trabalhou em linhas de produção de fábricas metalúrgicas. Participou da Guerra Civil Espanhola, lutando ao lado dos republicanos. Continuou lutando contra o nazifascismo em Nova York, para onde fugiu com os pais em 1942, e em Londres, morrendo nesta última cidade aos 34 anos de idade, decorrente de uma pneumonia atrelada à saúde debilitada.

gavetas, os cofres e os armários “ do livro “A Poética do Espaço” do filósofo francês Bachelard: “Abre-se o móvel e descobre-se uma moradia. Uma casa está escondida no cofre” (1978, p. 253).

Lembro, também, das histórias contadas pela minha avó e da percepção que tinha do mundo e de si. Gostava de contar em detalhes as estratégias de cada uma das traquinagens mais memoráveis de sua infância. Mostrava com um sorriso astucioso a marca que tinha em uma das bochechas, recebida no dia em que, imitando as funcionárias de casa que cevavam perus no quintal, cevou uma galinha com uma papa de areia feita por ela mesma e terminou levando uma bicada do galo, que saiu em defesa da sua companheira aflita. Recordo-me do Recife narrado pela minha avó: Rua do Riachuelo, Rua Gervásio Pires, Rua Manoel Borba... O Bloco “Timbu Coroador”, troça carnavalesca do Clube Náutico Capibaribe, onde meu bisavô jogava futebol amador, fazia uma parada estratégica na casa de infância da minha avó para que os foliões tomassem uma batida. Os blocos de Carnaval do Recife ainda são uma celebração de rua, na rua e à rua - pessoas juntas, em bloco, celebrando o sentido mais profundo do termo “arruaceiros”. “Arruar... Conhecer e recordar. Pisar e querer adivinhar os que já pisaram. Ser ao mesmo tempo a geração de agora e as gerações de outrora” (Sette, 1948, p. 8-9).

Percebo, enquanto escrevo este texto, que guardo na memória muitas outras lembranças vívidas da minha avó Leuce e dos cuidados, da atenção e do afeto que me foram desprendidos. Segundo Weil:

Um saco de trigo pode sempre ser substituído por outro saco de trigo. O alimento que uma comunidade fornece à alma daqueles que a compõem não tem equivalente no universo inteiro. Então, pela sua resistência, a coletividade já penetra o porvir. Contém o alimento não apenas para as almas dos vivos, mas também para as dos seres não nascidos que virão ao mundo no decorrer dos séculos seguintes. Por fim, por esta mesma resistência, a coletividade tem suas raízes no passado (2022, p. 16).

Após a experiência recente de gerar, parir e criar um filho, notei que passei a visualizar

melhor a esfera dos trabalhos reprodutivos e a importância destes cuidados para o desenvolvimento saudável das crianças e, conseqüentemente, das comunidades. Durante a gravidez li um único livro sobre criação de bebês: “Tudo começa em casa” de Winnicott (2021). Confesso que escolhi o livro pelo título, entre outros títulos do autor, porque estava imersa em estudos sobre casa no primeiro ano do doutoramento, enquanto gestava Pedro. Este livro, em especial, foi editado postumamente, reunindo artigos ainda não publicados e o registo textual de conferências e transmissões de rádios. As ideias de Winnicott corroboram as de Simone Weil quando o pediatra e psicanalista inglês diz:

O que a psicanálise nos diz de mais importante a respeito das pessoas? Ela nos fala sobre o inconsciente, a vida profunda e oculta de cada indivíduo que tem raízes na vida real e imaginária da infância mais precoce. No início, o real e o imaginário são uma única coisa, pois o bebê não aprende o mundo de modo objetivo, mas vive num estado subjetivo, em que é criador de todas as coisas. Gradualmente, o bebê saudável torna-se capaz de perceber o mundo do não eu; para alcançar esse estado, precisa ser cuidado bem o suficiente durante a época de dependência absoluta (2021, p. 15).

Brinco com Pedro entre a escrita destes parágrafos. Ele ganhou um livro da minha madrinha, tia Piedade, filha da minha avó Leuce e a maior incentivadora de novos leitores na família. Enquanto viro as páginas e revelo as diferentes ilustrações de animais, pergunto a Pedro: “Como faz o gato?”. Ele reflete um pouco e responde um agudo “Miau!”. Quando aparecem bichos exóticos, com os quais ainda não está familiarizado, muitas vezes cria novos sons. “Como faz a girafa, Pedro?”. Ele responde, muito seguro: “Bu bu”. Quando não sabe, ele inventa — cria o mundo ao seu redor: como nos ensina Winnicott (2021) acima.

A expressão criadora de que tanto falava Dona Noêmia Varela, fundadora da Escolinha de Artes do Recife, na Rua do Cupim, onde passei inesquecíveis anos da minha infância. No vídeo “Noêmia Varela: uma vida, fazeres e pensares”³⁸, ela reflete sobre suas experiências em arte-educação com crianças e diz: “Eu descobri que a linguagem arcaica que chamamos

³⁸ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Fk1Cx06ILKM (1:23).

“arte” estava presente de uma forma construtiva, dinâmica, profunda e enraizada no processo da vida. E por que se está no viver e na existência do ser humano não está na educação?”. Lembro também do encontro com Mônica Hoff Gonçalves³⁹ e com a sua proposição pedagógica em uma residência artística em 2019, na ilha do Massangano, da qual participei: “Como ensinar aquilo que se quer aprender?”. Nós, artistas, fazedores de mundo, estamos o tempo todo criando o que queremos aprender. Tentamos materializar o que nos escapa de modo objetivo. Bebês suficientemente bem cuidados, artistas e professores emancipados têm muito em comum, porque se colocam na posição de criadores de mundo e participam de forma ativa no espaço-tempo presente.

Rancière (2018), filósofo francês, no livro “O mestre ignorante”, defende a ideia da comunidade dos iguais, que nada mais seria que uma sociedade emancipada, uma sociedade de artistas, onde não existiria uma divisão social baseada na inteligência, entre os que sabem mais ou os que sabem menos. Tal comunidade “não conheceria senão espíritos ativos: homens que fazem, que falam do que fazem e transformam, assim, todas as suas obras em meios de assinalar a humanidade que neles há, como nos demais” (2018, p. 104). Segundo Rancière:

Não se trata de formar grandes pintores, mas homens emancipados, capazes de dizer *eu também sou pintor* — fórmula em que não entra qualquer orgulho, mas, bem ao contrário, o justo sentimento do poder de todo ser razoável. [...] E *eu também sou pintor* significa: eu também tenho uma alma, sentimentos a comunicar a meus semelhantes (2018, p. 99).

Voltando à ponte que tecia entre Winnicott e Weil: penso na esfera dos trabalhos de cuidar, seja de um bebê, de uma criança, de uma família, de uma rua, de uma comunidade ou de uma cidade. Winnicott defende a preservação de um ambiente suficientemente bom para que os laços afetivos entre a criança e o seu cuidador se efetivem, sendo imprescindível neste

³⁹ Mônica Hoff Gonçalves (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, 1979) é curadora, pesquisadora e artista. Desenvolve trabalhos em curadoria educativa e pesquisa metodologias coletivas de aprendizagem e desaprendizagem.

contato a capacidade de percepção do cuidador de como o bebê está se sentindo. O elo de comunicação tecido nesta primeira infância, apreendido através de gestos e expressões do bebê e do grau de atenção sensível possível de ser desprendida pelo cuidador, é crucial para o desenvolvimento emocional saudável da criança.

Também segundo Winnicott, “pode-se dizer que um ambiente suficientemente bom é aquele que facilita as várias tendências individuais herdadas, de tal forma que o desenvolvimento ocorra de acordo com elas” (2021, p. 22). Se o inconsciente tem raízes na infância mais precoce e se a saúde social depende da saúde individual, deveriam haver esforços governamentais para garantir um ambiente propício para o desenvolvimento saudável dos rebentos de uma comunidade. A lógica do sistema capitalista atua contra a constituição dos laços afetivos entre cuidadores e bebês. A hiperespecialização e a terceirização dos cuidados com a infância, criticados por Winnicott, impedem que o bebê seja capaz de se desenvolver de acordo com suas tendências herdadas; isto é, impedem o enraizamento.

Voltando à pergunta inicial: por que sigo na briga? A persistência teria sido transmitida a mim pela matriarca da família através da nossa convivência próxima e deste ambiente propício de atenção e cuidados? Ou até mesmo pelas ancestrais vindas antes dela, através da herança genética? Obstinação ou perseverança; teimosia ou birra — o fato é que quando reflito sobre o porquê de continuar resistindo ao embate com os donos do bar vem à tona repetidamente a imagem persistente da minha avó Leuce.

Leuce Maria Dornelas Camara nasceu em 23 de julho de 1925, na cidade do Recife, filha de Maria das Dores do Rêgo Barros e José Caetano Dornelas Camara, e passou grande parte de sua infância e juventude no efervescente bairro da Boa Vista, núcleo central da cidade naquela época, com lugares históricos marcantes como o Parque Treze de Maio, o Teatro do Parque e o Mercado da Boa Vista, ao lado dos bairros de São José, Santo Antônio, Santo Amaro e Recife Antigo. Entretanto, quando nos encontramos nesta vida, ela já possuía 63 anos de idade, muito já tinha vivido e residia em uma casa alugada no bairro da Madalena. Para mim, sempre foi “vovó Leuce”.

Recuperar a memória de uma avó, de uma casa ou de uma cidade tem a ver com a busca pelas nossas raízes e pela compreensão da formação da nossa identidade; tem a ver com a necessidade de enraizamento. Segundo Bosi, “do vínculo com o passado se extrai a força para formação de identidade” (2022, p. 16) — cooperação, vínculos, elos, pontes, costuras, trançados; guiada pelas vozes do passado consigo seguir adiante com mais firmeza nos passos, enquanto aguardo os despachos e as convocações da 35ª Promotoria de Justiça de Habitação e Urbanismo do Recife.

Como amava o Recife da minha avó, onde as pessoas pegavam bonde⁴⁰ e andavam a pé, “batendo perna”, uma de suas maiores paixões. Com a sua morte, em 4 de maio de 2017, tinha medo de que parte da memória relacionada àqueles lugares desaparecesse debaixo da terra fria como desapareceu seu corpo. Convivemos durante vinte e nove anos e sua data de falecimento foi marcante, para mim, porque ocorreu dois dias após o meu aniversário — havia o risco até mesmo de coincidir com o meu aniversário, já que minha avó estava muito debilitada em uma sala de UTI, sendo cuidada apenas de forma paliativa entre as últimas semanas de abril e o início de maio daquele ano. Percebi-me, então, detentora das recordações de um Recife que não existe mais, mas que existiu e foi caro à minha avó. Lauren Elkin, escritora estadunidense, em um capítulo sobre Virginia Woolf e a cidade de Londres, expõe um sentimento semelhante ao meu:

A Londres que Woolf amava: é cada vez menor o número de pessoas que ainda se lembram dela, cabendo a nós, que lemos seus diários, cartas e livros, a tarefa de reconstruí-la por nós mesmos. Temos de reconstruir um mundo a partir dos murmúrios do papel. Ou podemos calçar os sapatos, abrir a porta e sair (2022, p. 111).

2.2 Encontros oníricos e o esboço de um circuito afetivo

A madrugada foi apagando minhas recordações. Ouvia de vez em quando o som das palavras, e notava a diferença. Porque as palavras que havia ouvido até então, e só então fiquei sabendo, não tinham nenhum som, não soavam; sentiam-se; mas sem som, como as que

⁴⁰ Nome utilizado no Brasil para elétrico.

se ouve durante os sonhos (Rulfo, 2011, p. 59).

Percebo agora, comparando as datas, que passei a morar na casa de cor de amora da Rua Fernando Lopes dois meses após o falecimento da minha avó, em julho de 2017. Como tínhamos uma ligação afetiva forte, pensei que iria encontrá-la com mais frequência na atmosfera onírica após a desmaterialização do seu corpo. Entretanto, até hoje, consigo lembrar apenas de quatro encontros com ela durante o sono.

No primeiro sonho, logo após a sua morte, observava minha avó dançando uma espécie de dança circular com outras mulheres, todas vestindo longas camisolas brancas. Diferentemente do corte curto e da cor alourada com que tingia os fios na fase idosa da vida, seu cabelo aparecia longo e branco no sonho, assim como os cabelos das demais mulheres a quem dava as mãos. Ela parecia estar bem, mas não fazíamos nenhum tipo de contato, eu apenas observava o grupo dançar à distância. O segundo momento, foi um “sonho-queixa”, que detalharei mais à frente, devido a sua importância para esta investigação. Do terceiro encontro, ficou apenas uma sensação: parecia estar em seu velório outra vez, junto a outras pessoas não identificadas no Cemitério de Santo Amaro. Em um quarto e último momento, procurávamos o endereço de um familiar distante entre as anotações guardadas nas gavetas da cômoda do seu quarto. Quando a memória já lhe pregava peças com a presença constante do esquecimento, repetimos em vida inúmeras vezes esta ação de procurar papéis nas suas gavetas. Curiosamente, neste último encontro onírico, tive a lucidez de perceber que estava sonhando no decorrer do próprio sonho e tentei retardar ao máximo o encontro do endereço, na intenção de prolongar a fruição da presença dela.

Desde março de 2020, iniciei uma pesquisa sobre o ato de sonhar. Quando o meu corpo aquietou-se em casa, devido à quarentena obrigatória do Covid-19, passei a dormir melhor e por mais horas e notei um aumento substancial dos sonhos. Lembrava de detalhes minuciosos das viagens oníricas e dispunha de tempo para anotá-los, livre da presença e pressão contínua do toque do despertador ao amanhecer. Estava em uma condição privilegiada comparada à situação de outros compatriotas, porque tinha um trabalho que me

permitiu ficar em casa com segurança alimentar durante a pandemia. Foi neste período que desenvolvi um sonhário em bordado livre, tendo como suporte o lençol da cama que dormia, que deu origem ao livro eletrônico “O livro dos sonhos bordados”⁴¹ (Mendonça, 2021). O terceiro e o quarto sonhos com minha avó, mencionados acima, aparecem no livro, porque ocorreram entre os anos de 2020 e 2021; o primeiro e o segundo, mais antigos, não, porque revelei neste livro apenas imagens de um recorte de um ano de anotações do meu caderno de cabeceira. A partir da investigação sobre o ato de sonhar, deparei-me com a obra do neurocientista brasileiro Sidarta Ribeiro:

Privado de natureza, sono, alimentação, exercício físico e relações humanas de qualidade, o homem branco se enfiou num beco existencial e ecológico que parece não ter saída. Entre as capacidades ancestrais que precisam ser recuperadas, o sonho tem lugar central. A sociedade dos brancos desaprendeu a arte de sonhar, que exige memória, intenção, interpretação e coletivização das imagens oníricas pela narrativa ao despertar (2022, p. 67-68).

Narro, agora, o segundo sonho com minha avó, propiciando a sua coletivização com as leitoras e leitores aqui presentes: na atmosfera nebulosa típica do universo onírico, vislumbrei a figura de minha avó Leuce com a aparência física que apresentava nos seus últimos anos de vida, entretanto, diferentemente da sua bem humorada postura, minha avó mostrava-se contrariada e queixava-se energicamente que nós, seus familiares, não a estávamos visitando. Como poderíamos visitá-la após a morte? — esta pergunta ficou ressoando em minha mente ao acordar.

Comecei a procurá-la nos pertences que ficaram de herança para mim: uma toalha de mesa florida, uma coleção de terços, uma roupa de festa plissada cor de rosa antigo, algumas bijuterias. É o que Violette Morin chama de “objetos biográficos” (1969, *apud* Bosi, 2022, p. 26): são as coisas que envelhecem junto de nós e nos dão a sensação de continuidade pela repetição da presença tácita. Objetos que a rodeavam e se incorporaram à sua vida, e que parecem carregar até hoje algo da essência de minha avó.

⁴¹ Disponível em: www.anaflaviamendonca.com.br/o-livro-dos-sonhos-bordados/.

Procurei-a também em meu atelier de cerâmica: seria possível materializar em argila a visita que ela tanto reclamava; seria possível realizar uma espécie de ritual de despedida através da arte? Anotei uma citação de Ecléa Bosi no quadro de cortiça pendurado na parede do atelier: “a liturgia vive um tempo cíclico semelhante ao tempo da natureza: das estações do ano, da órbita dos astros, das marés. As comunidades indígenas primitivas vivenciam um tempo que retorna, em que as coisas não parecem para sempre, mas voltam a florir na próxima estação” (2022, p. 205-206).

Procurei-a na sua casa de infância, que fica na Rua Rosário da Boa Vista. Nos seus últimos anos de vida ela pedia para ir para casa estando em casa — imersa no processo natural de envelhecimento, confundia-se entre passado, presente e futuro. Já não reconhecia como lar sua morada do presente — referia-se sempre à casa da sua infância, à imagem da casa onírica tão evocada por Bachelard quando discorre sobre as imagens de repouso e profundidade ligadas ao elemento terra:

O mundo real apaga-se de uma só vez, quando se vai viver na casa da lembrança. De que valem as casas da rua quando se evoca a casa natal, a casa da intimidade absoluta, a casa onde se adquiriu o sentido da intimidade? Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos. Então ela é mais do que uma lembrança. É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica (2019b, p. 75).

Na memória e nas autobiografias é uma constante a presença da casa materna: “fixamos a casa com as dimensões que ela teve para nós e causa espanto a redução que sofre quando vamos revê-la com os olhos de adulto. Para enxergar as coisas nas suas antigas proporções, como posso tornar-me de novo criança?” (Bosi, 1994, p. 435).

Procurei-a, também, em uma conversa com meu pai, filho de Leuce: ele relacionou a reclamação da mãe à falta de visitas ao seu túmulo no Cemitério de Santo Amaro, onde estão guardados seus restos mortais. Adepta das formalidades da religião Católica, tendo o costume de rezar terços pelas mais variadas questões da família, Leuce devia estar sentindo falta de uma atuação mais contundente dos familiares na ritualização do seu luto.

Neste ponto da investigação, desejo relembrar o que havia aprendido com Sidarta Ribeiro (2019), e retiro da estante empoeirada o livro “O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho”, procurando os grifos a lápis que deixei sob os trechos que chamaram a minha atenção no ano de 2020, quando fiz a primeira leitura. Percebo que, sincronicamente, o marcador tinha ficado repousando entre as páginas 44 e 45, junto ao subtítulo “Saudade dos ancestrais”. Segundo Sidarta Ribeiro:

Em diferentes culturas, xamãs se especializaram em técnicas para atravessar esse portal e viajar no tempo e espaço, vendo o que a maior parte das pessoas não consegue ver. Esse caminho de sabedoria normalmente requer uma iniciação onírica que simbolize morte e renascimento. Através de privações e provações físicas, xamãs buscam obter visões numinosas e aumentar seu saber na forma de canções, nomes” verdadeiros”, guardiães totêmicos e revelações genealógicas. Em diferentes culturas é o sonhador — xamã ou não — quem dialoga com o mundo dos espíritos (2019, p. 45).

A crença no sonho como portal entre vivos e mortos, sejam entidades divinas ou almas de familiares falecidos — é disto que Sidarta falava; reconheço através da explicação científica dele o meu legítimo desejo de atravessar também este portal. Percebia minha avó Leuce como a matriarca da nossa família. Do meu lado paterno, não cheguei a conhecer bisavó ou bisavô, e o meu avô Ivan, que faleceu mais cedo, no ano de 1993, tinha uma personalidade mais branda em comparação à força energética de Leuce. Minha avó, portanto, reinou como matriarca por algumas décadas e seu matriarcado trazia sentimentos de cuidado, segurança e proteção para seus descendentes.

“Quando o repertório de vivências acumuladas é vasto e sadio, os mais velhos se tornam os melhores conselheiros e líderes que uma comunidade pode ter, cuidando da coletividade com equilíbrio, visão panorâmica e zelo pelo futuro, tanto o imediato quanto o longínquo” (Ribeiro, 2019, p. 205). Leuce participava ativamente das nossas vidas, compartilhava sabedorias das suas experiências, dava conselhos, zelava por nós e rezava por nós. Portanto, nas quatro ocasiões que encontrei minha avó em sonhos, após sua morte, tentei apreender o máximo que pude daqueles contatos efêmeros, buscando algum tipo de conselho ou

mensagem nas entrelinhas das imagens oníricas.

“O luto põe o mundo em movimento” (Fédida, 1978, p. 138, *apud* Didi-Huberman, 2010, p. 85) — lembro desta frase marcante do psicanalista francês Pierre Fédida e lembro, também, da intrigante discussão trazida no livro “O que vemos, o que nos olha”, de Didi-Huberman (2010), sobre ausência, perda, desejo, jogo e imagem. Didi-Huberman inicia o quinto capítulo do livro fazendo referência ao livro “Além do princípio do prazer”, de Freud (2023), austríaco fundador da psicanálise. Debruço-me sobre o texto de Freud, em busca de pistas para esta investigação.

Freud estuda o funcionamento do aparelho psíquico através do jogo infantil, observando o comportamento do neto, de um ano e meio de idade, por algumas semanas, enquanto estavam dividindo o mesmo teto. Ele salienta, no início da análise, que a criança tinha sido alimentada e cuidada pela própria mãe, sem a ajuda de terceiros, e que apresentava o comportamento de uma criança obediente, com a habilidade de não chorar quando a mãe precisava ficar longe algumas horas. Freud observa que, para lidar com a ausência da mãe, o menino tinha criado um jogo: atirava longe os objetos que conseguia alcançar, tornando uma tarefa árdua para seus cuidadores juntar todos os objetos lançados. Na concepção de Freud, a criança tinha criado um jogo de “estar longe”.

Posteriormente, ele observou o neto brincar com um carretel preso a uma corda na beirada da cama: o objeto desaparecia e reaparecia, lançado e içado pela corda — agora era um jogo completo e não havia dúvidas que o reaparecimento do carretel causava grande satisfação ao bebê.

A interpretação do jogo foi evidente. Estava relacionado à grande conquista cultural da criança, ao autocontrole estabelecido por ela (renúncia à satisfação do instinto), permitindo a partida da mãe sem resistência. Ela, de certa forma, compensava-se encenando o mesmo desaparecimento e retorno com os objetos ao seu alcance (Freud, 2023, p. 20).

Segundo Freud, a criança transforma a experiência em jogo por alguns motivos:

Ela foi passiva, foi afetada pela experiência e agora se coloca em um papel ativo, repetindo-a como um jogo, mesmo que tenha sido desagradável. Este impulso pode ser atribuído a um instinto de dominação, que ocorre independentemente de a memória ser prazerosa ou não. No entanto, também se pode tentar outra interpretação. Jogar o objeto para que ele desapareça pode ser a satisfação de um impulso de vingança reprimido contra a mãe porque ela partiu, e pode ter o significado desafiador: ‘Vá embora, não preciso de você, eu te mando embora’ (2023, p. 20-21).

Curiosamente, no exato momento em que escrevo essas linhas, Pedro, com um ano e onze meses, lança longe todos os lápis de colorir que estavam postos sobre a mesa baixa da sala de estar da casa dos meus pais. Minha mãe brincava de desenhar com ele, quando ele fez a “malcriação” e chamaram-me para repreender o seu comportamento rebelde. Tento explicar aos meus pais que Pedro está tendo que lidar com a ausência da mãe — é apenas isso. Ler “Além do princípio do prazer” (2023), trouxe algum afago para o meu coração de mãe — está tudo bem, não é de hoje que os corpos dos bebês criam mecanismos para aprender a lidar com a perda da mãe por algumas horas.

“Vemos que as crianças repetem em jogos tudo o que as impressionou muito na vida, que dessa forma elas descarregam a força dessa impressão e, por assim dizer, tornam-se mestras da situação” (Freud, 2023, p. 21). Em analogia, percebo que fui afetada passivamente pelo falecimento da minha avó e que esta perda causou-me uma grande impressão. Assim como o bebê observado por Freud, decido colocar meu corpo em ação na criação de um jogo que me possibilite lidar com a experiência de perda. É também de Fédida a frase: “o jogo esclarece o luto” (Fédida, 1978, p. 184, *apud* Didi-Huberman, 2010, p. 85); o jogo permite que a ausência tenha lugar.

Tomo a decisão, também, de lançar-abandonar-perder alguns objetos neste caminho, e para possibilitar que “a vingança se concretize”, como explica Freud acima, convoco a argila para participar desta brincadeira. “Ao passar da passividade da experiência para a atividade do jogo, a criança impõe a um companheiro de brincadeira o desprazer que ela própria

sofreu, vingando-se assim nesse substituto” (Freud, 2023, p. 22). Segundo Bachelard (2019b), a terra é um elemento propício aos devaneios do repouso, ligados às imagens de retorno à grande mãe — portanto me parece uma matéria adequada e coerente para “substituir”, no jogo, a grande matriarca que foi minha avó.

Volto às considerações de Didi-Huberman (2010) a partir do texto de Freud: “O que a criança vê, um jogo do próximo e do distante, uma *aura* de objeto visível, não cessa aqui de oscilar, e constantemente inquieta a estabilidade de sua própria existência: o objeto se arrisca constantemente a se perder, e também o sujeito que dele ri” (2010, p. 96). Começo então a vislumbrar a criação de um jogo, através dos meus processos artísticos, que me possibilite (e possibilite à minha comunidade, em reverberação) digerir corporalmente o desagradável sabor de perder uma matriarca; compreendendo também que é uma lei natural da vida o retorno a essa grande mãe, visto que o problema da finitude atravessa a todos nós, e que vivenciar essa despedida também trará algum acolhimento à ideia da própria morte.

[...] então toda imagem poderia ser dita, não apenas estruturada como um limiar, mas também estruturada como uma cripta aberta: cripta que abre seu fundo, mas retirando-o, retirando-se, e atraindo-nos a ele. E nele fazendo juntar-se, no exercício do olhar, um luto e um desejo. Ou seja, uma *fantasmática* - como se diria uma heurística - do tempo: um tempo para olhar as coisas que se afastam até *perder de vista* [...]; um tempo para sentir *perder o tempo*, até o tempo de ter nascido [...]; um tempo, enfim, para *perder-se a si mesmo* [...] (Didi-Huberman, 2010, p. 254).

“Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos. Nós nos ‘perdemos’ nela. Há nela um infinito. Sonhamos com ela também como com um desejo, como uma imagem que às vezes encontramos nos livros” (Bachelard, 2019b, p. 77). Bachelard discorre reiteradamente sobre a isomorfia das imagens de repouso do elemento terra: a casa, o ventre, a gruta, o labirinto, a serpente, a raiz e a videira — todas com uma raiz onírica na imagem profunda e arcaica da cavidade perfeita, que é o corpo materno. Transcrevo aqui dois exemplos trazidos por ele:

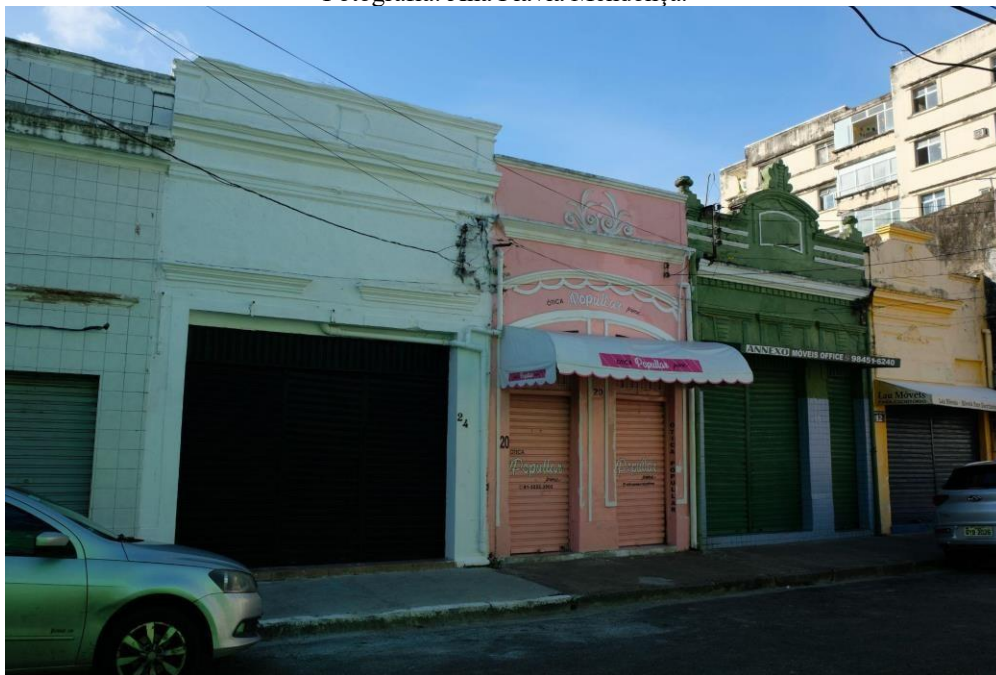
A gruta é uma morada. É a imagem mais clara. Mas exatamente por causa do apelo dos sonhos terrestres, essa morada é ao mesmo tempo a primeira e a última morada. Torna-se uma imagem da maternidade, da morte. O sepultamento na caverna é uma volta à mãe. A gruta é o túmulo natural, o túmulo preparado pela Mãe-Terra, a *Mutter-Erde* (Bachelard, 2019b, p. 159).

Assim, uma espécie de síntese ativa da vida e da morte aparece muitas vezes na imaginação da raiz. A raiz não é enterrada passivamente, ela é o seu próprio coveiro, ela se enterra, não cessa de se enterrar (Bachelard, 2019b, p. 239).

Voltando ao “sonho-queixa”, em diferentes culturas ancestrais “uma das funções mais frequentemente atribuídas ao sonho é a de oráculo capaz de desvendar o futuro, determinar presságios, ler a sorte e adivinhar o desígnio dos deuses” (Ribeiro, 2019, p. 21). Qual seria a intenção de Leuce em se queixar da falta de visitas à sua neta mais velha? Entendi que deveria colocar-me em movimento, para atender a sua vontade de restabelecer o canal de comunicação entre nós.

No dia 02 de novembro de 2021, feriado de Finados no Brasil, decidi fazer uma experimentação de caminhar pelo trajeto que ligava três pontos no mapa da cidade do Recife: a minha casa-atelier, a casa de infância da minha avó e o Cemitério de Santo Amaro. Um circuito aproximado de oito quilômetros e que passa por cinco bairros: Graças, Derby, Boa Vista, Soledade e Santo Amaro. Abaixo, nas Figuras 25, 26, 27 e 28, alguma documentação fotográfica desta primeira caminhada experimental:

Figura 25 - Casa de infância da minha avó (fachada branca), nº 24 da Rua Rosário da Boa Vista.
Fotografia: Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

Figura 26 - Cruzamento da Av. Conde da Boa Vista. Fotografia: Ana Flávia Mendonça.



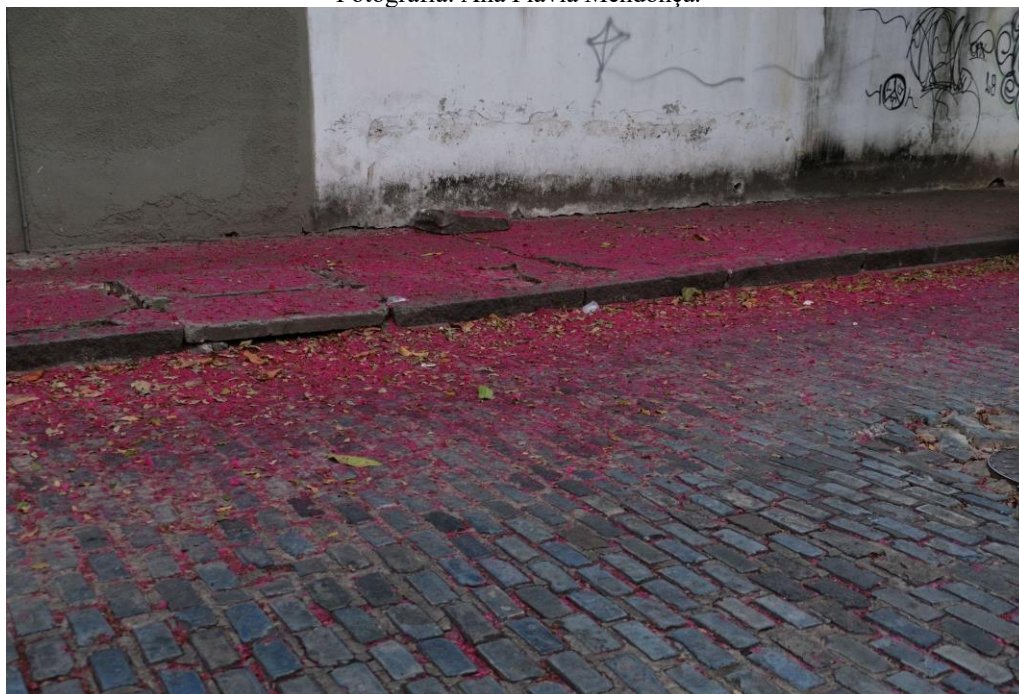
Fonte: Acervo da autora.

Figura 27 - Detalhe do túmulo da família, onde Leuce está enterrada. Fotografia: Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

Figura 28 - Florada dos jameiros, típica dos últimos meses do ano, no Recife.
Fotografia: Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

A decisão de ir até à casa de infância da minha avó, assim como até ao Cemitério de Santo Amaro, também implica procurá-la em um lugar mais ampliado: o velho centro do Recife. Perambulei pelas ruas decadentes e abandonadas pelo poder público, embora ainda cheias de vida e de movimento causados pelo comércio popular durante o dia e por espaços de festas *underground* à noite. Leuce muito evocava o centro do Recife em suas memórias, pois viveu aquele lugar durante a infância e a juventude. Caminhei numa tentativa de compreender a voz de minha avó no sonho; de tentar encontrá-la nas brechas das antigas construções da cidade; caminhei como um rito de despedida.

Rituais podem ser definidos como *técnicas simbólicas de encasamento*. Transformam o estar-no-mundo em um *estar-em-casa*. Fazem do mundo um local confiável. São no tempo o que uma habitação é no espaço. Fazem o tempo se tornar *habitável*. Sim, fazem-no *viável* como uma casa (Han, 2021, p. 10-11).

Segundo Han (2021, p. 9), filósofo sul-coreano, os rituais estabilizam a vida, pelas suas características de repetição, permanência, duração, formalismo, atenção profunda, magia, encantamento e intensidade, produzindo uma comunidade sem comunicação, onde predomina a escuta, o silêncio e o pertencimento mútuo. Os rituais de conclusão ressignificam a morte, transformando-a em um novo começo, gerando uma infinitude. O que há de permanência e repetição nestes ciclos de vida? Jogar com o fim ou jogar com o começo? A primeira vez que caminhei pelo circuito ainda não sabia, mas já levava o embrião de Pedro dentro da barriga: o “adeus” e o “boas-vindas” se encontravam, fechavam o circuito.

2.3 Contar histórias, abrir o caminho

Minha avó contava-me histórias e, sentada em seu colo ou na cadeira de balanço infantil que existia no terraço da casa da Madalena, eu as ouvia. Diferentemente da minha mãe, que lia livros ilustrados para mim na infância, minha avó contava-me histórias orais, improvisadas, que eram frutos da sua imaginação. Lembro, sobretudo, de uma história que espelhava uma metáfora do que vivíamos: ela contava sobre uma mãe coruja que deixava uma corujinha aos cuidados da avó coruja. Esta avó dava alimento à neta, dava banho, brincava e cuidava da

criança até a mãe retornar do trabalho para buscá-la. Eu me via nesta história, como personagem, e via minha avó também, narrando na trama as atividades que fazíamos juntas; achava divertido perceber a semelhança entre a narrativa ficcional do mundo animal e a nossa vívida rotina humana.

Benjamim (2012) alertava para o perigo de extinção que corria a arte de narrar:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (2012, p. 213).

Minha avó, com sua paixão por “bater perna na rua” e com sua curiosidade pelo passado, reunia as características de uma habilidosa narradora: saberes espaciais e temporais; muitas experiências vivenciadas e observadas. Segundo Benjamin, para que surja a figura do narrador é necessário que se interpenetrem os arquétipos do marinheiro comerciante e do camponês sedentário (do seu ponto de vista europeu), que podem ser adaptados no Nordeste do Brasil para os arquétipos do caixeiro-viajante e do sertanejo. Minha avó possuía essa ambivalência: uma desenvoltura para percorrer o mundo e uma fixação às tradições da sua comunidade; e o mundo que minha avó percorria eram as ruas do Recife.

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens — é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (Benjamim, 2012, p. 232).

Neste ponto da escrita lembro de Bauci, uma das cidades invisíveis de Italo Calvino:

Depois de marchar por sete dias através das matas, quem vai a Bauci não percebe que já chegou. As finas andas que se elevam do solo a grande distância uma da outra e que se perdem acima das nuvens sustentam a cidade. Sobe-se por escadas. Os habitantes raramente

são vistos em terra: têm todo o necessário lá em cima e preferem não descer. Nenhuma parte da cidade toca o solo exceto as longas pernas de flamingo nas quais ela se apoia, e, nos dias luminosos, uma sombra diáfana e angulosa que se reflete na folhagem. Há três hipóteses a respeito dos habitantes de Bauci: que odeiam a terra; que a respeitam a ponto de evitar qualquer contato; que a amam da forma que era antes de existirem e com binóculos e telescópios apontados para baixo não se cansam de examiná-la, folha por folha, pedra por pedra, formiga por formiga, contemplando fascinados a própria ausência (1990, p. 73).

Segundo Benjamin, “o saber que vinha de longe — seja espacialmente, das terras estranhas, ou temporalmente, da tradição — dispunha de uma autoridade que lhe conferia validade, mesmo que não fosse subsumível ao controle” (2012, p. 219). As histórias que eram narradas por minha avó possuíam esta autoridade. Havia um respeito pelo conhecimento adquirido na experiência de vida dos idosos e valorizava-se, em minha comunidade, esta sabedoria. Benjamin defende que a arte de narrar está em extinção porque a troca de sabedoria e experiências entre as pessoas está minguando: “o conselho tecido na substância da vida vivida tem um nome: sabedoria. A arte de narrar aproxima-se de seu fim porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção” (2012, p. 217). Ele também discorre sobre o senso prático característico de muitos narradores, visto que trazem consigo certa utilidade que consiste “num ensinamento moral, ou numa sugestão prática, ou também num provérbio ou norma de vida — de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte” (2012, p. 216).

Duas outras narrativas — “Avalovara”, de Osman Lins (2005), publicado pela primeira vez em 1973, e “*Los autonautas de la cosmopista*”, de Carol Dunlop e Júlio Cortázar (2017), publicado pela primeira vez em 1983 —, além da história da corujinha contada por minha avó, trouxeram um conselho que influenciou a metodologia desta investigação: perceber a estruturação da obra de arte como a estruturação da vida que passa, como um jogo de tabuleiro espiralado, onde não faz sentido pensar em início e fim. Abaixo, transcrevo dois recortes dos livros mencionados, para explicitar os conselhos recebidos:

Imaginaí uma viagem fluvial. O barqueiro, da nascente ao estuário, segue o fluxo das águas. Esse percurso começa? Termina? O barqueiro acha que assim é e assim vê: e na verdade há uma face do percurso onde o começo e o fim existem, onde existe uma leitura ou execução da viagem. Há um face da viagem onde passado e futuro são reais; e outra, não menos real e mais esquiva, onde a viagem, o barco, o barqueiro, o rio e a extensão do rio se confundem. Os remos do barco ferem de uma vez todo o comprimento do rio; e o viajante, para sempre e desde sempre, inicia, realiza e conclui a viagem, de tal modo que a partida na cabeceira do rio não antecede a chegada no estuário (Lins, 2005, p. 104-105).

Quanto mais avançamos, maior parece a liberdade que gozamos. E não, de nenhuma maneira, porque estejamos chegando a Marselha. Ao contrário, provavelmente o fato de termos nos distanciado do ponto de partida e de termos perdido de vista de uma vez e completamente o *fin* da viagem é o que confere essa qualidade. Pouco a pouco aprendemos não só a olhar o espaço de que falava o hipotético filósofo indiano, mas a *ser-lo* com tudo o que somos. E este espaço entre os objetos, desde o momento em que o olhar os deixa fora, de um lado e de outro do seu campo de visão, não é por definição sem limites? (Cortázar & Dunlop, 2017, p. 157, tradução nossa⁴²).

Júlio Cortázar e Carol Dunlop citam diretamente dois trechos de “Avalovara” nas páginas de “*Los Autonautas de la cosmopista*”; eles tinham conhecimento do livro de Osman Lins, escritor brasileiro nascido no interior de Pernambuco e morador do Recife por algumas décadas — é curioso como, entre os escritores dessa época, ainda parecia haver muita comunicabilidade de experiências. A engenharia de construção literária, em “Avalovara”, parte de um palíndromo em latim: *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS*, que pode ser traduzido para: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. E também se

⁴² Cuando más avanzamos, mayor parece la libertad de que gozamos. Y no, de ninguna manera, porque nos estemos acercando a Marsella. Al contrario, probablemente el hecho de habernos alejado del punto de partida y de haber perdido de vista a la vez y completamente el *fin* del viaje es lo que da esa calidad. Poco a poco aprendemos no sólo a mirar el espacio del que hablaba el hipotético filósofo indio, sino a *serlo* con todo lo que somos. Y este espacio entre los objetos, desde el momento en que la mirada los deja fuera, a un lado y otro de su campo de visión, ¿no es por definición sin límites?

entende: O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita” (Lins, 2005, p. 36). Osman Lins dispõe as palavras latinas em um quadrado e traça sobre o quadrado uma espiral: a partir das interseções da espiral sobre as letras, cria as 8 seções do livro (baseadas em cada uma das 8 letras que formam o palíndromo). Os capítulos são dispostos de forma espiralada, mas também podem ser lidos por blocos temáticos sem comprometimento da compreensão geral da obra.

Este mesmo movimento de criação, nas páginas de um livro, de um circuito semelhante a um tabuleiro de jogo pode ser visto em outra obra de Cortázar: “O jogo da amarelinha” (2019), publicado pela primeira vez em 1963, dez anos antes de “Avalovara”, e marco na história da literatura latino-americana por sua inovação estrutural que convida o leitor à participação, dando-lhe a possibilidade de escolha entre duas formas de leitura, que se distinguem pela ordenação dos capítulos, além dos “Capítulos prescindíveis” que ficam ao final do livro e dão abertura para uma terceira via. A primeira página da narrativa possui o título “Tabuleiro de leitura” e, como um manual de procedimentos ou um quadro de orientação, guia o leitor na entrada ao universo labiríntico da trama, apresentando-lhe as regras do jogo criado por Cortázar.

Em “*Los autonautas de la cosmopista*” a estruturação dos capítulos segue um fluxo linear de alternância de seções temáticas (como o “Diário de rota”, reflexões de Carol, reflexões de Julio, fotografias comentadas), mas o conteúdo da narrativa traz à tona o circuito espiralado vivido por Cortázar e Dunlop: a viagem de Paris a Marselha, de aproximadamente oitocentos quilômetros, feita em trinta dias. Não sair nenhuma vez da autoestrada durante toda a viagem; parar em todos os *Parkings* existentes no trajeto, na quantidade de dois por dia, dormindo sempre no segundo; tomar “notas científicas” das observações feitas em cada *Parking*; e, inspirando-se nos relatos de viagem dos grandes exploradores do passado, escrever o livro da expedição realizada — essas eram as regras do jogo criado por eles. Cortázar e Dunlop, a bordo da kombi Fafner, brincavam de viver e descansar em um espaço considerado o “monstro da velocidade”: as autoestradas. Eles brincavam com o tempo: o

subtítulo do livro “*o Un viaje atemporal París-Marsella*”, “ou Uma viagem atemporal Paris-Marselha” (tradução nossa), indica o circuito fechado, sem orientação temporal, onde o fim da vida ou do jogo, se existe, coincide com o começo.

Cosmonautas da autopista, a maneira dos viajantes interplanetários que observam de longe o rápido envelhecimento daqueles que seguem submetidos às leis do tempo terrestre, o que vamos descobrir ao entrar em um ritmo de camelos depois de tantas viagens em avião, metrô, trem? (Cortázar & Dunlop, 2017, p. 56, tradução nossa⁴³).

Lembro que a leitura de “*Los autonautas de la cosmopista*”, que realizei a sete anos atrás, deixou em mim um sentimento de *itchy feet*, como dizia uma querida amiga luxemburguesa companheira de algumas viagens da minha juventude. A tradução por “coceira nos pés” não faz muito sentido em português, quando falamos de sensações, mas a profecia apontada por Cortázar e Dunlop se cumpriu (“[...] que nossa experiência te tenha aberto também algumas portas, e que em ti germine já o projeto de alguma autopista paralela de tua invenção” (2017, p. 43, tradução nossa⁴⁴): terminei as últimas páginas do livro com vontade de colocar uma mochila nas costas e partir para percorrer o mundo. Entretanto, assim como Cortázar e Dunlop, que precisaram esperar quatros anos entre as ideias preliminares e a execução da viagem, levei cinco até conseguir “pegar a estrada”, quando realizei a componente projetual desta tese entre os anos de 2022 e 2023. “Quanto tardou Colombo em zarpar? E Magalhães? Mas pense o leitor nos resultados finais de suas viagens: um novo continente em vez das Índias, e uma imensa esfera em vez de uma tábua rasa. Valia a pena esperar ante tais frutos da tensão e da paciência” (Cortázar & Dunlop, 2017, p. 40, tradução nossa⁴⁵).

⁴³ Cosmonautas de la autopista, a la manera de los viajeros interplanetarios que observan de lejos el rápido envejecimiento de aquellos que siguen sometidos a las leyes del tiempo terrestre, ¿qué vamos a descubrir al entrar en un ritmo de camellos después de tantos viajes en avión, metro, tren?

⁴⁴ “[...] que nuestra experiencia te haya abierto también algunas puertas, y que en ti germine ya el proyecto de alguna autopista paralela de tu invención”.

⁴⁵ “¿Cuanto tardó Colón en zarpar? ¿Y Magallanes? Pero piense el lector en los resultados finales de su viajes: un nuevo continente en vez de las Indias, y una inmensa bola en vez de una tabla rasa. Valía la pena esperar ante tales frutos del tensón y la paciencia”.

As obras literárias citadas e esta pesquisa convergem também em outro ponto, além da questão estrutural: são narrativas de cunho autobiográfico. “*Los autonautas de la cosmopista*” é o diário de bordo da viagem que Cortázar e Dunlop realizaram no ano de 1982; “*Avalovara*”, assim como outros livros de Osman Lins, reúne traços biográficos do autor dentro da trama ficcional: a morte prematura da mãe, os anos de juventude no Recife e a bolsa de viagem à Europa. As duas narrativas literárias e esta tese, através da arte, se propõem a refletir sobre a vida vivida, de uma forma estruturada como a própria vida, seguindo um fluxo móvel e efêmero.

Procuro os escritos de Huizinga (2019) para compreender melhor esta ideia da criação de um jogo, através dos meus processos artísticos. Segundo o aclamado historiador holandês, que publicou “*Homo Ludens*” ainda na década de 1930, as características do jogo são: 1) é uma atividade livre; 2) é uma evasão da vida “real”; 3) é limitado dentro do espaço e do tempo; 4) pode ser repetido; 5) o jogador tem a consciência de estar “fazendo de conta”, tem consciência que o jogo não é vida real. Procuo, então, os possíveis pontos de convergência entre a definição de jogo e o projeto artístico aqui realizado. Em Huizinga, encontro também outra questão que interessa a esta investigação: a percepção da confluência de características entre o ato ritualístico e o jogo.

O culto (ou ritual) é, portanto, uma representação dramática, uma atualização imaginária de uma realidade vicária. Nas grandes festas sazonais, o grupo social celebra os acontecimentos principais da vida da natureza, levando a efeito representações sagradas que expressam a mudança das estações, o surgimento e o declínio dos astros, o crescimento e o amadurecimento das colheitas, a vida e a morte dos homens e dos animais (Huizinga, 2019, p. 18-19).

O ritual, na cosmovisão de muitos povos ancestrais, ajuda a manter a ordem cósmica, assegurando a tranquilidade do mundo; o jogo, também; a obra de arte, também, no meu entendimento. Esta compreensão me faz voltar a refletir sobre o intrigante palíndromo de “*Avalovara*”: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. E também se entende: O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita” (Lins, 2005, p. 36).

Segundo Huizinga, “o ritual primitivo ou arcaico é um jogo sagrado, indispensável ao bem-estar da comunidade, uma fecunda intuição cósmica e forma de desenvolvimento social [...]” (2019, p. 31); para ele não há dúvidas de que o ritual ancestral possui as mesmas características formais do jogo.

Na forma e na função do jogo, que em si mesmo é uma entidade independente, desprovida de sentido e de racionalidade, a consciência que o homem tem de estar integrado a uma ordem cósmica encontra sua primeira expressão, a mais alta e mais sagrada. Pouco a pouco, o jogo vai adquirindo a significação de ato sagrado. O ritual enxerta-se no jogo; mas o evento primário é e permanece o jogo (Huizinga, 2019, p. 21).

Poderíamos dizer o mesmo da arte? A arte enxerta-se no jogo? Lembro do livro “Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar”, de Gandhy Piorski (2016), pesquisador brasileiro nas áreas de cultura e produção simbólica, e que traz à tona reflexões sobre os brinquedos da infância. A etimologia da palavra brincar em nheengatu (língua indígena pertencente à família tupi-guarani, conhecido como o tupi moderno) significa “fazer esquecer” (*Musarain*). Brinquedo, *Musaraintaúa*, possui o sufixo *táua*, que significa “terra”: lugar onde se faz o esquecimento, ou canto onde nos esquecemos (Cascudo, 2002, p. 250 *apud* Piorski, 2016, p. 50). Em outras palavras, Piorski (2006) encontra nas brincadeiras de criança a mesma característica de consciência de evasão da vida real presente no jogo apontada por Huizinga (2019).

A imaginação faz da morte uma afirmação eterna, contínua, indestrutível da vida. A criança não crê na destruição sem o renascimento, sequer a conhece em seus devaneios. Luta para imprimir vida a tudo que é matéria. E sempre é tomada a fabular — depois da perda ou das mortes de quintal — uma metafísica da matéria, e atribui a essa vida contínua. A imaginação telúrica tem capacidade regenerativa, assim como a terra o é para o homem desde antigos ritos de morte e cura (Piorski, 2016, p. 91).

No projeto artístico aqui apresentado, elaborado para lidar com a perda, também reconheço o desejo de evasão da vida real; também vislumbro características do jogo. Lembro das

esclarecedoras reflexões de Nicolas Bourriaud (2011), curador e crítico de arte francês, em seu livro “Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si”, — elas me ajudam a justificar que o corpo que carrega as elucubrações aqui narradas mantém as pontas dos pés dançando sobre a ciência; ainda que haja alternância entre passos firmes e frouxos, como se dança um frevo⁴⁶ no Carnaval pernambucano. Não há problema nisso, como também me falou Mônica Hoff Gonçalves (2008): é preciso mudar a episteme.

Segundo Bourriaud, “criar é criar a si mesmo” (2011, p. 14) e, em seu elucidativo livro, ele começa apontando o que difere o artista atual dos demais trabalhadores: a possibilidade de inventar os gestos de sua produção. Enquanto a produção industrial reduz o trabalho humano à repetição de gestos previamente definidos, imutáveis e controlados, o artista consegue colocar no mundo a invenção dos seus próprios gestos — ainda lhe cabe esta autonomia.

[...] o artista moderno mostra que criar não significa para ele *fabricar objetos*, e sim *fazer avançar* uma obra, mesclar produção e produto num *dispositivo de existência*. Unindo práxis e poiésis, ele visa a uma totalização da experiência, totalidade de que o homem foi desapossado pela civilização industrial (Bourriaud, 2011, p. 68).

Nos primeiros anos deste doutoramento, inventei as regras do jogo que iria jogar durante um ano; inventei os gestos que iriam determinar minha produção artística na componente projetual desta investigação. Entre julho de 2022 e junho de 2023, caminhei mensalmente pelo mesmo circuito afetivo experimentado em 02 de novembro de 2021, com uma leve mudança: minha casa e meu atelier já não se encontravam no mesmo lugar, portanto acrescentei ao circuito o endereço de minha nova morada. Apresento as regras do jogo criado: 1) não sair do circuito afetivo previamente traçado; 2) realizar as caminhadas no último dia de cada mês; 3) levar às ruas da cidade a cada três meses projetos de intervenção tendo a cerâmica como principal materialidade (portanto, as ações iriam ocorrer nos meses de setembro, dezembro, março e junho, coincidindo com os meses de troca das estações do

⁴⁶ Dança típica do Carnaval brasileiro, originária da cidade do Recife.

ano no hemisfério sul); 4) levar uma câmara fotográfica e um bloquinho de notas na mochila para registrar o processo; 5) escrever sobre a obra realizada.

A segunda regra foi inventada por imposição da vida vivida naquele momento: dei à luz a Pedro no dia 11 de julho de 2022 e as mulheres que cuidavam de mim naquele período recomendaram resguardo: devia alimentar-me bem e descansar para recuperar o corpo do parto e para ter energia para amamentar o meu filho. Portanto, nos primeiros meses da vida de Pedro, que coincidiram com os primeiros meses de caminhada, deveria retardar ao máximo a partida — por este motivo inventei a regra de caminhar no último dia de cada mês. Criar a mim mesma, naquele período da vida, significava acolher e respeitar a minha condição de puerpera. De toda forma, também achei interessante que as caminhadas tivessem intervalos regulares entre elas, de aproximadamente um mês; uma repetição com duração permanente, como o ciclo da lua e tantas outras danças cósmicas presentes no universo.

“Ao artista que inventa percursos pessoais através dos signos vamos qualificar de *semionauta*. Um semionauta concebe itinerários e os permeia com obras, ações e projetos. Trata de esboçar linhas de pensamento no campo dos fenômenos sociais, culturais ou mentais” (Bourriaud, 2011, p. 148). De acordo com a definição de Bourriaud, aqui vos escrevo uma semionauta, com a peculiaridade de produção gestual bastante enraizada na cultura local do Recife. Poderíamos, também, falar em arte *site-specific*?

Noto a ironia entre a minha obstinação em falar da ausência de uma matriarca e a minha escolha por gestos carregados de presença: seja o gesto de caminhar, seja o gesto de sovar a argila com as mãos, seja o gesto de modelar ou até mesmo o gesto de largar estes objetos pelas ruas da cidade (porque, para que o abandono se realize, é necessária a presença do meu corpo permitindo o desprendimento da peça na teia urbana). O conjunto de caminhadas que compõe este projeto artístico não é indiferente ao lugar; muito pelo contrário, há uma relação indissociável entre a prática artística e a sua localização. Tanto o conceito quanto a percepção do trabalho estão inextricavelmente enraizados na cidade do Recife e nos hábitos culturais

que vivenciamos aqui, ainda que Miwon Kwon (2008) aponte para a gradual transformação da definição de *site*, nas últimas décadas, que migrou de localidade física real para vetor discursivo virtual.

O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade *crítica* (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “*site*” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra⁴⁷, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua *impermanência* móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente (Kwon, 2008, p. 170-171).

A estrutura do jogo aqui criado pode ser aplicada por outra pessoa em outros locais do planeta; entretanto o circuito afetivo traçado será outro, a experiência vivida será diferente e as reflexões geradas serão diversas das narradas nestas páginas. Ainda que eu mesma deseje caminhar pelo mesmo circuito afetivo mais a frente, a obra será outra, porque o tempo e o espaço já terão sido modificados, assim como eu mesma. Posso afirmar que a obra resultante do jogo é irrepetível, mas o jogo em si pode ser repetido. Incluso, aqui, cabe uma paráfrase da profecia de Cortázar e Dunlop (2017): “ao ler estas páginas e percorrer o circuito imaginário aqui narrado, desejo que germine também em ti o projeto de algum circuito paralelo de sua invenção”.

Miwon Kwon (2008) também discorre sobre a atual recorrência do cultivo das particularidades locais nos projetos *site-specific*, ela entende esta postura como uma reação à tendência universalizante do capitalismo, que apaga algumas diferenças entre centro e margem em seu processo de colonização das “periferias” do planeta. Por este motivo, não é surpreendente que “esforços para resgatar diferenças perdidas ou reduzir o seu desaparecimento ganhem pesado investimento [...] no estabelecimento da autenticidade do

⁴⁷ Referência a Richard Serra, que fez parte do primeiro grupo de artistas a reivindicar a inseparabilidade física da escultura e o seu local de instalação, dando origem ao termo “*site-specific*”.

significado, memória, histórias e identidades como uma *função diferencial* dos lugares” (Kwon, 2008, p. 182).

No entanto, apesar da proliferação dos *sites* discursivos e dos “eus ficcionais”, o fantasma do *site* enquanto lugar real permanece; e nosso psiquismo e os apegos costumeiros aos lugares retornam com frequência, uma vez que eles continuam a informar nosso senso de identidade. E essa aderência persistente, talvez secreta, à realidade dos lugares (em memória, em saudade) não é necessariamente falta de sofisticação teórica, mas um meio de sobrevivência (Kwon, 2008, p. 183).

Voltando à temática da narrativa autobiográfica, segundo Osman Lins, em “Avalovara”, “as narrativas constituem simulacros de uma ordem que intuímos e da qual somos nostálgicos” (2005, p. 51). Percebo coerência entre o jogo criado, orientado segundo o local (*site-oriented*), e a escolha pela narração – componente prática e discursiva desta tese encontrando uma linha de ação saudosista; a questão agora é trazer à tona uma “nostalgia crítica”. Segundo Miwon Kwon (2008), o desafio é lançar-se sobre as diferenças e as distâncias *entre*: “só essas práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem transformar encontros locais em compromissos de longa duração e intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e indelévels” (2008, p. 184).

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 2012, p. 221).

Parece que, além da persistência, herdei da minha avó a inclinação para a narrativa. Ou, entregue àquele colo, esquecida de mim mesma, absorvida pelo que ouvia de minha avó, adquiri a habilidade de reproduzir o que ouvia. Segundo Benjamin, “quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo

do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las” (2012, p. 221). Também Ecléa Bosi comprovou essa transmissão de norma de conduta entre narrador e ouvinte quando estudou a memória dos idosos: “Quando o velho narrador e a criança se encontram, os conselhos são absorvidos pela história: a moral da história faz parte da narrativa como um só corpo, gozando as mesmas vantagens estéticas (as rimas, o humor...)” (2022, p. 34). Para falar sobre as circunstâncias das minhas memórias pessoais como disparadoras deste projeto artístico, iniciei este capítulo com uma frase de Larrosa (2002); agora, para encerrá-lo, ou para ratificar que os fins encontram aos começos, trago outra frase do mesmo autor: “talvez nessa história em que um homem se narra a si mesmo, nessa história que talvez não seja senão a repetição de outras histórias, possamos adivinhar algo daquilo que somos” (2019, p. 30).

3. Mulher cisgênero, branca, de classe média, heterossexual: condições de (in)visibilidade na pólis

3.1 Uma fotografia familiar

Gostaria de iniciar este capítulo com uma imagem, a Figura 29, abaixo:

Figura 29 - Wilson Carneiro da Cunha, “Sem título” (1947), fotografia analógica.



Fonte: Acervo da autora.

Esta imagem faz parte do acervo de fotografias da minha família. Do lado esquerdo, aparece o meu avô Ivan, de braços dados com minha avó Leuce, do lado direito, atravessando a Ponte de Ferro ou Ponte da Boa Vista, um dos cartões postais da cidade

do Recife, no ano de 1947. Sabemos a data porque minha avó anotou à caneta o ano no verso da imagem acompanhado da legenda “Ponte da Boa vista”, com sua inconfundível caligrafia.

Meu avô, vaidoso como era, trajava um terno e uma calça de linho brancos, inteligente moda do seu tempo em uma “cidade onde é quase sempre verão” (Freyre, 1968, p. 150); minha avó vestia um vestido negro — estava de luto, seu pai havia falecido no ano anterior. Naquele tempo as pessoas tinham o costume de transpor a tristeza da perda ao vestuário. Minha bisavó, mãe de Leuce, por exemplo, usou apenas roupas pretas de 1946 até o fim dos seus dias, trinta anos depois da morte do meu bisavô. Esta fotografia é um instantâneo de rua, de autoria do fotógrafo Wilson Carneiro da Cunha, e capta um pouco do que foi o começo do namoro dos meus avós.

Há outra inscrição no verso da fotografia: “13Y8Y”, a lápis. Graças à caligrafia manual foi possível o reconhecimento do fotógrafo responsável por esta imagem: Bia Lima, neta de Wilson Carneiro da Cunha, identificou a letra do avô, repetida também em versos de muitas outras imagens do acervo da família do fotógrafo. Wilson Carneiro da Cunha era conhecido pelos flagrantes de rua e fotografou os transeuntes do centro da cidade durante as décadas de 1940 a 1980, retratando o movimento do Recife burguês e moderno: os passeios dos jovens pela Rua Nova, as idas e vindas entre os cinemas e as sorveterias⁴⁸, a travessia da Ponte da Boa Vista (Lima & Ferrer, 2023). Os altos gradis de ferro batido da velha ponte, com projeto datado de 1876, segundo Cavalcanti (2016), emolduram e convidam à entrada dos labirínticos bairros de Santo Antônio e da Boa Vista, a depender do sentido do passante.

Até o ano de 1946, minha avó morou na Rua Rosário da Boa Vista, onde ficava sua casa de infância. Com a morte prematura do seu pai, José Caetano, em decorrência de complicações de uma pneumonia aos 47 anos de idade, a família ficou com dificuldades

⁴⁸ Nome utilizado no Brasil para gelatarias.

financeiras e precisou alugar o imóvel onde vivia (herdado da avó paterna de minha avó, Belarmina Ferreira Dornellas Camara). Foi nesse tempo que minha avó, sua mãe e seu irmão saíram do centro da cidade e foram viver no afastado bairro de Areias. Com o dinheiro do aluguel da casa do centro, conseguiram alugar uma casa mais simples no subúrbio e ter alguma sobra de dinheiro para mantimentos. Minha bisavó não exercia nenhuma atividade remunerada. Minha avó tinha 21 anos e apenas começava sua vida laboral na Secretaria de Agricultura do Estado, após a conclusão de um curso de datilografia. Seu irmão também era iniciante no serviço público.

Entretanto, foi justamente dentro de um bonde⁴⁹ que circulava no afastado bairro de Areias que meu avô e minha avó se conheceram. Não sei o que ele fazia do lado de lá da cidade, quando a encontrou, visto que sua família vivia em uma casa de esquina entre a Rua da Saudade e a Rua Mamede Simões, perto do Parque Treze de Maio, localizada no bairro da Boa Vista — exatamente o mesmo bairro de onde tinha recentemente saído minha avó. “Movimentos brownianos”, diria Cortázar (2019): os caminhos aleatórios que as partículas imersas em um líquido tendem a seguir, mesmo que o fluido esteja calmo; morando por tantos anos no mesmo bairro, meus avós tomaram caminhos dispersos, como dois pontos fugazes ziguezagueando sobre o mapa da cidade, até que seus corpos se encontraram e se perceberam dentro de um veículo de transporte coletivo à distância de dez quilômetros do centro do Recife.

Lembro de minha avó narrar o encontro com o meu avô repetidamente, quando o esquecimento já começava a corroer suas memórias. Esquecia que já tinha me contado a história e repetia inúmeras vezes detalhes do bonde, do flerte⁵⁰, da troca de olhares, da conversa inicial, em resumo: detalhes da forma como a nossa família tinha começado. Três anos após Wilson Carneiro da Cunha ter documentado aqueles dois passantes enamorados sobre a monumental Ponte da Boa Vista, ocorreu o casamento,

⁴⁹ Nome utilizado no Brasil para elétrico.

⁵⁰ Nome utilizado no Brasil para engate.

no ano de 1950.

Podemos fazer algumas análises críticas sobre a fotografia e sobre os costumes do seu tempo. Primeiro ponto: minha avó caminhava de braços dados com meu avô, submetida à esperada proteção masculina necessária para a circulação das mulheres da sua geração na cidade; meu avô parece conduzir o rumo do passeio, com o seu corpo sutilmente posicionado à frente do dela, que vai um pouco atrás, segurando em seu braço e permitindo a condução. Segundo ponto: meus avós parecem notar a presença do fotógrafo e demonstram uma expressão levemente envergonhada na fotografia, talvez pelo flagrante documental da sua condição de jovem casal enamorado. Terceiro ponto: para um fotógrafo especialista em instantâneos de rua, uma imagem de um casal de namorados certamente era fácil de ser vendida, sobretudo aos casais que iam e vinham contaminados pelos filmes românticos da época exibidos nos cinemas Art-Palácio e Trianon. Na década de 1940, a fotografia de uma mulher sozinha na rua provavelmente não era exatamente o tipo de imagem que gostariam de eternizar, nem de comprar.

Entretanto, após o casamento, minha avó usufruía a liberdade de ir e vir e caminhou bastante pelas ruas do Recife, embora não exista um único registro fotográfico das suas caminhadas solitárias. A inserção no mercado de trabalho contribuiu para a sua constante presença nas ruas, visto que ia e vinha diariamente a pé e de ônibus entre a repartição pública e a sua casa. No Brasil, os direitos das mulheres ganharam força com a publicação da Lei 4.121 de 1962, que regulamentou a situação jurídica da mulher casada. Por absurdo que pareça aos dias atuais, até 1962, sem a expressa autorização do marido, a mulher não poderia trabalhar, segundo o Código Civil de 1916. Meu avô não fazia coerções nesse sentido: de maneira geral, ele construiu uma relação de respeito à liberdade individual da minha avó. Outro ponto é que a renda familiar dependia da força de trabalho de Leuce, visto que o salário do meu avô, como funcionário público da área administrativa do Tesouro Estadual, não era suficiente para arcar confortavelmente com as despesas da família.

Esta é a única fotografia que temos da minha avó caminhando a cidade. Noventa e dois anos bem vividos e esta é a única imagem que restou de todas as suas andanças pelo mundo. No verso, além das inscrições mencionadas nos primeiros parágrafos deste Capítulo, há linhas não preenchidas e espaço aberto para a possibilidade da fotografia se transformar em um cartão-postal; entretanto, meus avós não enviaram o suposto postal a ninguém, mantiveram o verso em branco todos esses anos e resguardaram a imagem na intimidade dos álbuns de família.

Há outras fotografias dela no espaço público, com as amigas da escola e com o meu avô, em praças e parques, entretanto, são todas estáticas, em pose. Wilson Carneiro da Cunha foi o único que conseguiu capturar um trecho do seu movimento sobre o labirinto da cidade e, nesta fotografia em especial, uma faceta da minha avó pouco percebida por mim até então: Leuce como mulher, apenas. Esta imagem me fez refletir sobre a sua condição de mulher e a situação das suas descendentes.

Grande foi a minha surpresa ao descobrir que um dos mais aclamados livros sobre a paixão de caminhar as ruas do Recife começa com estas linhas: “Quem dirá hoje da perfeita expressão jubilosa dos gulosos olhos de mulher que se viam, através da móvel moldura do postigo de uma cadeirinha de arruar, fugindo à clausura do lar, a percorrer as ruas da cidade, na indisfarçável cobiça de saber das suas novidades?” (Sette, 1948, p. 7). E o autor continua discorrendo sobre o tema nas páginas seguintes:

Cadeirinhas de arruar... Que de poemas inspirastes! Que de ansiedades e esperanças provocastes! Quantos homens ficaram horas, ao sol ou à chuva, esperando uma dessas balouçantes caixinhas de luxo, por se aninhar nela sinhazinha que ia pedir bênção à madrinha, escoltada pelo pai, a cavalo, de chapéu alto e rebenque em punho! [...] Na reclusão feminina dos tempos, a cadeirinha possibilitava uma rápida visão da rua, a surpresa de um quadro maldoso, a acolhida de um olhar ousado, a observação estranha de um outro bairro. Cadeirinhas de arruar... Seu nome resumia uma finalidade ampla, saborosa, mundana. Arruar. E a rua constituía um pecado tão feio! Rua

tinha saibo de cousa proibida e de má fama. Moleque de rua... Povo da rua... Mulher de rua... Bolo de rua... Namoro de porta de rua... Mas arruar era tão gostoso! (Sette, 1948, p. 8).

Publicado pela primeira vez em 1948 (um ano após meus avós serem retratados atravessando a Ponte de Ferro de braços dados), pelo contista, professor e jornalista Mário Sette, “Arruar: história pitoresca do Recife Antigo” é um livro comumente lembrado pelos recifenses quando falamos sobre os encantos de caminhar pelas ruas do Recife. Vale ressaltar que esta cidade possui muitos moradores bairristas e uma extensa lista de livros dedicados ao tema “caminhar o Recife” publicados no último século⁵¹.

Voltando a “Arruar” (1948), várias vezes ouvi conterrâneos mencionarem o livro em tom nostálgico, já que o texto faz um denso apanhado de costumes do Recife de outrora, com ilustrações, fotografias e anúncios de jornais de época, mas ainda não o tinha lido e nunca imaginei que a abertura da narrativa trouxesse à tona um dos temas que move esta investigação: as condições de (in)visibilidade da mulher na cidade. As primeiras páginas do livro dedicam-se a analisar a “cadeirinha de arruar”, espécie de móvel tracionado por pessoas escravizadas no Brasil Colônia, que tinha a finalidade de locomover uma mulher de classe alta de um ponto a outro da cidade garantindo a sua invisibilidade. Mário Sette (1948), através da metáfora da “cadeirinha de arruar”, explica sua ânsia de percorrer o mundo e demonstra de onde veio a ideia do título “Arruar”.

Lembro da minha avó contar que durante sua juventude, disfarçadamente, longe da vigilância dos olhares da sua mãe, namoriscava com os rapazes que passavam na rua, dando uma discreta piscadela aos que lhe interessavam. Nas décadas de 1930 e 1940, seu jovem corpo de mulher precisava ficar docilmente contido dentro do espaço íntimo

⁵¹ Alguns consultados durante esta investigação, como: “Guia prático, histórico e sentimental da Cidade do Recife” (1968) de Gilberto Freyre, publicado pela primeira vez em 1934; “O Recife e seus bairros” (2016) de Carlos Bezerra Cavalcanti, publicado pela primeira vez em 1949; “Guia Comum do Centro do Recife: arqueologia do presente” (2015) de Bruna Rafaella Ferrer de Moraes; “Arruando pelo Recife” (2021) de Leonardo Dantas Silva.

das paredes do lar, enquanto os rapazes iam e vinham no espaço público com liberdade. Para ela, a janela funcionava como um portal de acesso aos prazeres advindos do mundo; um portal através do qual podia realizar parte dos seus primeiros impulsos sexuais — e seu ato transgressor era olhar por aquela brecha. “Sou vista, mas também posso olhar”, como disse a cineasta belga Agnès Varda (*apud* Elkin, 2022, p. 268), em palavras e através da sua obra cinematográfica. Contemporânea da minha avó, provavelmente Varda também sentiu na pele o peso da clausura do lar imposto às mulheres da sua geração.

Na juventude, minha avó não podia sair sozinha pelas ruas; ia sempre acompanhada por algum adulto, muitas vezes por Teté, Maria Celeste do Nascimento, a “criada” da casa da minha bisavó — uma mulher negra afastada de sua família pela violência do sistema escravocrata que vigorou no Brasil oficialmente até 1888 e que provoca reverberações até os dias atuais. Eu nasci em maio de 1988, exatamente um século após a abolição da escravidão no país. Lembro que para as provas de História da escola decorei facilmente a data da Lei Áurea⁵² fazendo esta relação direta com a minha própria data de nascimento e me espantava, na infância, perceber como esta transformação social era recente no Brasil — tinha acontecido apenas cem anos antes do meu nascimento. Além do fato de ser uma mudança recente, não houve políticas públicas adequadas de reparação dos danos causados à população negra trazida à força ao continente americano, nem tampouco políticas de reinserção social. Por estes motivos, no Brasil, as condições de raça e de classe estavam e ainda estão fortemente imbricadas.

Teté trabalhou na casa da minha bisavó e lá também viveu porque não tinha para onde ir, nem para onde retornar, porque a história da violência contra os corpos negros no Brasil já havia seccionado as raízes de sua família, e o dinheiro que ganhava pelos

⁵² Lei que extinguiu a escravidão no Brasil, publicada em 13 de maio de 1888.

trabalhos domésticos não era suficiente para sua total emancipação econômica. Apenas em 1972 foi promulgada a Lei 5.859, que regulamentou a profissão de empregado doméstico no país, e apenas em 2015 foi promulgada a Lei Complementar 150, que regulou os direitos desses trabalhadores. O termo “criada / criado” é uma reminiscência do sistema escravocrata e se aplicava às pessoas que ficaram neste limbo: uma geração inteira de pessoas pretas e pardas que sofreu as consequências da escravidão na América.

Aqui lembro de elucidar um ponto importante desta investigação: como esta narrativa é de cunho autobiográfico e utilizo as memórias pessoais como impulsionadoras do projeto artístico, preciso contar do meu “lugar de fala”: sou uma mulher cisgênero, de fenótipos brancos, de classe média, heterossexual. O conceito de “lugar de fala” foi esmiuçado pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2017), e alerta para a coerência entre a trajetória do narrador e a sua propriedade em discorrer sobre determinado tema. Portanto, não tenho propriedade para falar sobre as condições de (in)visibilidade das mulheres negras, tampouco das mulheres transgênero, tampouco das mulheres homossexuais, tampouco das mulheres periféricas. Embora tenha ascendência indígena (Muirá-Ubi, uma dodecavó do meu lado materno e decavó do meu lado paterno, era da etnia Tabajara — curiosamente esta mulher esteve presente nas árvores genealógicas tanto da minha mãe quanto do meu pai), não possuo fenótipos indígenas e não vivi na pele a realidade dos povos originários brasileiros aldeados. Embora tenha ascendência africana (Veridiana de Mendonça, uma hexavó do meu lado paterno, provavelmente foi uma escrava alforriada), não possuo fenótipos negroides e não vivi na pele o racismo e o preconceito que sofre a população afrodescendente no Brasil. Preciso começar, então, pelo meu corpo ou pela “geografia mais próxima” como diria a poetisa estadunidense Adrienne Rich (1994, p. 213, *apud* Kern, 2021, p. 21).

Entretanto, gostaria de ressaltar aqui também que todas essas outras mulheres existem e que sofrem diferentes nuances de opressões de acordo com a interseccionalidade de

fatores sociais como raça, gênero, classe, orientação sexual, religião, localização geográfica, idade, entre outros. Segundo Djamila Ribeiro, “se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para uma realidade que segue invisível. A insistência em falar de mulheres como universais, não marcando as diferenças existentes, faz com que somente parte desse ser mulher seja visto” (2017, p. 41). Reafirmo: esta investigação não pretende nem poderia dar conta de todas as questões feministas; falo apenas de algumas questões que observei nas minhas raízes ancestrais, sobretudo a questão do confinamento do corpo feminino ao espaço do lar, na intenção de partilhar processos de resistências ao sexismo.

Segundo Lauren Elkin, o termo *flâneur* só se firmou mesmo no século XIX e em gênero masculino por causa das condições sociais da mulher europeia naquele momento:

Claro que a *flâneuse* foi eliminada das histórias de andanças pela cidade por causa das condições sociais das mulheres no século 19, quando se codificaram nossas ideias sobre o *flâneur*. A primeira menção a um *flâneur* se encontra em 1585, num provável empréstimo do substantivo escandinavo *flana*, ‘uma pessoa que vagueia’. Uma pessoa — não necessariamente um homem (2022, p. 20).

A opressão aos corpos femininos, pela sobrecarga de trabalhos reprodutivos, as privava de tempo livre para andar à toa pelas ruas, como fazia o *flâneur* do século XIX; além da proibição destes corpos saírem do enclausuramento do lar e do preconceito difundido contra a imagem das prostitutas, também chamada de “mulheres da rua”. Rebecca Solnit, em seu livro “A história do caminhar” (2016), aponta a questão da sexualização da existência das mulheres:

Até mesmo o vernáculo encontra-se bem fornido de palavras e expressões que sexualizam o caminhar das mulheres. Entre os termos para prostituta, temos ambulatriz, mulher da rua, mulher do mundo e mulher pública (e, naturalmente, expressões equivalentes que se aplicam aos homens, como homem público, homem do mundo ou homem das ruas, significam coisas muito

diferentes) (2016, p. 388-389).

A “reclusão feminina dos tempos”, de que falava Mário Sette (1948, p. 8), nada mais era que a imposição patriarcal sobre o controle da sexualidade feminina, porque a regulação da circulação dos corpos das mulheres entre a esfera pública e privada era uma maneira de garantir o controle sobre a descendência patrilinear. Joice Berth (2023), arquiteta e urbanista brasileira, que defende um urbanismo antirracista, anti-imperialista, antissexista e anticlassista para o real reparo das desigualdades deixadas pelos processos históricos vivenciados na formação do Brasil, diz:

Esse estigma do gênero feminino como parte do espaço privado ou do *pater familias*, condiciona, encaminha e justifica todas as violências baseadas em gênero, tanto no espaço doméstico quanto no espaço público. Em uma perspectiva histórica, podemos dizer que o espaço da mulher sempre foi o da reclusão, de modo que quando, dentro do espaço doméstico, a violência é *autorizada*, no espaço público, a presença de mulheres é, além de limitada, digna de retaliação, por extrapolar os limites físicos que a ideologia patriarcal definiu (Berth, 2023, p. 183-184).

Outro ponto que me chama a atenção é a normalização do discurso do medo nas nossas sociedades, o que acarreta no afastamento das mulheres da participação ativa na urbe. Leslie Kern, geógrafa canadense, discorre sobre como os mitos do estupro afetam o caminhar das mulheres pela cidade:

Os mitos de estupro também têm uma geografia. Isso fica embutido no mapa mental de segurança e perigo que toda mulher carrega em sua mente. ‘O que você estava fazendo naquele bairro? Nesse bar? Esperando sozinha por um ônibus?’, ‘Por que você estava andando sozinha à noite?’, ‘Por que você pegou um atalho?’. Antecipamos essas perguntas e elas moldam nossos mapas mentais tanto quanto qualquer ameaça real. Esses mitos sexistas servem para nos lembrar de que devemos limitar nossa liberdade de caminhar, trabalhar, se divertir e ocupar espaço na cidade. Eles dizem: a cidade não serve para você (2021, p. 23-24).

Concordo com Lauren Elkin, quando diz:

Gosto do ambiente edificado, gosto de cidades. Não de seus limites, não dos lugares em que deixam de ser cidades. Gosto do coração delas. Seus múltiplos bairros, setores, esquinas. E é no centro das cidades que as mulheres se afirmam, mergulhando nesse coração urbano e andando por onde não deveriam. Andando por onde outras pessoas (homens) andam sem suscitar comentários. Esse é o ato transgressor. Sendo mulher, a gente não precisa ficar perambulando com uma jaqueta de náilon para ser subversiva. Basta sair de casa (2022, p. 32).

Era isso que minha avó fazia.

3.2 Christina Machado - uma artista *flâneuse* que vagueia por perto

Conheci Christina Machado em 2014. Em uma tarde tépida do final daquele ano, entrei pela primeira vez no Atelier das Águas Belas⁵³ para buscar uma impressão da série “Artérias”. Havia combinado os detalhes da compra com a artista por telefone anteriormente e, naquele dia, passei em seu atelier para buscar a obra: as vísceras de um coração humano sustentado por duas pequenas árvores, em vermelho vivo — uma impressão de serigrafia sobre papel-jornal, exatamente no mesmo formato que o trabalho ganhava as ruas do Recife, quando era fixado aos muros da cidade com cola branca diluída em água, o que chamamos aqui de “lambe-lambe”. Na Figura 30, abaixo, é possível ver uma impressão do “Artérias”:

⁵³ O Atelier das Águas Belas está localizado na Rua Águas Belas, 53, Madalena - Recife (Brasil), CEP: 50.710-320.

Figura 30 – Christina Machado, “Artérias” (2005), serigrafia.



Fonte: Acervo de Christina Machado, disponível em www.christinamachado.art.

Christina foi revelando-me os cômodos da casa à medida que me contava sobre as atividades que aconteciam ali. Arrodeada por um jardim, que abrigava obras e sucatas com potencial de virarem parte de obras futuras, a construção típica dos anos cinquenta mostrava pistas da vida e da trajetória da artista. Para chegar à porta principal era obrigatório passar pelo corredor formado entre o muro e a lateral esquerda da construção, espaço que chamamos “oitão” aqui no Recife — era exatamente neste oitão onde funcionava o curso “Impressões e expressões através da argila”; no fundo do terreno estava o amplo cômodo do atelier da artista; ao centro ficava o espaço de moradia (sala, cozinha, banheiro⁵⁴ e dois quartos); na lateral direita, um terceiro quarto que dava acesso ao jardim havia sido transformado em galeria de arte: lá me esperava a sexta cópia das duzentas impressões do “Artérias” feitas no final daquele ano. O seis é meu número de nascimento pela numerologia; é a carta dos “Amantes” no tarô; é, também, o número de pessoas que compõem a minha família nuclear. Apesar da 3/200 estar disponível, escolhi a 6/200: um presente para mim mesma, no início

⁵⁴ Nome utilizado no Brasil para casa de banho.

das férias daquele fim de ano.

Em 2016, retornei ao Atelier das Águas Belas: estava procurando uma maneira de reconectar-me com as atividades artísticas após um momento de pausa na dança⁵⁵. Na infância, frequentei a Escolinha de Arte do Recife, na Rua do Cupim, comandada por Dona Noêmia Varela, parte do movimento da Escolinha de Arte do Brasil de Augusto Rodrigues. Aquelas experiências extremamente sensoriais de arte-educação nunca saíram da minha memória: as cores fluorescentes da anilina, o visor de papel celofane colorido do ambiente cinematográfico criado com papelão e caixas de sapato, a textura do barro nas mãos. Meu primeiro contato com a argila aconteceu na infância, no frutífero quintal da “Escolinha de Arte da Rua do Cupim”, como muitos a chamam até hoje. Senti que era o momento de recomeçar nas artes visuais.

“Impressões e expressões através da argila”⁵⁶ não se tratava de um curso convencional, com planos de aula sistematizados e pré-estabelecidos. Aprender modelagem com Christina Machado era um lento, longo e atento processo de “mergulho interior”. O desejo de criação de cada aluno era o norteador do processo educativo; isto é, as técnicas eram ensinadas à medida que o aluno necessitava do conhecimento para realizar o seu trabalho artístico. Pacientemente, de um por um, Christina puxava a cadeira, sentava-se perto, ouvia os desejos e as intenções e dava suas contribuições para que as peças seguissem firmes até a queima, sem rachaduras ou quebras. Mesmo quando havia explosões nas fornadas, aprendíamos com a quebra, aprendíamos a ouvir a matéria. As aulas tinham uma dinâmica própria de um atelier aberto com a orientação de uma grande mestra.

Após o primeiro ano de curso no Atelier das Águas Belas, decidi voltar à universidade para cursar Licenciatura em Artes Visuais, influenciada pela coerência observada no modo de

⁵⁵ Fui bailarina clássica dos nove aos vinte e três anos de idade, dançava no Stúdio de Danças, comandado por Ruth Rozenbaum e Lúcia Helena Gondra, localizado na Rua das Pernambucanas, 79, Graças - Recife (Brasil), CEP: 52.011-010.

⁵⁶ Ao todo, o curso teve duração de 13 anos, de 2008 a 2021, com uma turma matutina e outra vespertina, cada uma comportando em torno de 5 a 6 alunos.

vida de Christina — uma professora que ensina, sobretudo, pelo seu jeito de ser. A partir daí, comecei também a ensinar cerâmica em oficinas e cursos pontuais, a convite de coletivos de artistas e museus, desenvolvendo minha trajetória como artista, pesquisadora e professora de cerâmica. Bourriaud discorre exatamente sobre a necessidade que tem o artista moderno de “conformar seus atos aos seus pensamentos e inscrever seu trabalho dentro de um modo de vida e de um hábitat. [...] Ele é um *filósofo em atos*, um criador de atos exemplares mais do que um fabricante de objetos ou imagens” (2011, p. 125) — no caso em questão, *ela*: Christina Machado conseguiu construir sua obra em coerência com um modo de vida e um ambiente bastante próprios.

Hélène Cixous, autora franco-argelina, em seu clássico texto “O riso da Medusa”, afirma:

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto —, como no mundo, e na história —, por seu próprio movimento (2022, p. 41).

Como aluna de Christina Machado durante cinco anos, além da convivência posterior em projetos culturais e exposições coletivas, percebo a importância de escrever sobre sua contribuição para a disseminação do conhecimento da cerâmica no Nordeste do Brasil. Escrever para que não esqueçam do seu legado; escrever para reafirmar sua importância na história da arte-educação da cerâmica contemporânea brasileira⁵⁷.

Christina Machado nasceu na cidade de Belém (Pará), em 1957, e desde 1961 reside em Recife (Pernambuco). Concluiu sua formação em Educação Artística na Universidade Federal de Pernambuco no ano de 1979, entretanto naquela época não havia disciplinas de modelagem em argila na universidade e as aulas práticas eram voltadas ao aprimoramento do desenho e da pintura. A partir do encantamento com os vidrados presentes no trabalho

⁵⁷ Este texto foi escrito com base em duas entrevistas concedidas por Christina Machado no Atelier das Águas Belas: a primeira realizada em duas sessões, nos dias 22 e 28 de março de 2022; a segunda também realizada em duas sessões, nos dias 28 de fevereiro e 6 de março de 2024.

do artista plástico Francisco Brennand⁵⁸, teve o interesse em participar de um curso básico de esmaltação em cerâmica após terminar a graduação. Porém, livros ilustrados com o passo a passo de técnicas (muitos de origem espanhola) e dicas recebidas de poteras e oleiros da região metropolitana do Recife a guiaram nos primeiros experimentos de modelar a massa mole. Christina acredita sobretudo na relação íntima que construiu com a argila, considerando a própria matéria sua principal professora.

Durante sua trajetória nas artes plásticas, Christina Machado sempre preservou o espaço do seu atelier. Desde os tempos de estudante já alugava uma pequena casa na rua onde habitavam os seus pais, para poder dar aulas e ter o seu local de criação. Em 1983, grávida do primeiro filho, alugou a casa de número 53 da Rua das Águas Belas para esta função e, em alusão ao nome da rua, nomeou o lugar de Atelier das Águas Belas.

Embora Christina tenha começado suas experimentações com cerâmica no início da década de 1980, também durante esta mesma década a artista passou pela gestação e pela fase de cuidados iniciais dos seus dois primeiros filhos: Marcelo, que nasceu em 1984, e Vicente, que nasceu em 1986⁵⁹. Portanto, durante a fase inicial de ocupação do atelier, a artista dividia o seu tempo entre a criação dos filhos pequenos e a criação artística, e o espaço era compartilhado com Mila Andrade e Ana Luísa Rêgo, como um atelier coletivo. Mila Andrade produzia artefactos de cerâmica e de tecelagem e Ana Luísa Rêgo tingia tecidos com a técnica de *batik*. No início da década de 90, as três participaram do projeto cultural “Heranças”, que ativava a criação e a venda de objetos utilitários no Mercado Eufrásio Barbosa, no sítio histórico de Olinda (Machado, 2022).

Christina fazia experimentações de vidrados na cerâmica, numa tentativa de levar os conhecimentos de desenho e pintura adquiridos na universidade à nova matéria que tinha escolhido para explorar em seu laboratório íntimo — seis anos de dedicação à pintura em cursos de extensão com o professor Queralt Prat, na Universidade Federal de Pernambuco,

⁵⁸ Biografia e portfólio disponíveis em: www.oficinafranciscobrennand.org.br/francisco-brennand/.

⁵⁹ Frutos do seu primeiro casamento, com Murilo de Azevedo Mendonça.

influenciaram a maneira como começou a trabalhar. Entretanto, o pouco conhecimento que tinha da argila, em contrapartida, dava à artista a possibilidade de ousar, subvertendo as regras das Belas Artes. Tentativas e erros; experimentações de aguadas com vidrados; aprendizados com as poteiras do Cabo de Santo Agostinho; o primeiro forno elétrico que ganhou de presente da sua mãe — tudo isto fazia parte do cenário incipiente de uma longa jornada artística.

Na década de 1990, Christina percebe que houve uma mudança em sua produção, afastando-se da confecção de peças utilitárias e iniciando um caminho mais solitário e singular de criação. Nesta mesma época, seu primeiro casamento esmorece. Christina começa a dar aulas de arte para crianças na Escola Arco Íris, no bairro da Várzea, onde seus filhos estudavam. A partir do ensino-aprendizado com as crianças, começa a trilhar outros caminhos fora do convencional na sua pesquisa de criação artística, porque aprendeu nesse processo sobretudo sobre a espontaneidade da criação infantil. A sua trajetória na educação sempre foi paralela à sua prática artística, e embora não mencione expressamente a metodologia a/r/tográfica⁶⁰, os estudos de Rita Irwin (2013) podem ser relacionados à prática de Christina, na qual os papéis da artista, da pesquisadora e da professora se retroalimentam repetidamente em um movimento espiralado. “A/r/tógrafos concentram seus esforços em melhorar a prática, compreender a prática de uma perspectiva diferente, e/ou usar suas práticas para influenciar as experiências dos outros” (Irwin, 2013, p. 29).

Christina percebeu que o contato com a argila, através dos processos de criação artística, trazia à tona questões que estavam interiorizadas em seu inconsciente. Desejou, então, através da sua prática docente, despertar nos alunos a busca por este encontro consigo mesmo. O desafio era fazer com que o aluno chegasse lá, que fosse capaz de “abrir o portal”, que conseguisse olhar além do cotidiano. A partir da necessidade do outro e do convívio com o outro, Christina tece sua pesquisa docente individualizada. Enquanto professora,

⁶⁰ Traduzido do inglês, onde o a/r/t vem de “artist/researcher/teacher”, os a/r/tógrafos são artistas, pesquisadores e professores dentro de suas atuações profissionais e estão interessados na construção de significados, tanto de maneira pessoal quanto coletiva, e em como as suas intervenções afetam a si mesmos e aos outros. É uma prática relacional de investigação, interessada na criação de conhecimentos e de significados.

nunca pensou em um nivelamento da técnica; buscou um “nivelamento da emoção”, no sentido de que cada aluno, caminhando em seu próprio ritmo, tenha a autonomia de alcançar seus próprios sentimentos. Vale ressaltar que não há um propósito terapêutico explícito nas aulas de Christina, ela nunca se colocou como arteterapeuta, nem possui formação na área de Psicologia ou Arteterapia, entretanto, através da sua prática artística, percebeu a potência do material plástico argila como portal de acesso ao inconsciente e à subjetividade dos alunos.

Encontro um texto de Maria Helena Andrés sobre as aulas ministradas por Celeida Tostes (1929-1995), na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro, que poderia facilmente se confundir com um relato sobre as aulas de Christina Machado:

Suas aulas não conduzem apenas à observação visual das formas, mas ultrapassam o mundo do conhecido, para mergulhar no desconhecido. Trazendo a mensagem do inconsciente para o consciente, o aluno estará apto a encontrar seu próprio ritmo destruindo, criando e transformando a matéria dentro deste ritmo. Há uma busca das origens nesta descoberta interior que permite, através da transmutação dos elementos da natureza, também a compreensão do relacionamento homem-universo (1977, p.110).

Duas artistas plásticas brasileiras, em diferentes regiões do país, com uma diferença aproximada de duas décadas, visto que Celeida Tostes começa a ensinar na década de 1960 (Santos, 2011), adotavam metodologias de ensino semelhantes, guiadas, talvez, pela escuta atenta da própria matéria que trabalhavam. Segundo Larrosa:

Essa é uma bela imagem para um professor: alguém que conduz alguém até si mesmo. É também uma bela imagem para alguém que aprende: não alguém que se converte num sectário, mas alguém que, ao ler com o coração aberto, volta-se para si mesmo, encontra sua própria forma, sua maneira própria. [...] Pois bem, esse voltar-se para si mesmo é o efeito da melhor arte e constitui, talvez, o núcleo e a grandeza da experiência estética (2019, p. 65).

Bachelard corrobora esta relação entre a massa plástica da argila e a possibilidade de

“mergulho interior”:

O trabalho da massa, fora do controle dos olhos, consiste assim em trabalhar de certa maneira a partir do interior, como a vida. O modelador, quando o seguimos em seu próprio sonho, dá a impressão de haver ultrapassado a região dos signos para abraçar uma vontade de significar. Não reproduz, no sentido imitativo do termo: produz. Manifesta um poder criador (2019a, p. 82-83).

Volto a pensar no Atelier das Águas Belas, local onde vivenciei um contato íntimo com a argila guiada pelas trocas de ensino-aprendizagem com Christina Machado. Bachelard, quando discorre sobre os tipos de casa em seu livro “A terra e os devaneios do repouso”, diz: “A choupana tem um sentido humano muito mais profundo do que todos os castelos no ar. O *castelo* é inconsistente, a *choupana* é enraizada” (2019b, p. 79). Lembro do conceito de enraizamento de Simone Weil (2022) e vejo o Atelier das Águas Belas como a grande choupana da artista e arte-educadora Christina Machado. Muito mais que aulas de cerâmica, o Atelier das Águas Belas ofereceu terreno fértil para o crescimento das minhas raízes, no sentido de despertar o meu poder de agir enquanto artista na minha comunidade, porque Christina promove uma arte-educação libertadora, no sentido freiriano⁶¹ do termo. O patriarcado promove o desenraizamento das mulheres, excluindo-as da atuação pública; Christina resgata esta atuação através das suas aulas de cerâmica e do contato com sua obra. Madalena Zaccara, historiadora da arte brasileira e professora, confirma:

Liderança e poder sempre foram atributos masculinos, restando à mulher um único papel: o da reprodução. Tornou-se, portanto, natural a exclusão da mulher no terreno do público e que toda a sua atividade fosse destinada à invisibilidade e ao anonimato do espaço do lar. Dentro desse contexto, suas atividades no campo da criação foram negadas, usurpadas, não registradas, ou esquecidas ao longo da história (2017, p. 21).

⁶¹ Referência a Paulo Freire, filósofo brasileiro que revolucionou a educação com os seus livros “Pedagogia do oprimido”, “Pedagogia da autonomia”, “Educação como prática da liberdade”, dentre outros.

Em 1993, grávida de sua filha Júlia⁶², Christina recebe em seu atelier os artistas Joelson Gomes⁶³, José Paulo⁶⁴ e Rinaldo Silva⁶⁵, interessados em aprender modelagem em argila. Joana D'arc Lima (2014), historiadora da arte brasileira, curadora e professora, em seu livro sobre as artes plásticas no Recife nos anos 1980, em entrevista com o artista Maurício Castro⁶⁶, ressalta este momento de disseminação do conhecimento da matéria cerâmica na cidade do Recife através de Christina Machado:

Outros motivos como a necessidade de isolamento, casamento e mudança de casa levaram à dissolução do Quarta Zona de Arte⁶⁷. Dos primeiros fundadores, Maurício Castro foi morar em Barcelona, e José Paulo, juntamente com Rinaldo Silva e Maurício Silva⁶⁸, iniciou sua pesquisa em cerâmica com a artista Christina Machado, que havia participado da mostra Inútil Útil e era considerada “a grande articuladora da nova cerâmica, que rompe com o [Francisco] Brennand, porque até então a influência dele era esmagadora sobre os ceramistas, e Christina inicia toda uma pesquisa. A ruptura com Brennand vem desse grupo” (Castro, 2004 *apud* Lima, 2014, p. 225).

Também em Madalena Zaccara observamos o destaque desta passagem, assim como a observação da troca de conhecimentos entre Christina e os artistas que já tinham uma atuação no circuito das artes, no Recife:

Através dela, Joelson, juntamente com José Paulo e Rinaldo, desenvolveram sua curiosidade sobre o barro, no espaço da casa/atelier de Christina, que lhes ensinou a lidar com o material, ao tempo em que ela se integrava com outras linguagens e passava a participar do circuito local (2017, p. 48).

No início dos anos 2000, Christina passou a morar no Atelier das Águas Belas. Ela diz que

⁶² Fruto da união com Luciano Meira.

⁶³ Biografia disponível em: www.encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa243942/joelson.

⁶⁴ Biografia disponível em: www.josepaulo.org/biografia-ilustrada/.

⁶⁵ Biografia disponível em: www.rodriquesgaleria.com.br/categoria/artistas/rinaldo_silva/.

⁶⁶ Biografia disponível em: www.bestiarionordestino.art.br/2016/10/mauricio-castro-recife/.

⁶⁷ O Quarta Zona de Arte foi um atelier coletivo e espaço de formação e exposição de arte contemporânea no Bairro do Recife em atividade entre os anos de 1988 e 1994.

⁶⁸ Biografia disponível em: www.rodriquesgaleria.com.br/categoria/artistas/mauricio_silva/.

abriu espaço no atelier para a casa; depois cedeu a casa para a família e o atelier acolheu a família quando se separou (Machado, 2022). No ano de 2004, Christina enfrentou algumas perdas: morreu sua mãe, incentivadora do seu trabalho artístico, e o seu segundo casamento chegou ao fim. Neste mesmo ano, com a obra “Tempo de carne e osso”, Christina inaugura seus passos na arte contemporânea, com trabalhos envolvendo performance, vídeo e instalação e levando a cerâmica para lugares inusitados até então.

[...] ela foi buscando nesse material tão tradicional uma linguagem de inquietação; ela fez vídeo, fez performance, se desdobrou para trabalhar com uma forma ou com uma matéria tradicional que trouxe para o hoje, para as indagações de hoje. Então, eu acho que uma artista como ela está buscando. Ela pode até não encontrar, eventualmente, digamos assim, a visibilidade, talvez, que o trabalho dela merecesse, mas é uma inquietação que ela tem com aquele material. Ou seja, ela não continua a fazer os potes que fazia nos anos 1980. Se você acompanhar o trabalho de Christina sem valorar, só vendo o que ela tem tentado, ela trabalhou o corpo, ela foi dizendo “o que é que eu posso trabalhar com isso?”[...] ela se adapta: loucamente (Matos, 2009 *apud* Lima, 2014, p. 273).

O Atelier das Águas Belas foi casa, em meio a espaço de criação e de ensino, para ela e seus três filhos, dos anos de 2002 até 2011. Neste período, também intensificou seu lado docente: passou seis anos facilitando vivências com a argila no Hospital Psiquiátrico Ulysses Pernambucano; ministrou disciplinas de cerâmica por dois anos na AESO — Faculdade Integrada Barros Melo; e inaugurou o curso permanente “Impressões e expressões através da argila” no Atelier das Águas Belas, no ano de 2008. De 2011 a 2018, Christina ocupa o apartamento vazio dos seus pais, sua casa da infância, numa decisão familiar de levar o pai já idoso para morar uma temporada no Rio Grande do Sul junto ao seu filho mais velho. Neste momento nos conhecemos, quando fui buscar a impressão do “Artérias” no atelier e, dois anos depois, iniciei o curso de cerâmica, como relatei no início deste subcapítulo 3.2. Em 2018, a artista volta a morar no atelier, desta vez apenas com Júlia, sua filha mais nova, onde reside até hoje.

Segundo Ana Mae Barbosa, educadora brasileira, “só o Movimento Feminista dos anos 1970

operaria mudanças nos conceitos, nos temas e na densidade social da arte que transformariam as artes visuais para homens e mulheres” (2019, p. 429). O Movimento Feminista foi responsável pela mudança de valores sociais, possibilitando a entrada da mulher em locais que antes lhe eram negados, aumentando sua participação ativa na esfera social, possibilitando o seu enraizamento na sua comunidade. Segundo Madalena Zaccara:

No Brasil, a década de 1980 marca transições. Nela, o país é palco de uma abertura política com o final da ditadura militar e a mulher ingressa mais marcadamente no mercado de trabalho e, conseqüentemente, no de arte. Nas décadas que se seguem, arte e teoria são lenta e gradativamente mais produzidas, investigadas e discutidas por mulheres, e dirigem-se a um público feminino cada vez mais numeroso, principalmente a partir do século XXI. Não há como negar que as mulheres brasileiras passaram, no século atual, a ter acesso a muitos direitos que antes lhe eram negados (2017, p. 37).

Christina viveu essas transições históricas na pele, visto que começou a atuar como artista plástica exatamente na década de 1980. Além das questões de gênero, teve que enfrentar um segundo preconceito ao escolher a cerâmica como principal material expressivo de sua obra: ao longo da história da arte ocidental durante muito tempo a cerâmica foi relegada a um lugar de artesanato, ficando em segundo plano. Entretanto, aos poucos, através do desenvolvimento do seu próprio trabalho artístico, Christina foi encontrando espaços de reivindicação.

Seu discurso e seu corpo plasmado no barro e registrado em imagens levam a um rompimento com os limites estabelecidos para e sobre o corpo feminino possibilitando uma maior tomada de consciência e uma aprendizagem mais ampla sobre outros corpos femininos em outros espaços geográficos. A artista pernambucana convida a todos a explorar novos campos vivenciais que falam do corpo, da sexualidade, da opressão, do feminino, do tempo e da morte (Zaccara & Morgado, 2015, p. 381).

Em seu atelier, como aluna por cinco anos consecutivos, ouvi muitas histórias sobre os desdobramentos dos seus trabalhos artísticos e os caminhos que ela tinha experimentado em um movimento incansável de pesquisa com a cerâmica. Dois dos seus trabalhos dialogam

especialmente com esta investigação: “Mulheres são sensuais dentro e fora de casa” (2004) e “O que você faria se estivesse em meu lugar?” (2004). Ambos foram realizados no ano de 2004 e coincidem com o período em que Christina vivenciou o luto de sua mãe, que faleceu dois dias após o seu aniversário de 47 anos, no mês de maio daquele ano.

“Mulheres são sensuais dentro e fora de casa” foi produzido com o apoio de uma bolsa de pesquisa do 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Christina, juntamente com Joelson Gomes, José Paulo, Dantas Suassuna⁶⁹, Maurício Silva e Rinaldo, formou o Grupo Corgo, na intenção de pesquisar os centros de produção tradicionais de cerâmica de Pernambuco e os possíveis diálogos entre estes locais e suas produções artísticas. Durante um ano e meio, entre 2003 e 2004, viajaram entre olarias e fábricas das cidades de Caruaru, Tracunhaém, Bezerros, Cabo, Palmares, Passira e Tacaratu. Abaixo, na Figura 31, é possível observar uma das saídas do grupo:

Figura 31 – Maurício Silva, José Paulo, Christina Machado, Carlós, Rinaldo, Dantas Suassuna e Joelson em frente ao Atelier das Águas Belas, em 2004, nas itinerâncias do Grupo Corgo.



Fonte: Acervo de Christina Machado, disponível em www.christinamachado.art.

⁶⁹ Biografia disponível em: www.cinemapernambucano.com.br/index.php/a-cena/lista-de-profissionais/item/4408-dantas-suassuna.

Durante as visitas às olarias do interior de Pernambuco, Christina foi percebendo as duras condições de vida das poteiras da região, devido à sobrecarga de demandas de cuidado postas às mulheres dentro da lógica patriarcal. Contraditoriamente, à sua vista, aquelas mulheres sentadas de cócoras levantando seus imensos potes de argila pareciam extremamente sensuais, embora elas mesmas não se vissem assim. O desgaste e a intensidade dos trabalhos de nutrir uma criança, por exemplo, como algumas que amamentavam suas crias no intervalo do trabalho com a cerâmica, chamava a atenção de Christina. De repente, ela percebe que não estava olhando apenas para as poteiras das cidades interioranas; ela estava olhando também para si, para sua condição de “dona de casa” (Machado, 2024).

Na viagem ao povoado de Tacaratu, Christina vivenciou coletivamente uma queima à lenha de uma grande fornada de potes de barro. Ela escolheu um pote manchado pelas labaredas para fazer seu experimento de intervir com uma furadeira mecânica sobre a cerâmica. O pote resistiu a todos os furos, tamanha a força da liga daquela terra e do fogo daquele cozimento. Christina, então, realizou uma fotoperformance, bordando imagens com um cordão de aço sobre aqueles furos, registrada pela fotógrafa francesa Dominique Berthé⁷⁰. As fotografias foram expostas no Museu de Arte Contemporânea de Olinda, dentro da programação do 46º Salão de Artes de Pernambuco, entre dezembro de 2004 e março de 2005. Abaixo, na Figura 32, é possível ver uma das imagens da série:

⁷⁰ Biografia disponível em: www.mapacultural.pe.gov.br/agente/27013/#info .

Figura 32 – Christina Machado, Fotoperformance “Mulheres são sensuais dentro e fora de casa” (2004), fotografia digital. Fotografia: Dominique Berthé.



Fonte: Acervo de Christina Machado, disponível em www.christinamachado.art.

Embora vinte anos tenham se passado dessa específica pesquisa de Christina e esta tese, vejo pontos de interesse comuns entre o trabalho dela e a minha investigação. A questão do lugar da “dona de casa” parece nos unir. Outro trabalho de Christina também trata das questões de violência ao corpo feminino e das condições de (in)visibilidade deste corpo: dentro da programação do SPA 2004 — Semana de Artes Visuais do Recife⁷¹, “O que você faria se estivesse em meu lugar?” (2004) foi uma performance realizada na esquina entre a Rua Tomazina e a Rua Mariz e Barros, no bairro do Recife Antigo. Durante a ação performática, Christina quebra peças de cerâmica de um trabalho anterior intitulado “Impressões sobre minha vagina” (2000) e fixa os cacos a uma mandala de gesso exposta no meio da rua. Uma

⁷¹ O SPA das Artes foi um evento de arte contemporânea, com foco em arte urbana, promovido pela gestão pública municipal, que aconteceu na cidade do Recife entre os anos de 2002 e 2013, totalizando doze edições (Collier, 2019).

parte da performance foi documentada⁷² pelo artista Fernando Peres⁷³. Um *frame* do vídeo pode ser visto na Figura 33, abaixo:

Figura 33 – Christina Machado, Performance “O que você faria se estivesse em meu lugar?” (2004), cerâmica e gesso. Vídeo (*frame*): Fernando Peres.



Fonte: www.youtube.com/watch?v=vrhSecIBrr4 .

“O que você faria se estivesse em meu lugar?” se desdobrou em outra performance, no ano seguinte, intitulada “Despacho”: em uma programação cultural paralela ao SPA 2005, organizada por Aslan Cabral no Bar Garagem. Christina, posicionada sobre a Ponte da Torre, despachou os pedaços da mandala de gesso, cheios de cacos de impressões de sua pelve na matéria cerâmica, nas águas do Rio Capibaribe. Não há arquivos fotográficos ou de vídeo desta segunda ação.

Não é à toa que a serigrafia “Artérias”, de Christina Machado, é reproduzida repetidamente na capa do livro “De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco”:

[...] imagem sintonizada com o espírito norteador da pesquisa. A obra de Christina Machado, artista cuja poética envereda pelos

⁷² Disponível em: www.youtube.com/watch?v=vrhSecIBrr4 , acesso em 04/08/2024.

⁷³ Biografia resumida disponível em: www.navetropical.hotglue.me/fernando .

caminhos orgânicos do corpo, da pele e do coração enquanto elementos de comunicação com o mundo, representa simbolicamente o contingente de mulheres artistas conhecidas ou anônimas que construíram o cenário das artes visuais pernambucanas do início do século passado até os nossos dias (Zaccara, 2017, p. 20).

Tiro uma carta de tarô para servir como guia no processo criativo do grupo de pesquisa em fotografia *Symbolismum*, da Universidade Federal de Pernambuco, do qual faço parte. Surge o três de discos: o trabalho em conjunto, a edificação coletiva. Circular e feminista, a carta do tarô da “Mãe Paz” (Noble, 1998) traz à tona a imagem de mulheres construindo coletivamente com tijolos de barro — o elemento terra teima em reaparecer, mesmo quando pretendo fugir da cerâmica. Em 2022, realizei uma série de fotografias do Atelier das Águas Belas, que foi exposta no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), no Recife, entre novembro e dezembro daquele ano, em uma exposição coletiva do grupo de pesquisa intitulada “Metamorfoses da Passagem do Tempo”. Abaixo, na Figura 34, retrato o espaço que foi “casa” para o meu aprendizado com o barro: o oitão do Atelier das Águas Belas. Esta foi uma das fotografias que participou da exposição no MAMAM, com revelação analógica em cafenol.

Figura 34 - Ana Flávia Mendonça, “Sem título” (2022), fotografia analógica.



Fonte: Acervo da autora.

3.3 A ética do cuidado aplicada às artes visuais: uma proposição possível?

Ecléa Bosi fala da importância de ouvirmos o silêncio para compreender o que ele “diz”, na sua vasta experiência de entrevistas com idosos nas pesquisas em memória social: “Nos idosos, as hesitações, as rupturas do discurso não são vazios, podem ser *trabalhos da memória*. Há situações difíceis de serem contadas já que pareceram absurdas às próprias vítimas delas” (2022, p. 64). Lembro que certa vez perguntei à minha avó qual tinha sido a melhor época da sua vida e, para minha surpresa, ela respondeu sem hesitações: “a infância”. Minha avó Leuce sempre falava com nostalgia do seu tempo de criança, da casa da infância, do amor que tinha por seu pai (ela era muito ligada ao pai, pelo que relatava em suas histórias). As crianças gostam de “brincar de adulto”, e quando lhe fiz esta pergunta, ainda criança, não esperava esta resposta.

Mais tarde, depois de ter vivido outras fases além da infância, compreendi melhor a resposta da minha avó e o seu silenciamento sobre as outras etapas da vida. Na infância somos cuidados, dependentes de tudo e de todos, ficamos sob a responsabilidade dos nossos genitores ou familiares, e do Estado em situações excepcionais; quando adentramos a fase adulta, passamos a cuidar (nem que seja de si mesmo, no caso dos indivíduos mais solitários). No caso dos seres adultos do gênero feminino nas sociedades capitalistas, em geral, passamos a cuidar tanto dos outros que não sobra tempo para cuidar de si. Segundo Silvia Federici:

[...] o capitalismo, enquanto sistema econômico-social, está necessariamente ligado ao racismo e ao sexismo. O capitalismo precisa justificar e mistificar as contradições incrustadas em suas relações sociais — a promessa de liberdade frente à realidade da coação generalizada, e a promessa de prosperidade frente à realidade de penúria generalizada — difamando a “natureza” daqueles a quem explora: mulheres, sujeitos coloniais, descendentes de escravos africanos, imigrantes deslocados pela globalização (2017, p. 37).

Minha avó casou-se no ano de 1950; em 1961 teve o primeiro filho, José Augusto, meu pai; em 1962 teve a minha tia, Maria da Piedade. Desde cedo trabalhou fora de casa, nas áreas administrativas das repartições públicas do Estado de Pernambuco: primeiro na Secretaria de Agricultura, posteriormente na Secretaria da Fazenda, onde se aposentou aos 50 anos de idade (em sua época ainda existia um sistema público de aposentadoria viável no Brasil). Teve o apoio de sua mãe, Maria das Dores, na supervisão e educação dos filhos pequenos, e de algumas funcionárias domésticas que cozinham ou lavaram roupas por algumas temporadas em sua casa, mas durante uma boa parte da vida dividiu sua agenda entre os cuidados do lar, os cuidados dos filhos, os cuidados da mãe idosa, os afazeres laborais e o cuidado de si. Neste ponto da escrita lembro do famoso ensaio de Virginia Woolf, “Um teto todo seu”, e da sua resposta à própria pergunta sobre as (im)possíveis obras literárias de uma suposta irmã de Shakespeare:

[...] nós tínhamos outro trabalho a fazer. Sem os nossos feitos, esses mares seriam inavegáveis e essas terras férteis, um deserto. Demos à luz, criamos, banhamos e ensinamos, talvez até a idade de seis ou sete anos, um bilhão e seiscentos e vinte e três milhões de seres humanos que, de acordo com as estatísticas, existem neste momento, e isso, mesmo que tenhamos tido ajuda, leva tempo (2014, p. 157).

O patriarcado manteve as mulheres sobrecarregadas e oprimidas por muito tempo até que algumas vozes começaram a se rebelar. Silvia Federici (2017) foi uma das pioneiras a trazer à tona a questão da luta pela remuneração dos trabalhos reprodutivos. Com o fim do sistema feudal e o início da economia monetária, o trabalho doméstico passou a ser desvalorizado e deixou de ser visto como um trabalho, porque a produção de bens passou a ser supervalorizada. As mulheres continuaram cozinhando, lavando, cuidando da horta, criando os filhos, em resumo, produzindo a força de trabalho que alimenta as engrenagens do capitalismo — e nunca ganharam nada por isso; inclusive passaram a ser desvalorizadas por fazer um “trabalho menor” em relação ao trabalho intelectual executado pelos companheiros fora de casa. Silvia Federici demonstra como estão intimamente ligados os eventos de caça às bruxas na Europa e o surgimento do capitalismo no início da Era Moderna:

[...] podemos concluir que a caça às bruxas na Europa foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e contra o poder que obtiveram em virtude de sua sexualidade, de seu controle sobre a reprodução e de sua capacidade de cura. A caça às bruxas foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos (2017, p. 305-306).

Lendo Sidarta Ribeiro (2022), deparei-me com a obra da psicóloga estadunidense Carol Gilligan e o seu conceito de “ética do cuidado”. Sidarta defende que “a única intenção responsável neste momento é uma revolução educacional planetária ligada à ética do cuidado” (2022, p. 89). No livro “Uma voz diferente” (2021), publicado pela primeira vez em 1982 nos Estados Unidos, Carol Gilligan traz à academia um assunto pouco discutido até então: a questão do cuidado. Ela notou, durante seu percurso acadêmico, a exclusão da voz das mulheres nas teorias de desenvolvimento moral humano. Através de três estudos (dos estudantes universitários, da decisão do aborto e dos direitos e responsabilidade), pautados em entrevistas, percebeu que as mulheres lidam com os problemas morais de uma forma diferente dos homens, considerando em primeiro plano o bem-estar do outro e as relações humanas (responsabilidade e ajuda mútua).

Segundo Fabienne Brugère, professora francesa de Filosofia das Artes e estudiosa da obra de Carol Gilligan: “[...] a ética do cuidado nos lembra que as cruzadas vitoriosas de uns só são possíveis porque outros, as mulheres, mas também as pessoas que precisam de um trabalho, os migrantes, garantem as tarefas do cuidado” (2023, p. 8). Seja o cuidado das crianças, das pessoas doentes, dos idosos ou dos empreendedores individuais — parece haver um descompasso na distribuição das tarefas de cuidados entre homens e mulheres. As tarefas do cuidado exigem rearranjos de desejos individuais e coletivos, para manutenção sustentável das comunidades. E exigem, sobretudo, uma reorganização do tempo: os tempos de cuidar dos outros e os tempos de cuidar de si — “[...] a linguagem dos direitos sublinha a

importância de incluir na rede do cuidado não apenas o outro, mas também o eu” (Gilligan, 2021, p. 281).

Segundo Fabienne Brugère:

Tal ética foi inicialmente elaborada de forma modesta, por meio de uma reflexão sobre o peso psicológico do trabalho de cuidar, sobre sua invisibilidade e sobre o lugar bastante minoritário de todas as formas de relação por ele geradas nos casos de trabalhos ligados ao desenvolvimento moral. Mais genericamente, ela se situa no âmbito de uma corrente de ideias que defende que todos os laços humanos não podem ser reduzidos a trocas comerciais, em um retorno ao valor humano que não se reduz a uma mercadoria que passa pela requalificação da ‘questão social’ e, sobretudo, de seus fundamentos psicológicos e morais (2023, p. 14-15).

Comecei a pensar, então, sobre a possibilidade de aplicação da ética do cuidado às artes visuais. Seria possível falar em uma postura artística que leve em consideração a ética do cuidado? Vejo um elo, tecido pela questão relacional, entre algumas práticas artísticas contemporâneas e a ética do cuidado. Lembro especificamente de um trabalho artístico intitulado “Celebração — Mesa de Agosto” (2019), do qual participei, de autoria da artista brasileira Ana Lisboa, que ilustra esta proposição: aquela obra coletiva havia sido construída com base em uma ética voltada para a atenção ao outro, o que reverbera em um ciclo espiralado de cuidado mútuo. Narro a seguir, os detalhes da construção e execução da obra⁷⁴, que fez parte do projeto cultural “Ocupe Chris 2”, financiado pelo Governo de Pernambuco e pela Secretaria de Cultura: a proposta consistia num processo de ocupação imersiva e coletiva de criação artística do Atelier das Águas Belas (espaço de criação da artista e arte-educadora Christina Machado, detalhado no subcapítulo 3.2), durante um ano, envolvendo seis artistas convidadas.

⁷⁴ Este texto foi escrito com base em entrevista feita a artista Ana Lisboa, na data de 12 de maio de 2022, e também na participação de Ana Flávia Mendonça, autora deste texto, no projeto “Ocupe Chris 2” e na obra “Celebração – Mesa de Agosto”.

Alice Vinagre⁷⁵, Ana Lisboa⁷⁶, Irma Brown⁷⁷, Laura Melo⁷⁸, Lia Letícia⁷⁹ e eu, a convite de Christina Machado, formávamos o grupo autodenominado “Ocupadas”, em alusão tanto ao nome do projeto cultural quanto à realidade da maioria das artistas mulheres — sobrecarregadas entre atividades domésticas, laborais e artísticas, procurando possíveis aberturas no cotidiano para evasão dos seus trabalhos artísticos. No “Ocupe Chris 2”, cada uma das artistas pôde vivenciar o espaço de atelier coletivo ao longo do ano, com encontros semanais, aprendendo com Christina Machado as técnicas ligadas à modelagem da argila, aos processos de pintura com engobe⁸⁰, às etapas de secagem e queima.

A cada encontro, as artistas conversavam sobre as suas poéticas e sobre as ideias que começavam a surgir no contato com a cerâmica, assim como sobre assuntos diversos: política, a agenda cultural da cidade e intimidades. Vindas de diferentes campos das artes visuais, como pintura, gravura, vídeo e arte têxtil, a maioria nunca tinha utilizado a cerâmica como material expressivo, então havia o desafio de entrelaçar as suas pesquisas particulares ao elemento central do projeto: a terra. Pensar o tridimensional e a escultura cerâmica, compreender os tempos próprios do material, enfrentar os desafios ligados à queima das peças, vivenciar o espaço coletivo de criação e as aprendizagens mútuas, tecer novos elos de amizade – processos que culminaram numa exposição coletiva no fim daquele ano de 2019, na Galeria das Águas Belas, espaço expositivo anexo ao Atelier das Águas Belas.

Entretanto, ainda no primeiro semestre do ano, Ana Lisboa começou a elaborar uma obra intitulada “Celebração – Mesa de agosto”, que foi concluída em agosto daquele ano e tinha um cunho relacional, segundo a definição de Nicolas Bourriaud, no seu livro “Estética relacional”, publicado pela primeira vez em 1998 na França. A partir da década de 1990, o

⁷⁵ Biografia e currículo disponíveis em: www.amparo60.com.br/artistas/alice-vinagre/.

⁷⁶ Biografia e currículo disponíveis em: www.rodriquesgaleria.com.br/categoria/artistas/ana-lisboa/.

⁷⁷ Biografia e portfólio disponíveis em: www.extrato.art/irma-brown/.

⁷⁸ Portfólio disponível em: www.instagram.com/laura_meloas/.

⁷⁹ Biografia e portfólio disponíveis em: www.extrato.art/lia-leticia-ferreira-leite/.

⁸⁰ Tintas extraídas da terra ou compradas na indústria a partir da mistura de água, argila e óxidos/corantes.

autor observa uma mudança formal na prática de alguns artistas, deslocando a atenção para as relações inter-humanas e para a produção de novos modelos de sociabilidade. Bourriaud discorre sobre a potência da atividade artística em restaurar a comunicação e o contato humano em espaços de controle e de segregação, típicos das metrópoles, já que a arte gera “estados de encontros fortuitos” (2009a, p. 22). A arte produz socialidade e a área urbana, tão sobrecarregada de estímulos mercantis, parece urgir por novas formas de relacionamentos. A arte “cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das ‘zonas de comunicação’ que nos são impostas” (Bourriaud, 2009a, p. 23).

Ana Lisboa nasceu no Recife, em 1960, e desde a década de 1980 participa de salões, mostras coletivas e exposições individuais tanto no Brasil quanto no exterior (Diniz; Burrowes, 2009). Em 1998, passa a integrar o quadro de professores efetivos do Departamento de Arte da Universidade Federal de Pernambuco, época em que começou a estudar a relação entre arte e saúde mental, desenvolvendo projetos como artista e docente no Hospital Psiquiátrico Ulysses Pernambucano. Segundo comentário crítico da historiadora de arte Madalena Zaccara:

No percurso artístico de Ana Lisboa o fazer manual caminha em paralelo com a atividade intelectual. Nesse processo de fazer arte, a proposta é um pensamento híbrido que a conduz a criar como a fazer uma oração. Ou seja: para a artista, o sentido religioso da obra de arte se faz presente na própria essência. Seu processo criativo a leva também a buscar suas memórias pessoais como forma de expressão, bem como as ações de partilhar a criação (2017, p. 183).

A artista possui Mestrado em Ciências da Religião, com dissertação intitulada “Expressões da religiosidade na arte contemporânea” (2009) e Doutorado em Psicologia Clínica, com tese intitulada “Intervenções artísticas e transtornos psíquicos: possibilidades de diálogos” (2013), ambas formações pela Universidade Católica de Pernambuco, portanto “a arte como expressão de religiosidade” e “a arte como instrumento terapêutico no

acompanhamento/tratamento de portadores de distúrbios mentais” são questões que têm acompanhado as suas investigações acadêmicas e artísticas. Também tem colocado em prática os seus questionamentos acerca do papel da arte na sociedade e pensado “a arte como ponto de partida para questionamentos de toda sorte, de que podem resultar mudanças positivas” para a sociedade (Diniz; Burrowes, 2009, p. 77).

Durante o ano de 2019, nos encontros semanais com o grupo das “Ocupadas”, a sua pesquisa criativa estava debruçada sobre a leitura dos artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, que completara setenta anos em 2018. Ana Lisboa estava preocupada com a questão do inumano nas criaturas e com o desrespeito pelos direitos básicos dos seres humanos. Concomitantemente, estava assistindo à série televisiva “Os dez mandamentos”, do diretor Alexandre Avancini, e começou a pensar na importância do primitivo no atual: em atos simples como fazer o pão e compartilhá-lo em família, comer juntos ao redor de uma mesa, servir e exaltar a importância do Outro. O livro “A inutilidade do inútil”, do filósofo italiano Nuccio Ordine, fazia parte das suas leituras daquele ano, e contribuiu com a origem da obra “Celebração — Mesa de Agosto”: a execução de um jantar, servido em pratos de cerâmica rústicos, modelados manualmente, como pode ser visto na Figura 35, abaixo:

Figura 35 – Ana Lisboa, Performance coletiva “Celebração – Mesa de Agosto” (2019).
Fotografia: Sofia Lucchesi.



Fonte: Acervo de Ana Lisboa.

A artista começou, então, a fazer pratos para cada uma das artistas integrantes do projeto, assim como copos e porta-velas, todos de cerâmica, sem o uso de vidrados, o que dava um aspecto rústico e primitivo aos utensílios. Sovou o barro, modelou um a um os utensílios, não utilizou fôrmas, a obra já começava ali: no fazer ritualístico. O momento sublime para utilização dos pratos seria o jantar, realizado na mesa de trabalho coletiva do Atelier das Águas Belas, à noite, numa das quintas-feiras de encontro. Ana Lisboa pensou em todos os detalhes previamente: começou a recolher receitas prediletas de pessoas queridas; fez um caderno contendo as anotações de tudo o que seria cozinhado e servido, tanto os ingredientes quanto o passo a passo — um caderno de receitas escrito à mão especialmente para aquela noite, que ficou disponível para a consulta de todos os participantes.

Ela também selecionou todos os ingredientes no mercado e levou-os até ao atelier; separou um tecido de algodão cru, que servia de base para suas telas, para ser colocado sobre a mesa como uma grande toalha (pensando também na possível pintura deixada pelos rastros da movimentação dos alimentos e bebidas sobre a mesa); levou velas e taça; cozinhou a entrada, o prato principal e a sobremesa, ao mesmo tempo que servia todas as pessoas presentes;

conversou; gargalhou e divertiu-se em companhia das demais artistas, como pode ser visto na Figura 36, abaixo:

Figura 36 – Ana Lisboa, “Celebração – Mesa de Agosto”: da esquerda para a direita: Lia Letícia, Irma Brown, Ana Lisboa, Alice Vinagre, Ana Flávia Mendonça, Christina Machado e Laura Melo, (2019).
Fotografia: Sofia Lucchesi.



Fonte: Acervo de Ana Lisboa.

Com formação em gravura e pintura, aluna de Laerte Baldini e Queralt Prat na Universidade Federal de Pernambuco, Ana Lisboa pensou naquele momento de celebração como uma “paisagem viva”. Por este motivo convidou o artista visual Fernando Peres para documentar através de fotografias e vídeos aquele ritual de partilha. Sofia Lucchesi, jornalista e fotógrafa do projeto, também participou da ceia e fez fotografias daquela noite de 29 de agosto de 2019. Segundo Anne Cauquelin, professora francesa de Filosofia da Arte, nós “fazemos” paisagens, “nós emolduramos, nós nos situamos a distância, procedemos por metáforas e metonímias, contextualizamos, chegamos até a ‘intertextualizar’, mesmo que nunca tenhamos tido contato com essa noção” (2007, p. 127). Em “Celebração — Mesa de Agosto”,

escultura, pintura, performance e fotografia compõem uma paisagem híbrida, na qual o espectador é também artista, porque é criador do vínculo entre os elementos e pessoas daquela cena. “Então, o que se vê não são as coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem. Os objetos, que a razão reconhece separadamente, valem apenas pelo conjunto proposto à visão” (Cauquelin, 2007, p. 85).

Os paisagistas nos permitem — ou nos dão a obrigação de — perceber a construção implícita à qual a paisagem deve sua existência. Os paisagistas, de algum modo, aumentam os efeitos da retórica, fazem o papel de lupa. Sensibilizando-nos às dimensões do tempo — o durável e o efêmero, o presente e o anterior —, às dimensões da extensão — o horizontal e o vertical —, às formas vivas — o animal e o vegetal —, as operações de transporte nos instruem de que maneira se constitui a paisagem. De todas as artes praticadas, a paisagem é sem dúvida aquela que reflete mais continuamente nossa precária situação poética. A meio caminho entre o triunfalismo da técnica e a melancolia de ter perdido a inocência primeira, ela traça essa fina linha crítica de um real que depende apenas do poder de concebê-la (Cauquelin, 2007, p. 174).

Ana Lisboa vislumbrou a prática ritual no próprio fazer artístico, desde a ideia de modelagem dos pratos e copos com argila, passando pela preparação do evento, pela execução do jantar, até a ressonância daqueles sentimentos nas demais pessoas presentes. Naquela noite, as participantes estavam em estado de encantamento, usufruindo o prazer de serem bem servidas. Durante os encontros prévios, como dito, a artista tinha observado os gostos e predileções, então todas as restrições alimentares foram contempladas na elaboração do cardápio. A presença do caderno de receitas reforçava a potência da partilha como mola propulsora de outras partilhas, retroalimentando reverberações em um movimento espiralado. Ana Lisboa compreende como uma dádiva a tríade dar/receber/retribuir, a partir da perspectiva teórica de Marcel Mauss (2003), antropólogo e sociólogo francês, que focou os seus estudos sobre os intercâmbios nas sociedades primitivas.

Mauss percebe uma relação de “dádiva-troca” nas prestações de algumas comunidades arcaicas, em que uma moral é associada à transação econômica. O valor ético é um dos fatores que diferenciam a dádiva da troca mercantil. “Ademais, o que eles trocam não são exclusivamente bens, riquezas, bens móveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São, antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos [...]” (Mauss, 2003, p. 190), porque, para aqueles povos, nas oferendas mútuas, ocorriam as misturas das riquezas espirituais. “Trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas” (Mauss, 2003, p. 212). A arte contemporânea também pode conter um procedimento ético, uma ética, uma ética do cuidado.

Foram servidos legumes frescos de entrada, peixe como prato principal, torta de maçã com nozes de sobremesa e vinho tinto. Acostumada a cozinhar para uma família numerosa, Ana Lisboa possui a habilidade de fazer tudo entrar e sair da mesa como num passe de mágica. Os presentes sentiram-se dentro da obra, que resgatava o cuidado, a delicadeza, o “fazer pelo outro pelo fazer”, a inutilidade (Lisboa, 2022). Desde o início das suas pesquisas sobre arte e saúde mental, no final da década de 1990, no referido Hospital Psiquiátrico Ulysses Pernambucano, Ana Lisboa questionava-se sobre a função da arte e algumas perguntas ressoavam na sua cabeça: como pode o coletivo estar presente na obra de arte? Como quebrar a barreira dos seus anseios pessoais e conseguir comunicação com o Outro?

Assim como Bourriaud (2009a), a artista acredita nas tentativas microscópicas de transformação gradual da sociedade observadas em associações de bairro e organizações coletivas — pequenas comunidades que buscam transformar o cotidiano através de formas de se relacionar. Segundo Rancière, “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer” (2009a, p. 59), e a micropolítica é um caminho para os artistas que sentem preocupações em relação ao social. Aquela “paisagem viva”, ficcional, provocada pelas atuações de Ana Lisboa, deixou vestígios nos corpos presentes na ação e ressonâncias em seu cotidiano, como o simples desejo, externalizado

por várias participantes durante o jantar, de cozinhar para alguém as receitas servidas naquela noite. Simplesmente a latência do desejo de propagar o prazer e o cuidado recebidos, essa foi uma das reverberações da ação coletiva “Celebração — Mesa de Agosto”.

Alguns projetos artísticos foram marcos na história da arte ao unir temas como comensalidade⁸¹ e arte relacional, como “*Make a salad*”⁸² (1962) de Alison Knowles (1933-), artista estadunidense, uma das primeiras mulheres a integrar o grupo Fluxus, e “*Food*” (1972) de Gordon Matta-Clark (1943-1978), Caroline Goodden (1940-) e Tina Girouard (1946-2020), o restaurante que servia comida fresca e marcou o cenário artístico do bairro do Soho, na cidade de Nova York na década de 1970 (Higgins, 2011). Arte, comunidade e comida também foram temas abordados em “*Kitchen*” (1992) de Rirkrit Tiravanija (1961-), artista tailandês, apresentado na 303 Gallery de Nova York, na qual o artista oferecia comida gratuitamente dentro de uma galeria de arte, colocando o espectador no lugar de participante da obra, convidando-o ao simples ato de compartilhar uma refeição. Esses tipos de *happenings* e *performances coletiva* têm em comum raízes nos experimentos do grupo Fluxus, que desejava quebrar as barreiras entre arte e vida (e romper com as convenções da arte tradicional), segundo Hannah Higgins (2011).

No Brasil, “Banquetes: expansão da vida doméstica”⁸³ (2008) é um projeto artístico de Louise Ganz e Breno Silva, no qual propõem a realização de refeições comunitárias em espaços públicos. No Recife, Christina Machado e Zé Paulo também já haviam tratado desta temática da alimentação partilhada nas ruas da cidade, através da participação na 12ª Edição do “Dark show”, encontro organizado pelo artista Gentil Porto Filho, como mencionado no Capítulo 1, em uma ação que envolvia cozinhas e compartilhar um jantar em frente à Padaria

⁸¹ Termo que designa o ato de comer junto e a partilha de alimentos e refeições com outras pessoas, o que vai além da mera ingestão de comida, porque também envolve aspectos sociais, culturais e simbólicos; convívio à mesa.

⁸² No link a seguir, é possível ver uma nova apresentação da performance, realizada no ano de 2014 no MoMA - The Museum of Modern Art, em Nova York (E.U.A): www.vimeo.com/104729193, acesso em 12/06/2025.

⁸³ Catálogo completo do projeto disponível em: www.desarquivo.org/sites/default/files/banquetes_breno_silva_e_louise_ganz.pdf.

Santa Cruz, às 23:59 da sexta-feira 27 de julho de 2018 (Porto Filho, 2021). Os artistas prepararam sururu e pirão de massa de mandioca e serviram aos passantes, relembrando uma refeição recorrente que faziam juntos, quando se conheceram.

Entretanto, diferentemente dos exemplos citados acima, Ana Lisboa acrescentou um detalhe em “Celebração — Mesa de Agosto” (2019): a presença da cerâmica. Quando decidiu modelar manualmente, um por um, sem a ajuda de moldes, todos os utensílios do jantar em argila, a artista coloca foco também nos detalhes de cuidado prévio que existiram nos preparativos, que começaram meses antes, para que o encontro acontecesse. Neste ponto, lembro de uma artista que também modelou pratos para um jantar, dessa vez em porcelana: Judy Chicago (1939-) e sua famosa instalação “*The dinner party*”⁸⁴ (1979), um marco na história da arte feminista. Entretanto, no caso de Judy Chicago, os pratos não foram usados e não houve manipulação de alimentos. A instalação consistia em uma mesa triangular com 39 lugares postos para 39 mulheres apagadas da história, na visão de Judy Chicago, que adicionou mais 999 nomes de mulheres ao chão, escritos sobre azulejos brancos triangulares, para trazer à tona o debate sobre questões da política do feminino.

Voltando às análises da ação proposta por Ana Lisboa: “Celebração — Mesa de Agosto” (2019), Bourriaud pensa a obra de arte contemporânea “como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades” (2009b, p. 16). A estética relacional “toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (Bourriaud, 2009a, p. 19). A obra passa a ser a própria comunicação estabelecida entre as participantes e a artista, como um dispositivo gerador de encontros. Durante o jantar, houve espaço para a conversa, para a diversão, para o prazer, para usufruir do tempo sem pressa. As personagens daquela “paisagem viva”, como que saída de uma tela de Rembrandt, aproveitavam silenciosamente o encantamento daquela sala em penumbra. Ana Lisboa levou para o encontro o livro “Cartas a um jovem poeta” de

⁸⁴ Vídeo da instalação em exibição permanente no Brooklyn Museum: www.youtube.com/watch?v=4amoxcedL_0, acesso em 12/06/2025.

Rilke, falou da sua admiração pelo poeta, e, junto com as outras artistas, leu alguns trechos, como:

Se se agarrar à natureza, ao que ela tem de simples, à miudeza que quase ninguém vê e que tão inesperadamente se pode tornar grande e incomensurável; se possuir este amor ao insignificante; se procurar singelamente ganhar como um servidor a confiança daquilo que parece pobre — então tudo se lhe há de tornar fácil, harmonioso e, por assim dizer, reconciliador —, não talvez no intelecto, que ficará atrás espantado, mas sim na sua mais íntima consciência, que vigia e sabe (Rilke, 2013, p. 38).

Ana Lisboa sentiu confiança plena, libertação, cumplicidade, sanidade, respeito, alegria, comoção, bem querer e união durante os encontros no Atelier das Águas Belas — palavras retiradas do seu depoimento escrito sobre a experiência vivida no projeto — sentimentos estes que reverberaram no desejo de criar “Celebração — Mesa de Agosto”. As peças de cerâmica utilizadas no jantar foram guardadas e, no final daquele ano de 2019, voltaram a aparecer como partes integrantes de um painel cerâmico intitulado “Altar Montserrat”, exposto na mostra coletiva de encerramento do projeto cultural, com outras peças de cerâmica produzidas no segundo semestre. O nome dado ao painel foi uma referência a Nossa Senhora de Montserrat, Santa catalã que Ana Lisboa conheceu naquele ano, e que fez parte dos desdobramentos das suas investigações artísticas. Abaixo, na Figura 37, é possível observar um recorte do painel cerâmico:

Figura 37 – Ana Lisboa, Painel “Altar Montserrat” (2019). Fotografia: Sofia Lucchesi.



Fonte: Acervo de Ana Lisboa.

As reflexões geradas por esta experiência relacional deixam mais perguntas que respostas: será que a arte realmente consegue gerar fissuras notórias neste sistema desigual de organização do mundo? Qual o alcance das ressonâncias que ficaram nos corpos participantes? O efeito provocado pela arte é pequeno e efêmero, incapaz de gerar transformações sociais? Ou será a arte a última saída neste caminho de restauração da confiança e da comunicação entre os seres humanos? Poderíamos falar de uma prática artística embasada na ética do cuidado? Aqui fica outra citação de Rilke, lida naquela noite de celebração:

[...] procurar amar as próprias perguntas como quartos fechados ou livros escritos num idioma muito estrangeiro. Não busque por enquanto respostas que não lhe podem ser dadas, porque não as poderia viver. Pois trata-se precisamente de viver tudo. Viva por enquanto as perguntas. Talvez depois, aos poucos, sem que o perceba, num dia longínquo, consiga viver a resposta (2013, p. 38).

Desejo, então, no jogo criado aqui nesta tese, que será desenvolvido em breve, no próximo capítulo, levar a ética do cuidado às ruas, através da transformação do circuito percorrido em um lugar, na medida que o percebo como algo a ser fruído, contemplado, vivenciado — em resumo, *cuidado*. E, enquanto cuido do lugar, cuido também de mim e, de certa forma, da minha ancestralidade. Cuido também das pessoas que passam por aquelas ruas e eventualmente cruzam com algum dos trabalhos de cerâmica abandonados no circuito e deixam-se contaminar ludicamente pela presença de um objeto inesperado sobre o asfalto ou sobre o calçamento.

Há um texto de autoria de Alice Walker, escritora e poeta estadunidense, publicado originalmente em 1972, sobre as condições das mulheres negras artistas nos Estados Unidos, intitulado “À procura dos jardins de nossas mães”. Nele, ela diz:

Pois essas nossas avós e mães não eram Santas, mas Artistas; levadas a uma loucura entorpecida e sangrenta pelos jorros de criatividade que carregavam e para os quais não havia vazão. Eram Criadoras, suas vidas foram um desperdício espiritual, porque carregavam tamanha espiritualidade — que é a base da Arte — que a tensão de suportar seu talento desperdiçado e indesejado as levou à insanidade (Walker, 2019, p. 55).

Alice Walker coloca então a crucial pergunta que também serve de resposta ao problema da invisibilidade da arte feita por mulheres durante tantos séculos: “[...] quando a minha mãe, tão sobrecarregada, tinha tempo para conhecer ou se importar com o fomento de seu espírito criativo?” (2019, p. 59) . Percebo agora, com bastante lucidez, que o espaço que minha avó reservou para cuidar de si, dentro da esfera de sobrecarga de tarefas de cuidado que realizava, eram os seus trajetos de caminhada pelas ruas do centro do Recife. Sua paixão sempre foi “bater perna”, declarava em alto e bom tom sempre que questionada, e hoje compreendo bem que neste lugar da *flâneuse* resgatava um pouco de si mesma: era onde minha avó encontrava a Leuce artista.

Capítulo 4 - Caminhadas-performáticas-relacionais-recolectoras-propositoras: questões artísticas em fluxo espiralado entre espaços íntimos e comunitários

4.1 Jovens artistas sul americanas criam, *apesar de*

Depois que comecei a procurar a *flâneuse*, via-a por todas as partes. Flagrei-a de pé nas esquinas em Nova York, atravessando a porta em Tokyo, bebericando algo nas mesas dos cafês em Paris, ao pé de uma ponte em Veneza, tomando a balsa em Hong Kong. Ela vai ou vem de algum lugar; emana essa condição de estar entre uma coisa e outra. Talvez seja escritora, artista, secretária ou acompanhante. Talvez esteja desempregada. Pode ser que seja inempregável. Ou ainda que seja esposa ou mãe, ou totalmente livre. Talvez pegue ônibus ou trem quando está cansada. Mas, em geral, vai a pé. Vem a conhecer a cidade batendo perna pelas ruas, investigando os cantos escuros, espiando atrás das fachadas, entrando em pátios secretos. Encontrei-a usando as cidades como espaço de performance ou esconderijo secreto; como local para obter fama, fortuna ou anonimato; para se libertar da opressão ou para ajudar os oprimidos; para declarar sua independência; como local para mudar o mundo ou ser mudada por ele (Elkin, 2022, p. 33-34).

Lembro do primeiro livro comprado e lido especialmente para esta investigação: “Walkscapes: o caminhar como prática estética”, do arquiteto italiano Francesco Careri (2013). Embora já tenham se passado alguns anos desde a primeira leitura, lembro bem do meu entusiasmo ao percorrer aquelas páginas e de uma colocação de Careri que ficou ecoando em minha mente desde então: “Que tipo de cidade poderão produzir essas pessoas que têm medo de caminhar?” (2013, p. 170). Esta pergunta aparece no posfácio intitulado “*Walkscapes ten years later*”, incluso na edição de 2013 e escrito pelo próprio Careri em 2012, e dirige-se especificamente aos jovens da América do Sul.

Em visitas às universidades sul americanas, devido a palestras e rodas de debate sobre o livro, Careri percebeu que os estudantes daqui “sabem tudo de teoria urbana e de filósofos franceses, acham-se especialistas em cidade e em espaço público, mas, na verdade, nunca

tiveram a experiência de jogar bola na rua, de encontrar-se com os amigos na praça [...]” (2013, p. 170). Careri coloca então, nas entrelinhas, a pergunta: sem vivenciar a rua, o espaço comunitário público primordial, como esses jovens universitários latinoamericanos poderão criar as cidades que sonham para seus países?

Em 2012, no mesmo ano que Careri redigia aquela crítica, foi sancionada no Brasil a Lei de Cotas, que determinou a reserva de 50% das vagas das universidades federais para jovens que tivessem cursado integralmente o ensino médio na rede pública, obedecendo também a sub-reservas para pessoas autodeclaradas pretas, pardas e indígenas e candidatos de baixa renda e, a partir daí, podemos dizer que algo mudou: metade dos jovens que estão nas universidades federais brasileiras hoje conhecem bem as ruas e muito caminham, apesar de todo medo que sentem da violência urbana. Existia no Brasil, até então, uma falha no acesso ao sistema educacional superior, que era majoritariamente ocupado pelas classes média e alta do país, por estudantes oriundos do ensino fundamental e médio em redes privadas. Quando o Congresso e a presidenta Dilma Rousseff garantiram o ingresso nas universidades federais de mais estudantes provenientes da rede pública de ensino, garantiram também que uma parcela da população historicamente excluída das decisões políticas tivesse mais acesso à participação na transformação dos destinos das nossas cidades.

Nação colonizada, o Brasil, desde cedo, aprendeu a fazer a bricolagem estudada e esmiuçada por Michel de Certeau (2014), historiador francês, em seu poético livro “A invenção do cotidiano”. Ele observou que, de maneira análoga à resistência subversiva dos povos originários da América à colonização, os consumidores também procedem de maneira astuciosa, criando uma antidisciplina ao sistema econômico dominante. Eles escapam ao poder, sem deixá-lo. Segundo Certeau:

Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da ‘vigilância’, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também ‘minúsculos’ e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los;

enfim, que ‘maneiras de fazer’ formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou dominados?), dos processos mudos que organizam a ordenação sociopolítica (2014, p. 40).

Em outras palavras, é o que também recomendam Luiz Antônio Simas, historiador, e Luiz Rufino, pedagogo, em recentes livros publicados que falam sobre a importância do empoderamento da nação brasileira através da exaltação dos saberes ancestrais populares. Segundo Simas, devemos “reencantar a cidade, subverter o território em terreiro, entender a cidade como lugar de encontro, comer pelas beiradas driblando os perrengues, malandreado entre o horror e o gozo [...]” (2020, p. 75). Luiz Rufino aponta para a mesma direção: “a encruzilhada guarda o poder da transmutação, assim faremos como Exu⁸⁵, que, de cada pedaço picotado do seu corpo, se reconstruiu como um novo ser e se colocou a caminhar e a inventar a vida enquanto possibilidade” (2019, p. 24). Sorrateiramente, com a ginga⁸⁶ e a malícia⁸⁷ de que tanto falam os dois autores brasileiros, defendo que os sul americanos “criam, *apesar de*”. Produzimos a cidade caminhando lado a lado com o medo; produzimos a cidade apesar de todo o medo; e, no caso das mulheres, apesar de um medo maior ainda⁸⁸.

Neta de Leuce, fui levada a caminhar a cidade desde pequena: íamos juntas às compras de mantimentos, fazíamos pagamentos em antigas agências bancárias do centro, dávamos voltas na praça apenas para ver e sentir o tempo passar, íamos à missa da Igreja de Casa Forte agradecer a dádiva da vida e pedir proteção, “batíamos perna” tarde afora, nem que fosse apenas para comprar pão ou ir à farmácia. Leuce sempre encontrava um motivo para sair e eu, segurando firme sua mão, a acompanhava pelas ruas. Levando em consideração o seu exemplo de autonomia e enfrentamento, nunca me dobrei à cultura do medo anunciada

⁸⁵ Exu é uma divindade do Candomblé e da Umbanda, religiões de matrizes africanas praticadas no Brasil. Ele é o orixá da comunicação e o guardião das encruzilhadas.

⁸⁶ Passo básico do jogo de capoeira que consiste em distrair o adversário com uma espécie de dança do corpo (gingado).

⁸⁷ Astúcia, habilidade para despistar.

⁸⁸ A interseccionalidade de fatores como gênero, classe social, raça, orientação sexual, etc, influenciam no grau de medo e opressão que sofrem as diferentes pessoas. O tema não será discutido aqui, visto que já foi abordado no Capítulo 3.

diariamente nas televisões e nos jornais quando mais tarde passei a perceber as notícias.

Entretanto, as cidades, projetadas por homens e conservadas sob o domínio patriarcal, não apenas fabricam discursos de medo, quanto o reproduzem em seu planejamento e funcionamento, e esta cultura fabricada pelo patriarcado mantém mulheres reféns em seus próprios lares e leva outras a criarem táticas alucinantes de sobrevivência diária. Qualquer mulher que caminha nas metrópoles brasileiras convive com o medo de seus corpos serem violentados e o enfrentamento a este medo é uma condição *sine qua non* para poderem sair de casa. Segundo Joice Berth:

Tudo o que existe na cidade, em cada canto e esquina, nos diz muito sobre a sociedade que ali vive. Nenhuma luta que visa a transformações coletivas eficientes pode ser bem-sucedida se as dinâmicas espaciais consolidadas não forem compreendidas. Antes, ou simultaneamente, é necessário alterar também os cenários em que os atores sociais se constituem e se apresentam (2023, p. 21).

Alterar os cenários, alterar a paisagem... foi nesse ponto da investigação que começou a fazer sentido, para mim, a ideia da obra de arte apresentada aqui nesta tese como um conjunto de caminhadas-perfomáticas-relacionais-recolectoras-propositoras. Juntando a queixa da minha avó em sonho e o desejo de criar um jogo para enfrentar a dor da sua perda, encontrei no caminhar a forma mais coerente “de lhe fazer uma visita” e de alterar, contínua e fugazmente, a paisagem do centro da cidade do Recife, colocando em debate as condições de (in)visibilidade das mulheres na urbe junto à minha comunidade.

Segundo Bruna Rafaella Ferrer de Moraes, outra artista *flâneuse* que vagueia por perto, em seu “Guia comum do centro do Recife: Arqueologia do Presente”, o centro é propício a “garantir uma forma de se vivenciar a cidade que muitos consideram anacrônica” (2015, p. 70). Lá estão situadas oficinas que já não vemos em outros locais da cidade, especialmente as ligadas a função de reparos, como as casas de amolação de facas, alicates e tesouras e as bancas de colocar ilhós e botões de ferro, centenárias e cada vez mais raras. O centro é das pessoas que fazem: costureiras, artesãs, perfumistas, decoradoras, confeitadeiras — lá há lojas

de todo tipo de matéria-prima e oficinas de serviços voltados à essa cadeia de fazedores. E quando falo em “pessoa que faz”, não posso esquecer da *artista*. Então, enquanto jovem artista sul americana, com medo, mas também com coragem suficiente para sair, permito-me colocar o meu próprio corpo no centro da cidade do Recife. Como diria Simone Weil, permito-me enraizar; permito-me a “participação real, ativa e natural na existência da minha coletividade” (2022, p. 65).

Rodrigo Paglieri, artista visual, professor e pesquisador, chileno, discorre sobre esse movimento na arte contemporânea de busca pela paisagem:

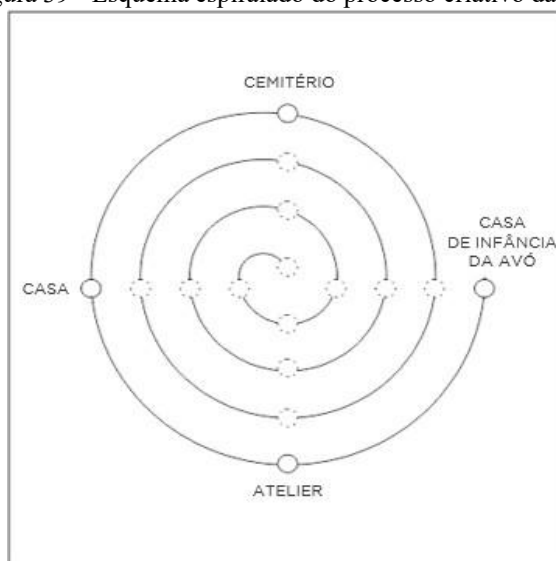
A tendência na produção contemporânea de busca pelos espaços abertos, naturais e urbanos, nada mais é que uma busca pela paisagem, embora raramente nomeada, acreditamos que importantes textos sobre o campo ampliado dos territórios físicos e conceituais no fazer artístico do último século, ajudam a afirmar transversalmente o reaparecimento da paisagem, desta vez menos ligada a um fazer como no caso da pintura de paisagem, e mais como conceito unificador de um conjunto heterogêneo de práticas que se reúnem entorno do espaço e que tem a potência de comentar o mundo porque nele se inserem (2019, p. 96).

Nesta busca de inserção no mundo e de participação na construção da minha comunidade, entre julho de 2022 e junho de 2023, por doze meses consecutivos, caminhei no último dia de cada mês as ruas que formam o traçado sobre o mapa da cidade que liga os endereços da minha casa, do meu atelier, da casa de infância da minha avó e do Cemitério de Santo Amaro. Percebo o circuito afetivo sobre o mapa da cidade como um “terreno de jogo”, segundo as definições de Huizinga (2019, p. 12), visto que no interior deste lugar respeitei as cinco regras inventadas por mim mesma, sacralizando, de certa forma, este território. Repito-as aqui, para fins de rememoração: 1) não sair do circuito afetivo previamente traçado; 2) realizar as caminhadas no último dia de cada mês; 3) levar às ruas da cidade a cada três meses projetos de intervenção tendo a cerâmica como principal materialidade (portanto, as ações iriam ocorrer nos meses de setembro, dezembro, março e junho, coincidindo com os meses de troca das estações do ano); 4) levar uma câmara fotográfica e um bloquinho de

nquanto, é claro e definitivo: rege-a uma espiral, seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo (2005, p. 21).

Na Figura 39, abaixo, esquematizo o ponto de partida do processo criativo que conduziu a obra de arte realizada durante esta investigação:

Figura 39 - Esquema espiralado do processo criativo da obra.



Fonte: Elaborado pela autora.

Dentro da pesquisa, vislumbro a ligação destes quatro lugares com alguns arquétipos junguianos, como as fases da lua, as estações do ano e os elementos da natureza, que resumi no Quadro 1, abaixo, e que serviu de guia particular, quando pensava sobre a passagem do meu corpo por cada um daqueles pontos do circuito e trabalhava silenciosamente no atelier.

Quadro 1 - Lugares de destaque no circuito e respectivos arquétipos.

Lugares/Arquétipos	Fases da lua	Estações	Elementos
Casa	Lua nova	Inverno	Fogo
Atelier	Lua crescente	Primavera	Terra
Casa de infância da avó	Lua cheia	Verão	Água
Cemitério	Lua Minguante	Outono	Ar

Fonte: Elaborado pela autora.

Tento estabelecer, através das associações entre lugares e arquétipos, uma regência energética particular para o processo criativo espiralado: a minha casa é o local de repouso, recolhimento e acesso ao inconsciente; o atelier é o espaço de expansão das ideias, de ação dinâmica e materialização dos projetos; a casa de infância da minha avó simboliza o encontro com minha ancestralidade e, ao mesmo tempo, com minha descendência; o cemitério remete ao processo de recolhimento e transmutação. Segundo Rancière:

O novo poeta, o poeta geólogo ou arqueólogo, num certo sentido, faz o que fará o cientista de *A interpretação dos sonhos*⁸⁹. Ele afirma que não existe o insignificante, que os detalhes prosaicos que um pensamento positivista despreza ou remete a uma simples racionalidade fisiológica são os signos em que se cifra uma história. Mas afirma também a condição paradoxal dessa hermenêutica: para que o banal entregue seu segredo, ele deve primeiro ser mitologizado. A casa ou o esgoto falam, trazem consigo rastros do verdadeiro, como farão o sonho ou o ato falho — mas também a mercadoria marxiana —, desde que sejam primeiro transformados em elementos de uma mitologia ou de uma fantasmagoria (2009b, p. 37-38).

Para me conectar com essa vivência mitológica de que fala Rancière, crio um rito e recorro à *performance* e ao jogo, para colocar o meu corpo em ação e em evidência, contra o

⁸⁹ Referência a Sigmund Freud.

repetitivo discurso de medo que ecoa nas mídias.

Por fim, penso que poderia adaptar uma frase de Gloria Anzaldúa, escritora estadunidense, de seu famoso texto de 1981, “Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do Terceiro Mundo”, para tentar responder à pergunta de Careri colocada no início deste subcapítulo: “Que tipo de cidade poderão produzir essas pessoas que têm medo de caminhar?” (2013, p. 170). Gloria, sobre o medo, falou: “[...] finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever” (2019, p. 89). Parafraseando-a, então, diria que tenho medo de criar no cenário que envolve a América do Sul, “mas tenho um medo maior de não criar”. Lembro, também, do trecho final do livro “Amuleto”, do escritor chileno Roberto Bolaño, que também cabe como certo tipo de resposta a Careri: “E embora o canto que escutei falasse da guerra, das façanhas heroicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, eu soube que acima de tudo falava do destemor e dos espelhos, do desejo e do prazer. E esse canto é nosso amuleto” (2008, p. 131).

4.2 Clandestina, efêmera e móvel: a brincadeira em si

Sonho com um projeto que pretendo colocar em prática quando o tempo permitir: escrever um manual com as regras fabulares da amarelinha, da carniça, do jogo de botão, do preguinho, do pique-bandeira, das cirandas cirandinhas, do lenço atrás, do futebol em ladeiras, do queimado e das variantes da bola de gude. O título está pronto “Ecologia Amorosa das Brincadeiras de Rua” (Simas, 2020, p. 133).

Depois de algumas tentativas frustradas, percebi que, para falar sobre o conjunto de caminhadas-performáticas-relacionais-recolectoras-propositoras vivenciadas, seria mais coerente emprestar à narrativa textual o mesmo formato ziguezagueante tomado pelo meu corpo ao longo da investigação de campo. Desvios, tropeços, alguns passos à frente, alguns

passos atrás — em uma projeção cartográfica, o percurso realizado seria representado por uma linha emaranhada, muito distante imageticamente do texto clássico linear. Percebi, então, que era preciso contorcer o texto, fazê-lo acompanhar os passos.

Para fins de organização interna da investigação, dividi as doze caminhadas em quatro trimestres. Cada um dos trimestres teve seu último mês coincidindo com a troca das estações⁹⁰ do ano: o primeiro trimestre (julho/agosto/setembro) vivenciou a passagem do inverno para a primavera; o segundo (outubro/novembro/dezembro), a passagem da primavera para o verão; o terceiro (janeiro/fevereiro/março), a passagem do verão para o outono; o quarto (abril/maio/junho), a passagem do outono para o inverno. Algumas pessoas foram convidadas a caminhar junto para fazer a cobertura fotográfica e/ou audiovisual: Marcelo Campello, caminhou comigo o primeiro mês de cada trimestre; Renata Santana, o segundo mês de cada trimestre; Nina Xará e Leonardo Bertrand, o terceiro mês de cada trimestre⁹¹.

Agora, explico a diferença entre as “intervenções dentro das caminhadas” e as “intervenções pontuais”. Devido ao peso da cerâmica, à sua fragilidade, à possibilidade de quebra e ao possível volume das peças, no começo da investigação, decidi que gostaria de experimentar duas maneiras de levar o material às ruas: uma das intervenções urbanas seria feita com objetos que coubessem na mochila e que pudesse ser realizada dentro das caminhadas; outras três intervenções seriam feitas de forma “pontual” — dentro do traçado do circuito afetivo, mas em dias e horários que não coincidiam com as caminhadas.

Para narrar, então, as caminhadas, as intervenções, os acontecimentos e as questões que surgiram ao longo do caminho, preciso alertar a leitora ou o leitor que me acompanham até aqui: este trecho da investigação será escrito como foi vivenciado, de forma cíclica, espiralada, com acesso simultâneo a diferentes camadas do tempo e do espaço. O diário de

⁹⁰ Convém ressaltar que são as trocas de estações do hemisfério sul.

⁹¹ Nina fotografou as intervenções dentro das caminhadas e Leonardo fez a cobertura das intervenções pontuais no circuito.

bordo das doze caminhadas encontra-se disponível na íntegra no Apêndice A - “Diário de bordo”.

4.2.1 Inverno-Primavera

Com a mesma força que rebentam os caules da terra após o inverno, percebi que o primeiro trimestre de caminhadas vivenciou substancialmente as questões ligadas ao impulso e à violência dos começos: o sair de casa, a despedida do filho, a partida, o início de um projeto novo e inteiramente desconhecido para uma *flâneuse* principiante. Encontro no diário de bordo da segunda caminhada um trecho representativo da questão: “Hoje, tive dificuldade de sair de casa. Minha mãe veio até nosso apartamento para ajudar a cuidar de Pedro. Ela e Marcelo ficarão com o bebê enquanto caminho. Decidimos não levar mais, por um tempo, Pedro à cidade. Consigo sair do apartamento às 15h22 e me sinto animada a fotografar. Desço as escadas do apartamento, que pela primeira vez se apresentam à minha vista como a entrada de um secreto labirinto. Na calçada, em frente ao prédio, percebo sons de choros de bebê — será Pedro? Será algum dos outros bebês vizinhos? Na nossa rua há também Ana e Iara, bem pequenas e choronas. Tento acreditar que o choro vem de uma das duas e sigo em frente. Um cheiro forte de mirra, da casa vizinha, abre os caminhos desta caminhada”. Abaixo, na Figura 40, é possível ver o caminho de saída do apartamento 301 do Edifício Penedo, localizado na Rua Aníbal Falcão, nº 116, bairro das Graças, percorrido naquele dia e nas outras onze voltas espiraladas sobre o circuito.

Figura 40 - Saída do apartamento, 31 de agosto de 2022, Rua Aníbal Falcão. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

O corpo saiu da zona de conforto dos lugares e trajetos rotineiros, tudo era novidade e deslumbramento: a manipulação da argamassa para fixar os pedaços de cerâmica sobre as paredes da cidade; o frio na barriga de executar uma obra de arte de forma clandestina; o revigorante cansaço sentido no corpo após a caminhada de quase 9 km sob o mormaço do Recife; a parada estratégica para reabastecer a barriga com água, café e quindim na Padaria da Imperatriz; os diálogos deambulatórios com Marcelo, Renata, Nina e Léo; os encontros inusitados com pessoas que circulavam sobre aquelas mesmas vias, como Mestre Willy das cestas, que me disse “a arte da cestaria é como brincar de roda”, ou como um homem em situação de rua que me perguntou próximo do cemitério: “Tem um real? A nave já vai sair”.

Nesta primeira troca de estações, além do burburinho eleitoral que antecede outubro, o mês oficial das eleições no Brasil, percebi um detalhe significativo para a investigação: esquecemos de elaborar a lápide de minha avó Leuce. Embora ela tenha sido enterrada no túmulo da família, com todos os ritos do funeral e das missas da religião Católica, todos nós,

os integrantes de sua família, nos esquecemos de solicitar a confecção da lápide em granito com as informações básicas do seu nome completo, data de nascimento, data de óbito e, quem sabe, até algum epitáfio.

Não estava gravada sobre nenhuma pedra, até então, a passagem da vida de minha avó sobre a terra. Nem meu pai, que resolveu os trâmites burocráticos do enterro; nem minha tia Piedade, que costuma cuidar da manutenção do túmulo da família; nem eu, que era uma neta muito ligada à Leuce — nenhum de nós tinha percebido este esquecimento. Foi necessário o olhar estrangeiro de Renata, que me acompanhou na segunda caminhada, para perceber a falta que agora parece tão evidente sobre o mármore branco da construção tumular.

Compreendi com mais clareza, através da contemplação da cidade e dos lugares caros à minha avó, que as questões ligadas às partidas envolvem as questões ligadas às chegadas, são problemáticas embaraçadas. Com mais dúvidas que respostas, encontrei algum alento na epígrafe do livro “A viagem do elefante” de José Saramago: “Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam” (2008, p. 10) do inexistente e poético “Livro dos Itinerários” criado pelo escritor português. Abaixo, na Figura 41, um azulejo antigo, de autoria não identificada, fixado no muro do jardim de uma das casas da Praça do Derby — um portal vidrado de passagem para outros tempos e espaços.

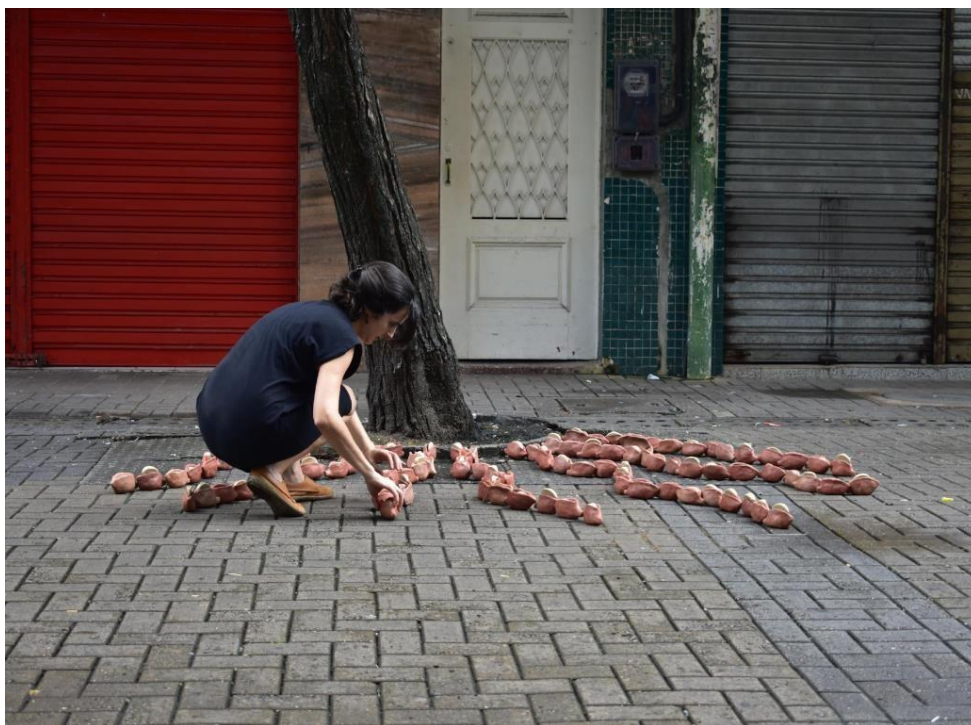
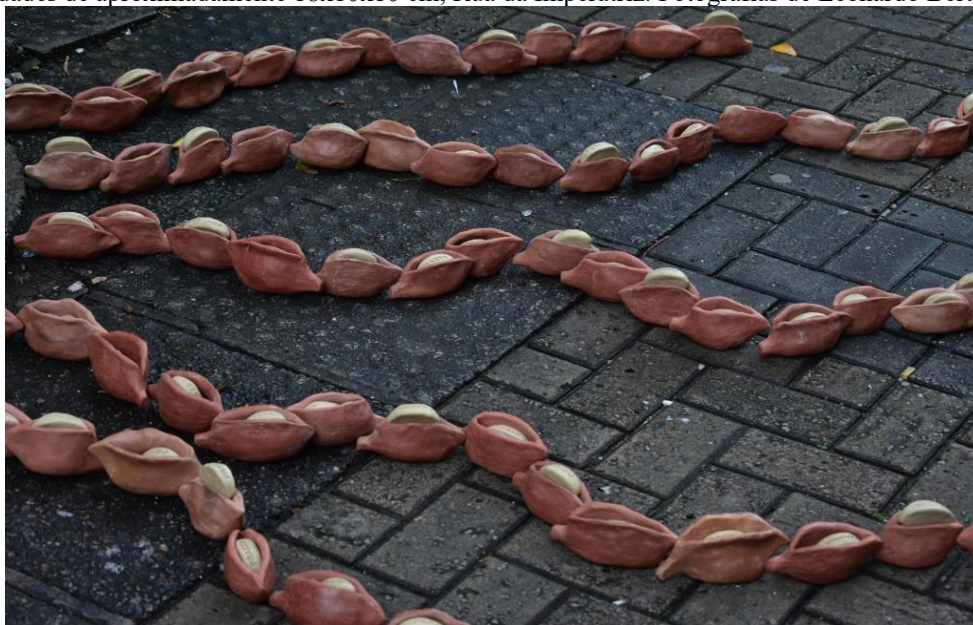
Figura 41 - Azulejo carcomido pelo tempo no espaço público, 31 de agosto de 2022, Praça do Derby. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.

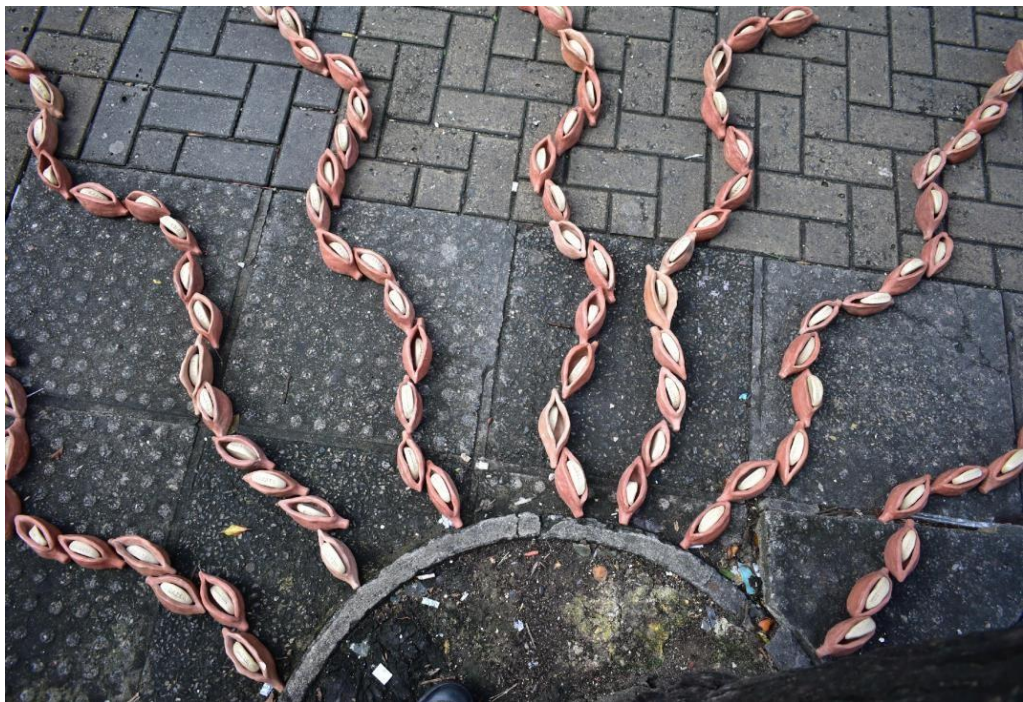


Fonte: Acervo da autora.

4.2.1.1 Sementes clandestinas

Figuras 42, 43, 44, 45, 46 - Ana Flávia Mendonça, Sementes clandestinas, 7 de setembro de 2022, cerâmica, 100 unidades de aproximadamente 18x10x10 cm, Rua da Imperatriz. Fotografias de Leonardo Bertrand.







Fonte: Acervo da autora.

Talvez toda a questão seja saber quais palavras pronunciar, quais gestos executar, e em que ordem e ritmo, ou então basta o olhar a resposta o aceno de alguém, basta que alguém faça alguma coisa pelo simples prazer de fazê-la, e para que o seu prazer se torne um prazer para os outros; naquele momento todos os espaços se alteram, as alturas, as distâncias, a cidade se transfigura, torna-se cristalina, transparente como uma libélula. Mas é necessário que tudo aconteça como se por acaso, sem dar muita importância, sem a pretensão de estar cumprindo uma operação decisiva, tendo em mente que de um momento para o outro a Marózia anterior voltará a soldar sobre as cabeças o seu teto de pedra, teias de aranha e mofo (Calvino, 1990, p. 141).

Em 2019, elaborei para o Único, Salão de Arte Contemporânea do Serviço Social do Comércio (SESC) Pernambuco, um trabalho intitulado “Sementes clandestinas”: uma

instalação composta de várias “vagens” de cerâmica, pintadas com engobe⁹² vermelho, que continham em seu interior “sementes” carimbadas com a palavra “PRAZER”. A “semente” não ia ao forno, não era cerâmica⁹³, isto quer dizer que poderia voltar ao estado mole caso fosse exposta à água. Esta característica da possível dissolução da argila, presente no miolo da peça, fazia uma ligação conceitual com um tema que me interessava na época: a efemeridade dos prazeres.

Este trabalho surgiu após o golpe sofrido por Dilma Rousseff em 2016. Recordo-me da votação do *impeachment* pelo Congresso e dos discursos televisionados dos parlamentares. Uma daquelas falas, a do então deputado federal Jair Bolsonaro, ecoou por muito tempo em meus ouvidos. Transcrevo suas palavras: “Nesse dia de glória para o povo brasileiro, tem um nome que entrará para a história nessa data, pela forma como conduziu os trabalhos nesta casa, parabéns Presidente Eduardo Cunha. Perderam em [19]64, perderam agora em 2016. Pela família e pela inocência das crianças em sala de aula que o PT nunca teve, contra o comunismo, pela nossa liberdade, contra o Foro de São Paulo, pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas nossas Forças Armadas, por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim”⁹⁴. Jair Bolsonaro foi capaz de fazer um elogio à memória de um torturador em seu discurso e, protegido pela inviolabilidade constitucional das suas opiniões e palavras enquanto parlamentar, não foi punido por este ato. Carlos Alberto Brilhante Ustra foi o primeiro militar a ser condenado em ação declaratória pela Justiça brasileira pela prática de tortura durante a ditadura militar; Dilma Rousseff foi torturada neste mesmo período sombrio da história brasileira.

⁹² Tinta à base de terra naturalmente colorida, que precisa apenas de água como aglutinante para aplicação na argila.

⁹³ Para que uma peça seja classificada como cerâmica é necessário que tenha passado por uma queima que atinja no mínimo 650°C, como as queimas primitivas em fogueiras. Nos fornos elétricos, as queimas atingem em torno de 900°C (biscoito) a 1250°C (vidrados), segundo Ocléris Muzzillo (2014, p. 135-138).

⁹⁴ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=xiAZn7bUC8A, acesso em 24/01/2025.

Após a vitória de Jair Bolsonaro nas eleições de 2018, o trabalho “Sementes clandestinas” começou a tomar forma e ficou pronto no final do ano de 2019. Pensava, sobretudo, quando modelei as peças no atelier, na importância de guardar e traficar nossos prazeres durante os quatro anos de seu (des)governo. No projeto expográfico, as “sementes” ficavam dispostas empilhadas em uma das quinas da Galeria de Arte Corbiniano Lins, do SESC Pernambuco, e avançavam pelo espaço como raios sinuosos, procurando passagem entre os visitantes do espaço. A forma das “vagens” dava um efeito curvilíneo às fileiras de peças, que avançavam pela galeria serpenteando.

Desde a concepção desta instalação desejei levar este trabalho às ruas, tinha vontade de compartilhar estas “sementes” com a população. Sentia que era um trabalho que *“pedia” para ir às ruas*. Em 2019, apesar de falar sobre esse desejo aos visitantes da exposição, nas visitas guiadas e ações do Educativo, não levei a cabo a ação de colocar as “sementes” no espaço público. Três anos depois, no feriado de 7 de setembro de 2022, dia em que se comemora a Independência do Brasil, enquanto as forças armadas organizavam os desfiles comemorativos em todo o país e Bolsonaro ameaçava constantemente o regime democrático, deixando nas entrelinhas de seus discursos a possibilidade de instaurar um golpe militar, faltando pouco menos de um mês para as próximas eleições presidenciais, pareceu-me oportuno dar vazão a esta vontade. Lembrei, então, da Rua da Imperatriz, parte do meu circuito de caminhadas, nomeada em homenagem à Imperatriz Teresa Cristina: pareceu-me o lugar mais adequado do centro do Recife para receber as “Sementes clandestinas” no feriado da Independência do Brasil, já que adicionava mais camadas de leituras subjetivas relacionadas às questões de gênero.

Liguei para Léo, Leonardo Bertrand, fotógrafo, convidando-o para cobrir a intervenção artística e, para minha sorte, ele estava disponível na manhã do feriado. Saí de casa às 7h de carro; busquei Léo em sua casa às 7h30; consegui estacionar na Praça Maciel Pinheiro e descarregar todo o material antes das 8h. O centro da cidade estava bastante vazio e silencioso, por causa do feriado. Entretanto, lembramos de que ali perto acontece o “Grito

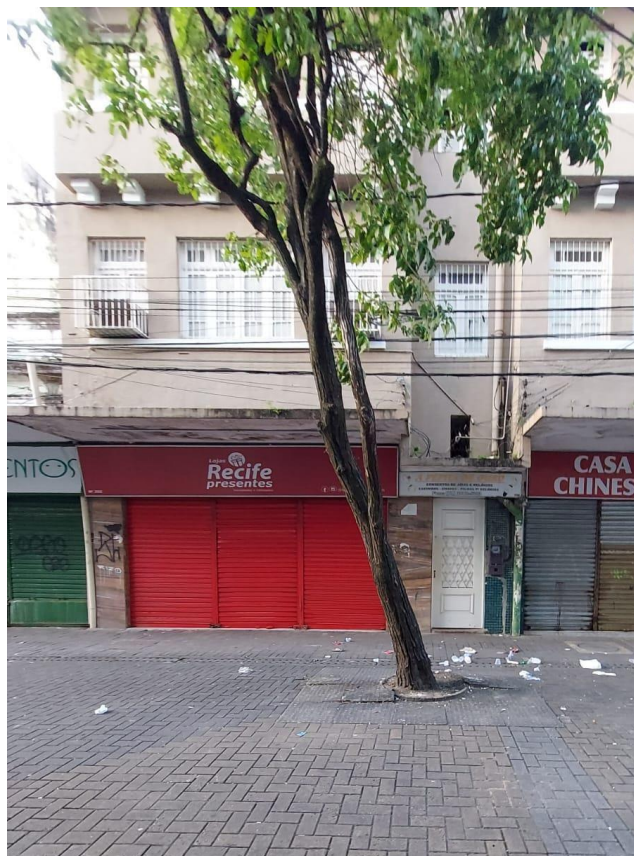
dos excluídos”, tradicional manifestação por inclusão social que ocorre sempre no feriado da Independência.

Instalei as “sementes” abaixo da única árvore plantada na Rua da Imperatriz, localizada bem no meio desta via exclusiva de pedestres, onde é proibido o tráfego de veículos motorizados. Aos poucos, fui tirando “vagem” por “vagem” das bolsas, montando os formatos curvilíneos dos raios sobre o solo. O desenho assimétrico das fileiras de peças lembrou-me as imagens de raízes e de serpentes. Pensei nos capítulos de Bachelard (2019b) sobre raízes e serpentes, que fazem parte do livro sobre o elemento terra e os devaneios do repouso. Este trabalho é realmente muito ligado ao elemento terra. É, também, muito ligado ao elemento água, na formação e deformação. Inclusive, caso chovesse, todas as “sementes” perderiam a forma e virariam argila mole outra vez... a lama ficaria retida dentro da cápsula protetora da vagem, esta sim de cerâmica, resistente à água.

Após o posicionamento das peças, observamos a reação de alguns transeuntes. Muitos se aproximavam das peças para ver do que se tratava. Notamos que algumas pessoas ficavam intimidadas com a presença da câmera fotográfica ligada. Decidi deixar o trabalho na cidade sem vigilância e retornar após algumas horas. Antes de partir, retirei uma semente de cada raio: sete “sementes clandestinas”, que guardei para um desdobramento futuro deste trabalho.

Na hora do almoço, as peças ainda estavam lá, quase que intactas. Não choveu e não percebemos grandes alterações na instalação. Às 17h34, recebo uma mensagem de Léo, por WhatsApp: “Última atualizaçãozinha, passei por lá agora no fim da tarde e todas as sementes já não mais estavam por lá, ainda conferi os arredores em busca de algum vestígio delas, mas nada...”, acompanhada de uma fotografia do chão vazio, como podemos observar na Figura 47, abaixo:

Figura 47 - Imagem recebida por WhatsApp às 17h34, 7 de setembro de 2022, Rua da Imperatriz. Fotografia de Leonardo Bertrand.



Fonte: Acervo da autora.

Segundo Sidarta Ribeiro:

A arte de perenizar as histórias, diálogos e normas através de signos gravados em tabletes de argila ou em blocos de pedra parece ter surgido repentinamente na Suméria e no Egito. A invenção da escrita acelerou ainda mais o processo de acumulação de conhecimento, mudando o curso da evolução da consciência humana. A partir desse momento, a multiplicação de novos signos tornou-se irrefreável, impulsionando a catraca cultural com tanta força que em menos de 5 mil anos chegamos aos computadores e à internet (2019, p. 53-54).

Precisava perenizar o conselho de minha avó. Através dos gestos de carimbar a palavra “PRAZER” na argila e de levar esta sensação em forma de “sementes” à Rua da Imperatriz,

no ano de 2022, no feriado de 7 de setembro no Brasil, tentei propagar um pouco do que aprendi com ela e senti contentamento com essa prática. Posteriormente, quando divulguei no aplicativo Instagram as fotografias desta intervenção, soube de algumas pessoas que tinham encontrado este trabalho na rua. A seguir, depoimento e fotografia de Rud Rafael (Figura 48), coordenador do Movimento de Trabalhadoras e Trabalhadores Sem-Teto, enviados desde Brasília na data de 05.11.2024, com suas impressões do encontro:

Era 7 de setembro de 2022. Um dos dias mais simbólicos da história brasileira recente. O país se dividia entre um Dia da Independência impulsionado por um presidente, candidato à reeleição, que celebrava a data como grande ato de Campanha, com o coração de Dom Pedro I trazido de Portugal. Do outro lado, havia um Brasil que ia às ruas em mais um “Grito dos Excluídos”. Eu, obviamente, me somava a este segundo grupo. Encerrado o ato, na praça da Independência, retornamos em um grupo de umas 20 pessoas pela Rua da Imperatriz. Nessa mistura de tantos tempos e referências históricas e de emoções (a gente estava ali cantando, tremulando bandeiras), naquela altura tendo cruzado a Rua 7 de setembro, a gente encontra vários objetos artísticos nas raízes de uma árvore. Difícil lembrar o que era experiência individual e coletiva, porque todo mundo meio que estava tentando entender o que era aquilo de forma compartilhada.

As pessoas se perguntavam o que era aquilo, se a gente poderia pegar e levar, quem tinha deixado aquilo ali... A forma vaginal e a palavra prazer despertou inicialmente mais a atenção das mulheres, que pegaram e defenderam aquelas artes como uma ação política de libertação. Os homens seguiram meio que em apoio à causa, acho que inclusive éramos minoria. Foi um momento meio catártico, de euforia, em que a turma sedenta de cerveja e faminta, se deliciava ali com aquela descoberta, que também remontava a uma crença de cidade viva e criativa. A cidade naquele feriado não contava com comércio aberto, mas tinha ruas ocupadas por aquele sentimento de que era preciso recuperar as ruas, a esperança e o prazer, depois de tempos tão dolorosos e tristes.

Algumas pessoas decidiram levar um daqueles trabalhos, mas também decidimos que era importante deixar outros, para que

outras pessoas pudessem passar pela mesma experiência que a gente.

Cinco minutos depois, as “sementes” estavam ali na mesa do bar, com a cerveja, com a energia política pulsante daqueles dias e seguiram com a gente para casa. Estou escrevendo isso hoje, em outra cidade, em um país que reflete um pouco mais do que a gente acredita, mas ainda ameaçado por tantos ataques ao prazer das maiorias e querendo lembrar onde está minha semente, pensando que depois de pensar sobre tudo isso, ela já floresceu de alguma forma e precisa ser cuidada.

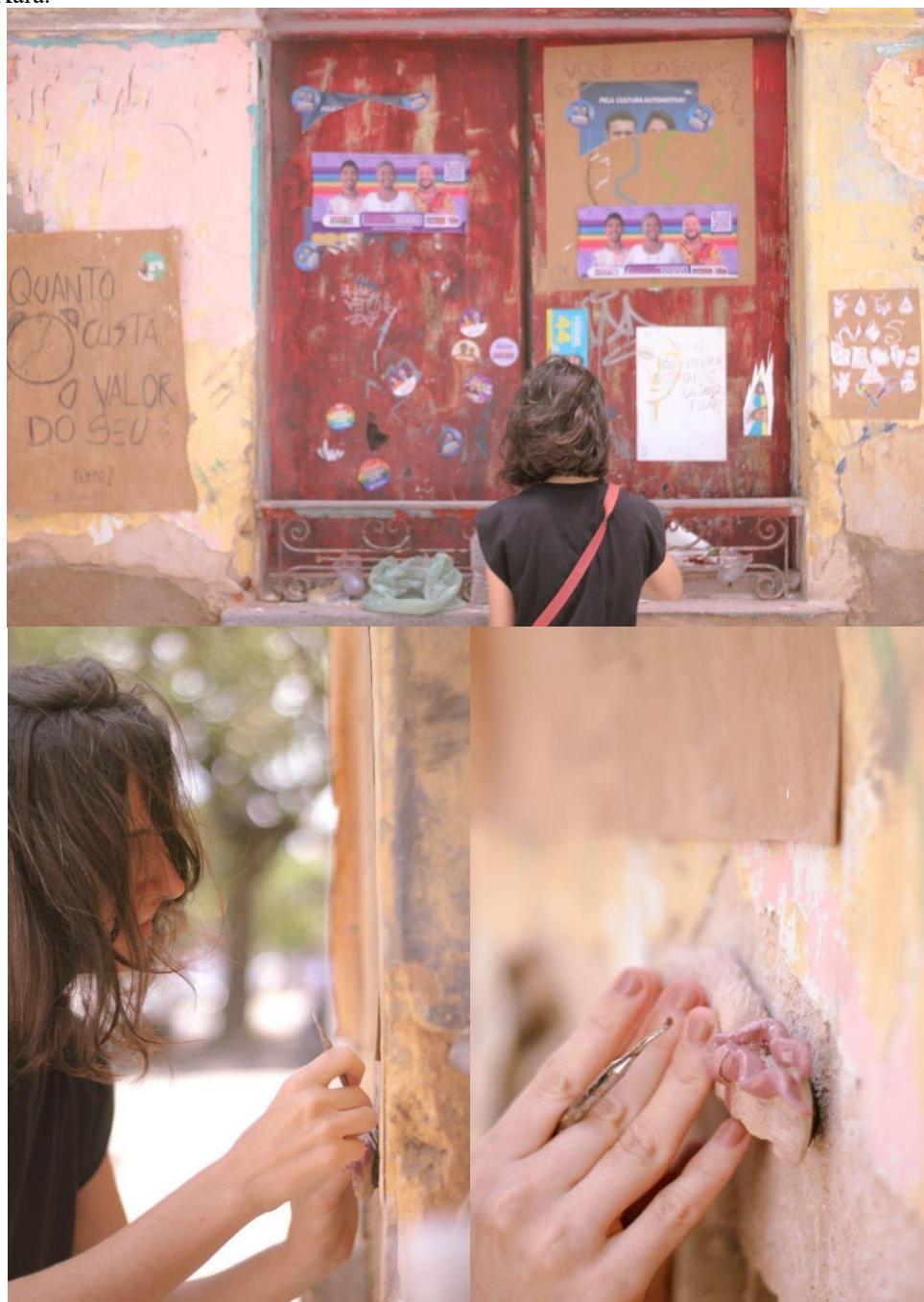
Figura 48 - Registro de celular feito por Rud Rafael, 7 de setembro de 2022. Fotografia de Rud Rafael.



Fonte: Acervo da autora.

4.2.1.2 Intervenções durante a caminhada de setembro

Figuras 49, 50, 51 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de setembro de 2022, cerâmica, 22x6x4cm, Rua do Progresso. Fotografias de Nina Xará.



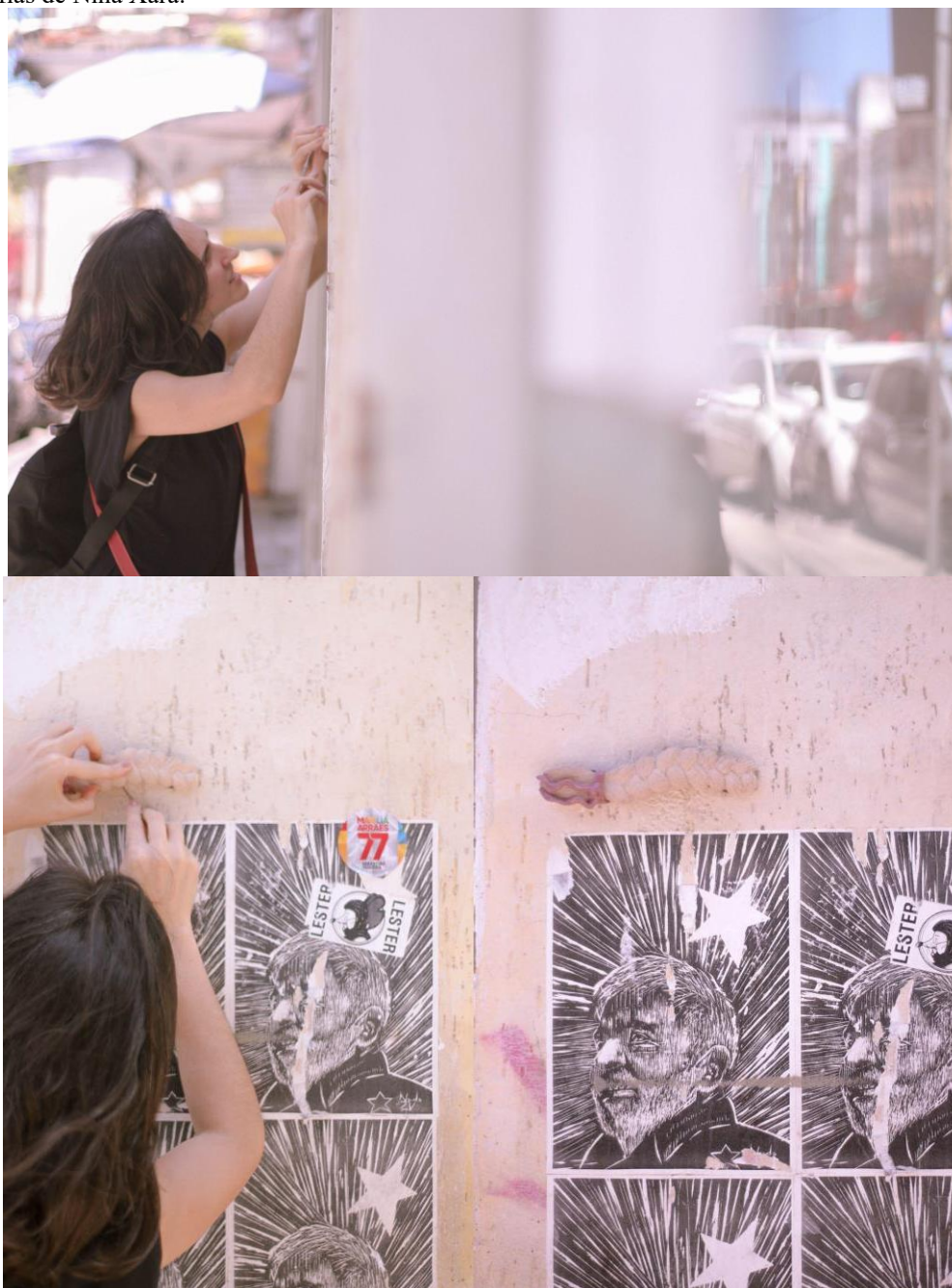
Fonte: Acervo da autora.

Figuras 52, 53, 54 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de setembro de 2022, cerâmica, 22x6x4cm, Rua do Giriquiti. Fotografias de Nina Xará.



Fonte: Acervo da autora.

Figuras 55, 56, 57 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de setembro de 2022, cerâmica, 22x6x4cm, Praça Maciel Pinheiro. Fotografias de Nina Xará.



Fonte: Acervo da autora.

4.2.2 Primavera-Verão

Figura 58 - Janelas e vizinhança, 31 de outubro de 2022, Rua Gonçalves Maia. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

O segundo trimestre de caminhadas teve início em meio a uma acirrada disputa eleitoral e à vitória de Luiz Inácio Lula da Silva nas urnas. Outubro foi definitivamente um mês de mudanças: a idílica casa sossegada de muros baixos que fica na Rua do Sossego ganhou uma placa de “Vende-se”; o Sebo Baleia que fica na Rua Nunes Machado, trocou o charmoso letreiro artesanal por um industrializado, tão igual a qualquer outro; as primeiras peças de cerâmica deixadas por mim sobre o circuito começaram a desaparecer na cidade... e mudamos o presidente, em uma disputa acirrada entre projetos muito diferentes de país.

Em novembro, houve também um encontro imaginário inusitado, entre camadas sobrepostas do tempo e espaço: Renata Santana, Tereza Costa Rêgo⁹⁵, Clarice Lispector e eu nos

⁹⁵ Tereza Costa Rêgo (1929-2020) foi uma pintora brasileira, natural de Recife. Biografia e obras disponíveis em: www.terezacostarego.com.br/site/index.php, acesso em 10/03/2025.

encontramos na Praça Maciel Pinheiro, na manhã do dia 30. Eu portava um guarda-chuva preto, que fez Renata lembrar de um famoso quadro de Tereza, de uma menina que porta um guarda-chuva vermelho. Acometeu-lhe o desejo de fazer uma fotografia de reconstrução daquela cena; uma releitura do quadro de Tereza. O guarda-chuva vermelho de Tereza remete-me a um capítulo do livro “Uma aprendizagem ou O livro dos Prazeres”, de Clarice Lispector, no qual a protagonista do romance, uma professora chamada Lóri, compra guarda-chuvas vermelhos para todos os alunos da sua classe: “Era assim que ela afogueava o mundo” (Lispector, 2020b, p. 97).

Um extracto do diário de bordo daquele dia aponta para a percepção de questões ligadas ao autocuidado, ou à falta dele, melhor dizendo: “Ontem saiu um comunicado da APAC, a Agência Pernambucana de Águas e Climas, sobre o risco de chuva forte esta manhã, no Recife. Realmente o dia acordou nublado, um chuveiro perene, o céu num tom cinza fosco... será a primeira caminhada “dentro d’água” — a quinta caminhada. Pego emprestado o guarda-chuva preto de Marcelo, fica melhor com o vestido preto comparado ao guarda-chuva prateado da bolsa de Pedro. Percebo que estou sem um guarda-chuva para chamar de meu”. Naquela manhã chuvosa de final de primavera, afoguévamos o mundo sob nossos guarda-chuvas (ainda que emprestados): Renata, Tereza, Clarice e eu — e nos permitíamos sentir o prazer e a felicidade aprendidos por Lóri:

Depois de examiná-la, de revirá-la, de ver como nunca vira a sua redondez e sua cor escarlate - então devagar, deu-lhe uma mordida. E, oh Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes. Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso (Lispector, 2020b, p. 127).

Figura 59 - Ana Flávia, 30 de novembro de 2022, Av. Conde da Boa Vista. Fotografia de Renata Santana.



Fonte: Acervo da autora.

Muguets, bougainville, tumbérgias, natal, crista de galo: a primavera nos trópicos mostrou todo seu esplendor aos olhares atentos às belezas passageiras do centro da cidade. Os olhares de Nina e os meus também observaram atentamente outro tipo de efemeridade: a demolição das grandes e históricas construções do centro. Na caminhada de dezembro vimos a carcaça completa de uma casa, com todos os rastros de seu esqueleto arquitetônico (com a presença ainda dos azulejos da cozinha e do banheiro), que tinha acabado de ir ao chão.

Percebi que as cinco primeiras caminhadas tinham sido feitas sempre pelas mesmas calçadas: as mais sombreadas. Em dezembro inverti a ordem: uma caminhada inteira pelo lado mais ensolarado (e calorento), para mudar o ponto de vista sobre a cidade. Por fim, é preciso deixar documentado textualmente a existência dos cheiros doces das frutas maduras que invadem as ruas do centro nesta época do ano, com destaque para as mangas, que pendem das árvores causando alvoroço na população e são a autêntica decoração natalina do Recife.

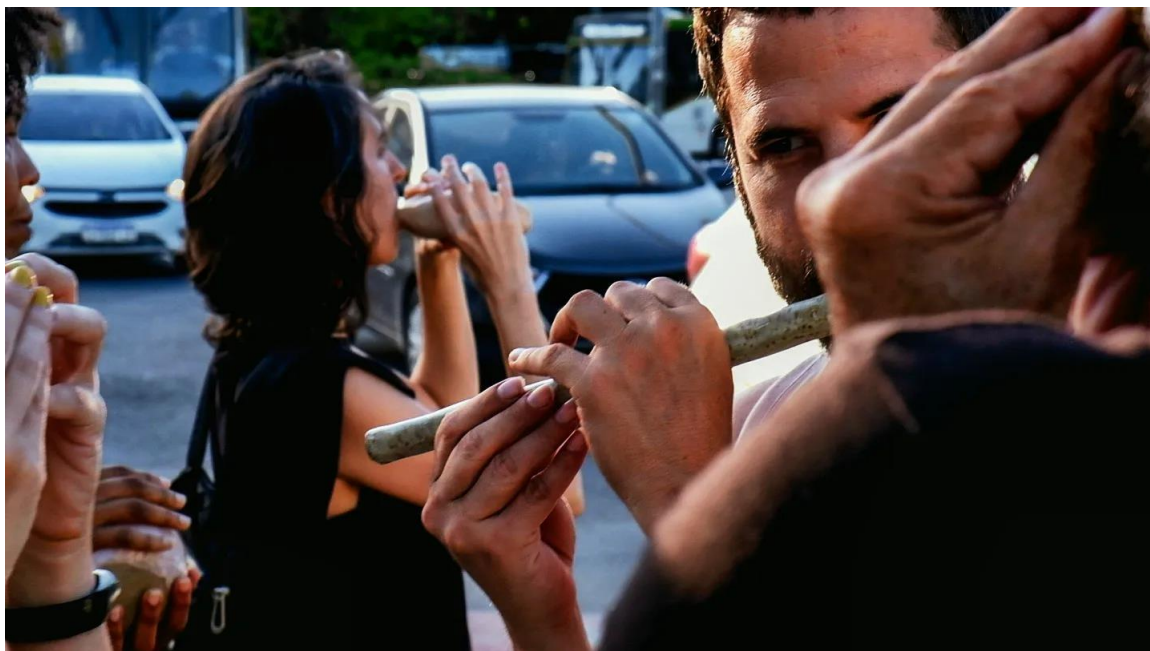
Figura 60 - Banca de frutas e verduras, 30 de novembro de 2022, Praça Maciel Pinheiro. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.

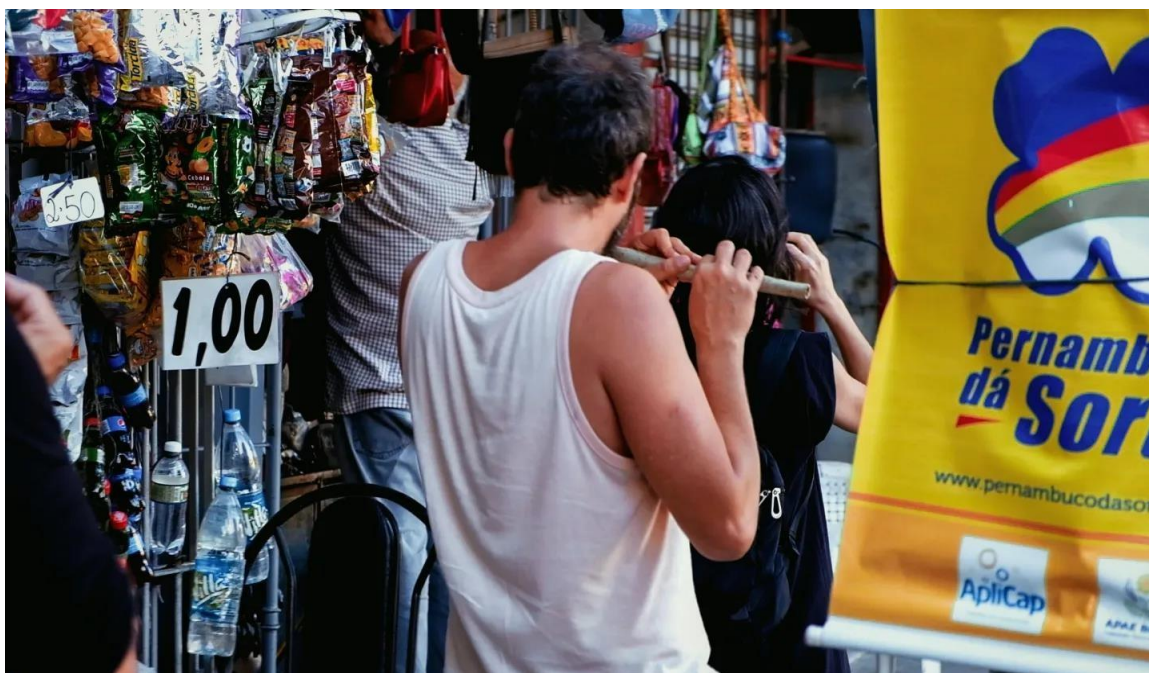


Fonte: Acervo da autora.

4.2.2.1 A escuta interior

Figuras 61, 62, 63, 64, 65 - Ana Flávia Mendonça, A escuta interior, 20 de dezembro de 2022, instrumentos musicais de cerâmica: ocarinas, flautas, apitos e udus, Rua do Hospício. Fotografias de Leonardo Bertrand.







Fonte: Acervo da autora.

Link de acesso ao registro audiovisual da intervenção urbana:

<https://youtu.be/fqRjNQOaACI?si=n58KhUImU27Iisd1>

E embora não houvesse crianças brincando, nem pombas, nem telhados azuis, senti que o povoado vivia. E que se eu escutava somente o silêncio era porque ainda não estava acostumado ao silêncio; talvez porque minha cabeça viesse cheia de ruídos e de vozes. De vozes, sim. E aqui, onde o ar era escasso, ouviam-se melhor essas vozes. Ficavam dentro da gente, pesadas. Recordei o que minha mãe me dissera: ‘Lá, você me ouvirá melhor. Estarei mais perto de você. Você irá sentir mais perto a voz de minhas lembranças do que a da minha morte, se é que algum dia a morte teve alguma voz.’ Minha mãe... a viva (Rulfo, 2011, p. 20).

Esta intervenção aconteceu numa terça-feira à tarde. O cortejo musical teve início às 16h. Partimos da frente do Teatro do Parque, famoso espaço de resistência cultural do centro do Recife, e seguimos caminhando pela Rua do Hospício, até chegarmos ao Parque Treze de Maio. A escolha da rua não foi aleatória: arte e saúde mental estão intrinsecamente relacionadas e uma rua nomeada “do Hospício” pareceu-me propícia à passagem de um cortejo de instrumentos de cerâmica. As pessoas que ali transitam estão adoecidas e ocupadas

demais para não questionarem o nome desta rua? Qual hospício existiu ali? Descubro que o nome da via em sua origem faz referência o Hospício dos Frades Esmoleres, uma hospedaria de religiosos, informação que consta no livro “O Recife e suas ruas: se essas ruas fossem minhas”, do pesquisador recifense Carlos Bezerra Cavalcanti:

Ela era, na verdade, o começo da terra firme no tempo dos flamengos. Seu início vem de um caminho que levava ao hospício (hospedagem) dos frades dos santos lugares (Jerusalém). Oficialmente, o seu surgimento vem, mais ou menos, do ano de 1735, quando o síndico dos santos lugares (Jerusalém) em Pernambuco, João Costa Monteiro, comprou por escritura pública, um sítio de terras na Boa Vista, para nele ser construído, existindo, a partir de então um caminho que levava a esse Hospício, por isso era chamada de “Caminho do Hospício dos Santos Lugares” ou “Caminho de Jerusalém” ou apenas de “Jerusalém”, embora os documentos ignorassem tal denominação pois uma escritura imobiliária rezava: “na rua, que vai da Praça da Boa Vista para Santo Amaro”. Em 1877 a Prefeitura mandou chamá-la de Rua Visconde de Camaragibe, que o povo não aceitou, mantendo o de Rua do Hospício. Entre a data da compra do terreno e os fins do século passado, foi a rua sendo aterrada no seu lado Norte e construídas boas casas, tendo como cabeça a imponente Faculdade de Direito do Recife. Com o alargamento de sua entrada pelo lado Sul, descobriu-se com toda sua imponência e beleza para a rua, a Igreja Matriz da Boa Vista. Nela vieram se localizar em tempos distintos, a Escola de Engenharia; a Faculdade de Ciências Econômicas; a Escola Normal (que quando transferida para o seu novo prédio, localizado mais ao Norte, teve seu edifício ocupado pela Câmara Municipal); o Colégio Carneiro Leão; e o Ayres Gama, nº130, posteriormente ocupado pelo Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano; o Teatro (que por algum tempo foi cinema) e o Hotel do Parque (2010, p. 114-115).

Entretanto, a referência histórica inicial perdeu-se com o passar dos anos e no imaginário popular ficou a ideia de que existiu naquelas imediações algum manicômio⁹⁶. E embora exista um grande movimento antimanicomial em curso no país, que luta pela não segregação

⁹⁶ No Brasil, manicômio e hospício são utilizados como sinônimos de hospitais psiquiátricos de internação compulsória.

e pelo não isolamento das pessoas em sofrimento mental, os recifenses ainda não conseguiram mudar o nome desta rua, que reforça a ideia da existência desses locais de aprisionamento.

Apostei na ideia de um cortejo... uma coisa que passa, que envolve movimento, efemeridade, fluxo. Como formar um cortejo, recrutar pessoas dispostas a tocar um instrumento em público, tentando, ao mesmo tempo, distanciar-me ao máximo da espetacularização da performance coletiva? Lembro das críticas de Guy Debord (1997), em seu célebre livro “Sociedade do espetáculo”. Não quis fazer um convite aberto em redes sociais, apesar de desejar uma participação ampla. Comecei convidando os alunos da oficina “Ocarinas e a Música Experimental”, ministrada por Marcelo Campello e por mim, nos dias 6, 7 e 17 do mês de dezembro de 2022, que ocorreu bem próxima à intervenção — inclusive, os alunos já tinham construído suas próprias ocarinas nessa oficina, o que facilitaria bastante o processo, já que cada qual poderia levar seu instrumento até o centro da cidade. Poderiam até levar mais de um e emprestar a outras pessoas, o que nos permitiria ter um grupo ainda maior de participantes. Com a experiência de fazer música experimental⁹⁷ anteriormente, na oficina, os alunos também se sentiriam mais desinibidos de tocar nas ruas da cidade, eu imaginei.

Também convidei alguns amigos através de mensagens de WhatsApp que diziam assim: “Estou precisando de você hoje para uma caminhada musical lá na Rua do Hospício. 15h30, na frente do Teatro do Parque. O cortejo sai às 16h e deve durar em torno de 15 minutos. Simbora!”. Ao todo, entre amigos e a turma da oficina, foram enviados vinte e cinco convites. Às 16h, consegui reunir na porta do Teatro: Joana Barbosa, Juliana Lima, Loyde Salgado, Lula Terra, Marcelo Campello e eu. Seria um cortejo com seis musicistas. Era o suficiente; era o que tinha presente — e era um grande presente considerando a dificuldade

⁹⁷ Música experimental pode ser definida como um conjunto de práticas musicais que ganharam destaque a partir da metade do século XX, caracterizado pela oposição radical e pelo questionamento aos modos de composição institucionalizadas, segundo Cecília Sun (2012). O improviso e o ruído normalmente estão presentes nesta forma de fazer musical.

dos encontros nos dias atuais. Muitas pessoas tiveram dificuldade em dispor de tempo livre na terça à tarde, mesmo os amigos que têm o próprio negócio ou trabalham com horários flexíveis. Léo Bertrand, o sétimo participante, disposto com câmeras na mão, faria a cobertura fotográfica e audiovisual, acompanhando-nos também neste caminhar coletivo.

Levei um cesto de instrumentos musicais feitos com barro, retirados temporariamente da exposição “A escuta interior”⁹⁸, que estava em cartaz no Museu Murillo La Greca. Na frente do teatro, os participantes testaram os instrumentos e escolheram os de sua preferência. Percussão e sopro, o corpo humano fazendo o ar passar pelas paredes de cerâmica das cavidades modeladas pacientemente por mim durante dois anos, em um projeto de pesquisa de criação artística incentivado pelo Funcultura, Fundarpe, Secretaria de Cultura e Governo do Estado de Pernambuco.

Às 16h, nos concentramos em uma pequena roda. Marcelo usou uma metáfora para falar do fazer musical como uma conversa coletiva de sons, microtons e ruídos: perguntar-responder, falar, calar, imitar, acompanhar o outro. Fechamos os olhos e começamos a tocar os instrumentos escolhidos. Saímos caminhando lentamente, em grupo, pela calçada do Teatro do Parque, criando nossa polifonia. Tudo improvisado, tudo “na hora”, sem ensaio, explorando apenas a capacidade coletiva de fazer música e se divertir com este processo criativo; experimentando a capacidade de prazer coletivo. Uma aprendizagem pelo prazer; não pela dor.

No caminhar, cruzamos com muitos transeuntes: a Rua do Hospício sempre foi uma rua abarrotada de pedestres por causa do grande fluxo comercial de suas lojas populares. Mantive os olhos semicerrados a maior parte do percurso, queria concentrar-me no som e

⁹⁸ Link de acesso ao catálogo da exposição “A escuta interior”, que ocorreu no Museu Murillo La Greca (Recife, Brasil), de 26 de novembro de 2022 a 12 de janeiro de 2023, com orientação e curadoria de Marcelo Campello: <https://drive.google.com/file/d/1d2LmCMkEYj02P4FDbfUyQ-4fXUpbFyQ/view?usp=sharing> . Link de acesso ao vídeo sobre o processo criativo dos instrumentos musicais: www.youtube.com/watch?v=qtSoSCwRujA .

achei que as informações visuais da rua agitada atrapalhariam o meu processo imersivo particular na música. Ao longo da caminhada fomos alternando as posições dos corpos no cortejo, alguns iam na frente, outros cuidavam da retaguarda, no nosso pequeno sexteto alternamos as posições experimentando o corpo humano dentro do corpo coletivo musical e dentro do corpo da cidade. Juliana escolheu um udu⁹⁹, Loyde uma ocarina aguda, Joana uma ocarina mais grave, Marcelo portava uma flauta transversa, Lula Terra, outra ocarina bem aguda, e eu escolhi um aulo de ocarinas. No turbilhão de buzinas, sirenes e carros do centro da cidade, soávamos de forma suave e contínua... O som produzido por peças de cerâmica tem uma leveza que lembra os ruídos da mata atlântica. A organicidade da matéria ressoava no ar.

Encontro uma colocação de Rogério Costa, professor e compositor brasileiro especializado em improvisação, que dialoga com esta investigação que tanto fala de passado: “Só se pode criar a partir das identidades, rostos e subjetividades. Trata-se de pensar na potência e no devir a partir das forças armazenadas. Trata-se de pensar no passado (a técnica, a identidade e o rosto) como potência dinâmica e não como nostalgia paralizante” (2016, p. 106-107). Ao chegar no cruzamento da Rua do Hospício com a Av. Conde da Boa Vista, atravessamos a rua para alcançar a faixa de pedestres centralizada da avenida e esperamos o sinal abrir, tudo isso sem parar de tocar. Não éramos muitos, comparados ao fluxo de pessoas que circulava pela rua, mas nosso grupo se destacava sobretudo pela produção da música em trânsito, ao vivo, em conjunto. As camadas de sons da cidade também entravam na composição musical improvisada — neste momento percebi que não éramos apenas seis, éramos muitos, inúmeros, compondo uma música sem fim.

É importante lembrar que, durante uma performance de livre improvisação, o ouvinte lida com a configuração de algo que está sendo construído em tempo real e presencia o desenrolar de um processo interativo. Ao assistir a essa conversa sonora complexa e instável, ele tem que conectar elementos, perceber relações e

⁹⁹ Um udu é um instrumento musical de percussão, de origem nigeriana, feito de cerâmica.

mergulhar num acontecimento que se propõe enquanto “bloco de sensação”. O ouvinte tem que ser um cúmplice desse processo (Costa, 2016, p. 113).

É o que também aponta Rodrigo Paglieri, sobre a operação retórica dos dispositivos da percepção: “A paisagem precisa de uma pré-disposição mental e física para acontecer, é necessário estar lá e se entregar ao jogo da percepção, o território traz a possibilidade da paisagem mas para esta acontecer é necessário uma determinada configuração cultural que a invente” (2019, p. 100). Perto do cruzamento da Rua do Hospício com a Rua do Riachuelo, há um prédio abandonado que foi ocupado recentemente. Quando passamos na calçada diante da ocupação popular, fomos aplaudidos pelos moradores que se encontravam no estacionamento. Com ânimo, seguimos em frente pela calçada lateral da Faculdade de Direito do Recife, até o Parque Treze de Maio. Neste último cruzamento, um homem passa de bicicleta e diz: “Tão pensando que ‘Luladrão’ vai subir a rampa, é?!”. Ele falava de Luís Inácio Lula da Silva, o presidente eleito democraticamente nas urnas. Mesmo que nenhum de nós trajasse vermelho naquele dia, parece que havíamos deixado bem explícito, com a caminhada musical, de que lado nos posicionamos politicamente.

A seguir, depoimento de Juliana de Lima Barros, cineasta e musicista, enviado por escrito desde Recife na data de 30.01.2025, contando suas impressões como participante do cortejo:

O relato que compartilho nasce do meu olhar como arte-educadora em música e cineasta, mulher negra e doutoranda em educação pela Universidade Federal de Pernambuco. Mas também do meu lugar de amiga, que acompanha de perto a trajetória e o florescimento de uma artista.

Atendi ao convite de Ana Flávia para participar de uma vivência artística ao ar livre, explorando instrumentos de sopro feitos de cerâmica – uma proposta que logo despertou minha curiosidade. Minha experiência e perspectiva me fazem acreditar na potência das múltiplas possibilidades sonoras, que emergem de processos criativos e se manifestam de diversas formas, especialmente por

meio das emoções. No caso de Ana Flávia, sua música nasceu do amor.

Entre as peças criadas, uma me chamou particularmente a atenção: um instrumento em formato de coração, o primeiro que ela produziu, concebido como um presente para seu namorado. Naquele dia, nos reunimos em frente ao Teatro do Parque, no Recife. Formamos um pequeno grupo, cada um recebendo um desses instrumentos de cerâmica, e começamos a tocar livremente, deixando que os sons e sentimentos guiassem nossa improvisação.

Para mim, que vivencio a música tanto na teoria quanto na prática – inclusive em pesquisas sobre cultura popular –, o trabalho de Ana Flávia me remete imediatamente à obra de um grande mestre: Mestre Nado de Olinda e sua Orquestra Som de Barro. Seu trabalho se destaca pela criação de formas e texturas únicas na fabricação de instrumentos sonoros e percussivos a partir do barro, resgatando e ressignificando saberes ancestrais.

No cenário internacional, autores como Violeta Gainza, na Argentina, e Murray Schafer, no Canadá, marcaram uma tendência de valorizar as manifestações culturais como forma de musicalização sem excessivas teorizações. Para Gainza, mesmo quando um indivíduo executa um instrumento de maneira imperfeita, sua expressão musical permanece legítima e genuína. Já Schafer defende que todas as soluções musicais são válidas – o que importa é a criatividade, não a perfeição técnica.

Posso dizer que aquela vivência foi um encontro que uniu aprendizes, apreciadores e músicos em torno da essência musical, proporcionando uma experiência livre de rigidez teórica ou exigências técnicas. Foi um momento de acesso à expressão autêntica, no qual grande parte dos participantes nunca havia tido contato prévio com a musicalização.

A expressão musical não deve ser submetida a juízos de valor; pelo contrário, precisa ser reconhecida e valorizada em sua diversidade de formas e significados.

Essa experiência me fez refletir sobre como a arte é um espaço de liberdade e afeto, onde a experimentação e a criação são tão importantes quanto a técnica. A musicalização, quando acessível e

desprovida de barreiras elitistas, abre caminhos para novas descobertas e encontros, como testemunhei naquele dia. No fim, a música ali presente não era apenas um som, mas um elo entre pessoas, culturas e histórias, reafirmando que a arte é, acima de tudo, um território de pertencimento.

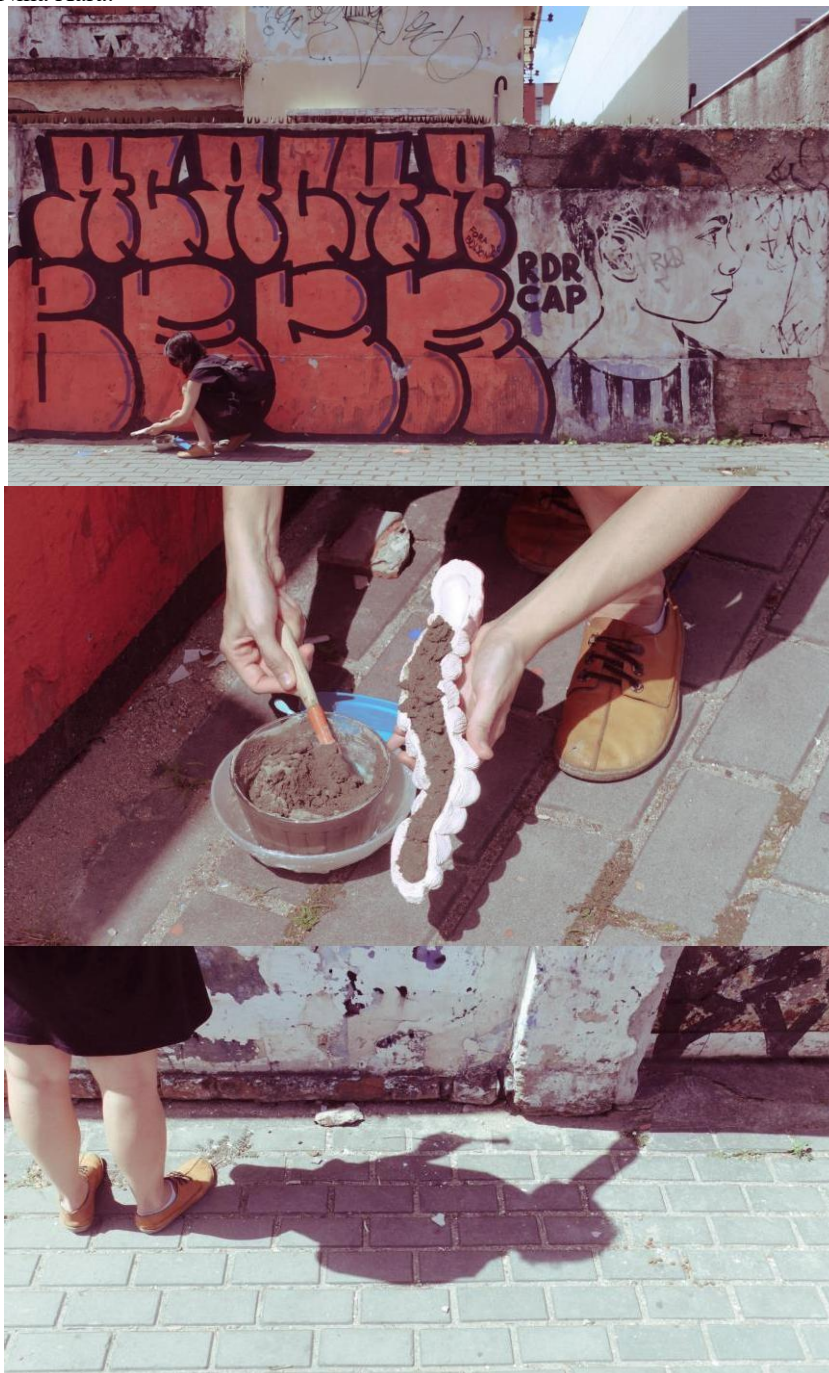
4.2.2.2 Intervenções durante a caminhada de dezembro

Figuras 66, 67, 68 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de dezembro de 2022, cerâmica, 35x7x4cm, Rua do Hospício. Fotografias de Nina Xará.



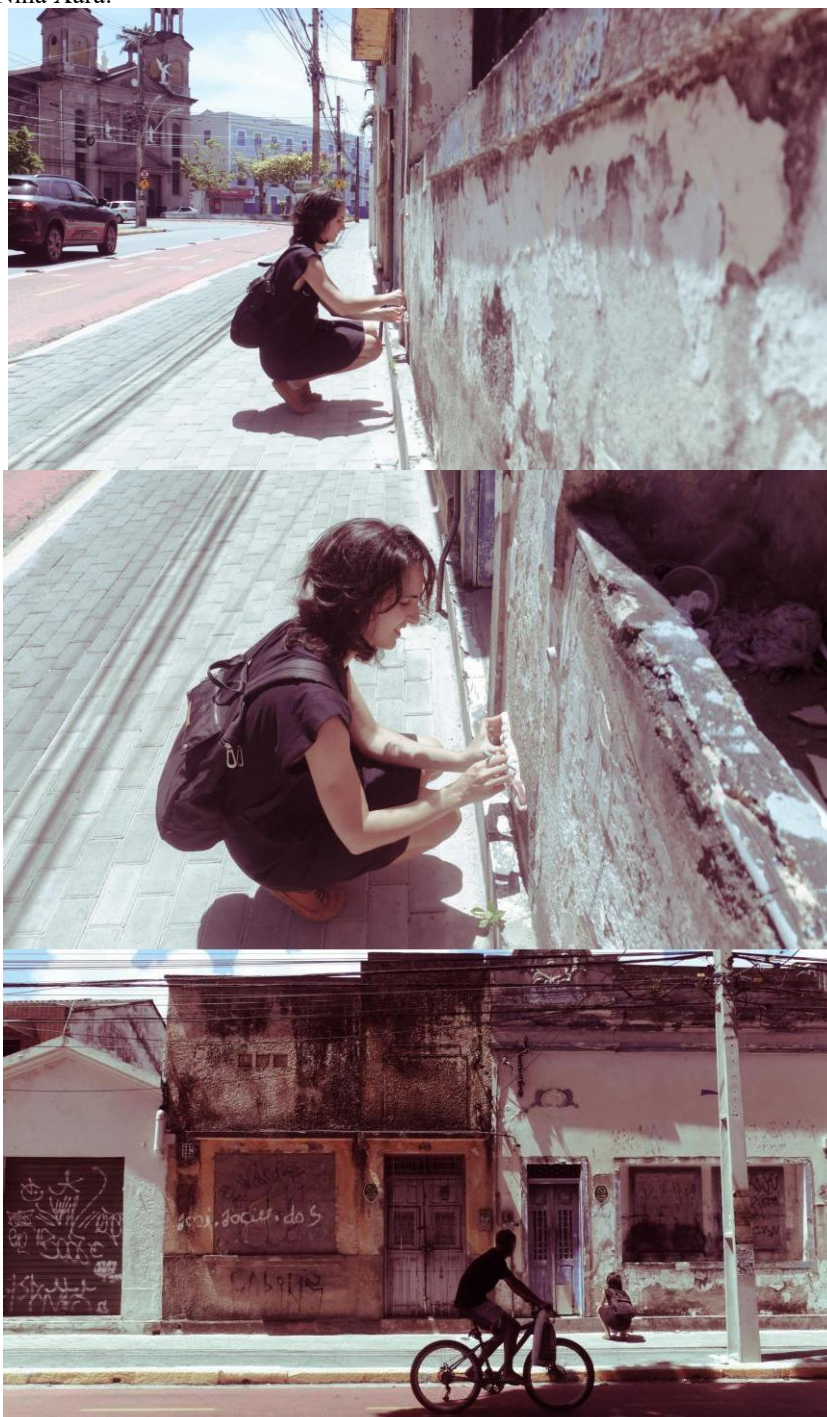
Fonte: Acervo da autora.

Figuras 69, 70, 71 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de dezembro de 2022, cerâmica, 35x7x4cm, Rua Visconde de Suassuna. Fotografias de Nina Xará.



Fonte: Acervo da autora.

Figuras 72, 73, 74 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de dezembro de 2022, cerâmica, 35x7x4cm, Rua João Fernandes Vieira. Fotografias de Nina Xará.

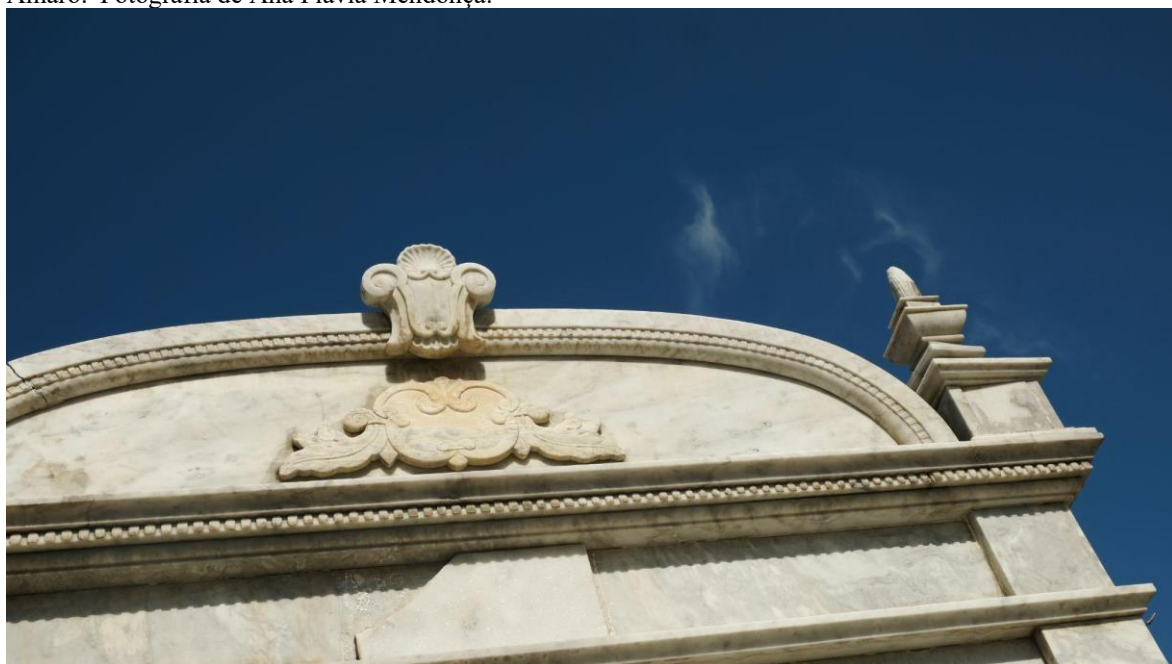


Fonte: Acervo da autora.

4.2.3 Verão-Outono

A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resume o “tudo fala” de Novalis¹⁰⁰, o poeta mineralogista. Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação (Rancière, 2009b, p. 35).

Figura 75 - Túmulo de Leuce Maria Camara Netto de Mendonça, 31 de março de 2023, Cemitério de Santo Amaro. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

Na passagem do verão para o outono, ficaram ainda mais evidentes na investigação o peso das questões desconhecidas e fabuladas. Para exemplificar esse sentimento misterioso, trago um trecho do livro “Avalovara”:

A mulher, sentada junto ao leito, mãos sobre os joelhos, bem aberto no colo o roupão de seda negra. Reconheço-a e também a

¹⁰⁰ Referência a Novalis (1772-1801), poeta e filósofo, representante do romantismo alemão.

desconheço. Todas as coisas são novas e simultaneamente familiares; eu e o mundo, tendo mudado, continuamos os mesmos. Ela se ajoelha, descobre o seio, aproxima-o do meu rosto. Murmura sem cessar, um som monótono. Tomo o seio entre as mãos, sugo-o, o leite (ou o seio?) desce-me pela garganta, um fio insere-se entre mim e as coisas, entre uma coisa e outra, sugo o peito, o leite, o murmúrio continua, e eu ingresso em um ciclo de que não suspeitava, tenho acesso ao ciclo da identidade, da delimitação — no murmúrio da mulher junto à cama reconheço o meu nome e mergulho outra vez na escuridão (Lins, 2005, p. 68).

“O atelier é um lugar escuro”, já me dizia Bete Gouveia¹⁰¹ nas aulas de pintura da Universidade Federal de Pernambuco. O atelier, durante esta investigação, ainda que com porta e janela situados na Rua Fernando Lopes, parecia um portal de acesso ao lado escuro da lua, guardando a mesma reclusão do arquétipo da Eremita, no tarô da Mãe Paz. “Buscadora, asceta e iniciada, a Eremita representa aquele estágio da vida em que sentimos uma compulsão a partir ao encalço da sabedoria, que significa um período de introversão e busca espiritual” (Vicki, 1998, p. 102).

Um recorte do diário de bordo de janeiro: “ Fico pensando em que circunstâncias terá comprado este túmulo minha tataravó. Há muitos elementos visuais presentes no pequeno edifício de mármore branco acinzentado. No gradil da entrada: flores de quatro pétalas, arabescos e uma cruz central. Na moldura que orna os túmulos: dois lírios, um sob cada lápide. Na parte superior: uma concha centralizada, acompanhada de duas pequenas pinhas. Lembro da concha presente sobre a porta da casa de número 25 da Rua João Fernandes Vieira. Lembro do capítulo sobre a concha de Bachelard (1978). E não há como não lembrar da concha presente na obra “O nascimento de Vênus”, de Botticelli”.

A sétima caminhada, sob o sol escaldante do início do ano, foi feita ao reverso, na intenção de observar as ruas no sentido contrário. As árvores centenárias da Rua do Príncipe, que já

¹⁰¹ Biografia e algumas obras: www.artepluralgaleria.com.br/collections/bete-gouveia?srsId=AfmBOoqqw1cSH_EOFYAe69Xy43mrlnKpgCk47I1pEhbHNIJCyjtyjZDN.

testemunharam o passar de tantos de nós; as paletas de cores formadas espontaneamente pelo descascar das camadas de tintas sobrepostas às fachadas das casas; um lambe colado sobre um muro que foi demolido naquele mesmo dia lembrava a esta nação ainda por se reconhecer: “Um caboclo é, antes de tudo, um índio”, releitura da famosa frase de Euclides da Cunha, “Um sertanejo é, antes de tudo, um forte” (2003) — são pontos observados no percurso que atravessam as questões da efemeridade da matéria.

A caminhada de fevereiro foi realizada de forma solitária, visto que Renata passava por uma autêntica ressaca “do primeiro Carnaval pós-pandemia”, com direito à queda de imunidade e a variados tipos de viroses. Nesta caminhada, observei uma forma de ocupação clandestina dos postes, por cartazes de propaganda, que retrata muito da situação dos brasileiros hoje: “empréstimos para pagamento em 12 vezes no cartão e feirões de automóveis para motoristas de aplicativos como Uber, Pop ou 99”. Observei também o início da demolição das casas gemelares da Rua do Giriquiti, nº 195 e nº 179, onde tinha fixado uma peça de cerâmica no mês de setembro. Assim como eu, as lojas Avil também estavam de olho naqueles imóveis, embora com uma intenção diferente. Gostaria de preservá-los, enquanto as lojas, de demolí-los, para transformar o terreno em mais estacionamento para os clientes dispostos a comprar tecidos e aviamentos no centro.

Um recorte do diário de bordo da oitava caminhada: “Perto do Cemitério de Santo Amaro, observo uma janela em um primeiro andar de uma casa com dois adesivos jocosos: em um deles, a imagem da morte, de capuz preto e boca aberta; no outro, a palavra ‘inocentes’. Morar tão perto do cemitério deve deixar qualquer um craque no tema do ‘além’. Passo pelas bancas de flores do cemitério com mais atenção hoje. O fato de trabalhar em uma floricultura diariamente fez com que menosprezasse aquelas flores; já as tinha dado por vistas nas outras caminhadas. Hoje, não: passeio pelas bancas com mais curiosidade, observando as espécies dispostas a aguentar aquele mormaço das ruas do Recife no mês de fevereiro. Ruas que ferveram ao som do frevo e ainda exalam o cheiro de suor, cerveja e urina. Converso com os vendedores de flores. Um deles me conta que são enterrados de vinte a vinte e cinco

corpos por dia, apenas no Cemitério de Santo Amaro, de forma que todas as bancas conseguem vender bem coroas de flores para defuntos e que não há disputa entre eles. Quando percebe minha expressão de espanto com o número de mortos por dia, diz: ‘se morrem 10.000 por dia, nascem 20.000 por dia — não se assuste, há muita vida’. Hoje, sozinha, rezei uma Ave Maria pela existência de minha avó. Rezei em agradecimento por sua vida ter enriquecido tanto a minha. Caminhei ao redor do túmulo fotografando os detalhes da construção, fotografando as flores que teimam em nascer entre as fissuras do mármore velho. Percebi uma data: 1899, inscrita em baixo relevo, na parte inferior de cada uma das lápides, provavelmente o ano de construção do túmulo ou o ano de falecimento de minha tataravó”.

Já a nona caminhada levou à rua um convidado ilustre: Pedro, meu filho, com quase nove meses de vida, atado ao meu corpo pelo canguru. Partindo da provocação de Nina, levei Pedro à cidade para sentir como seria sua interação com o circuito afetivo delimitado. As “tranças” já tinham crescido ao ponto de não caberem mais na mochila e tiveram que ser levadas em uma sacola à parte. Delas também começaram a despontar alguns elementos entre as madeixas, adicionando certo mistério e mais camadas de significação ao que poderia ser visto inicialmente como um simples ornamento.

Figura 76 - Fachadas e ornamentos, 28 de fevereiro de 2023, Rua João Fernandes Vieira. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

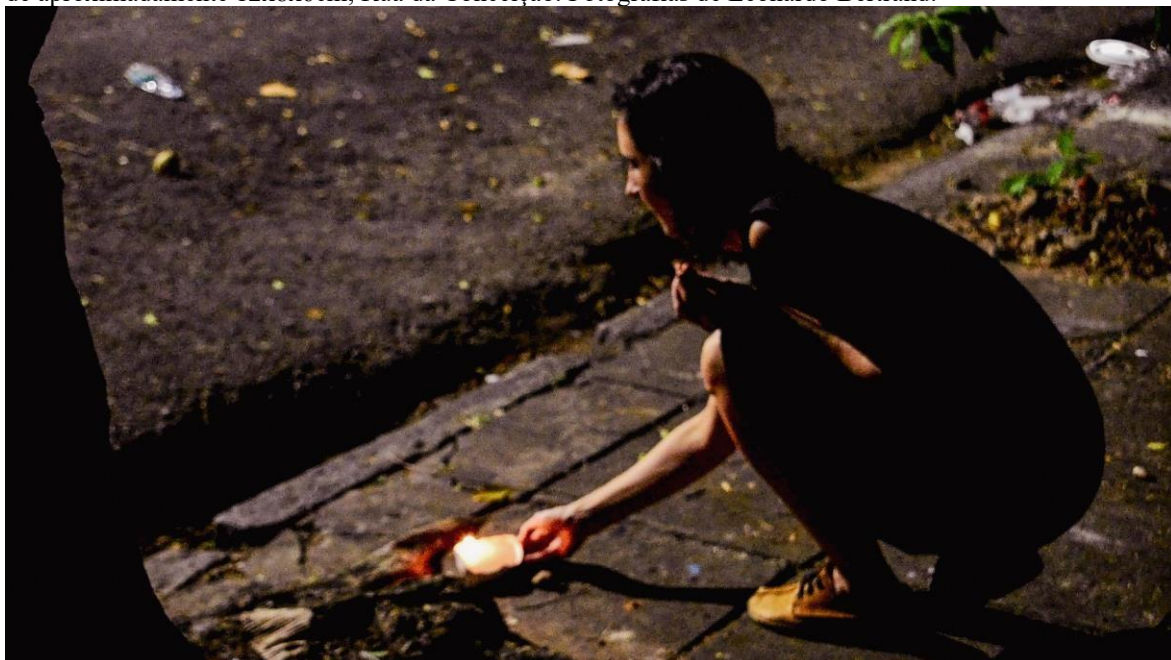
Figura 77 - Fachadas e ornamentos, 31 de janeiro de 2023, Rua João Fernandes Vieira . Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora

4.2.3.1 Deleite

Figuras 78, 79, 80, 81, 82 - Ana Flávia Mendonça, Deleite, 30 de março de 2023, cerâmica e vela, 12 unidades de aproximadamente 12x8x6cm, Rua da Conceição. Fotografias de Leonardo Bertrand.







Fonte: Acervo da autora.

Ao lado das chamas, estava sentada uma mulher mexendo um grande caldeirão de ferro. Ela me parecia familiar, embora eu não pudesse ver seu rosto. Algo nas roupas e na cabeça inclinada me fez sentir que já a havia visto muitas vezes. Quando me aproximei do fogo, a mulher parou de mexer e se levantou para me cumprimentar. Quando nos encaramos, senti meu coração dar um salto convulsivo e parar. A mulher que estava diante de mim era eu mesma (Carrington, 2023, p. 175).

É necessário o elemento fogo para que ocorram as mudanças físicas e químicas que dão a durabilidade, a resistência e a impermeabilidade típicas do objeto cerâmico, como referido anteriormente. Inicialmente, eu pensava em um pequeno recipiente capaz de reter um pouco de água. Com os seios transbordando leite de três em três horas há oito meses, estava imersa em devaneios sobre o meu corpo: corpo-casa, corpo-alimento, corpo-gerador-do-leite-materno. Imaginei o seio cortado transversalmente, separado em duas bandas; avistei

conchas recheadas com o líquido opalino que nos classifica como pertencentes ao grupo dos mamíferos. Muitos não acreditavam que eu fosse capaz de amamentar. Descobri, com a vivência da gravidez, que há muito preconceito e desinformação sobre o aleitamento materno. O patriarcado e o capitalismo ganham muito com o afastamento das mulheres dos conhecimentos ancestrais sobre seus próprios corpos.

Velas, vigília, fogareiro, faísca, pequena luz... Lembrei de uma festa religiosa que presenciei no ano de 2012, no dia 7 de dezembro, na cidade de Cali, Colômbia, na qual os moradores da cidade formavam áreas iluminadas no espaço público a partir de pequenas velas acesas. Cada um levava uma vela e, juntos, em grande quantidade, conseguiam formar cordões iluminados em praças, canteiros e gramados. A celebração ocorre a cada ano e chama-se “*Día de las velitas*”, em homenagem à padroeira da cidade, Nossa Senhora da Conceição.

Quando tracei o circuito proposto para o projeto de doutorado, chamou-me a atenção o fato de apenas quatro ruas, das trinta e nove do circuito, terem o nome relacionado a figuras femininas: Rua da Imperatriz, em homenagem à Imperatriz Teresa Cristina, Rua das Pernambucanas, Rua das Creoulas e Rua da Conceição. Transversal à Rua do Rosário, onde minha avó morava na infância, a Rua da Conceição abriga dois espaços formais de oração: a Igreja de Nossa Senhora do Rosário da Boa Vista e a Igreja de Santa Cecília. Onde hoje está situada a Igreja de Santa Cecília, antes existia uma capela em homenagem à Nossa Senhora da Conceição, daí a origem do nome da rua, como explica a placa da secretaria de turismo fixada em frente à construção e trecho do livro de Leonardo Dantas Silva:

Continuando nosso arruar pela Boa Vista, iremos em busca da Rua da Conceição, que ainda conserva edificações remanescentes dos séculos XVIII e XIX, algumas delas ostentando azulejos do século XIX em suas fachadas. No início desta rua, poderemos conhecer a primitiva igrejinha de Nossa Senhora da Conceição dos Coqueiros, erguida em 1683 por Cristóvão de Barros Rego, que hoje tem por orago Santa Cecília (2021, p. 106).

Apesar de não ser praticante de nenhuma religião, fui batizada na Igreja Católica e sigo alguns costumes culturais católicos, sobretudo pelo peso da tradição familiar. Minha avó Leuce era religiosa e costumava rezar pelas causas da família: desde os resultados das partidas de futebol do Clube Náutico Capibaribe às graves questões de saúde; sua fé era requisitada pelos filhos e netos que não se acanhavam em pedir uma “oraçãozinha” para todo tipo de dificuldade. Lembro de acompanhá-la às missas de domingo, na infância. Dos objetos que ficaram de herança para mim, há uma caixa com mais de trinta terços dela.

Iniciei esse trabalho com a intenção de formar um cordão luminoso na Rua da Conceição e de começar a pensar a oração e a escultura de formas expandidas. No atelier, o desafio foi experimentar a parafina líquida e sua união com a cerâmica. Aprendi a manipular o material com minha tia Piedade, que sabe fazer velas. Derreti a parafina em um papeiro de metal e mexi o líquido até atingir a temperatura de 85°C, aproximadamente; a esta temperatura, pude colocar o líquido dentro dos recipientes de cerâmica. Aguardei um pouco, até que a parafina esfriasse e começasse a endurecer outra vez, para colocar os pavios no centro das “conchas”. A parafina em estado sólido voltaria ao estado líquido através do calor, quando as velas fossem acesas. A cerâmica permaneceria inabalada, visto que o material suporta o fogo. Um pequeno ritual, com terra, fogo, água, ar e velas, à meia-noite do dia 30 de março de 2023. Coincidentemente, neste mesmo dia, pela manhã, o ex-presidente Jair Bolsonaro voltou ao Brasil, após passar três meses nos Estados Unidos, negando sua derrota nas eleições.

Durante a realização da intervenção, na Rua da Conceição, um homem em situação de rua, que dormia na via, ficou muito incomodado com a nossa presença, porque interpretou que estávamos realizando algum tipo de “macumba”¹⁰² e resmungou algo como “por que vocês não vão fazer isso na casa de vocês?!”. No dia seguinte, quando realizei a última caminhada do trimestre acompanhada do meu filho, Pedro, observei a reação dos comerciantes da rua

¹⁰² Palavra utilizada em tom pejorativo para se referir a feitiços que podem causar malefícios a pessoas, temidos normalmente pela incompreensão e pelo preconceito ligado às religiões de matrizes africanas no Brasil. Há o popular jargão “chuta que é macumba”.

ao abrirem as lojas: todas as conchas tinham sido varridas ou chutadas para o meio da via, onde passam os automóveis, e muitas já tinham sido atropeladas e quebradas. A presença das velas e a repetição dos objetos ao longo da via, atreladas ao medo e ao preconceito ligados à intolerância religiosa, por desconhecimento dos rituais das religiões de matrizes africanas, fez com que os lojistas também desejassem se ver livres daqueles objetos. Retirei da rua um das “conchas”, para guardar de lembrança, quando percebi a chegada dos trabalhadores do departamento de limpeza urbana para dar início à varrição; prevendo o fim anunciado de todas as peças: o aterro sanitário da cidade.

A seguir, depoimento de Leonardo Bertrand, artista visual e fotógrafo que documentou a intervenção “Deleite”, enviado por escrito desde Recife na data de 31.12.2024:

Gosto e costume trocar (e viver) meus dias pela noite a fora. Mesmo que eu não costume atravessar a cidade, já em altas horas, naquele finalzinho de março, pude me aventurar junto a Ana, em mais uma de suas trelas pelas ruas do Recife.

Assim, naquela noite, atravessamos a velha Rua da Conceição, diante do silêncio notívago e dos olhares curiosos e inquietos dos poucos transeuntes que testemunharam tal cortejo. Ali, me despi de quaisquer temores por acreditar no propósito de tudo e nas forças tão intensas que Ana vinha colocando em suas intervenções urbanas, que, como não podia ser diferente, tudo se desenrolou com a devida tranquilidade. Mal pude sentir o tempo passar. Em qualquer que fosse a ocasião, diferente desta, os temores cotidianos não permitiriam, talvez, realizar os registros tão valiosos daquele ato.

Nisso, poucos minutos antes da meia noite, começamos a atravessar a antiga rua, com minhas lentes a postos, a fotografar Ana, que dispunha conchas de barro, como velas, as quais pacientemente acendia, uma a uma, por todo o passeio público. E de calçada a calçada, do Rosário à Santa Cecília, pude registrá-la a cumprir tal ritual particular, a dar a chama a cada concha, até que todas tivessem sido acessas, o quanto quer o que vento e o orvalho assim permitisse.

Ainda lembro de ouvir, dos espontâneos espectadores de tal ação, o esbravejar de suas estranhezas. Alguns resmungaram incrédulos, não aceitavam - tão logo não entendiam - o que ali fazíamos, e desconjuravam a nossa presença. Constatavam, munidos de suas incompreensões e ante a ausência de qualquer contexto a tal acontecimento, como se ali estivéssemos a praticar alguma dita macumba ou bruxaria. De algum modo, eles não erraram. Mas para além do véu de suas falsas certezas, lembro que um transeunte até chegou a apagar algumas das velas, a também querer intervir na intervenção e jogar longe as conchas já dispostas, por qualquer que fosse o motivo. Temi que isso interrompesse a procissão solitária de Ana, mas logo o tardar da noite e a distância da rua tratou de apaziguar e contornar essa situação.

No dia seguinte, ainda voltei e refiz nosso trajeto, a tarde, na esperança de ainda encontrar alguma das conchas para surrupiá-la, trazê-la pra mim - como uma recordação de tal episódio - mas não mais encontrei uma sequer, por lá.

Mesmo assim, sei que ficam os importantes registros de cada chama acesa, de cada concha disposta pelo caminho, para muito além de somente aquele breve instante eterno, no tardar daquela noite.

4.2.3.2 Intervenções durante a caminhada de março

Figuras 83, 84, 85 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de março de 2023, cerâmica, 42x7x4cm, Rua João Fernandes Vieira. Fotografias de Nina Xará.



Fonte: Acervo da autora.

Figuras 86, 87, 88 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de março de 2023, cerâmica, 42x7x4cm, Rua das Pernambucanas. Fotografias de Nina Xará.



Fonte: Acervo da autora.

Figuras 89 e 90 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 31 de março de 2023, cerâmica, 42x7x4cm, Rua das Graças. Fotografia de Nina Xará.



Fonte: Acervo da autora.

4.2.4 Outono-Inverno

Figura 91 - Bancas de flores fechadas, 31 de maio de 2023, Praça do Campo Santo. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

“Um grupo de pessoas espera sentado na calçada em frente ao cemitério. Pergunto a Marcelo: — ‘O que fazem todos aí?’; ele responde sarcasticamente: — ‘Estão esperando a morte’. De certa forma, sim, estamos todos esperando na fila para o encontro com a morte...” — recorte do diário de bordo da décima caminhada. Mas, enquanto “aguardamos todos na fila”, não canso de admirar o mistério da vida. Este trimestre não teve gosto de fim, até porque sabemos que após o inverno vem a primavera, outra vez, como sempre, desde que esse mundo é mundo. O processo criativo espiralado, que a cada mês ensaiou o início e o fim de uma caminhada ao redor do circuito afetivo traçado, já estava acostumado a findar e a recomençar, sempre seguindo o movimento do fluxo entre os espaços íntimos, para mim e para os meus familiares, e públicos, onde tinha a oportunidade de encontrar e de trocar com os outros.

Os últimos três meses de caminhada foram marcantes em relação à observação da desigualdade social nas ruas do Recife, como anotei no diário da décima caminhada: “Os mesmos imóveis abandonados que vinham chamando minha atenção ao longo do percurso também estavam sendo observados por outras pessoas. O descaso dos herdeiros com imóveis tão grandes e bem localizados, além de ser observado por artistas como eu, também estava sendo acompanhado por pessoas que têm a necessidade inadiável de um teto. Enquanto ‘brinco’ neste tabuleiro urbano, enquanto vivo e deixo aflorar a minha subjetividade em forma de objetos cerâmicos, outros sobrevivem... questiono-me em meus privilégios, questiono as minhas ações, questiono a minha arte em meio à dura realidade brasileira atual”.

O ano de caminhadas coincidiu com o meu reconhecimento do novo lugar de ‘mãe’, que agora cabe em mim. Pouco a pouco, ao longo do ano, me percebi mãe e fiquei mais sensível às questões do cuidado; passei a sentir um desejo desmedido de cuidar de todas as crianças do mundo, a partir da constatação prática da importância dos elos desenvolvidos na primeira infância. Na última caminhada, feita sob uma noite iluminada pela proximidade da Lua Cheia, lembro de um encontro que me causou comoção: “Quando a Rua do Giriquiti se transforma em Rua da Conceição, fico confusa ao ver a quantidade de crianças brincando, rindo e correndo e o tamanho da fila de adultos com olhares desoladores à espera. Estão ali à espera do quê? Descubro, então, conversando com um pequeno grupo de pessoas sentadas do outro lado da calçada, que a Igreja de Santa Cecília distribui de segunda a sábado jantar para cerca de 300 pessoas, em uma ação social organizada voluntariamente pelo grupo ‘Anjos da Noite’. Aos domingos, o grupo distribui almoços e o número de marmitas distribuídas chega a 700. Constato, desolada, a alegria daquelas crianças brincando livres na rua em contraste com o peso que carregam aqueles pais, desamparados financeiramente e dependentes da ação social de uma paróquia”.

Trecho final do diário de bordo da décima segunda caminhada: “Agora saem entre as mechas trançadas ‘bicos de peitos, dedinhos, tesouras pontiagudas, colheres, rãs’, e em alguns espaços as mechas dão espaço ao declive côncavo e ao surgimento de ‘umbigos’. Como

surgem os umbigos? Quando surgem os umbigos? Joli, minha cunhada, ao ver uma fotografia da primeira intervenção das ‘tranças’ nas ruas do Recife, me falou que, para ela, as ‘tranças’ lembravam cordões umbilicais. Pedro se diverte brincando com o meu umbigo e colocando o seu dedinho lá dentro, naquele buraco profundo que anos atrás estava ligado ao corpo da minha mãe. Parece insinuar uma resposta com seu indicador curioso e cheio de vida”.

Figura 92 - Pedaco da “trança” de cerâmica encontrada sobre a calçada, 30 de abril de 2023, Rua João Fernandes Vieira. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

.Figura 93 - Raízes aéreas, 31 de maio de 2023, Rua do Riachuelo. Fotografia de Renata Santana.



Fonte: Acervo da autora.

4.2.4.1 Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança.

Minhas tranças, crescidas, presas com fitas de veludo azul, tocam-me os ombros. Mais próxima do espelho, examino a risca ao longo da cabeça: entre os cabelos, penteados em tranças, nasce agora uma penugem clara, cabelos quase de recém-nascido, cabelos também meus, da outra cabeça, minha também, incrustada na minha. Duas? Uma? (Lins, 2005, p. 80).

Diferentemente das outras intervenções urbanas da tese, nas quais as peças de cerâmica apareciam e desapareciam do centro da cidade dentro de poucas horas (“Sementes Clandestinas” durou aproximadamente 8 horas no espaço público; “A escuta interior” durou o tempo do cortejo, cerca de 20 minutos; “Deleite” durou aproximadamente 7 horas em exibição, até o início da varrição da rua pelos comerciantes e trabalhadores da limpeza

uraban), “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança.”, fixado com argamassa sobre casas abandonadas, tinha uma peculiaridade: era possível acompanhar, através de cada nova caminhada, o histórico das peças fixadas anteriormente, enquanto novas “tranças” chegavam ao espaço público; movimento que lembrava o jogo de esconde-esconde.

Escolhia os locais mais discretos para posicioná-las, desafiando os olhares atentos dos transeuntes. Algumas peças permaneciam fixadas por alguns meses, até sumirem misteriosamente no espaço público. Outras eram imediatamente retiradas, sem deixar vestígio além do rastro de argamassa sobre a parede. Outras eram arrancadas e jogadas no chão, abaixo de onde estavam presas; encontrei três delas assim, quebradas em pedaços: a da Rua João Fernandes Vieira, em um casarão que se transformou na Ocupação de Cultura Periférica Tâmara Ferreira; a da Rua das Pernambucanas, na antiga sede do Studio de Danças e do Teatro Ribalta; a da Praça Maciel Pinheiro, fixada na casa de infância de Clarice Lispector. Ao longo das caminhadas, fui aprendendo a trabalhar a expectativa do reencontro com as peças e o desprendimento material.

No subcapítulo 5.1, falarei mais sobre a ideia da construção deste trabalho, que foi ‘crescendo’ ao longo dos meses: no inverno-primavera, as peças mediam pouco mais que um palmo; na primavera-verão, as tranças começaram a afrouxar; no verão-outono, começaram a despontar pequenos elementos entre as mechas de cabelo; no outono-inverno, já era possível identificar melhor as figuras que emergiam do trançado.

Abaixo, depoimento de Rod Souza Leão, designer, gestor e produtor cultural pela Propágulo, enviado por escrito desde Recife, na data de 06.11.2024:

Quando eu estava me deslocando do trabalho para um restaurante, no horário do almoço, entrei numa rua nas proximidades da Universidade Católica onde as calçadas têm suas estruturas bastante comprometidas pelo crescimento das raízes das árvores. Por esse motivo, costumo sempre andar por lá olhando fixamente

para o chão, para evitar algum acidente. E foi justamente por esse motivo que me deparei com um fragmento de uma das tranças de Ana Flávia. Neste dia, eu andava junto a Guilherme Moraes, que estava desenvolvendo uma exposição com a participação da artista e por isso reconheci e anunciei “eita, uma trança de Aninha!”.

Ela estava partida em dois pedaços, em cima de uma das raízes da árvore da calçada. Peguei aquela obra por já conhecer do que se tratava e por ter sentido nela um caráter de abandono e descuido ao vê-la largada no chão, imaginando que a qualquer momento alguém deveria limpar a calçada e descartá-la. Na hora, só pensei em levar para o meu escritório e mandar uma foto para Aninha, mas logo depois fiquei me questionando se eu ter pego impactaria negativamente no objetivo da obra, visto que ela estava no ambiente urbano de maneira proposital. Ao mesmo tempo, aquela indagação só aconteceu comigo porque eu conhecia a artista e sua proposta, diferente de uma pessoa leiga que poderia passar e simplesmente desprezar, ou achar que aquilo havia sido descartado ou perdido por alguém. Então, tomei a liberdade de guardar e manter comigo, por acreditar que no espaço urbano as interações entre obra e público fogem de qualquer controle. Admito que ainda hoje olho para ela e fico me questionando se ela está no seu melhor lugar — sinto uma sensação ambígua de admiração e, ao mesmo tempo, de roubo ou descaracterização da obra.

Achei muito interessante a coincidência de ter me deparado com essa obra justamente naquele período em que conversava constantemente com Guilherme sobre a exposição em questão. Aquela é uma rua por onde eu me desloco quase todos os dias, e sempre fico abismado com o estado de depredação daquela calçada. Mas, dessa vez, olhar para o chão me fez perceber que nele também habitam vidas, histórias, descartes e mistérios. Naquela rua, tão banal para mim, algo muito importante já havia acontecido para alguém que eu conheço, e para tantos que eu nunca conhecerei.

Abaixo, depoimento de Guilherme Moraes, curador e editor da Propágulo, enviado por escrito desde Recife, na data de 05.11.2024:

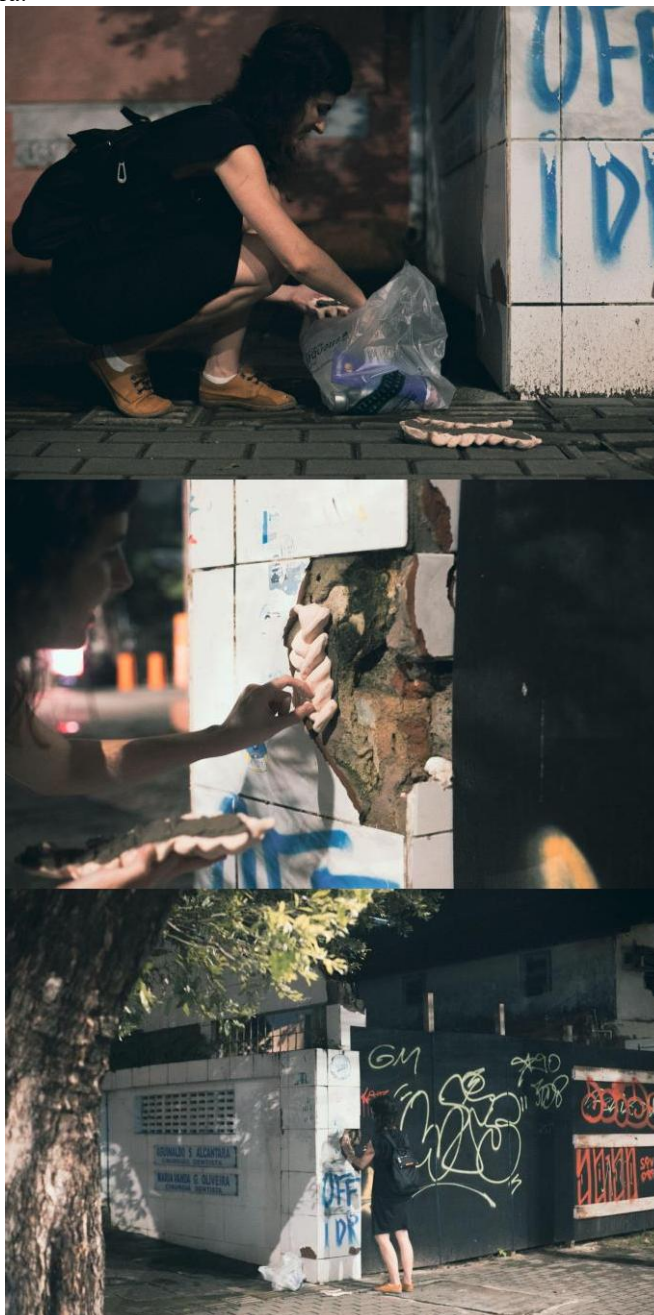
Estava fazendo meu percurso habitual de sair da Propágulo, na avenida Visconde de Suassuna, para almoçar na rua Afonso Pena.

Me deparei no chão com o que parecia ser uma pedra peculiar. Em alguns segundos, liguei os pontos e percebi se tratar de um pedaço das esculturas que, mais ou menos naquele momento, eu estava acompanhando de perto para a exposição Vou criar o que me aconteceu, na Christal Galeria, na qual fui curador.

Pareceu uma sincronicidade do universo estar com o olhar voltado para sua produção, teu gesto plástico, e me deparar com um fragmento deste. Talvez, em outro momento, passasse despercebido por mim. Naquele momento, porém, o pedaço de trança pálida fez meu dia, e ainda hoje o guardo no vaso de uma das plantas no estúdio da Propágulo.

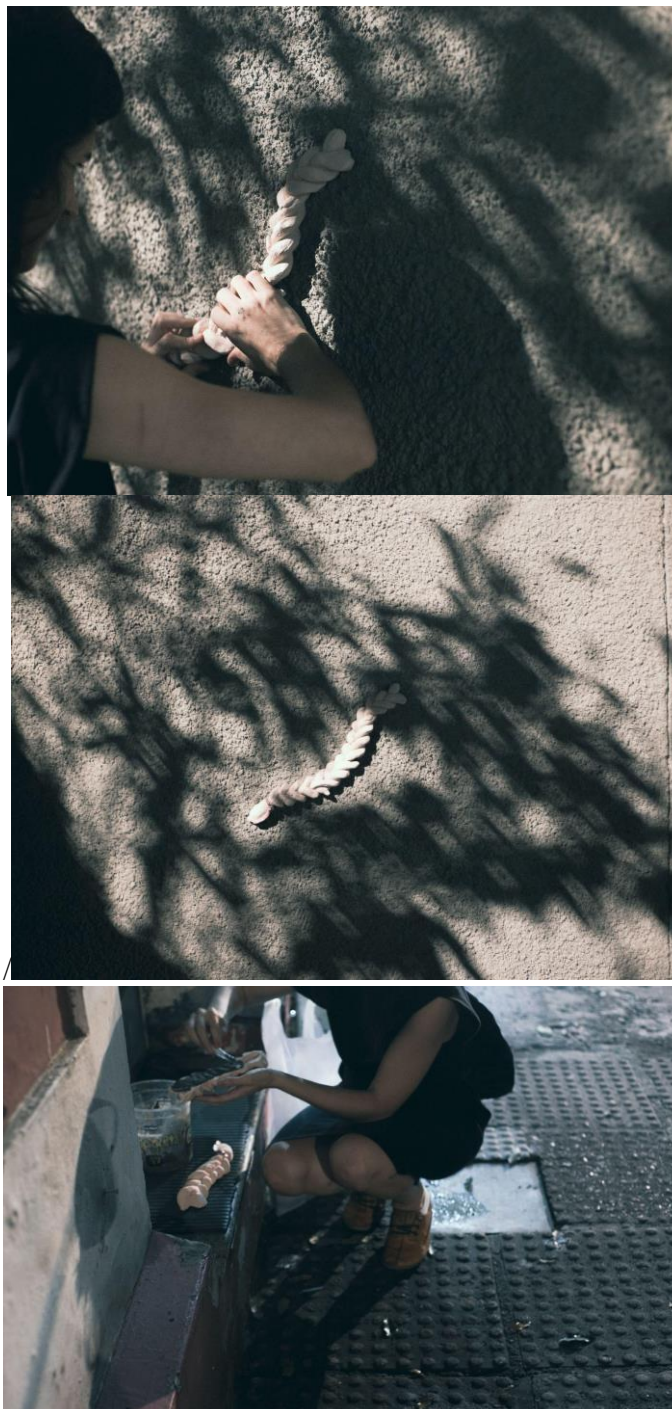
4.2.4.2 Intervenções durante a caminhada de junho

Figuras 94, 95, 96 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de junho de 2023, cerâmica, 56x7x4cm, Rua Visconde de Suassuna. Fotografias de Nina Xará.



Fonte: Acervo da autora.

Figuras 97, 98, 99 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de junho de 2023, cerâmica, 56x7x4cm, Rua Afonso Pena. Fotografias de Nina Xará.



Fonte: Acervo da autora.

Figuras 100, 101, 102 - Ana Flávia Mendonça, “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 30 de junho de 2023, cerâmica, 56x7x4cm, Rua do Príncipe. Fotografias de Nina Xará.



Fonte: Acervo da autora.

Por fim, posso dizer que tentei seguir os conselhos de Bourriaud:

Trata-se de fazer da própria existência um texto no qual se invente um modo de vida, um trabalho de produção de si através dos signos e objetos: para além da arte, estamos diante de um programa de resistência eficaz contra a uniformização planetária dos comportamentos, contra esse grande aferrolhamento disciplinar de que reconhecemos aqui e ali os sinais precursores (2011, p.191).

Este capítulo é uma ode à ação e a participação ativa das mulheres na cidade, as reflexões filosóficas finais sobre o processo artístico vivenciado estão dispostas no próximo capítulo, intitulado “Costuras, amarrações e desfechos”.

Capítulo 5 – Costuras, amarrações e desfechos

5.1 O Recife assombrado: “A emparedada da Rua Nova”, casas emparedadas e questões feministas

Figura 103 - Casa abandonada, 28 de fevereiro de 2023, Rua do Giriquiti. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

Recife é uma cidade cheia de fantasmas. Existem tantas lendas sobre o sobrenatural presente em nossas ruas e casas, que Gilberto Freyre conseguiu fazer um livro inteiro sobre o tema, intitulado “Assombrações do Recife Velho” (2008). De todas as lendas urbanas recifenses, duas sempre me chamaram muito a atenção: a da “perna cabeluda” e a da “emparedada da Rua Nova”. Falarei aqui um pouco sobre a segunda, devido ao seu entrelaçamento com a corrente investigação.

Publicada pela primeira vez em 1886, pela Typographia Central, a história da emparedada da Rua Nova foi bastante popularizada quando impressa pela segunda vez, desmembrada em capítulos e publicada em formato de folhetim, entre 1909 e 1912, pelo “Jornal Pequeno” no

Recife. Diferentemente de outras lendas, cuja autoria é desconhecida, esta foi escrita no formato de romance pelo jornalista e escritor Joaquim Maria Carneiro Vilela (1846-1913), um dos fundadores da Academia Pernambucana de Letras e seu primeiro presidente.

Ferrenho crítico da Igreja Católica Apostólica Romana e dos costumes morais de seu tempo, Carneiro Vilela (2013) retrata tão bem, ao longo das mais de quinhentas páginas do romance, o Recife de antigamente, com os vícios sociais e os personagens característicos de uma recém emancipada colônia, que não é de se estranhar que a narrativa literária até hoje cause dúvidas quanto a sua veracidade. A trama, engenhosamente constituída com vários detalhes reais da cidade velha, nos faz questionar se a história é mesmo ficcional, e esta suspeita foi suficiente para transformá-la em uma disseminada lenda urbana recifense.

Um breve resumo do romance: A história acontece na cidade do Recife, no ano de 1864. Jaime Favais, comerciante português que aqui vivia, depois de ter sido traído pela esposa, comete o crime de assassinar o amante, Leandro Dantas. Na primeira parte do romance, Jaime gasta esforços para encobrir o crime, utilizando sobretudo o dinheiro para comprar o silêncio das testemunhas. Entretanto, não imaginava ele que o amante da esposa era também parceiro amoroso da sua filha, que engravida do rapaz. Para os valores da época, era uma desonra e uma afronta aos bons costumes que uma donzela tivesse perdido a condição de virgem antes do casamento, e a gravidez era a prova viva do ato ilícito consumado. Em resposta à recusa da filha a um casamento arrumado com um primo (interessado também no dinheiro de Jaime), que salvaria a família dos julgamentos sociais, Jaime empareda a própria filha, Clotilde, amordaçada e amarrada, em um banheiro do sobrado onde vivia a família, em uma das ruas comerciais mais famosas do Recife na época: a movimentada Rua Nova.

Carneiro Vilela denuncia ainda na trama outras atrocidades sofridas pelas mulheres no século XIX, como a loucura imposta a Josefina, mãe de Clotilde, acompanhada dos sentimentos de culpa e arrependimento, após a traição conjugal. No final do romance, Josefina é internada compulsoriamente pelo marido no hospital psiquiátrico de Rilhafóles, em Lisboa, Portugal,

“de onde nunca mais deveria sair senão para o cemitério” (Vilela, 2013, p. 513). O autor denuncia também o interesse dos maridos nos dotes e heranças atrelados ao casamento, o abuso e a corretagem atreladas à religião Católica e a vulnerabilidade da saúde dos corpos femininos impostos à exploração sexual dos prostíbulos.

A ideia de um pai emparedar a própria filha, estando esta grávida, sobretudo, é macabra o suficiente para ter ficado impregnada na memória da cidade. Conforme constata o próprio autor, nas linhas que abrem o romance:

Há fatos que, embora não afetem os interesses comuns de uma localidade nem os interesses imediatos do público, têm, contudo, o privilégio de despertar a atenção geral causando sensação e provocando comentários mais ou menos racionais, mais ou menos absurdos, segundo a classe a que pertencem os indivíduos entre os quais têm lugar.

Basta para isto que circunstâncias especiais, misteriosas, ou simplesmente fora do comum se agrupem ao redor desses fatos. Assim, tomam eles proporções extraordinárias na imaginação de todos e comovem, sem distinção de classe ou pessoa, a uma população inteira, que há pouco, pacífica e ordinariamente apenas se preocupava com os labores de seu viver usual (Vilela, 2013, p. 35).

Podemos extrair ricas metáforas da narrativa de Carneiro Vilela, e me causa espanto a sua sensibilidade para perceber as opressões de gênero de sua época, assim como para criticá-las de forma tão sagaz dentro da sua narrativa literária. Curiosamente, dois anos antes da publicação do livro “A emparedada da Rua Nova”, Friedrich Engels, teórico socialista prussiano, publicou na Europa “A origem da família, da propriedade privada e do Estado”. Ambos os autores, por distintos caminhos, visto que Vilela utiliza a literatura e Engels a teoria social, chegam a conclusões críticas bem próximas relacionadas à função do casamento como possibilidade de acumulação patrimonial, sendo este um dos problemas fundamentais no cerne da constituição das sociedades modernas. Segundo Engels, “a família individual moderna baseia-se na escravidão doméstica, franca ou dissimulada, da mulher, e

a sociedade moderna é uma massa cujas moléculas são as famílias individuais” (1977, p. 80).

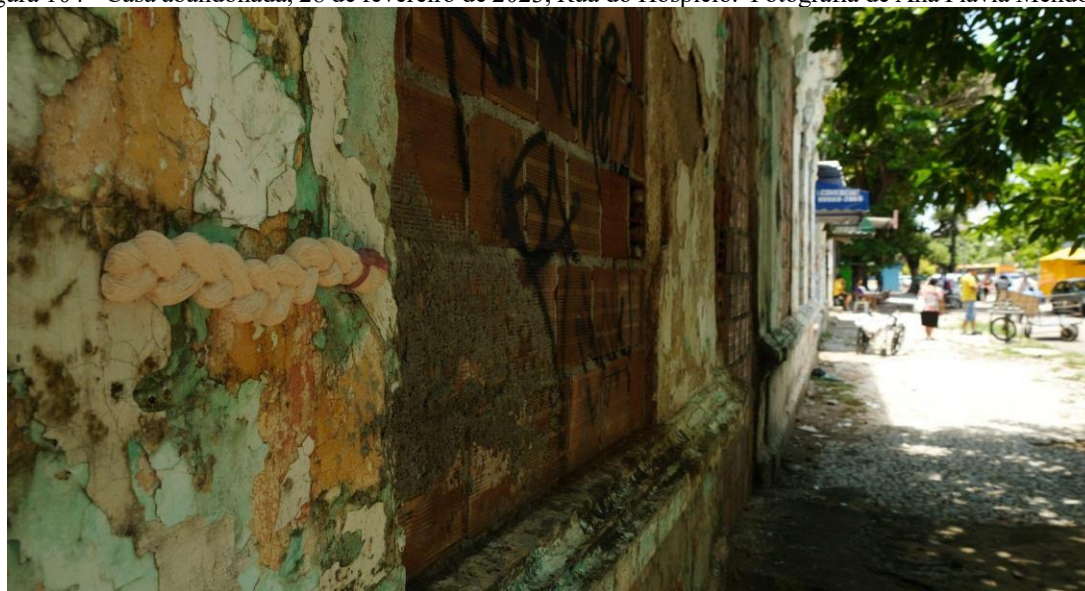
Durante as caminhadas realizadas na pesquisa de campo, percebi que o centro antigo da cidade do Recife está repleto de imóveis emparedados, literalmente. Existe uma expressiva quantidade de sobrados abandonados: enormes residências que já não servem ao compactado estilo de vida contemporâneo e que tampouco parecem ter herdeiros com condições financeiras suficientes para promover as necessárias manutenções prediais. As casas ganham a placa de “Vende-se” sobre a fachada, muitas fixadas há tanto tempo que já não é possível ler o telefone de contato em caso de interesse na negociação, e paredes de tijolos crus e cimento são levantadas sobre portas e janelas, para impedir a invasão, o saque ou a ocupação do patrimônio abandonado.

Telefonei para alguns desses números das placas de “Vende-se” pendentes sobre o caminho, respectivamente: um sobrado abandonado na Rua do Progresso; o edifício do antigo Hotel Suíça na Rua do Hospício; um casarão abandonado na Rua João Fernandes Vieira; o antigo Teatro Ribalta na Rua das Pernambucanas; um imóvel abandonado na Rua das Graças — os valores solicitados pelos herdeiros ultrapassam a casa do milhão de reais. A especulação imobiliária sobre a área central da cidade praticamente impossibilita a compra desses imóveis pela classe média. Em geral, apenas grandes corporações podem fazer aquisições de tão largos dígitos, fato que está transformando o centro em um lugar homogeneizado, onde quase todos os terrenos tendem a virar estacionamento, farmácias ou igrejas evangélicas. Acompanhei, durante a pesquisa de campo, a demolição completa de duas casas gemelares, com detalhes em *art nouveau*, que ficavam na Rua do Giriquiti. A de número 95, de fachada de cor azul, tinha recebido uma peça de cerâmica na caminhada de setembro. Em maio do ano seguinte já tinha sido totalmente demolida junto com sua gemelar de cor laranja: a ampla área virou o novo estacionamento da loja Avil, especializada no comércio de tecidos e aviamentos.

O sistema parece desejoso em domesticar os transeuntes desta cidade, mantendo-os bem isolados dentro de seus automóveis, sob efeito de diversas drogas lícitas e fieis a uma religião que serve aos interesses imperialistas do norte. Kleber Mendonça Filho, cineasta recifense, retratou com muita sensibilidade e poesia essa mudança pela qual tem passado os imóveis do centro, no filme “Retratos Fantasmas” (2023) — as cenas finais do longa metragem trazem um apanhado de imagens de farmácias instaladas na nossa cidade nas últimas décadas.

Ao longo das caminhadas, comecei a mapear os imóveis abandonados no circuito. A cada três meses, fui fixando as peças de cerâmica sobre as fachadas mais emparedadas. “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança” (2022-2023) foi surgindo e se estendendo gradualmente, a partir das associações que fiz sobre os dois tipos de emparedamentos que me amedrontam: o de mulheres e o de imóveis. A intenção era, através da arte e do jogo criado, desemparedar o máximo de “Clotildes” possíveis dos imóveis emparedados e chamar a atenção das demais pessoas que caminham a cidade para uma sutil presença feminina sob aqueles escombros.

Figura 104 - Casa abandonada, 28 de fevereiro de 2023, Rua do Hospício. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

Percebi também, durante as caminhadas, que os imóveis abandonados não chamavam apenas a minha atenção e a atenção das grandes corporações, representadas pelas empresas de farmácias, estacionamentos e igrejas evangélicas, como dito acima. Um casarão mapeado na Rua João Fernandes Vieira, que recebeu uma trança de barro na caminhada do mês de março, foi ocupado no mês seguinte pelo Movimento Urbano dos Trabalhadores Sem Teto (MUST), que fundou ali a Ocupação de Cultura Periférica Tâmara Ferreira. Na esquina da Praça do Derby com a Rua Jener de Souza havia outra enorme casa abandonada que hoje é lar para pessoas que antes não tinham um teto, através da ocupação popular.

Descobri, também, ao caminhar as ruas, que existem sobre alguns destes imóveis abandonados verdadeiras “galerias clandestinas de arte urbana”: locais abandonados aglutinadores de obras de arte urbana, com exposições coletivas permanentes, que seguem um fluxo espontâneo de rodízio dos trabalhos à mostra (como a destruição de algum trabalho pela chuva e fixação de outro por cima, por exemplo) e que dão conta de exhibir uma vasta quantidade de obras e de artistas, que fazem uma curadoria e expografia própria dos seus trabalhos, considerando também os outros trabalhos ao redor. Abaixo, nas Figuras 105, 106, 107 e 108, apresento algumas destas galerias encontradas no caminho:

Figura 105 - Galeria clandestina de arte urbana sobre sobrado abandonado, 31 de dezembro de 2022, Rua do Progresso. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

Figura 106 - Galeria clandestina de arte urbana sobre tampa de banca de doces, 31 de janeiro de 2023, Rua do Riachuelo. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

Figura 107 - Galeria clandestina de arte urbana sobre sobrado abandonado que foi a casa de infância da escritora Clarice Lispector, 30 de junho de 2023, Praça Maciel Pinheiro. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

Figura 108 - Galeria clandestina de arte urbana sobre sobrado abandonado que foi a casa de infância da escritora Clarice Lispector (detalhe da interação entre as obras), 30 de junho de 2023, Praça Maciel Pinheiro. Fotografia de Ana Flávia Mendonça.



Fonte: Acervo da autora.

As “galerias clandestinas de arte urbana” são, no campo das artes visuais do Recife, a materialização da ideia do povo em ato, de que fala Rancière: “a festa cívica em que a cidade se apresenta a si mesma” (2012, p. 55). A harmonia encontrada no orquestramento espontâneo dessas exposições coletivas a céu aberto chamou-me a atenção. Comecei a perceber os artistas que estavam ao meu redor, também brincando sobre o circuito e reconheci alguns deles pela assinatura ou pelo traço, como: Nando ZV, Abròs Barros, Filipe Gondim, Andréa Tom, Raul, Bozó Bacamarte, Derlon e Juba.

Durante as doze caminhadas não encontrei outro artista intervindo de forma clandestina com o material cerâmico sobre o circuito. Os outros levavam às ruas grafite, fotografia expandida, desenho, gravura e colagem¹⁰³. Artistas anônimos também ocupavam espaço nas galerias comunitárias ao lado de outros mais tecnologicamente conectados que assinavam com QR-code ou com o endereço de seu perfil no aplicativo Instagram. As peças em cerâmicas que abandonei sobre o circuito estavam gravadas com minhas iniciais e com o ano de elaboração das obras, mas a assinatura sempre ficou posicionada do lado avesso do objeto¹⁰⁴.

Outro ponto observado reiteradamente nas caminhadas: a cultura do medo disseminada na nossa sociedade atual coíbe a movimentação dos corpos femininos, sendo uma das mais atroz formas de controle social porque chega até nós sob a máscara do cuidado. Não computei exatamente a quantidade de avisos recebidos durante as doze caminhadas, mas a abordagem era tão frequente que não posso terminar a tese sem expor o tema. De todas as caminhadas, a de dezembro foi a campeã no que diz respeito a alertas de perigo: fui interpelada três vezes por distintos transeuntes da cidade que temiam pela minha segurança ao ver uma câmera fotográfica pendente de um pescoço de mulher que circulava livremente sobre o centro da cidade.

¹⁰³ As quatro últimas técnicas sempre coladas como “lambe”, isto é: tendo o papel como suporte para a impressão.

¹⁰⁴ No trabalho das “tranças” não era possível visualizar a assinatura sem desprender as peças da parede, por exemplo.

Não fui assaltada, estuprada ou morta, mas poderia ter sido, segundo os avisos recebidos e os dados atuais da violência contra as mulheres no Brasil. O portal virtual “Violência contra as mulheres em dados”¹⁰⁵ reúne as principais pesquisas relacionadas aos crimes de gênero no país, com a intenção de informar a população sobre as estatísticas e refletir sobre como transformá-las. A página é uma realização do Instituto Patrícia Galvão, organização feminista com foco na defesa dos direitos das mulheres por meio de ações na mídia, e tem o apoio do Governo Federal e do Ministério das Mulheres. Em pesquisa¹⁰⁶ realizada pela instituição nos anos de 2023 e 2024, com 4.000 entrevistadas em nove capitais brasileiras, incluindo Recife, 98% das entrevistadas afirmaram sentir medo de sofrer violência quando se deslocam pela cidade e 80% declaram sentir muito medo. As principais situações temidas durante seus trajetos são: sofrer um assalto/furto/sequestro relâmpago (66%), sofrer um estupro (66%), sofrer importunação/assédio sexual (58%).

Questiono-me, entretanto, se a circulação destas informações na mídia realmente cumpre o papel de conscientização social dos infratores e se surte algum efeito transformador na comunidade. Questiono-me, também, se a lenda da emparedada, pairando durante todos estes anos sobre a cidade, atingiu a função de denúncia dos costumes morais de seu tempo, como intencionava Carneiro Vilela, ou se se transformou em uma ameaça tácita no inconsciente coletivo, reforçando a cultura do medo. Sempre que ouvia falar sobre a história de Clotilde, compreendia também um recado subliminar: uma jovem que desafia o poder patriarcal, rebelando-se contra o controle imposto sobre a sua própria sexualidade, pode ser emparedada pelo próprio pai — isso já aconteceu antes nesta cidade, há poucos quarteirões de onde estou situada, reza a lenda. De 1864 (ano da morte de Clotilde) para cá, não deixaram de haver “emparedamentos” de mulheres no centro do Recife, se considerarmos o termo

¹⁰⁵ Disponível em: www.dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/sobre-esta-plataforma/ , acesso em 09/01/2025.

¹⁰⁶ Disponível em: www.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/71-das-mulheres-ja-sofreram-violencia-no-deslocamento-e-9-em-cada-10-acham-que-a-seguranca-das-mulheres-deve-ser-prioridade-nas-eleicoes-municipais/ , acesso em 09/01/2025.

como uma metáfora para questões ligadas ao silenciamento dos corpos femininos. E este silêncio das mulheres foi justamente objeto de pesquisa de Carol Gilligan nos Estados Unidos, quando desenvolveu o conceito de ética do cuidado, no livro “Uma voz diferente”:

Como temos ouvido durante séculos as vozes de homens e as teorias do desenvolvimento que suas experiências informam, de modo equivalente, chegamos a perceber mais recentemente não apenas o silêncio das mulheres, mas a dificuldade em ouvir o que elas diziam e quando elas diziam. Ainda quanto ao tema, na diferença da voz feminina repousa a verdade de uma ética do cuidado, o laço entre o relacionamento e a responsabilidade, e as origens da agressão na falha da conexão. A falha em ver a realidade distinta das vidas femininas e de ouvir as diferenças em suas vozes repousam suas raízes parcialmente na premissa de que há um único modo de experiência social e interpretação (2021, p. 281-282).

Existem muitos modos de experiência, e o desencantamento do mundo tem muito a ver com a imposição, por tantos séculos, desta lógica patriarcal tradicional, apresentada como modelo único para tantos corpos que não cabem sob este regime. Não é à toa que trinta e cinco ruas, das trinta e nove que fecham o percurso caminhado no centro do Recife, são nomeadas em homenagem a figuras do gênero masculino: engenheiros, médicos, juristas, políticos e professores. Assim também constata Lauren Elkin em suas andanças por Paris, Veneza, Londres, Nova York:

Os nomes que uma cidade confere a seus pontos de referência — em especial as ruas — refletem os valores que ela defende, e que mudam com o tempo. No empenho de secularizar (e, ostensivamente, democratizar) o espaço público, as cidades na era moderna renomearam ruas que antes homenageavam santas, rainhas e damas da realeza ou figuras míticas, substituindo-as por heróis laicos e democráticos — todos homens, intelectuais, cientistas, revolucionários (2022, p. 26-27).

Apenas quatro, das trinta e nove ruas caminhadas nesta investigação, fazem referência ao gênero feminino: duas de forma genérica (Rua das Pernambucanas e Rua das Crioulas, esta segunda ainda perpetuando preconceitos raciais), uma em alusão à Imperatriz Teresa Cristina

e uma em alusão à Nossa Senhora da Conceição. Nenhuma das vias caminhadas menciona uma engenheira, uma médica, uma cientista, uma educadora ou artista, embora existam várias trafegando sobre essa cidade neste exato momento.

Durante a terceira caminhada realizada por ocasião desta tese, na data de 30 de setembro de 2022, um pensamento me veio à mente, e o escrevi no bloquinho de notas que levava comigo: “Vovó jamais foi emparedada, Leuce jamais se deixou emparedar... Nem durante a vida, nem após a morte. Do seu túmulo saem folhas e raízes pelas brechas do granito branco” — este sutil entendimento foi guia para esta investigação. No desenvolvimento do processo criativo no atelier, que ocupa a casa de número 74 da Rua Fernando Lopes, tentei não reproduzir na cerâmica imagens que reiterassem a cultura do medo. Tentei, através do trabalho artístico criado, falar sobre: prazer, liberdade, livre circulação dos corpos das mulheres, soltura e escuta da voz feminina, cura espiritual e, por fim, a sutileza do inaudito que se apresenta em detalhes minúsculos diariamente entre nossas madeixas.

Figuras 109 e 110 - Túmulo de Leuce Maria Camara Netto de Mendonça, 31 de maio de 2023, Cemitério de Santo Amaro. Fotografias de Renata Santana.



Fonte: Acervo da autora.

5.2 O que restou de nada restar? Corpo, casa, cidade — o retorno para a grande mãe

Minha avó começou a morrer quando deixou de andar pela cidade. Por volta dos oitenta anos de idade, as quedas passaram a fazer parte de suas caminhadas. Uma vez quebrou o braço, outra vez feriu a perna... escoriou o rosto num tombo maior, lembro bem, quando caiu em frente ao Hospital de Olhos Santa Luzia. Em um movimento inverso ao de um bebê quando aprende a caminhar, parecia que seu corpo entrava em um processo de desaprendizagem. Progressivamente, foi recebendo restrições na sua liberdade de ir e vir, até o ponto em que já não saia mais sozinha. O temor dos filhos, pela vulnerabilidade do seu corpo velho, lhe prendeu em casa. Aí, começou a morrer, porque sua maior paixão era mesmo o caminhar.

Após perambular bastante por todo o circuito afetivo traçado e vivenciar os doze meses de caminhadas, tropeçando em lembranças familiares e em questões da cidade, finalizei a pesquisa de campo com a sensação de me afastar de um processo mágico em curso, que não acabou exatamente em 30 de junho de 2023. Determinei uma data de término porque era necessário criar um recorte para análise, mas, até hoje, sempre que passo a pé ou de carro por trechos do circuito, ainda pesquiso silenciosamente e secretamente o curso daquelas vias e uma tênue energia ainda parece fluir sobre todas aquelas ruas caminhadas, tantas foram as voltas e mais voltas dadas no mapa, seguindo a espiral imaginária.

Processo mágico? Segundo Silvia Federici, “a batalha contra a magia sempre acompanhou o desenvolvimento do capitalismo, até os dias de hoje. A premissa da magia é que o mundo está vivo, que é imprevisível e que existe uma força em todas as coisas [...]” (2017, p. 312). E embora “magia” soe como uma palavra incômoda no meio científico, sobretudo após tantos séculos de racionalismo, sinto que o processo criativo desenvolvido nesta tese mexeu com o meu campo energético/espiritual, assim como com os campos energéticos dos espaços percorridos, e sinto que preciso levantar aqui a bandeira em defesa do reencantamento do mundo através dessa forma de conhecimento tanta vezes menosprezada.

Embora a caça às bruxas estivesse dirigida a uma ampla variedade de práticas femininas, foi principalmente devido a essas capacidades — como feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas — que as mulheres foram perseguidas, pois, ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres em sua capacidade de manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, para subverter a ordem constituída (Federici, 2017, p. 314).

Arte e vida; arte e magia; acredito que o processo artístico desenvolvido ao longo desta tese, imbricado em questões etnográficas e autobiográficas, propõe, através da interferência na paisagem do centro do Recife, uma subversão da ordem urbana constituída. A própria escolha da cerâmica, “material-mãe” quando falamos em manipulação dos elementos naturais, tem muito a ver com magia. Mas, afinal, o que não é a vida se não pura mágica?

De todas as peças de cerâmica deixadas no circuito, a que durou mais tempo no espaço público foi a terceira trança de barro fixada na caminhada de 30 de setembro de 2022, colada ao imóvel que foi a casa de infância da escritora Clarice Lispector: ficou mais de dois anos em exibição permanente, em plena Praça Maciel Pinheiro, para minha surpresa! No dia 3 de outubro de 2024 percebi que a peça já não estava mais na parede e ainda encontrei um pedaço da trança estendida sobre a calçada¹⁰⁷. Após esta data, tudo o que resta no circuito são os discretos rastros de argamassa fixados às paredes, como “cicatrices” de uma traquinagem infantil, e as memórias atreladas àqueles lugares: das pessoas que cruzaram comigo neste processo investigativo ou com as peças de cerâmica e as minhas próprias lembranças.

Procurando um livro na estante neste final de investigação, terminei encontrando outro que me deu um brinde: “Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material” de Daniel Miller (2013). As análises do antropólogo britânico sobre como nos despojamos das coisas e como isso está relacionado com as questões de lidar com a morte me ajudaram

¹⁰⁷ Provavelmente tinha sido recém-retirada devido à iniciação das obras de reforma do imóvel, que enfim será transformado na Casa-Museu Clarice Lispector, sob supervisão da Fundação Joaquim Nabuco, após décadas de abandono e descaso do poder público.

a perceber melhor o que estava fazendo exatamente quando decidi abandonar nas ruas da cidade as peças feitas no atelier. Miller (2013) defende que falta na sociedade ocidental bibliografia sobre como lidar com as perdas de relações e, em contrapartida, os indivíduos, de maneira muito singular e criativa, criam formas de elaborar um ritual de separação, que começa justamente pelo despojamento dos objetos associados ao morto.

Assim, em Londres, na mesmíssima medida que na Melanésia, as pessoas usam o ato de despojar-se de coisas para manter o controle sobre o processo de separação, o qual é menos violento e súbito que a própria morte. De vez que isso não é socialmente reconhecido como ritual de separação, as pessoas encontram seus próprios caminhos para viver esse processo, e há várias maneiras de concluí-lo (Miller, 2013, p. 218).

A partir dos exemplos trazidos por Miller (2013), em suas entrevistas com famílias do sul de Londres, comecei a compreender que, através do trabalho artístico elaborado e ofertado como uma espécie de *souvenir* aos transeuntes da minha cidade, estava imersa em um processo de autocuidado: despojando-me das *lembranças* da minha avó, estava elaborando a perda, estava ressignificando o meu lugar como neta-filha-mãe-futura avó. *Souvenir*, em francês, traduz-se como *lembrança*, em português, e as peças de cerâmica falavam de lembranças de uma avó e também de lembranças de uma cidade, já que a cidade que habitamos nos constitui, de certa forma, e fica imbricada em nossa identidade. Os “trechos” deixados na rua falavam também da cultura e dos valores da comunidade em que vivemos.

Com a intenção de resgatar uma lógica diferente daquela do sistema patriarcal vigente¹⁰⁸, optei pela horizontalidade, pelo chão, pelas beiradas, pela pequenez, pela sutileza, pela clandestinidade, por elementos côncavos, por curvas indisciplinadas e por símbolos que trouxessem a ética do cuidado à tona. Notei que as três intervenções pontuais, “Sementes clandestinas” (2022), “A escuta interior” (2022) e “Deleite” (2023), exploraram as formas côncavas da vagem, da câmara acústica e da concha, respectivamente; já as intervenções que

¹⁰⁸ Reforçado tantas vezes por esculturas que seguem a ordem falocêntrica ocidental.

aconteceram dentro das caminhadas, que formaram o conjunto intitulado “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança” (2022-2023), mostraram, gradualmente, o crescimento de um trançado, fixado nas paredes, intencionalmente, na posição horizontal (apenas na última caminhada as peças, já bastante compridas e curvadas, foram fixadas na diagonal). Sorrateiramente, pelas brechas do asfalto ou das paredes desgastadas, vi, mês a mês, as peças se espalharem pela cidade e partir. Ao todo, desprendi-me de 124 peças de cerâmica.

Segundo Ursula K. Le Guin, “[...] todos já ouvimos tudo sobre todos os paus e lanças e espadas, sobre as coisas para esmagar e espetar e bater, as longas coisas duras, mas ainda não ouvimos nada sobre a coisa em que se põem coisas dentro, sobre o recipiente para a coisa recebida. Essa é uma estória nova” (2021, p. 19). Quando decidi mudar a paisagem da minha cidade, ouvindo os sábios conselhos de Joice Berth (2023), e criando no atelier elementos para compor fugazmente o cenário do centro do Recife, pensei neste processo criativo como uma fabulação crítica do ambiente vivido: desejei, através da arte e da ludicidade dos objetos artísticos, possibilitar aos pedestres do centro do Recife o encontro com objetos e formas que sugerissem uma outra lógica de organização social, baseada, sobretudo, na ética do cuidado cunhada por Carol Gilligan (2021), o que reforça também o conceito de enraizamento proposto por Simone Weil (2022).

Percebo também que, na minha busca, não quis destruir, dissolver ou desmanchar os trabalhos artísticos criados. Não se tratava disso. A intenção por trás da ação de desprendimento dos objetos era outra: doar, ofertar, compartilhar, criar um elo de comunicação... fazer com que chegassem até outras vidas, contaminá-las, tocá-las, impregná-las também com minhas dúvidas e deslumbramentos. Restam ainda, na casa de algumas pessoas que cruzaram as mesmas ruas que eu naqueles meses de 2022 e 2023, peças inteiras ou pedaços das obras.

Na mitologia dos orixás, divindades das religiões afro-brasileiras e primordialmente do povo iorubá¹⁰⁹, a senhora da lama e do barro e da vida e da morte é Nanã, uma sábia anciã que traja vestes lilases. Segundo Cléo Martins (2008), nos mitos da criação, Nanã sempre está presente cedendo o barro para a modelagem dos seres, que através do sopro sagrado de Obatalá (ou Oxalá) ganham vida. A única condição imposta por Nanã nesta colaboração é que o barro retorne para ela posteriormente. Segundo Cléo Martins:

Na religião dos orixás, tão antiga quanto o judaísmo (as duas tradições religiosas provêm de localidades próximas), os itãs (mitos) relatam que Obatalá (ou Oxalá) é o criador de todos os seres vivos, a quem concedeu a vida insuflando-lhes seu emi — o sopro sagrado. Contudo, não agiu sozinho na tarefa de criar os seres vivos e, em especial, o homem e a mulher, sua obra-prima. Necessitou da cumplicidade e colaborações inestimáveis de Nanã, a anciã, a qual cedeu-lhe a lama — seu elemento primordial — para o bom desempenho da tarefa” (2008, p. 50).

Metaforicamente, poderia dizer que restituí a Nanã o barro cedido, após a morte de minha avó, através deste trabalho artístico que se confunde e se transmuta em uma grande oferenda espiritual. Neste ponto derradeiro da investigação, percebo a confluência de imagens relacionadas a esse retorno da matéria orgânica à cavidade da terra e ao seu possível embrionamento e ressurgimento à vida, o que Bachelard chama de “volta à mãe” (2019b, p. 93).

Se pudéssemos abordar todos os mitos do sepultamento, veríamos multiplicarem-se tais duplos que ligam imagens exteriores e imagens de intimidade. Chegaríamos a essa equivalência da vida e da morte: o sacórfago é um ventre e o ventre é um sacórfago. Sair do ventre é nascer, sair de um sacórfago é renascer (Bachelard, 2019b, p. 137).

É também o mesmo tema que investiga Didi-Huberman quando faz uma série de análises de obras de arte e artistas que jogam com o fim:

¹⁰⁹ O povo iorubá “é encontrado na África Ocidental, entre Badagri, a oeste, e o rio Benim, a leste. Seus principais reinados estão na Nigéria e em parte do antigo Daomé, atual República do Benim” (Martins, 2008, p.28).

O que faz ele, nesse gesto, se não jogar com o fim? [...] Mas enterrar uma imagem era ainda produzir uma imagem. Seria a imagem aquilo que resta *visualmente* quando a imagem assume o risco de seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir ou ainda de se afastar até desaparecer enquanto objeto visível? E para tanto não será suficiente elaborar a falta, dar *forma ao resto*, fazer do “resto assassinado” um autêntico resto construído? (2005, p. 254).

Eduardo Barbosa, ao analisar o arquétipo do Peregrino nos mitos do corpo na *performance* em Pernambuco, também discorre sobre os ritos de retorno à origem: “em diversos ritos na Índia e na China, os enfermos ou anciãos são enterrados em covas que simbolicamente representam o útero (*regressus ad uterum*). Os mitos e ritos cosmogônicos são formas de dominar o tempo ou de se curar da ação do tempo” (2018, p. 109). Lévi-Strauss (2010), antropólogo francês, publicou um livro sobre os mitos ligados à olaria e ao descobrimento da argila na América. Entre diferentes povos originários do continente, de norte a sul, repetem-se histórias sobre a ligação da argila com o gênero feminino, com o arco-íris e com serpentes ctonianas. Seguem alguns exemplos extraídos da leitura:

Os Tukuna do rio Solimões (nome de uma parte do curso do Amazonas) distinguem dois arco-íris, o de Leste e o de Oeste, ambos demônios subaquáticos, respectivamente senhores dos peixes e da argila de cerâmica. Perto daí, os Yagua também conhecem dois arco-íris, um grande, o outro pequeno. Este último toca na terra e é a “mãe dos vasos de barro” (Lévi-Strauss, 2010, p. 33).

É nos Hidatsa que se estende em toda sua amplitude o sistema de crenças que tento aqui isolar. Para estes índios de língua Siuan do Alto Missouri, a arte da olaria era uma ocupação misteriosa e sagrada. Só se lhe podia dedicar uma mulher que tivesse adquirido esse direito de uma outra mulher, a maior parte das vezes mãe, ou irmã do pai, que o recebera de uma terceira, e assim sucessivamente até uma longínqua antepassada, que era suposto ter recebido este direito das Serpentes. Com efeito, antigamente, só as serpentes faziam cerâmica (Lévi-Strauss, 2010, p. 37-38).

Também nos mitos relacionados a Nanã, oriundos da África Ocidental, aparece a serpente, através do seu filho Oxumarê, que foi transformado em arco-íris e volta à terra em formato

da cobra Dã, segundo Cléo Martins (2008). O circuito de associações se fecha com a imagem da serpente que morde a própria cauda, símbolo da continuidade da vida, o ouroboros, que representa o eterno retorno ou o renascimento. Segundo Bachelard:

[...] é preciso que de tempos em tempos a serpente morda a cauda para que se realize o mistério do veneno, para que ocorra a dialética do veneno. Então a serpente cria pele nova, seu ser é profundamente renovado. Para essa mordida, para esse rejuvenescimento, o réptil se esconde, daí seu mistério (2019b, p. 216).

E o esconderijo da serpente é as entranhas da terra. Segundo Merlin Stone, pesquisadora estadunidense que foi umas das principais estudiosas da teologia feminina, “os primeiros conceitos de religião provavelmente se desenvolveram na forma de adoração aos ancestrais” (2022, p. 39). E embora o judaísmo, o cristianismo e o islamismo tenham tentado apagar a memória dos cultos às deusas, o fato histórico é que nos tempos primitivos a mulher era reverenciada por ser a única geradora da vida (a humanidade ainda não havia compreendido a participação do homem na concepção); os ídolos eram femininos, porque a imagem da mulher representava a origem da humanidade; a ancestralidade era matrilinear (Stone, 2022, p. 39-40).

Innin, Inanna, Nana, Nut, Anat, Anahita, Istar, Ísis, Au Set, Ishara, Aserá, Ashtart, Attoret, Attar e Hathor — a Divina Ancestral de muitos nomes. Mas todos os nomes denotavam, nas diversas línguas e dialetos dos que A veneravam, a Grande Deusa. Terá sido mera coincidência eu nunca ter aprendido, em todos aqueles anos de Escola Dominical, que Astarote era mulher? (Stone, 2022, p. 37).

Merlin Stone também foi artista, escultora e professora, e as estatuetas femininas de argila encontradas nas escavações arqueológicas em diversos pontos do planeta, retratadas em livros de história da arte, não passaram despercebidas sob seu olhar. Peitos fartos, ventres abundantes e vulvas volumosas minuciosamente modelados na argila e enterrados há tantos anos sob grutas e cavernas, apontavam para a pré-existência de um outro arranjo social: um ordenamento que cultuava a vida das mulheres.

Em todo o Oriente Próximo e Médio, a Deusa era conhecida nos tempos históricos. Embora muitos séculos de transformação tenham sem dúvida alterado a religião de diversas formas, a adoração à deidade feminina sobreviveu até os períodos clássicos da Grécia e de Roma. Só foi totalmente suprimida no tempo dos imperadores cristãos de Roma e Bizâncio, que por volta de 500 d.C. já tinham fechado os últimos templos da Deusa (Stone, 2022, p. 45).

Volto, então, à pergunta que abre este subcapítulo: o que restou de nada restar? Criei uma brincadeira clandestina, efêmera e móvel, para revisitar o passado, para confirmar se minhas raízes continuam segurando firme o solo dessa cidade, assim como estiveram fixas aqui em Recife as raízes da minha avó Leuce; deparei-me com algumas questões nesse caminhar, sobretudo questões feministas e questões do mistério da vida, e, conseqüentemente, do mistério da morte; e, através do trabalho artístico desenvolvido, tentei mostrar possibilidades de cenários mais acolhedores para a mulher na teia urbana. Alterando a paisagem da cidade, de forma contínua e repetida através de um rito de separação, restitui a Nanã a argila de minha avó, e aproveitei o processo criativo para colocar minha voz e fazer ecoar também vozes da minha ancestralidade que anseiam pelo resgate de arranjos sociais pré-existentes ao que nos é imposto há pelo menos 1.500 anos, segundo Stone (2022). Através do projeto artístico desenvolvido, participei de forma ativa na construção da cidade em que desejo viver e ver crescer minha prole. Agora, cabem as perguntas: a quem esse trabalho de arte pode ter afetado? Será que foi capaz de fazer a comunidade pensar junto sobre os temas que me causam inquietação ou deslumbramento?

Sutilmente, pelas beiradas, como um sussurro, espero que este projeto tenha sido capaz de ter chegado a outras pessoas da cidade e ter gerado, ainda que fugazmente, uma reflexão sobre a possibilidade de novas paisagens urbanas para os corpos femininos. Aqui, cabe um apontamento autocrítico, aprendido com Rancière (2012, p. 55-56): não tenho a pretensão que os trabalhos de arte levados à cidade *corrijam* costumes; pretendo, com eles, *participar* na criação da vida da minha comunidade. Sobre política, Rancière diz:

Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos (2012, p. 60).

Repito para mim mesma a sonora pergunta: o que restou de nada restar? A efemeridade da matéria amedronta-me, mas contraditoriamente acredito que muito “resta” da nossa passagem sobre a terra. Muito resta ainda da minha avó, assim como muito restará da minha energia quando já não existir como corpo mundano sobre esse chão fértil e generoso. Espero, então, que, nossa comunidade (enraizada, unida, ativa, resistente ao patriarcado e ao capital), seja também capaz de transformar esses restos em ações que visem ao reencantamento do mundo. Que nossos silenciamentos atuais (sim, sempre restam pontos inauditos) sejam explicitados mais à frente, pelas gerações vindouras — torço para que estejam enraizadas o suficiente para seguir ouvindo nossas vozes. Segundo Simone Weil, “somos nós que, para construí-lo [o porvir], devemos entregar-lhe tudo, entregar-lhe a nossa própria vida. Mas para entregar é preciso possuir, e não possuímos outra vida, outra seiva, além dos tesouros herdados do passado e digeridos, assimilados, recriados por nós” (2022, p. 73-74).

5.3 A chegada da próxima primavera: desdobramentos

Eu tive uma avó cúmplice e atenta — que disponibilizava o lado interno da porta de um armário que ficava embaixo da escada para que pudesse realizar o meu desejo de colar as figurinhas que vinham de brinde nos chicletes e se desprendiam do papel enebado com o acréscimo de água e a fricção das pontas das unhas. Que fonte de imaginação para uma criança de quatro anos um espaço poético como este “armário/esconderijo/cofre”, diria Bachelard (1978)! Acredito que minha avó me proporcionou, através de tantos cuidados, um excesso de infância, e Bachelard também diz que “um excesso de infância é um germe de

um poema” (2018, p.95). Precisava retribuir-lhe o cuidado e adicionar *poiésis* ao seu rito de passagem e de retorno à origem.

O memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar. Já nesse lugar palimpsesto, a subjetividade se articula sobre a ausência que a estrutura como existência e a faz “ser-aí” (*Dasein*). Mas, como já se viu, este ser-aí só se exerce em práticas do espaço, ou seja, em *maneiras de passar ao outro*. Aí se deve enfim reconhecer a repetição, em metáforas diversas, de uma experiência decisiva e originária, a diferenciação que ocorre quando a criança percebe ser outro corpo que o da mãe. Aí se inaugura a possibilidade do espaço e de uma localização (um “não tudo”) do sujeito. [...] Praticar o espaço é portanto repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância. É, no lugar, *ser outro e passar ao outro* (Certeau, 2023, p. 176-177).

Além dos rastros deixados no circuito afetivo traçado, discutidos no subcapítulo 5.2, houve dois desdobramentos do projeto de caminhar a cidade que passaram por outros espaços expositivos: a participação na obra do artista Gabriel Dionísio, que estava em cartaz na Galeria de Arte Corbiniano Lins / Sesc Santo Amaro (Recife), com curadoria de Clóvis Teodorico, em fevereiro de 2023, e o convite para a exposição coletiva “Vou criar o que me aconteceu” que ocorreu na Christal Galeria (Recife), com curadoria de Guilherme Moraes, entre junho e setembro de 2023.

A obra “Abalos por abalos, haverá muitos”, de Gabriel Dionísio, fazia parte da 14ª edição do Único - Salão de Arte Contemporânea do Sesc Pernambuco, uma exposição coletiva em cartaz de novembro de 2022 a março de 2023. A proposição do artista era a seguinte: sobre um cubo branco expográfico com as dimensões de 80 x 80 x 100 cm e a disponibilidade de 80 kg de argila, vivenciar um movimento pendular de desapego ao criar uma alternância entre as ações de modelar e convidar pessoas para interferirem na modelagem. Fui uma das convidadas para participar neste processo cocriativo. Sem a presença de Gabriel na galeria, os convidados recebiam apenas a seguinte instrução: “Você pode adicionar elementos à peça,

destruí-la e fazer outra no lugar ou trabalhar com quaisquer outras possibilidades de criação, contanto que não a deixe como estava e utilize apenas argila”.

Quando cheguei à galeria, na tarde de 2 de fevereiro, dia de celebrações à Iemanjá¹¹⁰ no Brasil, não pensava em levar os temas das intervenções vivenciadas na rua ao museu. Entretanto, quando comecei a mexer na massa já endurecida deixada por Gabriel, um grande bloco que me remeteu à imagem do cérebro humano inicialmente e, posteriormente, às vísceras intestinais, veio à tona o desejo do “trançado” outra vez. Não destruí o que havia sido deixado por Gabriel, apenas adicionei uma longa “trança”, que precisou da tarde do dia seguinte para ser concluída. Passei duas tardes modelando sobre o cubo branco e interagindo com os mediadores e alguns visitantes da exposição.

O trabalho “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança” apareceu então, de maneira efêmera também, na Galeria Corbiniano Lins, com duração de uma semana aproximadamente, ao fim da qual Gabriel entreviu outra vez na massa de argila sobre o cubo branco e deu nova forma à matéria plástica. Dessa vez, a peça não se perderia na cidade, mas também me daria “adeus” fazendo parte do corpo de outra peça criada por Gabriel ou sendo completamente destruída. Abaixo, nas Figuras 111, 112, 113 e 114, algumas fotografias do processo:

¹¹⁰ Iemanjá é uma divindade do Candomblé e da Umbanda, religiões de matrizes africanas praticadas no Brasil. Ela é a orixá das águas salgadas, protetora dos pescadores.

Figura 111- Intervenção sobre a obra de Gabriel Dionísio “Abalos por abalos, haverá muitos”, 2 de fevereiro de 2023, Galeria de Arte Corbiniano Lins (SESC Santo Amaro). Fotografia de Leonardo Bertrand.



Fonte: Acervo de Gabriel Dionísio.

Figura 112 - Intervenção sobre a obra de Gabriel Dionísio “Abalos por abalos, haverá muitos”, 2 de fevereiro de 2023, Galeria de Arte Corbiniano Lins (SESC Santo Amaro). Fotografia de Leonardo Bertrand.



Fonte: Acervo de Gabriel Dionísio.

Figura 113 - Intervenção sobre a obra de Gabriel Dionísio “Abalos por abalos, haverá muitos”, 2 de fevereiro de 2023, Galeria de Arte Corbiniano Lins (SESC Santo Amaro). Fotografia de Leonardo Bertrand.



Fonte: Acervo de Gabriel Dionísio.

Figura 114 - Intervenção de Gabriel Dionísio “Abalos por abalos, haverá muitos”, 2023, Galeria de Arte Corbiniano Lins (SESC Santo Amaro). Fotografia de Leonardo Bertrand.



Fonte: Acervo de Gabriel Dionísio.

No início do primeiro semestre de 2023, houve também um convite à participação na exposição coletiva “Vou criar o que me aconteceu”, com curadoria de Guilherme Moraes, que aconteceu na Christal Galeria, em Recife. Esta exposição teve como ponto de partida a celebração da obra de Christina Machado, criando conexões entre seus trabalhos e os de outras cinco artistas, incluindo o meu. O caráter autobiográfico das obras selecionadas foi exatamente o ponto de amarração encontrado por Guilherme Moraes em sua curadoria, que reuniu trabalhos de: Badida, Carolina Cosentino, Christina Machado, Luciana Borre, Rayellen Alves e meus.

O catálogo completo¹¹¹, com o texto curatorial, imagens das obras e as biografias das artistas, ressalta as potências dos trabalhos de cunho autobiográfico. O título da mostra foi extraído do livro “A Paixão segundo G. H.” de Clarice Lispector: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (2009, p. 19). Guilherme Moraes (2023), no texto curatorial da mostra diz: “Existe algo de inapreensível no processo de fitar trabalhos de arte de caráter autobiográfico, pois estes são evidências de trajetos de aprendizagem enfaticamente alteros. Transformar o diálogo entre diversos desses gestos é como dar a ver as inúmeras indecibilidades de uma encruzilhada”.

A partir da visita de Guilherme ao meu atelier, no início de 2023, fui amadurecendo junto ao curador a ideia de levar à galeria um recorte do que estava vivenciando intensamente nas ruas naquele ano, através da investigação do doutoramento em andamento. Em junho, faltando apenas um mês para concluir a experiência das caminhadas, modeleí cinco “tranças” exclusivamente para a exposição na Christal Galeria, para experimentar a exibição do trabalho em um espaço expositivo formal. Também foi exibido na mostra o vídeo da

¹¹¹ Link de acesso ao catálogo completo da exposição “Vou criar o que me aconteceu” e ao texto curatorial, de autoria de Guilherme Moraes:
www.static1.squarespace.com/static/61c4606d53c27d1232f5cab1/t/651b35f198db775a6a604884/1696282103984/Catalogo+Exposi%C3%A7%C3%A3o+Vou+Criar+o+Que+Me+Aconteceu+-+Sem+Pre%C3%A7o.pdf

intervenção urbana “A escuta interior”, feito por Leonardo Bertrand, na intenção de trazer um pouco da vivência na rua para a galeria, assim como compartilhar com o público sobre a minha pesquisa de campo. A mostra coletiva ficou em cartaz entre os dias 15 de junho a 2 de setembro de 2023 e contou com ações educativas, como rodas de conversas com a comunidade e visitas guiadas com as artistas participantes. Abaixo, nas Figuras 115, 116, 117, 118, é possível ver as peças no contexto institucionalizado de exibição de arte:

Figura 115 - “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 15 de junho de 2023, Christal Galeria. Fotografia de Walton Ribeiro.



Fonte: Acervo da Christal Galeria.

Figura 116 - “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 15 de junho de 2023, Christal Galeria. Fotografia de Walton Ribeiro.



Fonte: Acervo da Christal Galeria.

Figura 117 - “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 15 de junho de 2023, Christal Galeria. Fotografia de Walton Ribeiro.



Fonte: Acervo da Christal Galeria.

Figura 118 - “Ela gostava de trançar o próprio cabelo. Depois dizia que era uma maluquice uma velha de trança”, 15 de junho de 2023, Christal Galeria. Fotografia de Walton Ribeiro.



Fonte: Acervo da Christal Galeria.

Ao observar as fotografias da exposição e ao compará-las com as fotografias das intervenções urbanas, é nítida a diferença do espaço circundante e a perda da camada de

significação do centro antigo da cidade. Como aponta Rodrigo Paglieri, observando a mesma questão, embora no sentido inverso:

Quando a obra sai do silencioso e neutro cubo branco para se inserir no real, não lhe é dado ignorar o meio onde se insere. No caso dos espaços urbanos, como não considerar seus sons de homens e máquinas, suas políticas, sua diversidade, seus movimentos sociais, a cultura dos guetos, suas relações, seu trânsito, suas luzes; no caso dos espaços naturais, como não considerar os sons da flora e da fauna, a necessidade de preservar, a sustentabilidade, a diversidade, seus fluxos e sua imensidão. O espaço circundante se impõe com suas camadas e mais camadas de significação, que à obra não resta outra opção a não ser perceber sua presença, aceitar sua proximidade (2019, p. 105).

Quando ocorre o contrário, a obra sai das ruas e adentra a galeria de arte, poderíamos dizer que ela perde uma camada de significação? A primeira vez que vi as peças sobre o fundo branco, bem iluminadas pela montagem cuidadosa da Galeria Christal, confesso que senti um estranhamento: as características de efemeridade, clandestinidade e mobilidade do jogo criado nas ruas, que pareciam tão inerentes as peças que participavam da brincadeira, tinham desaparecido. Acostumada que estava com os fundos manchados, descascados e pichados das fachadas dos casarões abandonados, onde as peças de cerâmica de cor creme quase passavam despercebidas, devido à camuflagem natural no ambiente sobrecarregado de estímulos visuais; estranhei a parede branca que colocava o objeto cerâmico em destaque, sob holofotes.

Entretanto, ainda que os espaços formais de exibição de arte não contem com as camadas de significação da paisagem urbana, acredito na potência desses espaços como locais de fomento ao debate sobre o sensível e o político; os museus e galerias podem ser espaços de aprendizagem, de troca de conhecimentos, de pensamento crítico sobre o fazer artístico e de divagações filosóficas sobre a arte e a vida. Rancière, em seu elucidador texto sobre os paradoxos da arte política diz:

As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível (Rancière, 2012, p. 75).

Por este viés, acho interessante que a galeria coloque holofotes sobre as obras, de maneira literal e figurada: ela dá destaque a novas paisagens; delineia outras possibilidades de mundo; torna visível para outras pessoas que não andaram pelas ruas do centro do Recife entre julho de 2022 e junho de 2023 as questões trazidas pela obra; amplia o acesso ao trabalho artístico. Além disso, nas ações de mediação cultural ofertadas pelos espaços institucionalizados de arte, as obras podem alcançar melhor comunicação com o Outro; pensando a mediação não como uma tradução, mas como um espaço de criação (Hoff, 2008). Outro aspecto positivo quando projetos de arte urbana adentram museus e galerias é a questão da documentação institucional através das fotografias, elaboração de catálogos e vídeos, o que reverbera na preservação deste tipo de arte efêmera.

Considerações finais

Após vivenciar, a pé, as doze voltas sobre o caminho que sempre se mostrava novo a cada passagem, vivenciando as estações do ano, a mudança das fases da lua, a oscilação das tábuas das marés e a troca das safras das frutas nas bancas do centro da cidade, compreendi melhor as questões relacionadas à efemeridade da matéria; as questões das partidas e das chegadas. A brincadeira foi clandestina, efêmera e móvel; entretanto, enraizada; e não há contradição nisso, muito pelo contrário, há complementaridade. Como diz Simone Weil (2022), é através do enraizamento, da ligação com nossa ancestralidade e com o passado, que conseguimos agir e participar na construção da vida da nossa comunidade, interferindo no porvir.

Voltando à pergunta inicial, disparadora da tese, acredito que consegui realizar o que me propus e senti prazer e contentamento ao vivenciar o processo de criação artística. Pouco a pouco, pelas beiradas, com a astúcia de que fala Certeau (2014), através de um processo imersivo de rememoração da trajetória particular da minha avó, modifiquei a paisagem do centro do Recife entre julho de 2022 e junho de 2023, de maneira sutil e discreta, e acredito que consegui estabelecer pontos de comunicação sobre questões da política do feminino que atingem a nossa comunidade com outros transeuntes que percorriam o caminho ou com pessoas que viram as fotografias das intervenções realizadas na cidade.

Este projeto não teve um canal de comunicação on-line oficial, visto que começou muito desejoso de presença corpórea, de suor, de contato olho no olho, dos cheiros da cidade; mas percebi, posteriormente, através da repercussão de algumas poucas fotografias postadas na minha página pessoal do aplicativo Instagram, a força da internet em ampliar o número de olhares sobre o trabalho artístico, ainda que seguindo uma lógica completamente distinta do encontro ao vivo e a cores com o projeto nas ruas.

Após a conclusão das caminhadas no “tabuleiro do centro da cidade” do Recife, não tive mais notícias da minha avó em sonho: ela não apareceu para comentar ou agradecer a

ritualização da nossa separação no plano físico; tampouco para queixar-se da falta de visitas. Entretanto, como amamentei Pedro por dois anos e meio e tive o sono muito entrecortado neste período, devido à quantidade de mamadas noturnas, o meu sonhário quase não recebeu anotações até o final da escrita da tese, que coincidiu com o período do desmame. Caso encontre minha avó, mais a frente, em sonho, será assunto para um artigo complementar ou até mesmo para principiar um novo projeto artístico. Após a conclusão da escrita da tese, coloquei a lápide com as inscrições do nome de minha avó, sua data de nascimento e de falecimento, sobre o túmulo de mármore da família, guardando na pedra esbranquiçada a passagem da sua vida por este plano terreno.

Sobre a contribuição social desta tese, acredito que a principal é somar esforços, junto a tantas outras investigações em Arte, contra a padronização das subjetividades humanas e das relações sociais de que falava Guattari (2012). Investigações futuras podem testar a aplicação do jogo aqui fabulado em outras cidades, ligando outros pontos afetivos para a(o) caminhança. Posteriormente, eu mesma posso experimentar a criação de outro circuito afetivo na cidade do Recife, quando precise lidar com o luto outra vez. Ou, talvez, deseje repetir as andanças pelo mesmo percurso aqui analisado, mais à frente, com o passar dos anos... talvez deseje ver o quanto irá se modificar a paisagem percorrida neste “jogo-rito do adeus” através das interferências das outras pessoas que fazem a cidade do Recife comigo.

Há espaço para desdobramentos desta pesquisa que adentrem o campo da educação, entrelaçando saberes metodológicos de pesquisa em Arte e práticas artísticas em fluxo espiralado, como a vivenciada nesta tese, entre espaços íntimos (a casa e o atelier) e espaços comunitários (as ruas e o cemitério). Como a/r/tógrafa (Irwin, 2013), vislumbro minhas investigações dentro de um fluxo que tem a espiral como guia; resta, entretanto, fundir estes saberes que se retroalimentam com a prática deambulatória entre o atelier, a rua e a sala de aula — pretendo explorar essas possibilidades mais a frente, através da observação e comparação de estudos de casos futuros.

Uma limitação da pesquisa foi a ausência de medição e análise quanto à recepção das obras pelos transeuntes do centro do Recife, ao se depararem com os objetos de cerâmica deixados sobre o asfalto ou fixados às fachadas dos casarões abandonados. Nas redes sociais on-line, consegui encontrar amigos e conhecidos de amigos que tinham tido contato com os meus trabalhos abandonados, através de comentários nas fotografias postadas no meu perfil do aplicativo Instagram. Destas pessoas identificadas, consegui coletar cinco depoimentos escritos, que fizeram parte do Capítulo 4, e enriqueceram o texto trazendo novas camadas de leitura das obras. Mas, devido à clandestinidade perseguida na realização do projeto, sei também que há uma grande quantidade de pessoas que tiveram contato com os trabalhos as quais não terei acesso, nem poderei dialogar através de palavras.

Para o campo das Artes Plásticas, esta investigação contribui para enriquecer o debate sobre a arte contemporânea feita no nordeste do Brasil, na década de 2020; com a peculiaridade de utilizar como suportes criativo a cerâmica, o corpo e a cidade. Para a Academia, há a expansão do conhecimento científico, através do compartilhamento das reflexões sobre o desenvolvimento de um processo criativo pessoal, e registro¹¹² bibliográfico de uma produção plástica que poderia passar despercebida no decorrer da história, como tantos trabalhos de artistas mulheres ficaram inviabilizados devido à circulação restrita aos ambientes domésticos.

¹¹² Nome utilizado no Brasil para registro.

Referências bibliográficas

Almeida, F. L. (2010). *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais (Online)*. Editora ENESP, Cultura Acadêmica Editora.

_____. (2020). *Desvios do barro: raízes culturais, feminismo e rituais nas poéticas de mulheres artistas da cena contemporânea latino-americana (Online)*. Editora ENESP, Cultura Acadêmica Editora

Antelo, R. (2013). In: *Maria Martins: Metamorfoses. (Catálogo de exposição)*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Anzaldúa, G. (2019). Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. In: Pedrosa, Adriano; Carneiro, Amanda; Mesquita, André (Orgs). *Histórias das mulheres, histórias feministas: ontologia*. MASP, p.85-94.

Andrés, M. H. (1977). *Os caminhos da arte*. Editora Vozes.

Anjos, M. (2017). *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Cobogó.

Bachelard, G. (1978). *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. Abril Cultural.

_____. (2018). *A poética do devaneio*. Editora WMF Martins Fontes.

_____. (2019a). *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Editora WMF Martins Fontes.

_____. (2019b). *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Editora WMF Martins Fontes.

Barbosa, A. M. (2019). A construção de um ego feminista. In: Barbosa, A. M. & Amaral, V. (Orgs). *Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação* (pp.420-431). Editora Cortez.

Barbosa, E. R. L. (2018). *Visível audível tangível: mitos do corpo na performance em Pernambuco*. Edição do autor.

Bardi, P. M. (1980). *Arte da cerâmica no Brasil*. Edição do autor.

Benjamin, W. (2012) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*

da cultura. (Obras Escolhidas v.1). Brasiliense.

Berth, J. (2023). *Se a cidade fosse nossa: racismos, falocentrismos e opressões na cidade*. Paz e Terra.

Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta? Identity, performativity, and exile*. Durham e Duke University Press.

Bolaño, R. (2008). *Amuleto*. Companhia das Letras.

Bosi, E. (1994). *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. Companhia das Letras.

_____. (2022). *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. Ateliê Editorial.

Bourriaud, N. (2009a). *Estética relacional*. Martins.

_____. (2009b). *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Martins.

_____. (2011). *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Martins.

Brites, B. & Tessler, E. (Orgs.). (2002). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes visuais*. Editora da UFRGS.

Brugère, F. (2023). *A ética do cuidado*. Editora Contracorrente.

Bürger, P. (2017). *Teoria da vanguarda*. Ubu Editora.

Callado, A. A. (2004). *Maria Martins: uma biografia*. Gryphus.

Calvino, I. (1990). *As cidades invisíveis*. Companhia das Letras.

Careri, F. (2013). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Editora G. Gili.

Carrington, L. (2023). *A corneta*. Alfaguara.

Cauquelin, A. (2007). *A invenção da paisagem*. Martins.

Cavalcanti, C. B. (2016). *O Recife e seus bairros*. Poço Cultural.

- _____. (2010). *O Recife e suas ruas: se essas ruas fossem minhas*. IAHGP.
- Certeau, M. (2014). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Vozes.
- Cixous, H. (2022). *O riso da medusa*. Bazar do tempo.
- Collier, B. P. (2019). SPA das artes: memória, legitimação e afeto. Edição da autora.
- Cortázar, J. (2019). *O jogo da amarelinha*. Companhia das Letras.
- Cortázar, J. & Dunlop, C. (2017). *Los autonautas de la cosmopista*. Alfaguara.
- Costa, L. (2014). *Cartografia: uma outra forma de pesquisar*. In.: Revista Digital do LAV, on line, Santa Maria, vol.7, nº 2, p.66-77, mai-ago. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734815111>. Acesso em 20/02/2019. ISSN 1983-7348.
- Costa, R. L. M. (2016). *Música errante: o jogo da improvisação livre*. Perspectiva, Fapesp.
- Cunha, E. (2003). *Os sertões*. Companhia das Letras.
- Didi-Huberman, G.. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.
- _____. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Editora UFMG.
- Diniz, C. & Burrowes, P. (Orgs.). (2009). *Ana Lisboa: Plantação e Colheita*. Edição da autora.
- Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Contraponto.
- _____. (1957) Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de tendência situacionista internacional. In: Jaques, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Casa da Palavra, 2003, p.43-59.
- Elkin, L. (2022). *Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. Fósforo.
- Engels, F. (1977). *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Civilização brasileira.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*.

Elefante.

Freud, S. (2023). *Além do princípio de prazer (livro eletrônico)*. Convivim Editorial.

Freyre, G. (1968). *Guia prático, histórico e sentimental da Cidade do Recife*. Livraria José Olympio Editora.

_____. (2008). *Assombrações do Recife Velho: algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense*. Global.

Foster, H. (2017). *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Ubu Editora.

Guattari, F. (2012). *As três ecologias*. Papirus.

Gilligan, C. (2021). *Uma voz diferente: teoria psicológica e o desenvolvimento feminino*. Editora Vozes.

Gonçalves, M. H. (2008). *Por uma pedagogia a pé: a caminhada como construção poética*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Han, B.-C. (2021). *O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*. Vozes.

Higgins, H. (2011). In: *Fluxus and the essential questions of life. (Catálogo de exposição)*. Hood Museum of Art, Dartmouth College & The University of Chicago Press, Hanover & Chicago, Estados Unidos da América.

Huizinga, J. (2019). *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva.

Irwin, R. (2013). A/r/tografia. In: Dias, B. & Irwin, R. (Orgs). *Pesquisa Educacional Baseada em Artes: A/r/tografia* (pp. 27-35). Editora UFSM.

Kamimura, R. (2022). *O mundo revolucionado de New Babylon*. Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online), 20, 93-112.
<https://doi.org/10.11606/1984-4506.risco.2022.160474>

Kern, L. (2021). *Cidade feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens*. Oficina Raquel.

- Krauss, R. (1984). *A escultura no campo ampliado*. Revista Gávea, 1.
- Kwon, M. (2008). *Um Lugar Após o Outro: Anotações sobre Site Specificity*. Artes e Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais: EBA UFRJ. Ano XV, n. 17, p. 166-187.
- Larrat-Smith, P. (2011). *Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido. Catálogo e escritos psicanalíticos (Catálogo da exposição)*. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil.
- Larrosa, J. (2019). *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Autêntica Editora.
- _____. (2002). *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Revista Brasileira de Educação. 2002. n.19, p.20-28.
- Lefebvre, H. (1973). *Crítica da vida cotidiana*. Graça Editorial.
- _____. (2001). *O direito à cidade*. Centauro.
- Le Guin, U. K. (2021). *A teoria da bolsa de ficção*. N-1 Edições.
- Lima, J. D. S. (2014). *Cartografia das Artes Plásticas no Recife nos anos 1980*. Ed. Universitária da UFPE.
- Lima, B. & Ferrer, B. R. (Orgs). (2023). *Wilson Carneiro da Cunha: do instantâneo de rua aos registros caseiros (livro eletrônico)*. Ed. das Autoras.
- Lins, O. (2005). *Avalovara: romance*. Companhia das Letras.
- Lippolis, L. (2016). *Viagem aos confins da cidade: a metrópole e as artes no outono pós-moderno (1972-2001)*. Antígona.
- Lispector, C. (2020a). *Felicidade clandestina*. Rocco.
- _____. (2020b). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rocco.
- _____. (2009). *A paixão segundo G.H.* Rocco.
- Marconi, M. A. & Lakatos, E. M.. (2003). *Fundamentos de metodologia científica*. Atlas, 2003.

- Martins, C. (2008). *Nanã: a senhora dos primórdios*. Pallas.
- Mauss, M. (2003). *Sociologia e antropologia*. Cosac e Naify.
- Mendonça, A. F. (2021). *O livro dos sonhos bordados (livro eletrônico)*. Ed. da Autora.
- Menezes, M. (2017). *O Azulejo saiu da parede*. Trabalhos de Antropologia e Etnologia, 57.
- Menezes, M. (2021). *O azulejo como oportunidade cocriativa para (re)invenção do espaço público*. Cidades [Online], 42.
- Miller, D. (2013). *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Zahar.
- Moraes, A. (2016). *52 +1: crianças no espaço público é sinal de um mundo mais humano*. Edição do autor.
- Morais, B. R. F. et al. (2015). *Guia Comum do Centro do Recife: arqueologia do presente*. Livrinho de Papel Finíssimo.
- Muzzillo, O. (2014). *Cerâmica sem segredos*. Artes & Textos.
- Noble, V. (1998). *Mãe Paz — um caminho para a Deusa através do Tarô*. Record; Nova Era.
- Paglieri, R. (2019). *A Paisagem rádio-mapa e o Projeto Radionômada*. 160f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Peixoto, N. B. (2012). *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. Editora Senac São Paulo.
- Piorski, G. (2016). *Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar*. Peirópolis.
- Pontes, M. A. N. (2012). *A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/ação e 3nós3*. 172f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- Porto Filho, G. (2021). *MESH: espaço-tempo divergente na arte contemporânea*.

Edição do autor.

Ramiro, M. (Ed.). (2017). *3 nós3: intervenções urbanas 1979-1982*. Ubu Editora.

Rancière, J. (2009a). *A partilha do sensível: estética e política*. Editora 34.

_____. (2009b). *O inconsciente estético*. Editora 34.

_____. (2012). *O espectador emancipado*. Editora WMF Martins Fontes.

_____. (2018). *O mestre ignorante — cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Autêntica Editora.

Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Letramento.

Ribeiro, S. (2019). *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. Companhia das Letras.

_____. (2022). *Sonho manifesto: dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico*. Companhia das Letras.

Rilke, R. M. (2013). *Cartas a um jovem poeta*. Globo.

Rufino, L. (2019). *Pedagogia das encruzilhadas*. Mórula Editorial.

Rulfo, J. (2011). *Pedro Páramo*. BestBolso.

Salles, C. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. FAPESP: Annablume.

Santos, E. R. (2011). *Celeida Tostes: O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea*. [Dissertação de Mestrado em Artes]. Universidade Estadual Paulista.

Saramago, J. (2008). *A viagem do elefante: conto*. Companhia das Letras.

Simas, L. A. (2020). *O corpo encantado das ruas*. Civilização Brasileira.

Sette, M. (1948). *Arruar: história pitoresca do Recife Antigo*. Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil.

Silva, L. D. (2021). *Arruando pelo Recife*. Cepe.

- Silva, M. C. (2016). *Um caminho para o Estado do Brasil: colonos, missionários, escravos e índios no tempo das conquistas do Estado do Maranhão e Piauí, 1600-1800*. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Silva, R. & Costa, M. L. (Orgs). (2014). *Celeida Tostes*. Memória Visual.
- Smith, P. (2017). *Devoção*. Companhia das Letras.
- Solnit, R. (2016). *A história do caminhar*. Martins Fontes.
- Stigger, V. (Curadora). (2013). *Maria Martins: Metamorfoses*. (Catálogo de exposição). Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Stone, M. (2022). *Quando Deus era mulher*. Goya.
- Sun, C. (2012). *Experimental music*. Oxford: University Press. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224296>>. Acesso em: 24/01/2025.
- Vilela, C. (2013). *A emparedada da Rua Nova*. Cepe.
- Walker, A. (2019). À procura dos jardins de nossas mães. In: Pedrosa, Adriano; Carneiro, Amanda; Mesquita, André (Orgs). *Histórias das mulheres, histórias feministas: ontologia*. MASP, p.54-63.
- Weil, S. (2022). *O enraizamento*. Âyiné.
- Winnicott, D. (2021). *Tudo começa em casa*. UbuEditora.
- Woolf, V. (2014). *Um teto todo seu*. Tordesilhas.
- Zaccara, M. (Org). (2017). *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Edição da Organizadora.
- Zaccara, M. & Morgado, I. (2015). *O corpo como instrumento político na obra de Christina Machado: uma artista mulher pernambucana*. Consultado em 30 de junho de 2022, em Anais do XXIV Encontro da ANPAP: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/madalena_zaccara_itamar_morgado.pdf
- Filmes
- Aquarius. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e

Michel Merkt. Recife: Vitrine Filmes, 2016.

Retratos fantasmas. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux e CinemaScópio. Recife: Vitrine Filmes, 2023.

Apêndice A - Diário de bordo

Escritos realizados após cada uma das doze caminhadas realizadas entre julho de 2022 e junho de 2023, com a intenção de refletir sobre os encontros vivenciados nas ruas e resguardar a memória daqueles dias, para poder “voltar” a eles, sempre que precisasse, ao longo do processo de escrita da tese e ao longo do desenvolvimento do projeto artístico. Construí a narrativa utilizando verbos no presente para dar a sensação à leitora ou ao leitor do dinamismo das caminhada e de estarem inseridos nesses movimentos ziguezagueantes sobre as ruas do Recife.

Caminhada 1

Recife, 31 de julho de 2022

Último dia do mês — a escolha da data não foi aleatória: Pedro nasceu no dia 11 e tentei retardar ao máximo o momento de despedir-me do meu filho pela primeira vez e caminhar. Falaram-me que caminhar é um ótimo exercício para grávidas, porque ajuda no encaixe e na estimulação do parto natural; exatamente por este motivo, tive medo de fazer a caminhada no início do mês: o médico obstetra estava viajando e só voltaria ao Recife no dia 11 de julho. Não podia caminhar muito, para não estimular o parto antes da hora. Pensei, então, em fazer a caminhada no dia 11 de julho à tarde, logo após a minha consulta médica agendada às 14h. Pedro estava com data prevista de nascimento para o dia 19, mas com Dr. Sérgio em Recife não haveria problema dele nascer no dia 12 ou 13, inclusive eram noites de lua cheia — momento propício para partos.

Entretanto, para minha surpresa, a bolsa rompeu no domingo, dia 10, em torno das 23h, quando eu e Marcelo, meu companheiro, estávamos no sofá assistindo à televisão. As contrações começaram logo em seguida, com distanciamento menor do que cinco minutos entre uma e outra. Ligamos para Maria Júlia, minha irmã, que está no terceiro ano em sua especialização em obstetrícia, e era nossa “médica reserva”. Pedro nasceu no Hospital

Esperança às 2h44 do dia 11 de julho, em um parto natural feito com auxílio dela, com participação ativa minha e de Marcelo. Desde então, nasci, também, como mãe e estes primeiros vinte dias têm sido de bastante aprendizado.

Entrei, então, em um dilema: levar ou não levar Pedro junto nesta caminhada (visto que ele mama em intervalos de três em três horas)? Inclusive parecia-me bela a ideia de caminhar com o meu filho do seu primeiro mês de vida até ele completar um ano de idade. Entretanto, as ruas de uma cidade grande como Recife fazem-se hostis para um bebê: poluição atmosférica, poluição sonora, violência urbana e resquícios de variantes da Covid-19 no ar.

Pela manhã, marquei um café com minha família no apartamento da Rua Aníbal Falcão, no bairro das Graças — hoje é domingo, fazia tempo que não reunia toda a família e ainda estamos curtindo a mudança para este novo lar. Pelas redes sociais, cedinho, tivemos a notícia da morte do poeta Miró da Muribeca, o que deixou Marcelo abalado, especialmente pela sua convivência mais intensa com Miró no último ano. Ele decidiu ir ao velório no Cemitério Santo Amaro, que iniciava às 16h. Como meu circuito de caminhada passa pelo cemitério, decidi convidá-lo a caminhar junto comigo e levarmos Pedro, com vinte dias de vida, à cidade — infringindo as recomendações médicas de mantê-lo em casa até as vacinas dos primeiros meses.

Sáimos de casa às 16h37. Marcelo fotografou nossa saída: o início da caminhada; o início deste projeto de pensar a cidade, o caminhar e a cerâmica. Colocamos Pedro no *sling* pela primeira vez e ele pareceu confortável junto ao calor do meu corpo. O *bougainville* escarlate da nossa rua está magnífico, no ponto mais alto de sua floração. Na sorveteria da esquina, encontramos um conhecido de Marcelo que carrega seu bebê Francisco em um “canguru” e, gentilmente, nos explica a diferença entre *slings* e “cangurus”. Curioso como a rua é um lugar propício ao encontro, basta pôr os pés fora de casa e começam as interações com conhecidos e desconhecidos.

Seguimos pela Rua das Graças, aparentemente sem grandes problemas em caminhar com Pedro. Na Rua Guilherme Pinto um senhor a pé nos pergunta: “Onde é a Encruzilhada?”. Respondemos: “É longe. Mais à frente dobre à direita”. Há um bairro em Recife chamado Encruzilhada, para chegar lá ele vai precisar cruzar os bairros das Graças e do Espinheiro. Fiquei contente em perceber que ele não estava usando um GPS para chegar lá, estava apenas se comunicando com os outros transeuntes.

Passamos pela rua do meu atelier, a querida Rua Fernando Lopes, onde morou o poeta Manuel Bandeira, embora hoje, na sua casa de infância, funcione um restaurante de *sushi*. Recife tem sido uma cidade ingrata com seus poetas, o que se reflete no descaso em relação à preservação da memória destes espaços que poderiam ser transformados em casas-museu. Gosto muito desta rua de casinhas coloridas “de porta e janela”, que parece um pedaço de Olinda infiltrado em Recife e que foi a vila operária da antiga E. Lucena S.A. — Fábrica e Fundação Capunga. A ideia de morar na mesma rua do poeta que escreveu os poemas “Evocação ao Recife” e “O bicho”, mesmo que em outra camada do tempo, sempre encheu meu coração de alegria. A edificação roxa de número 74 foi a minha primeira casa, após a saída do apartamento dos meus pais. Morei ali de julho de 2017 até abril de 2022, e só saí por causa de uma nova vizinhança que se instalou na rua durante a pandemia: um bar que não respeita as leis relacionadas ao volume do som e ao uso do espaço público. Por este motivo, atualmente, essa casa é apenas o espaço do meu atelier de cerâmica, mas já foi morada para mim. Tive que sair de lá por causa do som alto, tornou-se impossível dormir ali e, talvez, toda esta confusão tenha sido a principal motivação para começar a pensar sobre o espaço público e sobre as questões da cidade. Hoje tramita no Ministério Público uma ação contra esse bar, da qual faço parte. No momento em que passamos, o bar ainda não tinha começado a colocar mesas e cadeiras na rua.

Seguimos pela Rua Guilherme Pinto e encontro uma vizinha da minha mãe, Dona Ivone, que pergunta do outro lado da rua: “É Manuel?”. Respondo: “É Pedro”. Avançamos e quando chegamos na Praça do Derby, Marcelo começa a temer seguirmos adiante com o bebê —

visualizar a Av. Agamenon Magalhães, com seus carros e ônibus velozes, deixa-nos mais receosos. Em um domingo à tarde, as ruas estão mais desertas, tememos a violência urbana e pensamos nas consequências que Pedro poderá sofrer por nossa irresponsabilidade. Surge, então, um turbilhão de medos.

Voltamos atrás e decidimos deixar nosso bebê no apartamento da minha mãe. Esse apartamento, para minha sorte, também fica dentro do circuito e está a apenas dois quarteirões dali (tínhamos passado por seu edifício há pouco). Voltamos aqueles passos com um sentimento de tristeza — será mesmo a cidade tão nociva a um bebê? Neste momento, passa uma senhora do outro lado da calçada e diz: “Botem uma meia nele!” — é a famosa “hora do sereno” para os mais velhos, e provavelmente ela deve ter julgado estes pais de primeira viagem que deixam os filhos descalços por aí. Deixamos Pedro com minha mãe e seguimos a viagem pensando que, mais cedo ou mais tarde, ele precisará mamar.

Após cruzarmos a Av. Agamenon Magalhães encontramos as ruas bastante desertas e com um leve chuveiro. Como o centro fica vazio aos domingos! Sinto um cheiro de incenso no ar pairando sobre um boteco charmoso da Rua da Conceição. Dali, avisto um apartamento cheio de plantas na varanda do qual emana uma luz baixa amarela... o clima aconchegante criado pelo morador destaca-se diante das outras varandas do edifício. Desejo dar mais “ar de casa” à minha atual moradia... Como nos mudamos para lá em maio, com sete meses de gestação, muita coisa ainda está por fazer, ainda não penduramos sequer os quadros nas paredes.

Apresento a Marcelo a casa de infância da minha avó. Como era por dentro? Imagino as cores dos azulejos, os móveis, as plantas cultivadas no quintal... Será que há alguma fotografia deste lar? Minha avó nasceu em 23 de julho de 1925, os registros fotográficos ainda eram raridade naquela época. Devo conversar mais com meu pai e com minha tia Piedade a respeito disso, eles devem lembrar de mais detalhes, preciso saber melhor a história desta construção.

A Praça Maciel Pinheiro, logo à frente, é um verdadeiro retrato do Brasil de Bolsonaro: pobreza extrema, uma quantidade enorme de famílias dormindo sobre papelões, usuários de *crack*, um total descaso público com os seres humanos mais vulneráveis. Alguma apresentação termina no Teatro do Parque neste momento e uma criança com um grande nariz vermelho de palhaço sorri para mim, ao longe.

Caminhamos pela Rua do Hospício, pelo Parque Treze de Maio, Av Visconde Suassuna... há uma casa branca, de esquina, onde vive uma família que mantém os muros baixos da construção original — que lugar idílico! Será que fica na esquina com a Rua do Sossego? Uma casa daquelas combina muito com um endereço “Rua do Sossego”... Procuramos a placa na esquina, mas não há a identificação do nome da rua. Confirmarei mais tarde pelo Google Maps.

Chegamos ao portão do cemitério e notamos que poucas pessoas velam o corpo do poeta Miró. Provavelmente o cemitério estará lotado amanhã, o dia do enterro. Miró lutava contra o alcoolismo e contra um câncer há alguns anos... ele era flanelinha de carros quando alguém percebeu seu grande talento para a poesia. Muitas coroas de flores chegaram ao velório, e algumas de suas poesias estavam estampadas sobre o caixão: “Apesar dos efeitos colaterais, o amor ainda é o melhor remédio”; “A saudade dói e não há farmácia de plantão que resolva”. Percebi que nunca tinha ido ao cemitério à noite, esta foi a primeira vez. Ficamos na igreja localizada ao centro do terreno, velando Miró da Muribeca por algum tempo. Não passei no túmulo da minha avó, embora tenha pensado nela. Confesso que, de todo o circuito, o cemitério me parece o lugar onde ela menos está presente — embora seus ossos se encontrem ali.

Voltamos pela Rua do Pombal e, quando passamos pelo SENAC, minha mãe telefona avisando que Pedro está chorando. A partir dali apressamos os passos. Na Rua Afonso Pena, próximo à Rua do Lazer da Universidade Católica, há uma placa oferecendo um “tratamento seca barriga” enquanto que na Praça Oswaldo Cruz famílias famintas moram em barracas de

acampamento. Vejo, numa árvore desta praça, um elemento circular pendente, de espuma ou de madeira, que lembra a imagem de um terço. Minha avó era beata e rezava muitos terços, não é à toa que deixou uma caixa repleta de terços quando partiu daqui para outro plano espiritual. Gostaria de materializar em cerâmica, durante esta investigação, alguma peça que remeta a contas de um terço. Ainda não sei como, mas esta ideia do terço surge neste momento da caminhada. Marcelo conta que nesta praça existia um restaurante chamado Ilha de Cós, que ele costumava frequentar com o pai, na infância.

Voltamos pela Av. Conde da Boa Vista, cruzamos outra vez a Av. Agamenon Magalhães, Marcelo pára em uma farmácia para comprar remédios enquanto sigo sozinha para finalizar a caminhada com pressa: só falta a Rua Joaquim Nabuco, praticamente. Nesta reta final percebo o corpo muito cansado, quase sem forças e me dou conta de que não perguntei a Maria Júlia se já poderia fazer esforço físico vinte dias após o parto. O fato de ter vivenciado um excelente parto natural e estar passando por uma boa recuperação fez-me esquecer do tempo de resguardo. Subo no apartamento da minha mãe para alimentar Pedro, que está calmo, embora tenha chorado muito na última hora. Volto à casa caminhando, com ele e Marcelo, que neste momento já havia nos alcançado. Olho o relógio, 19h57 — desta primeira vez, levamos exatas três horas e vinte minutos para cobrir todo o circuito.

Caminhada 2

Recife, 31 de agosto de 2022

Convidei a amiga e fotógrafa Renata Santana para escolher um ponto do circuito para fazer alguns retratos meus hoje. De todo o percurso, ela escolheu a casa de infância da minha avó. Renata tem uma dissertação de mestrado sobre velhice, sobre o corpo velho, e tinha uma relação muito especial com suas avós também. Envio uma mensagem avisando que estou saindo de casa e devo levar em torno de uma hora para chegar ao local escolhido por ela.

Hoje, tive dificuldade de sair de casa. Minha mãe veio até nosso apartamento para ajudar a cuidar de Pedro. Ela e Marcelo ficarão com o bebê enquanto caminho. Decidimos não levar mais, por um tempo, Pedro à cidade. Consigo sair do apartamento às 15h22 e me sinto animada a fotografar. Desço as escadas do apartamento, que pela primeira vez se apresentam à minha vista como a entrada de um secreto labirinto. Na calçada, em frente ao prédio, percebo sons de choros de bebê — será Pedro? Será algum dos outros bebês vizinhos? Na nossa rua há também Ana e Iara, bem pequenas e choronas. Tento acreditar que o choro vem de uma das duas e sigo em frente. Um cheiro forte de mirra, da casa vizinha, abre os caminhos desta caminhada.

Sinto vontade de tomar um sorvete na esquina, mas percebo que não levo na bolsa nenhum dinheiro, nem cartão de crédito. Por questões de segurança, levo a menor quantidade de coisas possíveis na bolsa durante a caminhada. Há o risco real de ser assaltada em vários pontos do caminho. Isaque, um conhecido, em situação de rua, que costuma ficar em frente da Igreja das Graças, me interpela, pede R\$1,00 — explico-lhe que estou sem nenhum dinheiro hoje.

Passo na frente do Colégio Instituto Capibaribe, fundado por Paulo Freire, e vejo as flores lilases pendentes da tumbérgia. Está chegando a primavera, é tempo de flor. Gostaria de fazer um mapeamento das flores presentes neste circuito: tanto das flores cultivadas nos jardins, quanto das flores selvagens, que brotam entre as brechas do cimento.

Passo pela rua do atelier e encontro Fabiana e Gominho, vendedores ambulantes de lanches, que esperam os alunos da Faculdade Maurício de Nassau largarem, nesta tarde de quarta-feira. Fabiana pergunta: “Tu tá do lado de quem?”. Ficamos felizes em descobrir que somos todos “Lula” — reconhecemo-nos! Ela se referia às eleições, à disputa eleitoral entre Lula e Bolsonaro. É triste perceber como o fascismo avançou no Brasil e como as pessoas têm memória curta.

A Rua Fernando Lopes está bastante pichada e com algumas intervenções de arte em papel, o que chamamos aqui de “lambe-lambe”. Nunca vi no Recife uma intervenção urbana clandestina tendo como matéria prima a cerâmica, penso que seria interessante estudar este lugar do objeto cerâmico fora da lei. Além das intervenções urbanas maiores, dentro da legalidade, desejo estudar também este lugar das intervenções infiltradas e sorrateiras, ilegais, sobre os imóveis abandonados... sobre as casas emparedadas do Recife, fazendo uma costura com o livro “A emparedada da Rua Nova”, romance histórico de Carneiro Vilela (2013), publicado em folhetim entre 1909 e 1912 e que transformou-se em uma verdadeira lenda urbana recifense. Gostaria de “desemparedar” esta mulher através da cerâmica, sobre “casas emparedadas”. Percebo que preciso começar a ler o livro de Carneiro Vilela, porque esta história tem muito a ver com a minha pesquisa... embora saiba a lenda urbana de cor e salteado.

Passo pelo Quartel do Derby e há uma banda militar ensaiando para o desfile do dia 7 de setembro. No Brasil, comemora-se o Dia da Independência do Brasil em relação ao Império Português, que aconteceu justamente no dia 7 de setembro de 1822. Entretanto, com um presidente fascista, estes sentimentos patrióticos e nacionalistas estão bastante deturpados e uma parte da população fanática por Bolsonaro chega a falar em intervenção militar. Na calçada ao lado do quartel há bandeiras de Joel da Harpa, um candidato a deputado estadual apoiador de Bolsonaro.

Percebo um sensível detalhe em cerâmica em um muro de uma das grandes casas que ficam ao redor da Praça do Derby: uma casa abandonada que foi ocupada por pessoas sem moradia há algum tempo. Lembro de admirar aquela casa quando passava caminhando por ali, há alguns anos. Fotografei o detalhe daquela pintura em esmalte azul sobre os azulejos carcomidos pelo tempo... um delicado “portal” traçado com linhas finas e arredondadas.

Falta pouco mais de um mês para a eleição e o clima de disputa política na rua é forte. Na Av. Agamenon Magalhães, pessoas trabalham balançando bandeiras no ar. Caminho com a

câmera a tiracolo e uma senhora alerta: “Aqui está tudo horrível. Guarde isso, minha filha (referindo-se à câmera que estava em minhas mãos)... A minha filha foi morar no Canadá com os filhos, lá ela tem segurança”. É grande a quantidade de brasileiros deixando o país, buscando acesso à educação, saúde e segurança em outros lugares. Vejo a toalha com o rosto estampado de Lula ao longe, parece-me um sinal de esperança. Curioso que, nesta campanha, para combater as bandeiras do Brasil tomadas como símbolo do governo Bolsonaro, e estendidas em muitas varandas, criaram toalhas de banho vermelhas com o rosto de Luís Inácio Lula da Silva estampado ao centro — vibro cada vez que vejo uma delas estendida por aí.

Na Rua do Progresso observo um antigo sobrado abandonado, belo por possuir muitas camadas de tinta sobrepostas ao longo do tempo, que funciona como uma “pequena galeria de arte clandestina”. Muitos lambes, de diversos artistas, estão fixados neste local. Imagino que pode ser um local adequado para experimentar a intervenção com o objeto cerâmico.

A Rua do Progresso transforma-se em Rua Giriquiti e, mais à frente, em Rua da Conceição. Por toda esta área há belos sobrados abandonados. Vejo, outra vez, o aconchegante apartamento com plantas na varanda que observei na primeira caminhada. E, neste ponto, avisto Renata no meio da Rua da Conceição, olhando para a torre da Igreja do Rosário. Passeamos pela Rua do Rosário com calma, fotografando detalhes das fachadas e conversando sobre minha avó. Rê conta que sua avó também morava ali perto, em uma casa de esquina com a Av. Conde da Boa Vista, onde hoje funciona uma loja de roupas “Hering”. Comentamos como os fios embaralhados dos postes do Recife são um monumento turístico à parte e lembramos do “Guia Comum do Centro do Recife”, de autoria de Bruna Rafaella Ferrer, que também retrata estes “monumentos”. Deixo-me ser fotografada com um pouco de timidez, mas com muita felicidade de ter convidado Renata para este encontro.

Renata admira as grandes e antigas árvores do nosso velho centro e eu observo que há outra igreja na Rua da Conceição, que nunca havia percebido antes: a Igreja de Santa Cecília. Um

passante diz que ela é a padroeira dos músicos. Renata convida-me para fazer um lanche na Padaria Imperatriz, localizada na rua homônima, mas quando chegamos lá percebemos que nenhuma de nós está com dinheiro ou cartões na bolsa.

Renata decide me acompanhar pelo resto da caminhada, depois de ter finalizado as fotografias. Ela me apresenta o “Beco do Rato”, uma travessa da Rua do Hospício, de que nunca tinha ouvido falar. Quando nos aproximamos do Cemitério de Santo Amaro, um homem em situação de rua nos pergunta: “Tem um real? A nave já vai sair”. Reflito sobre a quantidade de encontros que ocorrem em uma simples caminhada, com possibilidade até de contatos extraterrestres. Quantos planos de existência física e espiritual cabem sobre um circuito traçado no mapa de uma cidade qualquer?

Entramos no cemitério e mostro a Renata o túmulo de minha avó. Em algum momento da história da nossa família, compramos este túmulo em uma “área nobre do cemitério”, ao lado de túmulos de barões e baronesas. A avó da minha avó, minha tataravó, chamava-se Joanna Albuquerque Maranhão do Rêgo Barros, carregando dois sobrenomes que remontam às primeiras famílias portuguesas que chegaram a terras pernambucanas. Este passado colonial atravessa minha família. Renata fez uma observação muito pertinente: não escrevemos o nome de minha avó Leuce no túmulo, nem as datas de seu nascimento e morte. Na lápide, há apenas o nome de Joanna e o nome do meu avô Ivan, muito provavelmente colocado lá por minha avó Leuce. Renata notou que a reclamação de vovó no sonho poderia estar relacionada a esta nossa falta formal: enterramos minha avó, mas não cuidamos de elaborar as informações da sua lápide, não registramos a memória daquela vida no granito claro que pesa sobre seus restos mortais. Renata pediu autorização para me fotografar também ali, em frente ao túmulo.

Voltamos pela Av. Visconde de Suassuna, e escuto um grito vindo de um carro: “Aninha?” — era Violeta, uma amiga do colégio. Damos “tchau” à distância. Emaranhados de fios na esquina da Rua Afonso Pena com a Rua do Príncipe: funcionários da companhia de

eletricidade de Pernambuco trocavam os fios dos postes. Caminhamos mais rápido, porque minha mãe telefona avisando que Pedro está chorando.

Nesta volta para casa, conversamos, sobretudo, sobre os candidatos ao governo de Pernambuco, todos descendentes de famílias com tradição política: Marília Arraes, neta de Miguel Arraes; Raquel Lyra, filha de João Lyra; Miguel Coelho, filho de Fernando Bezerra Coelho. Estamos em uma fase de transição, mas democratizar o acesso aos cargos políticos no Brasil ainda levará tempo. Os Quatro Cantos do Derby está repleto de bandeiras de campanhas eleitorais. Nós nos separamos ali. Renata tinha uma aula *online* às 19h e já era perto das 18h30. Eu dobrei na Rua das Pernambucanas, segui pela Rua das Graças e após três horas e meia estava de volta à casa e a Pedro.

Caminhada 3

Recife, 30 de setembro de 2022

Enquanto dou de mamar a Pedro, minha mãe parece “preparar minha lancheira” — como nos velhos tempos de escola. Ela tem me ajudado muito, tem sido minhas mãos enquanto embalo o bebê no colo. Ontem à noite foi o último debate dos candidatos à presidência da República, o clima está acirrado no país. Coloco a ração dos gatos, dou o máximo de leite que posso a Pedro e começo a checar a mochila: três tranças de cerâmica, um pouco de argamassa, uma garrafa de água para adicionar à argamassa, pequenas pás e colheres para mexer a massa e fixar as peças de cerâmica à parede. Nunca fixei uma peça de cerâmica com argamassa a uma superfície. Leandro Nascimento, oleiro que realiza o processo de queima das minhas peças, foi quem deu a dica da argamassa: seca mais rápido que o cimento. Através de vídeos disponíveis no Youtube, aprendi como deveria manipular o material.

A ideia das tranças ocorreu-me no início do mês de setembro: começar a desemparedar esta mulher, deixar escapar das casas emparedadas as pontas de suas tranças. Minha avó gostava

de trançar os próprios cabelos e depois dizia: “Que maluquice, uma velha de trança!”. Seus cabelos, na velhice, eram curtos — fazia uma pequena trança no cocuruto. Modelei a peça pensando em minha avó Leuce e pensando também em Clotilde, personagem principal do livro “A emparedada da Rua Nova”, de Carneiro Vilela (2013). Fiz um leve laço bem fino, para arrematar as madeixas, testando os limites da matéria plástica. Para minha surpresa, após a queima, percebi que cometi um erro: utilizei uma argila branca sem querer e as peças ficaram esbranquiçadas. Em vez de refazer o trabalho, decidi abraçar o acaso desta falha: tranças de cabelos esbranquiçados... Clotilde remonta ao século XIX e minha avó ao século XX, ambas estariam bem velhas hoje, se estivessem vivas. Tranças de cabelos brancos passaram então a fazer ainda mais sentido para minha investigação. Escolhi um tom de esmalte rosa antigo para passar apenas na fita de arremate: era um tom bastante presente nos objetos da minha avó e harmonizou bem com a cor da argila esbranquiçada.

Combinei com Nina Xará, fotógrafa, o registro da caminhada de hoje. Marcamos de nos encontrar no Consulado Americano do Recife, já que ali perto seria o local da primeira intervenção — um sobrado abandonado onde funciona uma já mencionada “pequena galeria de arte urbana clandestina”. Nina está começando uma pesquisa sobre as questões da cidade e está interessada em edifícios abandonados. Falei sobre o paralelo que estou traçando entre as casas emparedadas e o romance “A emparedada da Rua Nova”, contei que desejo seguir investigando por este caminho.

Às 10h10 inicio o circuito. Hoje é sexta e a floricultura onde trabalho está cheia de pedidos para as festas do final de semana. Passo pela entrada da loja e faço algumas fotografias de Ló e das flores — é uma sorte morar na mesma rua do trabalho. O cuidado de Ló com a loja e os clientes me permitem sair tranquila para caminhar em um dia atribulado como hoje.

Na Rua das Graças identifico uma casa abandonada, onde despejam lixo — uma casa emparedada bem no coração do bairro das Graças. Percebo, também, que estão realizando uma obra de troca de todas as calçadas da Rua das Pernambucanas, ação relacionada à

construção do Parque das Graças Lúcia Moura. Meus olhos encontram Lula pelo caminho: uma bandeira do Brasil com o rosto de Lula ao centro, uma pichação “Lula 13”, um lambe fixado à uma caixa de eletricidade.

Nas ruas há um murmurinho eleitoral, carros de som, bandeirolas, *jingles*. Na Praça do Derby, grande refúgio verde do centro da cidade, é possível ouvir o canto dos pássaros. Suas árvores centenárias são belas esculturas da natureza, observo o entrelaçar de raízes e caules, penso nas tranças como raízes e lembro do livro de Bachelard (2019b): há um capítulo sobre raízes que desejo reler.

Logo após atravessar a Av. Agamenon Magalhães, ouço barulho de construções. Desejo que, em breve, possamos iniciar a construção de um novo país... Um homem em situação de rua, cheirando cola, deitado sobre a pista da Av. Conde da Boa Vista — mais um retrato do (des)governo Bolsonaro. Nesta área do percurso algumas pessoas percebem que estou fotografando. Descobri com as caminhadas que portar a câmara destemidamente a tiracolo é a melhor solução para encarar este medo de ser assaltada e ter o equipamento roubado, em um país tão desigual como o Brasil.

No início da Av. Conde da Boa Vista ainda resta uma banca de jornais. Sinto saudade das bancas de jornais, hoje equipamentos quase em extinção nas ruas do Recife. Volto uns passos: “O que é notícia hoje?”. Decido observar com calma as capas das principais revistas, a notícia principal é a morte da Rainha Elizabeth — como ainda somos colonizados! Algumas pessoas vestem vermelho nas paradas de ônibus... As cores das roupas dizem muito nestes dias que antecedem a eleição.

Espero Nina na calçada do Consulado Americano, em frente a uma barraquinha de sorvetes da Kibon. Penso na escolha feliz dos fotógrafos para este projeto: Marcelo, Renata, Léo e Nina — eles irão fazer a cobertura fotográfica do ano, Marcelo no primeiro mês de cada trimestre, Renata sempre no segundo mês, Léo nas intervenções “pontuais no circuito” e Nina nas terceiras caminhadas e intervenções “dentro das caminhadas”.

Nina chega de Uber e caminhamos pela Rua do Progresso até o sobrado abandonado conversando sobre as questões pertinentes ao doutoramento. Escolho o local para fixar a primeira trança, acompanhando uma curva descascada da parede, e começo a preparar a argamassa. Um sobrado abandonado, em um centro comercial também abandonado, em um trecho deserto da rua... não senti medo de ser abordada por ninguém, segui adiante, ligeira. Entretanto pensei que estou cometendo um crime sobre um imóvel que já sofreu outro crime de ser abandonado pelos seus próprios donos — preciso investigar mais a fundo todas estas questões legais/ilegais da arte urbana, entretanto, não quis que o acesso ao conhecimento prévio freasse a minha ação. Depois de alguns minutos a argamassa endurece e a primeira trança fica fixa à parede.

Sigo para o segundo ponto, um casarão emparedado com detalhes *art nouveau*, número 195 na Rua do Giriquiti: subo no muro do jardim para fixar a segunda trança no alto, na posição horizontal. Nina acompanha-me fotografando, ela conhece muitos dos outros artistas urbanos que deixaram lambes por estas ruas. Pensei em fixar a terceira trança em outra casa emparedada mais distante desta área, entretanto, um lambe de Nando Z.V. — uma gravura do rosto de Lula — parecia me convidar para o local da terceira intervenção: o sobrado abandonado e emparedado da casa de infância da escritora Clarice Lispector. Pensava em fazer alguma intervenção próxima a esta casa, porque, para mim, um dos textos mais bonitos sobre o Recife é o conto “Restos de Carnaval” de Clarice, mas não imaginava que seria hoje, nem que seria a fixação de umas das tranças perto de um lambe do rosto de Lula; deixei-me levar pelas vontades instantâneas que surgiram ao longo do caminho. Nina fotografou mais uma vez e nos despedimos na frente do sobrado de Clarice: ela estava atrasada para seu estágio em uma galeria de arte.

Converso com um chaveiro que tem uma banca na Praça Maciel Pinheiro: ele não acredita mais em Lula, pensa em votar no Partido Novo. A televisão, após anos de destruição da imagem de Lula e do PT, fez um grande estrago na cabeça do povo. O centro da cidade cheira a caju e abacaxi; admiro a beleza das bancas de frutas, ainda há muitas nesta área...

O centro velho tem esses costumes antigos que havia na cidade e hoje não vemos mais: chaveiros, vendedores de amendoim, sapateiros, amoladores de faca e todas estas profissões que começam a fazer parte de um passado. Nas paredes, encontro algumas junções de arte urbana e propaganda política, muitos adesivos e santinhos de deputados estaduais e federais colados por todo canto.

Observo as grandes casas abandonadas que margeiam o Parque Treze de Maio: uma das minhas bisavós morava ali bem perto, do outro lado do Parque, na esquina entre a Rua da Saudade e a Rua Mamede Simões. Era a minha bisavó Maria Júlia, avó paterna do meu pai e prima do poeta Augusto dos Anjos. Rua da Saudade, que nome bonito para uma rua! Do outro lado do Parque, passo um longo tempo observando os desenhos deixados pelo descascar das paredes e das camadas de tintas sobrepostas ao longo do tempo.

Observo mais uma vez a casa da Av. Visconde de Suassuna, observada na primeira caminhada: há pessoas morando, a casa é muito bem conservada e um cachorro pequeno chega até o portão para observar minha presença. Fica mesmo de esquina com a Rua do Sossego a casa tão sossegada... confirmei no Google Maps. Percebo minha avó presente nestas ruas... ela falava destas ruas, este era o local onde ela morava e caminhava, era o local onde fazia compras, era o Recife de sua juventude.

Ao chegar na praça do Cemitério levo um susto ao ler os dizeres fixados a uma coroa de flores "Descanse em paz, Pedro Façanha e Família". Não observei a pequena vírgula, na pressa li: "Descanse em paz Pedro e Família" — um dia realmente estaremos todos ali, abaixo debaixo daquele túmulo, dentro daquele cemitério. Desta vez vou até o túmulo de vovó Leuce e fotografo lentamente detalhes da construção.

Passo pelo SENAC, pela Universidade Católica, escuto uma transeunte conversar com outra: "Eu vou de chapéu como Juma Marruá" — ela se refere à novela das 21h, "Pantanal". Um rapaz caminha segurando o tronco de uma árvore: acho curioso e o fotografo às escondidas.

Reparo nas raízes das árvores da Rua do Príncipe... grandes e grossas, pequenas e capilarizadas.

Percebo que há em uma esquina o Sebo Baleia, com um bonito letreiro artesanal. O dono, Luiz, conta-me que Baleia era o nome do cachorrinho de sua filha, inspirado no cachorro Baleia do romance “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos. Ele conta que tinha uma livraria em Porto de Galinhas e que, agora, abria o sebo em Recife.

Neste trecho do caminho, na Rua Fernandes Vieira, observo mais raízes e casas emparedadas. Enormes casarões abandonados. Vem o pensamento: “Vovó jamais foi emparedada, Leuce jamais deixou-se emparedar... Nem durante a vida, nem após a morte. Do seu túmulo saem folhas e raízes pelas brechas do granito branco” — estas frases devem ser guias para esta investigação artística.

Na Praça Oswaldo Cruz, conheço o artesão que tinha feito aquele objeto pendurado na árvore que lembrava um terço, observado na primeira caminhada: “Mestre Willy das cestas”. Ele mostra outros objetos que confecciona, conta que aprendeu cestaria com uma tia e diz que a arte da cestaria é como brincar de roda. Apenas agora percebo que o Teatro Valdemar de Oliveira está localizado nesta praça! Uma mulher que toma conta de carros me conta que o teatro fechou de vez, na pandemia, após uma sequência de assaltos. Por último, roubaram o cobre da fiação do ar-condicionado central. Como eu gostava de ir àquele teatro com minha mãe, na infância...

Desta vez ninguém telefona, Pedro não chora, e consigo demorar bastante no meu caminhar. Sigo pela Av. Conde da Boa Vista, cruzo a Av. Agamenon Magalhães, chego aos Quatro Cantos e na Rua da Pernambucanas percebo que há mais um teatro fechado no caminho: o Teatro Ribalta, que fazia parte da escola de *ballet*, Stúdio de Danças, onde me apresentei diversas vezes. Chego à casa e avisto minha mãe com Pedro no braço, pela janela. Abro a porta às 14h10 e Colombininho, o gato, nota minha chegada.

Trança 1: Rua do Progresso, s/n (ao lado do nº 350)

Trança 2: Rua do Giriquiti, 195

Trança 3: Praça Maciel Pinheiro, 320 (antiga casa de Clarice Lispector)

Caminhada 4

Recife, 31 de outubro de 2022

Corro para pegar a roupa preta no varal. A última leva na máquina de lavar foi de roupas escuras e lembro de que o vestido utilizado nas caminhadas está estendido no varal há alguns dias. A amamentação e as novas atividades de rotina com Pedro deixam-me mais cansada e quase todos os dias acabam às 20h30 — adormeço de cansaço junto ao meu filho, enquanto dou a sua última refeição da noite. Durante a semana, passei pelo varal várias vezes e notei que precisava recolher e guardar essas roupas, mas não sobra tempo para isto, tampouco para muitas outras coisas que costumava fazer antes de ser mãe.

Hoje é um dia feliz no Brasil para os 59.563.912 brasileiros que disseram “sim” à volta de Lula à presidência do país. Ontem foi dia de eleição, e 50,83% dos votos válidos permitiram a derrubada do fascismo de Jair Bolsonaro. Acordei com um sorriso leve na boca, uma sensação de vitória e de alívio. Temia pelo futuro do nosso país. Não conseguia visualizar mais quatro anos de Bolsonaro no poder, estamos todos adoecidos de tantos pronunciamentos violentos, de tanta barbárie e tanto ódio espalhados por este desgoverno genocida. Como diz a música: “tá na hora do Jair, tá na hora do Jair, já ir embora”. E vai tarde.

A casa está bagunçada porque passei a madrugada esmaltando peças de barro para a exposição “A escuta interior”, que tem data marcada de abertura para o dia 26 de novembro. Corro nas brechas de tempo para finalizar as peças desta exposição, gostaria de fazer mais e melhor. Contraditoriamente, pergunto-me porque fui escolher um material que me ensina

todo dia justamente sobre o respeito ao tempo das coisas. A argila parece me dizer: “calma!” Estou em uma fase de recolhimento, curtindo a chegada de Pedro ao mundo, é normal que esteja menos ativa... é tempo de contemplação! Eu procuro me tranquilizar pensando que a exposição vai ficar coerente com a etapa da vida que estou vivendo. Esmaltei as peças escutando o som da televisão ligada, ouvindo os comentários dos jornalistas sobre a vitória de Lula.

Além da bagunça, a casa está cheia: minha mãe e a babá conversam na sala enquanto Pedro choraminga. Tomo banho, almoço e organizo a máquina fotográfica para sair. Marcelo vai acompanhar a caminhada de hoje. Queremos pensar juntos se será possível colocar “uma banda de instrumentos de cerâmica” na rua — eis o meu principal desejo para este segundo trimestre de caminhadas, que começa hoje. Dou de mamar o máximo que posso, para deixar Pedro bem alimentado antes da minha partida. Minha mãe me chama para mostrar as folhas amarelas caídas do pé de jambo do jardim (o zelador havia feito duas grandes pilhas de folhas). Ela conta que viu na *internet* uma matéria sobre uma artista que costura “varais de folhas”. Penso na efemeridade do ciclo de vida das folhas, enquanto Pedro golfa em meus braços...

É hora de partir. Desço a escada às 12h43. Meu pai veio buscar Pedro e minha mãe, coincidentemente, neste mesmo horário — eles vão cuidar do bebê enquanto caminhamos. Penso em como eles seguem presentes como pais, agora nesta segunda etapa como avós — continuam cuidando tanto de mim através dos atos de cuidado com Pedro.

Na rua, consigo relaxar após esses últimos dias tensos, seja pela eleição, seja pelo prazo da exposição que se aproxima. Comento com Marcelo sobre o sentimento de alegria e leveza decorrentes da vitória de Lula nas urnas. Percebo as ruas mais desertas e caladas do que o normal para uma segunda-feira. Talvez muita gente que comemorou na noite anterior tenha faltado ao trabalho. Talvez as pessoas estejam com medo de comemorar uma vitória tão apertada, sobretudo quando sabemos que os nossos opositores defendem o armamento da

população. Bolsonaro ainda não se pronunciou sobre sua derrota nas urnas e após tantas falas de ameaça à democracia, temos medo do que ele seja capaz de fazer. Gostaria de tomar um sorvete para a comemoração tardia das eleições, mas a sorveteria da esquina está com as portas fechadas. Marcelo acha que não abre às segundas. O *bougainville* escarlate do Restaurante Fazendinha está deslumbrante: como gosto desta época do ano das florações no Recife!

Seguimos caminhando. Quanta mudança no Brasil em apenas um mês: dois turnos de eleições presidenciais, eleições para o congresso, eleições para governadores. Percebo que a reforma fotografada na última caminhada está concluída: trocaram as calçadas inteiras da Rua das Pernambucanas, padronizando todo o trajeto, e plantaram novas árvores. A obra provavelmente está ligada à construção do Parque das Graças Lúcia Moura, que está sendo entregue aos cidadãos por etapas — as principais ruas que desembocam no parque estão recebendo um tratamento especial.

Passo pelo atelier com vontade de entrar e ficar — ainda quero desenvolver as duas últimas peças da exposição. Muito lixo no chão da Rua Fernando Lopes, decorrente das comemorações nos bares durante a madrugada. Pela primeira vez olhei para o lixo feliz; a causa é nobre: a vitória de Lula nas urnas — embora meus vizinhos donos dos bares não tenham a consciência política de ter uma equipe permanente de limpeza pelas manhãs.

Passamos pelo edifício da minha mãe, onde Pedro deve estar descansando nos braços dos avós, para nossa tranquilidade. Seguimos cruzando a pequena praça da Faculdade Maurício de Nassau e o Quartel do Derby. Mostro a Marcelo uma casa que está à venda, que possui um *bougainville* escarlate monstruoso, que ocupa quase todo o terreno. O que acontecerá com essas enormes casas do bairro do Derby? Hoje, quase todas estão abandonadas ou à venda. Mudanças: as famílias diminuíram de tamanho, as classes média e alta têm preferido a segurança de um edifício, poucas pessoas têm dinheiro para a manutenção desses imóveis. Lembro de ter notado desde a primeira caminhada que uma casa destas, na esquina da Praça

do Derby, foi ocupada por pessoas sem moradia. Fotografei, na segunda caminhada, uns azulejos antigos que ornamentavam cada uma das colunas no muro do jardim. Para minha surpresa, desta vez, alguém pintou o muro da casa, pintando também sobre os azulejos, cobrindo os detalhes da cerâmica esmaltada. Será que perceberam que fotografei os azulejos? Será que ficaram incomodados com minha intromissão? Por que cobrir com tinta branco gelo algo tão belo, que estava disponível para todos os passantes? Por que cobrir uma arte que gratuitamente estava disponível para os outros cidadãos? Aqui entro naquelas espirais da desigualdade social e do acesso à educação, saúde e cuidados básicos. Como poderia exigir essa compreensão do cuidado com o patrimônio arquitetônico da cidade a pessoas que não têm nem direito assegurado a um teto? Penso no Presidente Lula e penso que dias melhores virão.

Paramos no cruzamento da Av. Agamenon Magalhães para tomar um sorvete em uma dessas redes de *fast food*. Não era exatamente o sorvete ideal, mas era o possível e fazia muito calor, a fila começava a dobrar a esquina. Recife, ao meio dia, é quase sempre muito quente.

Dobramos na Rua do Progresso e lembrei das tranças. Será que as peças ainda estariam nos locais fixados? Senti uma ansiedade feliz com a possibilidade de revê-las, comecei a preparar-me para o encontro. Entretanto, para minha surpresa, a primeira trança de cerâmica fixada no início da Rua do Progresso não estava mais lá. Os lambes permaneciam colados à parede, mas da trança só restava o rastro de argamassa no local onde a havia fixado. No chão, tinha um pedaço de tronco de árvore — fiquei conjecturando que o tronco pode ter sido usado como um “martelo” para retirar a peça da parede. Diferentemente dos lambes, que “se destroem” caso sejam retirados da parede, o objeto cerâmico pode ser arrancado sem quebrar, dependendo da habilidade de quem o retira e das ferramentas utilizadas. Por que alguém gostaria de levar uma trança que pairava sobre uma parede de um sobrado abandonado? Talvez alguém quisesse aquele elemento misterioso mais perto de si; talvez o dono do sobrado tenha se incomodado com a minha intervenção sobre sua casa abandonada.

Uma parte da argamassa ficou colada à parede, outra parte ficou colada à trança levada, um encaixe perfeito, uma chave, que dificilmente voltará a se unir.

Caminhamos ao segundo ponto, ainda na Rua do Progresso, agora na casa de número 195 — a trança não estava mais lá. Desta também só restava o rastro de argamassa na parede. Olhamos ao redor, no lixo dentro da casa, será que alguém a havia arrancado apenas para jogar fora? Não encontramos vestígio daqueles cabelos brancos trançados de forma apertada, amarrados com uma fina fita de cor rosa, em um tom esmaecido, um rosa antigo. O exato tom de rosa do vestido de festa da minha avó Leuce. No seu tempo, as pessoas costumavam ter apenas uma roupa para grandes ocasiões. Não é como hoje, com o lançamento de coleções semanais pela indústria *fashion*. As pessoas escolhiam os tecidos, iam a uma costureira, a elaboração da roupa era um ritual com direito a algumas provas — eram outros tempos, outro ritmo de vida, outras festas.

Seguimos pela Rua da Conceição e lembro do artista Rubens Mano, que brinca com os bueiros, as tampas de esgoto e de água, com os elementos próprios do chão e calçadas das grandes cidades. Entramos nos antiquários e perambulamos por entre vasos, xícaras, móveis e livros de antigamente. Minha nostalgia aflora e penso no Recife da infância da minha avó, o mesmo Recife do conto “Restos de Carnaval” de Clarice Lispector (2020)... gosto de imaginar as duas brincando na Praça Maciel Pinheiro, poderiam ter sido amigas de infância, moravam muito próximas e tinham apenas cinco anos de diferença de idade — vovó Leuce era mais nova.

Atravessamos a Praça Maciel Pinheiro, cheia de pessoas em situação de rua, pombos e cachorros, em direção a casa de infância de Clarice Lispector no Recife. Desta vez, para minha surpresa, a terceira trança permanecia lá, junto ao lambe com a fisionomia de Lula, uma gravura de Nando Z.V.! Será que a terceira trança não foi arrancada porque a praça é um local mais movimentado? Será que a casa de Clarice Lispector, mesmo abandonada, ainda é um local que muitas pessoas prestam atenção? Será que as outras foram levadas

porque estavam em locais com menos vigilância pública? Marcelo fotografou-me junto à minha terceira e única trança disponível em espaço público.

Paramos para tomar um café e uma água e comer um quindim na Padaria da Imperatriz e seguimos pela Rua do Hospício. Penso que é uma boa rua para nossa banda passar. Uma banda de instrumentos de barro tomando as ruas e levando de forma extremamente efêmera o som da cerâmica para o centro do Recife — o elemento ar em destaque: esta será a intervenção de dezembro. Discutimos qual trecho da Rua do Hospício é mais propício a um cortejo musical. Pensamos que a área perto do Teatro do Parque é menos barulhenta e talvez mais interessante para a saída da banda. De lá ecoou um som de trompete “Olê, Olê, Olá, Lula, Lula”, que se destacou na paisagem silenciosa daquela segunda-feira atípica. Recebi com felicidade aquele eco. O centro estava muito deserto... cadê as comemorações da vitória de Lula? Cadê os carrinhos de som com músicas satíricas ao atual presidente? Um silêncio estranho de alívio e medo.

Cruzamos a Conde da Boa Vista, seguimos pela Rua do Hospício, passamos pela Rua do Riachuelo (que saudade da casa de Mari e Xeba, que saudade do meu amigo Xeba que nos deixou em junho, no dia de Santo Antônio), vimos a Faculdade de Direito do Recife, passamos pelo Parque Treze de Maio... este é um dos trechos mais áridos do percurso, até chegar na Av. Visconde de Suassuna. Descobri que uma das residências mais bonitas do centro, a casa que fica na esquina entre a Av. Visconde de Suassuna e a Rua do Sossego, recebeu uma placa de “Vende-se”! Quanta coisa mudou em um mês! Lembro de admirar a coragem daquela família que seguia residindo naquela casa de muros baixos, sem colocar cerca eletrônica, sem colocar câmeras de vigilância. Que desejo de comprar aquela casa e passar a viver lá, com a mesma coragem.

Pegamos a Rua Treze de Maio e passamos pelo cemitério. Por esta região, havia muito resto de material publicitário de campanha política... adesivos, santinhos. 13 ou 22; 77 ou 45; estes eram os números dos candidatos para presidente e governador. Pernambuco elegeu a

primeira governadora da sua história: Raquel Lyra. Voltamos pela Rua do Pombal, observando o longo muro branco do oitão do cemitério. Em breve aquela região se transformará em um agitado ponto de comércio de flores: faltam apenas dois dias para o Dia de Finados — faz exatamente um ano da caminhada experimental, quando saí no Dia de Finados de 2021 para testar aquele circuito sozinha, a pé, maturando a ideia da metodologia do estudo de doutoramento.

Na Rua Afonso Pena encontramos mais silêncio, nem parece que as aulas da Universidade Católica voltaram a ser presenciais. Desde a pandemia algo mudou nesta região, antes sempre tão movimentada por casas copiadoras, estudantes e cafés. Ouvimos o som de um clarinete ao longe, alguém treinava com seu instrumento. Desta vez não foi uma música partidária, ainda que toda música seja política.

Rua do Príncipe, Rua Nunes Machado, lembramos de Tiago, amigo de Marcelo, que mora ali. Percebo que o Sebo Baleia trocou de letreiro. Quanta coisa mudou em um mês! Justamente na última caminhada havia comentado com o dono do sebo como era belo seu letreiro feito à mão. Agora, pende da fachada um desses impressos em gráfica, comum, sem graça, igual a tantos outros.

Quantas casas emparedadas, abandonadas, e quantas pessoas morando na Praça Oswaldo Cruz. Quanta contradição: casas desertas, com muros levantados em suas portas e janelas, e praças cheias de pessoas sem teto, dormindo nas calçadas sobre papelões. O que fazemos com a nossa gente? Quanto descaso!

Voltamos pela Av Conde da Boa Vista, atravessamos outra vez a Av Agamenon. Hora de regresso à casa. Os Quatro Cantos do Derby desta vez está deserto, nenhuma bandeira, fim das eleições. Esta foi uma caminhada silenciosa, a cidade está silenciosa. Ressaca ou medo? Ou uma mistura dos dois? Parada estratégica na casa da minha mãe para dar de mamar a Pedro. Depois, levo-o comigo à casa nos braços, caminhando.

Primeiro turno eleições presidenciais no Brasil: 02 de outubro de 2022

Segundo turno eleições presidenciais no Brasil: 30 de outubro de 2022

Caminhada 5

Recife, 30 de novembro de 2022

Ontem saiu um comunicado da APAC, a Agência Pernambucana de Águas e Climas, sobre o risco de chuva forte esta manhã, no Recife. Realmente o dia acordou nublado, um chuvisco perene, o céu num tom cinza fosco... será a primeira caminhada “dentro d’água” — a quinta caminhada. Pego emprestado o guarda-chuva preto de Marcelo, fica melhor com o vestido preto comparado ao guarda-chuva prateado da bolsa de Pedro. Percebo que estou sem um guarda-chuva para chamar de meu.

Combinei com Renata de fazermos esta caminhada integralmente juntas. O Professor Samuel, da unidade curricular “Questões de Investigação I”, assistiu ao videoarte “Correspondências”¹¹³, que fizemos juntas em 2020, e sugeriu experimentarmos “correspondências” na cidade. O vídeo foi feito em 2020, no primeiro momento da quarentena decorrente da disseminação da Covid-19 no Brasil. Nós estávamos confinadas em casas separadas por uma distância aproximada de 850 metros, situadas nos bairros vizinhos da Madalena e das Graças, quando Renata convidou-me para uma troca de mensagens através de pequenos vídeos de celular, enviados por *e-mail*. Como falar sobre o que sentíamos naquele momento, através das imagens em movimento criadas dentro dos limites das paredes dos nossos lares? O desafio sugerido pelo Professor Samuel é de continuarmos essa “conversa” agora, enquanto caminhamos pela cidade. Falei com Renata sobre a proposta e decidimos criar um jogo: caminharíamos juntas, já que agora não há

¹¹³ Link do vídeo “Correspondências” (2020): www.youtube.be/mxrED_LKEmc .

obrigatoriedade do isolamento social, e sempre que uma de nós duas parasse para fotografar em algum ponto, a outra estaria obrigada a fotografar a partir do mesmo lugar o que lhe parecesse ser uma “correspondência” à primeira fotografia feita.

Marcamos na porta da minha casa às 9h. Com a chuva, atrasamos um pouco a saída — Renata pegou trânsito no caminho, enquanto eu dava de mamar. Pedro ficou em casa com minha mãe e a babá — agora já estou mais acostumada com a ideia de precisar e aceitar a ajuda dessas duas mulheres. Noto que as tranças talvez tenham surgido na massa mole da argila nos últimos meses também pela percepção dessa rede de apoio feminina que tem se formado ao redor de mim, de Pedro e de Marcelo. Percebo que não posso soltar as mãos dessas pessoas, visualizo uma roda, uma ciranda, um círculo trançado. Lembro que a irmã de Marcelo, visualizando uma fotografia feita por Nina Xará do dia que coloquei as tranças na rua, comentou também que as peças de cerâmica pareciam cordões umbilicais. O trançado dos cordões umbilicais... gosto desta imagem...

Sinto felicidade em ver Renata chegando ao edifício — de fato, ela é uma grande amiga... “se joga” em todos os meus convites sem hesitar, topa tudo, sempre está presente, não correu da chuva, não “abandonou o barco”, não teve medo dos raios e das trovoadas previstos pela APAC, apareceu no portão da minha casa como tínhamos combinado, embaixo de chuva e sem guarda-chuva, disposta para a caminhada. Na rua, lembrei que havia um guarda-chuva na lojinha de flores, e paramos lá para pedir este empréstimo a Ló. Percebi que também tinha esquecido na loja de flores a mochila preta que estou utilizando nas caminhadas. Saímos assim da Rua Aníbal Falcão, às 9h35: uma andando pela calçada e a outra no meio da rua; os portugueses nos deixaram de herança arquitetônica calçadas muito estreitas, tornando impossível dois portadores de guarda-chuvas caminharem lado a lado, e a chuva estava muito forte para que compartilhássemos um só.

No início da caminhada discutimos os detalhes técnicos, como, por exemplo, se utilizaríamos a câmera dos celulares, como fizemos no primeiro “Correspondências”, ou se dividiríamos

a câmera profissional. Como ainda não decidimos como e onde vamos expor o segundo “Correspondências”, preferimos ser mais precavidas e ter os arquivos em alta qualidade. Combinamos que uma protegeria a outra com o guarda-chuva enquanto fotografasse, assim como também protegeríamos a câmera dos pingos d’água. A trepadeira de flores brancas da esquina da Rua Fernando Lopes com a Rua Guilherme Pinto chamou nossa atenção — sim, estamos no final da primavera em Recife. contei a Renata que a flor se chama *muguet*, um nome francês, e que meu avô Aécio, pai da minha mãe, adorava aquela flor. Lembro de que vovô também gostava muito de hortênsias e que sua mãe cultivava um jardim com pés de hortênsias, em sua casa na Jaboatão dos Guararapes Antiga.

Refletimos um pouco, enquanto caminhávamos, se limitaríamos as fotografias a um recorte de tema. Renata sugeriu o tema “Primavera”, por exemplo, mas terminamos optando por uma não delimitação temática prévia — seguiríamos andando e quando algo chamasse nossa atenção parariamos para a primeira foto.

Rastros de presenças humanas intercalados pela exuberância da primavera nos trópicos: talvez este tenha sido nosso principal tema das fotografias de hoje, observando com calma as imagens agora, no final do dia. As primeiras fotografias: um fio de tinta amarela derramado na calçada da Av. Conde da Boa Vista revelava a presença de um pintor de meio fio desastrado, um provável funcionário terceirizado da Prefeitura da Cidade do Recife *versus* as linhas criadas pelos fios dos postes, logo acima do rastro de tinta, denunciavam também a presença sorrateira dos funcionários da CELPE, Companhia de Eletricidade de Pernambuco; emaranhados de linhas que se cruzam e se sobrepõem no coração do Recife. Não tenho certeza de que Renata divagava sobre estas mesmas questões enquanto fotografava: esta é, apenas, minha primeira leitura das imagens.

Falando apenas por mim, então, pensava nas plantas crescendo, resistindo e invadindo a cidade, nesta pulsão de vida teimosa da natureza mesmo quando tudo parece tão desfavorável, enquanto Renata brincava de guardar a imagem do reflexo do meu corpo

através da parede de PVC transparente da parada de ônibus. Mais à frente, Renata observou um rastro de batom em um vidro de guarita de um edifício, talvez um beijo apaixonado da namorada do porteiro, pensei. Perto, eu visualizava outra boca: a do bueiro, pensando na quantidade de esgoto que corria abaixo de nossos pés, em uma das avenidas mais movimentadas do centro da cidade.

Dobramos na Rua do Progresso e contei a Renata sobre as intervenções clandestinas com as tranças de cerâmica. No nosso último encontro, ainda não havia passado pela experiência de colocar os objetos cerâmicos no espaço público. Conversamos sobre as sementes e sobre as tranças; contei-lhe um pouco sobre as sensações destas duas primeiras vivências. Falei também sobre os desejos para as duas próximas intervenções: colocar um cortejo de instrumentos de cerâmica na rua, fazendo uma costura entre a exposição que está agora em cartaz no Museu Murillo La Greca e o espaço público — esta será a intervenção pontual, na Rua do Hospício; e afrouxar as tranças, elaborando uma segunda leva de tranças mais compridas e mais soltas que as primeiras — esta será a intervenção dentro da caminhada de dezembro.

(Um segundo longo parêntesis reflexivo sobre o processo criativo compartilhado com Renata neste momento: observei uma relação entre as intervenções “pontuais” e os elementos da natureza: as “Sementes clandestinas”, estão muito ligadas aos elementos terra e água, tanto por serem “sementes” quanto por parte da obra não ter sido queimada, não ser cerâmica mesmo: os miolos, onde está escrito a palavra “PRAZER”, são esculturas que não foram ao forno e podem voltar a ser terra apenas com a adição da água. Já o cortejo de instrumentos musicais de cerâmica está muito ligado ao elemento ar, sem o sopro dos participantes através das paredes de cerâmica dos instrumentos não há som. O ar é imprescindível nesta performance coletiva. Começo, então, a pensar em encaminhar a próxima intervenção a alguma ligação com o elemento fogo.)

Mostrei a Renata os lugares onde havia deixado as duas primeiras tranças, ainda há o rastro da argamassa curvilínea nos locais. Ela acredita que não foram levadas pelos donos dos imóveis aborrecidos com minha presença indesejada, tampouco por artistas que não gostaram da presença da cerâmica ao lado do pixo, por exemplo... ela acha que foram levadas como “*souvenirs*”: o objeto deixado no espaço público, em sua percepção, fica muito convidativo ao furto, já que a cidade do Recife não parece uma dona muito controladora de seus pertences.

Passamos pela casa de infância da minha avó e, para nossa surpresa, a casa estava aberta — pela primeira vez vimos a ótica em funcionamento! Até hoje a casa pertence à minha família e é propriedade da minha tia Piedade, irmã do meu pai. Com o passar do tempo, algum dos herdeiros “cortou a casa ao meio” e passou a alugar como se fossem dois imóveis distintos, visto que a casa tem acesso a duas ruas diferentes. Minha tia perdeu o inquilino da Rua Rosário da Boa Vista durante a pandemia, e o inquilino que alugava a parte da casa virada para a Rua Gervásio Pires passou a alugar também o outro lado. Dos dois lados funcionam óticas, pertencem ao mesmo dono, mas parecem duas empresas diferentes, com marcas, letreiros e nomes distintos. Um letreiro 3D preto foi fixado à fachada da Rua Rosário da Boa Vista neste último mês — a entrada oficial da casa de infância da minha avó; o outro lado era o quintal e a área de serviço. Pensei: será que o inquilino atual criou uma porta interligando as duas “bandas” da casa, será que ele fez uma “sutura” no corte dado anteriormente pelos herdeiros, será que a casa voltou a se sentir “inteira” outra vez? Farei a pergunta de ordem prática sobre a porta à tia Piedade, no nosso próximo encontro.

O letreiro com um “toque de inglês” (não recordo o nome da ótica, mas vi que tinha uma palavra inglesa na mistura, em um acrílico brilhoso preto) quebrou nossa visão romântica do lugar — minha e de Renata. Considerando que esta é a segunda caminhada de Renata neste circuito, ela também já estava contaminada pelas minhas histórias de ligação com minha avó e com aquele lugar. Acho que nossos rostos espantados e tristes chamaram a atenção das funcionárias da ótica do outro lado da calçada, e elas perguntaram se estávamos procurando

óculos. Expliquei que ali era a casa de infância da minha avó, que não precisava de óculos (ainda) e que imaginava minha avó muito feliz naquele lugar.

Desejei, secretamente, que a energia daquela casa ainda ecoasse no negócio de óculos que ali estava — tenho a superstição que a energia das pessoas permanece por muito tempo pairando sobre seus lugares de morada. Pensei que aquela ótica tinha muita sorte de herdar a energia da minha avó, sobretudo a energia da minha avó criança. Neste momento lembrei de vovó contando suas trelas na infância — ela adorava contar histórias... lembro muito de uma delas: um dia ela foi cevar uma galinha do quintal com uma papa de areia que havia preparado nas suas brincadeiras de criança, imitando o gesto das funcionárias que cevavam perus; o galo não gostou da maldade com sua companheira galinha e voou em cima de vovó, bicando seu rosto; lembro dela mostrar a marca da bicada na bochecha magra para mim, provando a veracidade da sua astúcia.

Perguntamos às funcionárias da ótica o nome da outra empresa, a que fica do lado da Rua Gervásio Pires, e para nossa surpresa, desta vez, o nome não vinha acompanhado de nenhum toque de inglês e, sim, da palavra francesa “atelier”. Não recorro com precisão, não anotei no bloquinho, mas era algo como “Atelier dos óculos” — observarei melhor na próxima caminhada este detalhe dos nomes das óticas. Demos a volta no quarteirão e passamos em frente ao “Atelier dos óculos”, onde também as vendedoras ofereceram óculos. Mas, desta vez, apenas recusei a oferta e não expliquei por que olhávamos com tanta curiosidade para uma ótica sem estar interessadas na compra de óculos. Metáforas surgem na minha mente sobre o uso de óculos, sobre a casa ter virado óticas e sobre os óculos da minha avó: sempre vi seus olhos através de lentes de vidro... na minha lembrança sempre usava óculos de molduras douradas, tinha as laterais do nariz afundadas pela marcação das plaquetas de plástico. Minha avó tinha olhos marcantes por serem bem pequenos e oblíquos, de uma cor cinzenta/amarelada. Uma confissão curiosa: adotei a gata “Colombina”, na pandemia, sobretudo por ela ter “os olhos da minha avó” — nunca vi tamanha similaridade de olhares.

Penso na qualidade de vida das pessoas que resistem e continuam a viver ali no centro, imagino que a poluição sonora e a poluição do ar sejam alguns dos principais problemas. Vejo uma fachada com manchas negras da poluição que emana dos veículos. No tempo da minha avó as pessoas andavam de bondes, poucos tinham acesso a carro. Minha avó, inclusive, era uma entusiasta do transporte público e foi a pessoa que me apresentou os ônibus pela primeira vez — íamos ao centro pagar contas e fazer pequenas compras, lembro bem disso.

Na Praça Maciel Pinheiro encontramos a terceira trança de cerâmica, para minha surpresa: a intervenção está resistindo às intempéries da cidade grande por dois meses já — viva! Não resistimos, e fizemos algumas fotografias da trança ali, na frente da casa de infância de Clarice Lispector, interrompendo nosso jogo. Este mês comecei a ler o livro “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres”, de Clarice Lispector, e não canso de pensar na profundidade de sua literatura e de seus pensamentos. Neste momento, enquanto observo a exuberância de uma banca de frutas e o cheiro das mangas maduras de dezembro, Renata tem a ideia de fazer uma fotografia minha em referência a uma tela de Tereza Costa Rêgo, pintora recifense que faleceu em 2020. Procuramos a imagem na internet da menina de guarda-chuva vermelho de Tereza e recriamos a cena, em frente à casa de Clarice.

Nesta altura da caminhada, sentimos fome e sede. Entramos na Padaria Imperatriz, como fizemos no mês de agosto, entretanto, agora, munidas de cartão de crédito e dinheiro. Comi alguns salgados e tomei suco de caju; Renata comeu um folhado e tomou café. Falamos sobre as questões das masculinidades e de como é difícil pensar na realidade das gerações de nossos pais, que casavam muito mais cedo e assumiam responsabilidades (ou não) com muito menos idade e com muito menos tempo de reflexão sobre suas escolhas.

As coisas ficam muito mais bonitas sob a luz de uma cidade nublada, especialmente os verdes e azuis. Paramos para contemplar o reflexo das águas e a natureza molhada ao nosso redor, nas brechas do concreto e do asfalto. Entramos no cemitério de Santo Amaro e

caminhamos juntas, mais uma vez, até o túmulo de vovó Leuce. Conto a Renata que toda minha família só percebeu que não tinha feito a lápide de minha avó após o comentário dela, na caminhada de agosto, e que pretendemos fazer em breve. Caminhamos entre os túmulos desta área da entrada do cemitério e seguimos com o nosso jogo fotográfico.

No caminho de volta para casa, percebo que estou sempre utilizando os mesmos lados das calçadas — na caminhada de dezembro farei o desafio de caminhar sempre as calçadas do lado oposto. Também penso se deveria fazer o circuito de trás para a frente, porque no trecho da volta percebo-me mais cansada e menos atenta aos sinais. Paramos na sorveteria da esquina da minha rua para tomar um sorvete: até que enfim está aberta durante uma caminhada! Estamos com os sapatos encharcados d'água, mas, no calor de Recife, um sorvete é sempre bem-vindo. Fotografo os pés e o rosto de Renata. Neste momento recebo uma ligação de Marcelo: já são 13h40 e havia esquecido do almoço na casa da sua mãe. Nos despedimos com um forte abraço; não havíamos percebido o tempo do relógio, estávamos em outro tempo.

Caminhada 6

Recife, 31 de dezembro de 2022

Cláudia chegou às 6h30 para ficar tomando conta de Pedro. Hoje é o último dia do ano, dia das celebrações de Ano Novo, e minha família viajou para a praia de Pitimbu. Há o costume de passar o Ano Novo perto do mar no Brasil, sobretudo nos estados do Nordeste. Tomei café-da-manhã e me vesti. Percebi o furo bem acima do dedão esquerdo no couro velho cor de caramelo do sapato — resquícios da última caminhada, a caminhada “dentro d'água” do mês de novembro; couro e água nunca se deram bem juntos. Preciso costurar a abertura, mas deixo esta tarefa para outro dia. Hoje vou com ele furado mesmo, ainda é um pequeno corte, o sapato vai aguentar.

Preparo a argamassa, desta vez, já em casa — para que a aplicação das peças na rua seja mais rápida. Guardo a mistura mole em um pote de vidro e coloco-o dentro da mochila preta. Levo também uma pequena pá e duas ferramentas miúdas, para utilizar no acabamento da aplicação das peças nas paredes. Enrolo as três tranças de cerâmica, agora mais compridas, em uma toalha cor de vinho e encaixo todo o bloco dentro da mesma mochila. A câmera vai a tiracolo, não há espaço para ela na bolsa.

Neste mês, modeliei as peças com mais agilidade do que o fiz em setembro. Na véspera de Natal, enquanto minha irmã Cecília cozinhava o peru na cozinha da casa dos meus pais e minha irmã Maria Júlia ninava Pedro, eu modelava as tranças em cima da mesa da cozinha daquela casa tão querida para nós. Eu não moro mais lá, Cecília não mora mais lá, José não mora mais lá... apenas Maria Júlia, entre os plantões da sua agitada rotina de médica obstetra, ainda faz daquele ninho morada, junto a meus pais. Desta vez, na modelagem do barro macio, comecei a “afrouxar” as tranças e alongá-las.

Às 8h em ponto, deixo a minha casa. Antes de sair, Cláudia me chama para mostrar Pedro já sentado em sua cadeirinha de alimentação, equilibrado com a ajuda de uma almofada em formato circular. A partir do dia 11 de janeiro, aos seis meses de idade, vamos começar a introdução alimentar; atualmente ele só toma leite materno e, para comer, é necessário que esteja se sentando com mais desenvoltura. Começo a caminhada desafiando-me a andar pelo lado da calçada que tenho evitado: percebi na quinta caminhada que estava escolhendo sempre os mesmos lados, normalmente onde faz sombra. Em Dezembro, as ruas do Recife exalam um cheiro doce de fruta, sobretudo de manga madura. Abro bem os olhos, tento aguçar os demais sentidos, disposta a fotografar a cidade que nos circunda. Um oitão, uma planta “de proteção”, uma vara de fruta no chão — todos na rua parecem estar atrás da oportunidade de abocanhar uma manga; as árvores estão carregadas. Já na Rua das Graças uma mulher alerta: “Cuidado! Estão assaltando por aqui... ”; o fato de uma mulher portar uma câmera fotográfica profissional pendurada ao pescoço atrai esse tipo de comentário e alguns olhares de reprovação e medo. Agradeço o cuidado e sigo adiante; parece que é

necessário coragem e certo tipo de “loucura” para portar uma câmera nas vias públicas de uma cidade sul americana.

Resquícios de decoração natalina ainda pendem dos edifícios. Os *muguets* brancos da esquina da Rua Fernando Lopes com a Rua Guilherme Pinto seguem lindos: cheios, floridos, repletos de abelhas. Ouvi falar, neste mês, que popularmente esta espécie é conhecida como “Amor-agarradinho”, nunca tinha ouvido a planta ser chamada por este nome antes. Minha antiga casa da Rua Fernando Lopes... hoje casa para minhas peças de argila, que saudade do tempo que aquela rua era um local calmo. Penso que deveria abrir um café neste endereço, com o nome “Quimera” no letreiro *neon* e transformar o espaço em um local de resistência e arte, aberto ao público. Penso na construção deste café como uma forma de construção de uma obra de arte. Os frequentadores dos bares vizinhos deixaram copos plásticos presos à grade da minha porta, assim como o conteúdo de um vômito escuro ao lado da entrada da minha casa. Não deveria, mas ainda me chateio observando estas ações dos transeuntes da “minha” rua na madrugada. Lembro da cantiga de roda “Se essa rua, se essa rua fosse minha / Eu mandava, eu mandava ladrilhar / Com pedrinhas, com pedrinhas de brilhante / Para o meu, para o meu amor passar...”.

Além de manga, é tempo de jambo e castanholas. Paro para observar uma estátua na praça em frente à Faculdade Maurício de Nassau. Descubro que o monumento foi construído em homenagem às pessoas que partiram durante a pandemia do Covid-19 e a autoria é do artista Alexandre Almeida. Observo, na mesma praça, uns “canos escultóricos” colocados por algum *pet shop*; a intenção é que pessoas depositem ali ração para a eventual alimentação de cachorros de rua — “curiosos hábitos dos seres humanos”, como diria Marcelo.

Perto da Praça do Derby observo outra casa bastante deteriorada, abandonada e emparedada. Parece que antes era ocupada como um posto administrativo da polícia militar. Fotografo calmamente a ruína daquilo que algum dia provavelmente foi casa para alguém. A floração do jardim da casa ocupada na esquina da Praça do Derby chama minha atenção; acredito que

a exuberante flor se chama “Natal” e agora entendo a razão do seu nome. Na Praça, pessoas em situação de rua disputam as mangas que caem das frondosas mangueiras... um banco de concreto destruído parece uma escultura distópica, a Prefeitura não o removeu, tampouco o consertou. Peço a um vendedor de frutas licença para fotografar sua banca — é verão, tempo de colheita de frutos. O canal da Av. Agamenon Magalhães ainda permanece com a decoração natalina: estruturas de ferro criam imagens de grandes velas flutuantes, cobertas por pisca-piscas. No cruzamento, um vendedor de jambo me aborda perguntando se sou de fora, avisa que devo ter cuidado com assaltos ali. Despisto-o dizendo que sou jornalista, que estou cobrindo uma matéria no centro.

Observo os casarões em ruínas da Rua do Progresso... que metáfora do Brasil! Penso no lema “ordem e progresso” estampado na faixa central da bandeira do Brasil. Com alguma dificuldade, mantenho o corpo seguindo a regra de sempre usar o lado da calçada ensolarado.

Quando a rua passa a se chamar Rua do Giriquiti, logo após as barracas de lanche em frente ao Hospital do Hapvida, o porteiro de um edifício residencial alerta-me do alto de sua guarita: “Cuidado, moça! Assaltam por aqui, ladrões ficam de olho nos pedestres, guarde esta câmera”. Agradeço o cuidado, despisto-o dizendo que sou jornalista e que estou acostumada com “o perigo do centro”. No fundo, fico chateada com aquele medo que reina no inconsciente dos cidadãos recifenses... que tristes pessoas que vivem em constante estado de alerta, amedrontadas pelo perigo iminente do susto, do roubo, da morte... Ando até a entrada do Shopping Boa Vista, ponto de encontro com Nina, desta vez realmente temendo o pior. Outras mulheres encontram-se na frente do portão principal, esperando o *shopping* abrir, também amedrontadas sobretudo por seus corpos serem considerados mais frágeis, mais fracos e mais propícios à violação. Converso um pouco com duas delas sobre essa insuportável sensação de risco.

Um vendedor de alguma loja do centro passa carregando um carrinho onde estão empilhados uma série de ventiladores. Faz um calor inebriante no Recife esses dias, imagino que os

ventiladores estão sendo vendidos como água. Através da lente da câmera fotográfica percebo a chegada de Nina. Que sorte a minha poder contar com sua presença para cobrir as intervenções em plena manhã do dia 31 de dezembro.

Na Rua da Conceição, cruzamos com um senhor que leva uma caixa de música vermelha acoplada ao bagageiro da bicicleta e ouvimos um trecho de um brega que diz “eu vou fazer você / o meu amor secreto”. Seguimos juntas pelo circuito pré-determinado, e, para nossa surpresa, a trança colada na casa de Clarice Lispector continua lá: desde setembro! Seguimos pela Rua do Hospício e conto um pouco a Nina sobre a intervenção com os instrumentos musicais de cerâmica ocorrida no dia 20. Retiraram do lambe com a imagem de uma figa, do artista Bozó, os vários adesivos de santinhos eleitorais (alguém cuidou daquela arte urbana, alguém fez manutenção!). Nina reconhece vários trabalhos de arte urbana e segue vários artistas deste ramo. Seguimos ligeiras até um trecho da Rua do Hospício com vista para o Parque Treze de Maio. Lá, escondido por trás de barracas de lanches e água de côco, encontra-se um casarão emparedado. Embaixo de uma árvore de castanhola, encosto a mochila, retiro a argamassa, a pá e a trança. Escolho uma das janelas emparedadas para fixar a peça de cerâmica, tentamos ser rápidas na execução da ação clandestina, embora seja necessário alguns minutos para a secagem e fixação da argamassa: três a cinco minutinhos que parecem passar como uma eternidade. Alguns transeuntes e taxistas observam, ao longe, nossa trela. Enfim, dobramos na Av. Visconde de Suassuna sorrateiramente.

Conto a Nina que naquela rua tem outra casa emparedada que chama minha atenção, após o cruzamento com a Rua do Sossego (tão belo nome para uma rua!). É uma casa abandonada, muito depredada, coberta por cercas elétricas, com uma câmera de segurança instalada na porta da frente observando o portão de entrada e, conseqüentemente, a rua. Quando observamos o interior desta casa, percebemos que estamos sendo observados e gravados pelas lentes de uma segunda câmera. Muitas intervenções de pixo sobre o muro, talvez realizadas antes desta moda de vigilância eletrônica se instaurar. Nina alertou-me para a presença da câmera, embora já a tivesse percebido algumas caminhadas atrás. Escolhi um

espaço do muro fora do campo de visão da filmagem e coleí a segunda trança na parte superior, perto da entrada.

Quando saímos dali, rumo ao cemitério, encontramos na Rua Treze de Maio um gigantesco terreno com as “cicatrices” de uma recente demolição total de algumas casas. As paredes do terreno, ainda cobertas de diferentes revestimentos, davam pistas de onde havia sido uma cozinha, um banheiro... a carcaça de um lar exposta ao sol quente daquele último dia do ano de 2022 encheu meu coração de nostalgia. Nina iniciou uma pesquisa fotográfica relacionada a demolições na cidade... ficamos absortas pelo achado tão escancarado a olho nu. Nina fotografou e retirou um azulejo cor de rosa antigo que estava solto sobre o solo, levou como souvenir daquela casa que algum dia provavelmente foi querida por alguém.

Mais uma flor “Natal” no caminho, desta vez na cor lilás. A primeira notada mais cedo, hoje, era branca. As bancas de flores do cemitério seguem abertas e cheias de flores; não há férias para a morte, nem feriado, nem dia santo. Mostro a Nina o túmulo de minha avó, conto-lhe um pouco da sua história.

Avançamos pelo caminho e fotografo resquícios do bolsonarismo, que se confundem com vestígios de uma derrota na copa do mundo de futebol. Chegamos ao local escolhido para a terceira trança: Rua João Fernandes Vieira, número 25. Duas casas singelas de número 23 e 25 chamam a minha atenção pelas condições das janelas: emparedadas com tijolos e cimento. Escolho um local próximo à porta de entrada da casa de número 25, junto ao chão — numa tentativa de intervenção mais discreta aos olhos dos transeuntes. Na fachada desta casa, centralizada sobre a porta, paira no ar uma concha branca com ornamentos azulados ao seu redor. Lembro de Bachelard, lembro da concha sobre o túmulo de minha avó, penso na concha como uma gruta que protege, acalanta e aquece a alma. Lembro que a imagem da gruta está no livro “A terra e os devaneios do repouso” (2019b) e a imagem da concha está na “A poética do espaço” (1978).

Seguimos pela Praça Oswaldo Cruz e observamos as exuberantes plantas aquáticas que sobressaem na paisagem árida, sobretudo pela pobreza ao redor. A quantidade de pessoas em situação de rua utilizando esta praça como morada chama atenção dos transeuntes desde longe. Conto a Nina que o Teatro Valdemar de Oliveira fechou com a pandemia e os constantes furtos que sofreu no período, tendo como derrocada o roubo dos fios de cobre das máquinas de ar-condicionado. Lembro de ir àquele teatro com minha mãe, na infância. Lembro, também, de ter assistido a um espetáculo de *ballet* das minhas primas Marina e Marcela naquele palco.

Despeço-me de Nina no cruzamento da Av. Conde da Boa Vista com a Rua Oswaldo Cruz; ela vai encontrar um amigo antes de retornar à casa. Sigo fotografando as ruas desertas neste último dia do ano. Perto do Hospital da Restauração, cruzo novamente com o mesmo senhor da bicicleta musical, que desta vez toca “Se quiser fumar, eu fumo / Se quiser beber, eu bebo / A liberdade está aí, está aí, está aí...” — um clássico da música brega recifense.

Na Rua das Pernambucanas, acho graça nas marcações do chão, provavelmente feitas pela Companhia de Eletricidade Pernambucana (CELPE): alguns “X” e traços em vermelho, traçados sobre a calçada. Poderiam ter sido feitas por um artista brincante. Será que o técnico de eletricidade se vê como um artista brincante quando faz as marcações vermelhas na calçada? Em um dos últimos edifícios da rua, antes da esquina com a Rua das Graças, eu, a única que não parecia procurar mangas naquela manhã de dezembro, deparo-me com um presente da natureza aos meus pés: uma manga madurinha no chão, sem estar estourada pela queda. Apanho aquele achado e apresso o passo para chegar em casa: estou com fome! Reparto a manga em dois, já na cozinha: para mim e para Cláudia, que é louca por manga. Nina telefona avisando que esqueceu de deixar comigo o bordado que fez para mim, a partir da sessão de *tarot* que vivenciamos outro dia, por videoconferência (ainda é “pós-pandemia”). Passo o meu endereço, para que ela venha com o amigo, de Uber, entregar o presente. Enquanto isso, vou com Cláudia e Pedro no posto sacar o dinheiro das passagens de ônibus das idas e vindas da babá do mês que se inicia amanhã: janeiro de 2023.

Trança 4: Rua do Hospício, 697 (antigo Hotel Suíça)

Trança 5: Av Visconde de Suassuna, 241

Trança 6: Rua João Fernandes Vieira, 25

Caminhada 7

Recife, 31 de janeiro de 2023

Novo ciclo — dou início a mais um trimestre de caminhadas, desta vez com um pouco de preguiça. O sentimento pode ser causado pelo sol quente do verão recifense, que amolece os corpos e até mesmo o juízo. A preguiça pode vir também do medo de recomeçar... Respiro fundo, tomo coragem e sigo adiante. Às 10h38 da manhã parto para a caminhada. Como em todas as primeiras caminhadas de cada trimestre, Marcelo me acompanha.

Decido fazer esta caminhada ao reverso: quero experimentar o percurso do fim para o começo, observando as ruas no sentido invertido. As mangueiras continuam frondosas e generosas. Logo na esquina da Rua Aníbal Falcão com a Rua das Graças registro uma pessoa colhendo mangas com uma longa vara de bambu. Por ironia, um senhor que tinha deixado um carro estacionado sobre a calçada, logo abaixo da árvore, me interpela para saber se estou fotografando sua infração de trânsito. Em tempos de vigilância coletiva, de “*smartphones*” e da instantaneidade das ações e reações, realmente poderia estar fazendo o papel de uma vizinha repressora, postando e delatando sua atitude em um grupo do bairro, nas redes sociais. Não nos conhecemos ainda. Não construímos elos de confiança. Ele não sabe que não é do meu feitio este tipo de atitude coercitiva e controladora. Com palavras, tento tranquilizá-lo.

Isaque, um conhecido nosso em situação de rua, que costuma ficar pela Rua das Graças, pede um cigarro a Marcelo, como de costume. Seguimos adiante e quase que, automaticamente, nossos corpos cometem o engano de seguir o percurso original, na esquina da Rua das

Pernambucanas com a Rua Guilherme Pinto. Ali, percebemos o erro: a caminhada de hoje é ao reverso! Voltamos poucos passos e seguimos pela Rua das Pernambucanas.

Na Av. Agamenon Magalhães, fotografo Marcelo atravessando as novas faixas de pedestres e, por um lapso, confundo o vermelho com o verde, passando no momento proibido. Por sorte, não vinha carro. Estão implantando uma ciclovia na Av. Agamenon Magalhães e, em frente ao Hospital da Restauração, houve mudanças recentes no tráfego, com a instalação de novos semáforos. Faço alguns vídeos no início da Av. Conde da Boa Vista e na Rua Oswaldo Cruz; tento captar o som deste trecho da cidade, no final da manhã: predominam o som dos automóveis barulhentos.

A Praça Oswaldo Cruz poderia ser um respiro verde no meio do concreto cinza da cidade, não fosse o estado de desigualdade social em que vivem as muitas pessoas lá acampadas. A praça foi nomeada em homenagem ao sanitarista brasileiro famoso por implementar no país o costume da vacinação em massa. Após um governo negacionista, parecem haver reais motivos para esta praça estar tão abandonada. O Teatro Valdemar de Oliveira foi fechado nesses anos de obscurantismo: tampouco houve terreno fértil para a cultura e as artes no país. Observo, sob a luz forte do sol de janeiro, a metáfora do Brasil desmontado pelo (des)governo Bolsonaro. Duas casas estão sendo demolidas na área central da praça. Provavelmente, os terrenos irão virar estacionamentos. O centro está sendo todo demolido para virar estacionamentos.

Uma serigrafia estampada no muro de uma das casas que estão sendo demolida diz: “O caboclo é, antes de tudo, um índio”, uma referência à famosa frase de Euclides da Cunha, no livro “Os sertões”, que diz: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”. Caboclo ou mameluco é o termo utilizado no Nordeste para designar alguém descendente da mestiçagem entre brancos e indígenas. A família Albuquerque Maranhão, presente na árvore genealógica tanto da minha mãe quanto do meu pai, começa, no Brasil, através do casamento do português Jerônimo de Albuquerque com a indígena Muira Ubi da etnia tabajara, que geraram o filho

Jerônimo de Albuquerque Maranhão — militar e administrador colonial, fundador da cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, e, segundo a historiografia oficial, “herói” da conquista do estado do Maranhão. Mas, aqui, cabe a pergunta: “herói” para quem? Jerônimo expulsou do estado do Maranhão a ocupação francesa que lá se instalara contrariando a Coroa Portuguesa, mas, para isso, contou com a ajuda e com a matança de muitos “índios de guerra”. A posterior colonização portuguesa das terras do Maranhão também foi muito danosa aos povos indígenas, especialmente para os Tupinambá e Guajajara, segundo Silva (2016, p.53).

Muira Ubi era filha do cacique Uirá Ubi e o povo tabajara vivia nas terras que posteriormente viriam a ser denominadas Capitania de Pernambuco. Ela foi batizada pela Igreja Católica com o nome de Maria do Espírito Santo Arcoverde, em um dos tantos processos de apagamento cultural e identitário que sofreram os povos originários desta terra. Muito pouco se sabe desta mulher. Por muito tempo, devido ao peso desse passado colonial e pelo preconceito tão incrustado em nossa gente, não se falava desta origem indígena da nossa família. O Brasil ainda desconhece o Brasil, e foi bom lembrar, por um instante, através daquele contato com a arte urbana prestes a ser demolida, que o “O caboclo é, antes de tudo, um índio”.

Voltando à praça Oswaldo Cruz, o artesão que faz cestaria ali, Mestre Willy, disponibiliza, bem no meio do equipamento público, um cesto repleto de livros para serem lidos de forma gratuita e comunitária. Quanto ensinamento passa este senhor aos transeuntes daquela praça, seja por suas cestarias ali dispostas, seja pelas suas palavras, seja pelo seu jeito de ser. Ele é um artista maduro, já construiu sua obra.

Na Rua Fernandes Vieira, a placa do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGP) conta um pouco mais sobre nosso passado colonial. A casa de número 43 dessa rua, antes morada da família Pinto Ferreira, hoje é ocupada pelo Sindicato dos Trabalhadores em Educação do Estado de Pernambuco (SINTEPE), que estampa um

cartaz com a famosa frase de Paulo Freire: “Educação não transforma o mundo. Educação muda as pessoas. Pessoas transformam o mundo”.

Feliz surpresa: a última trança colada na caminhada de dezembro continua fixada no mesmo local, próxima ao rodapé da fachada da casa de número 25. Percebo que a casa não está abandonada como acreditava antes. Noto uma luz acesa dentro; o postigo da janela está entreaberto e há um ventilador em funcionamento. Faço uma fotografia daquele espaço apertado que parece uma pequena oficina, entretanto, não encontro as pessoas que habitam o local, apesar dos vestígios da presença humana. No outro lado da rua, consta uma pequena intervenção urbana sobre o muro que transpassa certa árvore: uma frase pintada que diz “Esta árvore falou comigo, me pediu para agradecer aos tijolos que lhe sustentam”.

O Sebo Baleia está fechado — talvez seja a pausa para a hora do almoço. A barraquinha de plantas e cactos adiante segue armada e aberta. Dobrando na Rua do Príncipe avistamos uma pequena e modesta loja da qual pende um violão com a placa “*luthier*”. Nos assombramos com as enormes árvores da via... árvores centenárias, que já testemunharam o passar de tantos de nós. As raízes expostas parecem ninhos dispostos a albergar corações solitários. Percebo que há um grande painel de cerâmica em um dos edifícios da Universidade Católica. Pelo traço, acredito que seja do artista Ferreirinha. Sim, confirmo a assinatura do lado inferior direito: Ferreira. É época de castanholas, o chão está repleto dos frutos da frondosa árvore.

Na Av. Visconde de Suassuna, observo uma casa emparedada próxima a uma casa com a bandeira do Brasil hasteada, símbolo apropriado pelos apoiadores de Bolsonaro. Seguimos a caminhada em direção ao cemitério, onde desta vez me demoro na observação de todos os símbolos presentes no túmulo de minha avó. Meu pai me contou que havia uma placa de mármore, em cima, que dizia “Túmulo perpétuo de Joanna Maranhão do Rêgo Barros”, deteriorada com o passar do tempo. Fico pensando em que circunstâncias terá comprado este túmulo minha tataravó. Há muitos elementos visuais presentes no pequeno edifício de

mármore. No gradil da entrada: flores de quatro pétalas, arabescos e uma cruz central. Na moldura que orna os túmulos: dois lírios, um sob cada lápide. Na parte superior: uma concha centralizada, acompanhada de duas pequenas pinhas. Lembro da concha presente sobre a porta da casa de número 25 da Rua João Fernandes Vieira. Lembro do capítulo sobre a concha de Bachelard (1978). E não há como não lembrar da concha presente na obra “O nascimento de Vênus”, de Botticelli. Acho irônico que uma das floriculturas na frente do cemitério se denomine “Floricultura Sorriso”.

Flores silvestres nos canteiros. Uma grande raiz pende de um muro. Adoro essa desobediência e teimosia da natureza, que sempre volta a aparecer e ocupar seu espaço, mesmo que os seres humanos não estejam contribuindo muito para isso. Revejo a carcaça da casa destroçada da caminhada de dezembro, aquela que explorei junto com Nina. O terreno ainda não foi fechado completamente, é possível entrar e observar os resquícios de lugares que já foram importantes para alguém. A prefeitura está com uma campanha de limpeza urbana em curso, colocando vasos de plantas e pintando os muros de alguns locais onde a população costumava jogar entulhos e lixos: a Rua Treze de Maio recebeu esse cuidado recentemente.

Percebo que a segunda trança fixada em dezembro não está mais no local. Ficou apenas o vestígio da argamassa na parede: o rastro de sua existência. Acho bonitas as nuances de cores formadas pelas camadas de tintas descascadas e sobrepostas nas antigas casas do centro. A bela casa da esquina da Rua do Sossego com a Av. Visconde de Suassuna continua com a placa de “Vende-se”. Lá, ainda é possível ouvir o canto dos pássaros. Gravo um pequeno vídeo a partir do portão baixo, de entrada para o jardim. Um lambe fixado na caixa de eletricidade da rua deixa aos transeuntes o deleite de um texto intitulado “Esticado”. Há um QR-Code para encontrar o autor ou o coletivo artístico que assina o texto, além do nome “Catástrofes” na parte inferior da folha. Acho curiosas estas novas pontes entre o analógico e o digital na arte urbana, mas confesso que prefiro o encontro *off-line*.

Perto do Parque Treze de Maio, um caminhão grande retira destroços de outra demolição. Desta vez é apenas parte de um prédio. Encontro a primeira trança fixada na caminhada de dezembro. A cor clara da argila quase passa despercebida, camuflada na parede descascada. Observo uma placa de “Vende-se” fixada também neste edifício. Pergunto, a taxistas que estão próximos ao portão de entrada do edifício, o que funcionava ali... eles respondem que era o Hotel Suíça, que fechou há mais de dez anos. “A dona é uma viúva que mora em Boa Viagem, nunca vem aqui; um sobrinho toma conta”. Pelo estado do imóvel, ele não toma conta. As sete janelas do andar inferior, que dão vista para a rua, estão emparedadas. Número 697 da Rua do Hospício — antigo Hotel Suíça, outro imóvel abandonado no centro do Recife, com tanta gente em situação de rua...

Quando comecei a observar as paredes da cidade, atenta à possibilidade de lugares para fixação das tranças, percebi que há diversas “galerias urbanas” — locais aglutinadores de arte urbana. No encontro da Rua do Príncipe com a Rua do Hospício há uma banca de doces que tem a lateral coberta por lambes. Mais à frente, vejo a fachada de uma casa adornada com conchas e lírios — como o túmulo de minha avó. Próximo ao Teatro do Parque há alguns bares. Marcelo decide almoçar, enquanto fotografo umas bancas de fruta e outros detalhes do entorno. A campanha de limpeza urbana da prefeitura chegou até o oitão do sobrado de Clarice Lispector. Cartazes de empréstimo financeiro estão colados por toda parte — o brasileiro está endividado.

Chegando à Rua da Conceição descubro a origem do seu nome: a Igreja de Santa Cecília, localizada em uma das extremidades da via, era uma capela dedicada à Nossa Senhora da Conceição, construída em 1683 por Cristóvão de Barros Rêgo. Apenas em 1882 foi doada à Irmandade de Santa Cecília, quando passou a se chamar Igreja de Santa Cecília, segundo a placa turística da prefeitura fixada em frente à construção. Fico imaginando quantas vezes minha avó caminhou por aquelas ruas na infância... imagino quantas vezes entrou naquelas igrejas, imagino suas preces, suas orações. Ela morava na Rua Rosário da Boa Vista, que deságua na Rua da Conceição, bem em frente à Igreja do Rosário. Em uma ponta, a Igreja

de Santa Cecília, em outra, a Igreja do Rosário. Lembro da quantidade de terços que ficaram para mim de herança: minha avó era uma pessoa de fé.

Pergunto-me o que minha avó diria ao saber que sua casa se transformou em duas óticas. Por um lado, como era uma mulher muito prática, acredito que estaria feliz, sabendo que minha tia tem, garantidos, os dois aluguéis como complemento de sua renda. Nunca vi minha avó se queixar pelo motivo do imóvel estar alugado para o comércio. Lembro de ouvi-la falar com saudade dos seus dias de infância, das ruas da região, como a Av. Manuel Borba, a Rua do Riachuelo, a Rua Gervásio Pires... falar do amor que sentia pelo seu pai, que faleceu jovem, assim como por seu irmão, Cleside, que faleceu mais jovem ainda, de um problema do coração. Ambos alvirrubros, de onde vem a paixão do meu pai pelo Clube Náutico Capibaribe.

No centro, vemos carregamentos engraçados de alguns produtos: noutro dia, um carrinho atravessava as ruas com uma pilha de ventiladores; hoje, um carrinho atravessa as ruas coberto de papel higiênico. Das tranças de agosto, apenas a do sobrado de Clarice Lispector permanece no lugar. Voltamos pela Rua do Progresso, chegando até a Av. Conde da Boa Vista. Recebo um panfleto de cursos da Escola da Bíblia, que fica no número 1437 dessa avenida. Além de virarem estacionamentos, os edifícios do centro estão sendo ocupados por grupos religiosos de ordens protestantes, especialmente neopentecostais. Um vendedor ambulante passa gritando e vendendo o seu produto: “Olha o cola-rato! Cola-rato!”.

Atravessamos a Praça do Derby, passamos pela casa da minha mãe, tudo ao reverso hoje. O *flamboyant* que minha mãe plantou na calçada do edifício está florido. Passo pela rua do atelier ainda guardando um desgosto por conta da briga com os bares vizinhos. Na Rua das Graças, Isaque pede água. Na ida, cigarro; na volta, água. Perto da esquina com a Rua Aníbal Falcão, o tronco de uma antiga árvore parece dizer algo, não consigo escutar bem, mas registro o seu muxoxo com a câmera fotográfica.

Caminhada 8

Recife, 28 de fevereiro de 2023

Há uma semana findou o Carnaval. Aqui no Recife e na cidade vizinha Olinda, a festa de Momo tem sua abertura extraoficial no dia 7 de setembro do ano anterior, com ensaio da Pitombeira dos Quatro Cantos, e culmina na quarta-feira de cinzas, com vários ensaios, festas de clubes e blocos de rua, especialmente entre os meses de dezembro, janeiro e fevereiro. Eu sou uma grande foliã, sou apaixonada pelo Carnaval: pela nostalgia, pelas fantasias, pela alegria-triste a que a humanidade se entrega nestes seis dias de festa (em Recife e Olinda, a festa grande começa oficialmente na sexta-feira e vai até a quarta de cinzas)... Meus pais se conheceram no Carnaval do ano de 1983 e, desde pequena, celebrava junto a eles, a cada Carnaval, a história de amor dos dois. Sempre achei romântico um amor de Carnaval: dentre todas as possibilidades de romances e flertes, escolher alguém dentro daquela festa me parece algo muito especial.

Este ano, pela primeira vez na vida, brinquei pouco o Carnaval. Fui apenas a dois blocos: ao “Escuta Levino” na quinta-feira, saindo da Praça Maciel Pinheiro, e ao “Que troça é Eça?”, na Praça Eça de Queiroz na terça-feira, para brincar com Pedro o seu primeiro Carnaval. Apareceu um convite irrecusável para os dias de folia: bordar um sonho de Sidarta Ribeiro, para o documentário de Marcelo Gomes que está sendo filmado em Recife. Transpus meu desejo de folia carnavalesca para o tecido e as linhas: contribuir para um filme sobre Sidarta é contribuir para o social, é contribuir para o planeta... Letícia Simões está trabalhando como roteirista do filme e conhecia o meu “Livro dos sonhos bordados”, publicado durante a pandemia. Inclusive, um dos sonhos que tive naquele ano foi o da gravidez de Letícia e Pablo.

Atualmente tenho sonhado pouco, quase nada. O sono está muito comprometido pela fome de mamadas de Pedro. Ele mama bem e, melhor ainda, de madrugada, desde que os dentes começaram a nascer. Sinto-me especialmente cansada e com dor de cabeça hoje. Renata

telefonou cedo avisando que não poderia comparecer à caminhada, porque está vivenciando uma verdadeira e completa ressaca de Carnaval olindense, que inclui queda de imunidade e viroses das mais diversas origens. Renata aproveitou bem a festa. Este foi um Carnaval inesquecível — o primeiro Carnaval pós-pandemia.

Antes de sair de casa, tomo um remédio para enxaqueca e limpo o banheiro dos gatos. Às 10h10 ganho as ruas. No meio da Rua das Graças, uma folha de castanhola cai exatamente sobre a minha cabeça. Guardo a folha para colocar na pasta dos itens “recebidos na rua”. Atualmente, nesta pasta há apenas uma propaganda religiosa e um panfleto de cursos bíblicos. Titubeio se devo coletar a folha... devo retirar algo do caminho? É que esta em especial caiu precisamente sobre mim. Reflito também sobre o tempo da natureza, sobre o tempo de uma folha que cai... Sinto-me distante deste ritmo, enfrentando as correrias do tempo do capital.

Os sons da cidade incomodam minha dor de cabeça. O alarme do semáforo em frente ao Instituto de Cegos Antonio Pessoa de Queiroz, o rugir dos ônibus na Av. Joaquim Nabuco, as buzinas — os barulhos ressoam dentro da cabeça. Caminhando pela Rua Fernando Lopes, a do meu atelier, onde eu morava, percebo que Sayonara, a gerente comercial da Santa Casa de Misericórdia do Recife, conseguiu alugar mais uma das casinhas dali: o imóvel antes alugado por psicólogos. Com a inflação nos índices de correção dos aluguéis e a crise da pandemia, muitos imóveis da rua foram desocupados nos últimos anos. Torço para que ela não esteja alugando o imóvel para mais um bar do tipo “sem senso de vizinhança”.

Perto da Praça do Derby, avisto cartazes oferecendo empréstimo para pagamento em doze vezes no cartão de crédito. A implantação da ciclofaixa da Av. Agamenon Magalhães chegou nas imediações da praça. Barulho forte de britadeira furando o chão de concreto e buzinas devido ao trânsito parado pela obra. Na travessia da avenida, mais uma vez, alguém alerta sobre o perigo de portar uma câmera fotográfica ali. Respondo que sou de Recife, que estou ciente, agradeço o cuidado. Na Rua do Progresso, outro cartaz chama a minha atenção: feirão

de automóveis para motoristas de aplicativo. Os cartazes pendurados de forma clandestina em postes espelham os modos de vida de uma cidade: Uber, 99, Rappi, Ifood... a invasão das empresas de aplicativos causaram modificações profundas na forma de se locomover, comer e comprar nas grandes cidades.

E também nos formatos de trabalho. Escuto dois passantes conversarem um pouco à minha frente. Um deles diz: “Trabalhei no Parque de Exposição do Cordeiro, rodando pônei”... lembro do verso da canção de Caetano Veloso: “Existirmos: a que será que se destina?”. Brinco com a câmera fotográfica entre algumas sombras de árvore e barras de ferro derrubadas, que foram colocadas pela prefeitura como maneira de delimitar o trânsito de carros na via — a cidade atropela as leis. Outras vezes, as leis atropelam a cidade. Em frente ao hospital Hapvida, trânsito parado; pacientes fazem o processo de embarque e desembarque em carros de aplicativos em plena via.

Ao fazer a curva que dá início à Rua do Giriquiti, tenho uma grande surpresa: as casas gêmeas de número 195 e 179 estão sendo demolidas, em plena luz do dia e a céu aberto! As máquinas e os homens derrubam o teto da casa amarela, a que não recebeu a trança de cerâmica na caminhada de agosto. Entro no terreno estupefata e pergunto se posso fotografar a demolição. Para despistar, identifico-me como estudante de arquitetura e digo que estou estudando sobre as transformações arquitetônicas do bairro. Faço uma série de fotografias andando sobre os escombros com cuidado. No calor do momento, noto que a dor de cabeça foi embora.

Os homens que operam as máquinas contam que naquele espaço será um estacionamento da loja Avil, de tecidos e aviamentos. Contam, também, que começaram pela casa amarela, a de número 179, e, em seguida, farão a demolição da casa azul, a de número 195, que recebeu a trança de cerâmica. Pergunto se posso fazer as últimas fotografias da casa azul, antes que ela já não exista mais. Eles permitem que percorra o imóvel e dois operários me acompanham na missão, checando a segurança dos cômodos da casa.

Saio para a rua com a intenção de tomar um ar e refletir melhor sobre aquele acontecimento: a casa abandonada que eu observava durante as caminhadas, ainda marcada com os rastros da trança, também estava sendo observada por outros e alguém pensou que aquele espaço poderia ser melhor ocupado por carros de pessoas interessadas em comprar tecidos e aviamentos. Uma casa, paredes, teto, jardim, oitão e quintal... espaços tão propícios para o aconchego de um lar, para abrigar uma família, espaços que no passado abrigaram histórias de famílias... Na loja de tecido há uma demanda: o mercado pede mais conforto e estacionamentos disponíveis para a clientela. Pergunto-me que histórias sairão de um local destinado ao entra e sai de automóveis e ao pagamento de *tickets*... Nenhuma criança brincará ali... lembro do catálogo que relaciona a salubridade dos lugares com a ocupação do espaço por brincadeiras de criança, presenteado-me por Bruna Pedrosa: “52 + 1: crianças no espaço público é sinal de um mundo mais humano”, organizado por André Moraes (2016) como fruto de um projeto cultural homônimo.

Olhando desde o outro lado da calçada, tomando distância para entender melhor tudo isso, observo que a casa ao lado, a de número 150, já foi demolida e já virou estacionamento — do Banco Santander, informam-me os guardadores de carro da rua. O terreno acoplado à casa de número 200, em frente às casas geminadas, também é outro estacionamento do Banco Santander. Terreno batido, apenas, e espaço disponível para carros. Até duas horas, cobra-se R\$5,00 pela vaga de estacionamento. A cada hora excedente, adicionam-se R\$2,00. Caso o motorista deseje pagar a diária, há uma promoção: R\$20,00 no total. O estacionamento funciona das 7h às 21h, sem qualquer indício de respeito às leis trabalhistas. Faço fotografias da casa de número 200, imóvel que parece fazer parte de uma “crônica de uma morte anunciada”, parafraseando Gabriel García Márquez: o único ponto de construção antiga restante naquele mar de estacionamentos.

Mais à frente, uma motocicleta estacionada sobre a calçada traz em seu guidom, à direita, a bandeira do Brasil hasteada e, à esquerda, um terço pendurado. A extrema direita fez fortes ligações com a igreja evangélica no Brasil. Ao olhar para o alto, vejo uma bandeira do Brasil

estendida em um janelão do belo prédio dos anos 1950, que fica na esquina entre a Rua da Conceição e a Rua Gervásio Pires.

A fachada principal da casa da minha avó, a que dava saída para a Rua do Rosário, hoje está ocupada pela Ótica Power Vision; os fundos, que davam para a Rua Gervásio Pires, pelo Ateliê da Ótica. Minha avó usava óculos. Lembro de que numa tarde, eu devia ter uns oito anos de idade, caminhando com ela pelo bairro de Casa Forte, sofremos um assalto: um ladrão a abordou e tentou puxar sua bolsa; ela, corajosamente, segurou a bolsa e enfrentou o “cabo de guerra” com o homem. Lembro muitíssimo deste dia. Ao fim, comemoramos que minha avó conseguiu ter forças na luta corporal e não ter tido sua bolsa levada. Após a comemoração e o alívio do susto, percebemos que o ladrão havia levado seus óculos. Noto agora, neste momento de escrita, como minha avó Leuce foi importante em despertar o meu gosto pelo caminhar; minha avó adorava “bater perna”, como ela mesma dizia. Aposentou-se cedo e tinha como principal diversão passear, percorrer as ruas do centro, ir aos bancos e lojas resolver pagamentos corriqueiros dos filhos. Lembro de acompanhá-la nestes passeios, lembro dela me ensinar a pegar ônibus. Minha avó não sabia dirigir. Locomovia-se quase sempre a pé e utilizava o transporte público.

Uma espécie de “missionário”, munido de uma caixa de música portátil e um megafone, cruza o meu caminho na Rua da Conceição, perto dos antiquários. Transporta uma música de pregação que diz “Jesus é a paz, Jesus é a paz”. Leva uma placa escrito “Jesus”, na mão direita e um megafone na mão esquerda. Imagino que ele deve ser o dono da motocicleta estacionada sobre a calçada que ficou no começo da rua, ornamentada com várias bandeirinhas do Brasil, no trecho que ainda se chama Rua do Giriquiti.

A trança fixada na casa de Clarice Lispector continua lá! Comemoro sua permanência por seis meses consecutivos, sem nenhum tipo de avaria ou estrago. Abaixo, segue firme o lambe de Lula; acima fixaram um lambe de propaganda de uma ação carnavalesca intitulada “Fique suave no Carnaval”, contra o racismo, o machismo e a homofobia. Celebro, também, o

encontro com a trança fixada no edifício do antigo Hotel Suíça: a longa trança continua lá, bem camuflada pelo colorido da parede descascada. No começo da Rua Gervásio Pires há algumas bandeirolas penduradas... são “restos de Carnaval”, como diria Clarice Lispector (2020a).

Na Av. Visconde de Suassuna, mudo de calçada com a intenção de visualizar melhor o estado da casa de número 241, que recebeu uma trança na caminhada de dezembro. Percebo, ao tomar distância, que a casa do lado esquerdo, de número 230, já não existe mais — agora é apenas um terreno fechado com tapumes pretos. Será que o espaço vai virar uma farmácia ou um estacionamento? Estes seriam os dois fins mais prováveis de qualquer terreno disponível no Recife. Passo pelo outro terreno da Rua Treze de Maio, o qual explorei meticulosamente com Nina na caminhada de dezembro, agora já emparedado — muro e reboco de cimento, até já coberto por pichações.

Perto do Cemitério de Santo Amaro, observo uma janela em um primeiro andar de uma casa com dois adesivos jocosos: em um deles, a imagem da morte, de capuz preto e boca aberta; no outro, a palavra “inocentes”. Morar tão perto do cemitério deve deixar qualquer um craque no tema do “além”. Passo pelas bancas de flores do cemitério com mais atenção hoje, com mais curiosidade sobre as flores que ali estão. O fato de trabalhar em uma floricultura diariamente fez com que menosprezasse aquelas flores, já tinha dado por vistas nas outras caminhadas. Hoje, não: passeio pelas bancas de flores com curiosidade, observando as espécies que estão ali dispostas a aguentar aquele mormaço das ruas do Recife no mês de fevereiro. Ruas que ferveram ao som do frevo e ainda exalam o cheiro de suor, cerveja e urina. Converso com os vendedores de flores. Um deles me conta que são enterrados de vinte a vinte e cinco corpos por dia, apenas no Cemitério de Santo Amaro, de forma que todas as bancas conseguem vender bem coroas de flores para defuntos e que não há disputa entre eles. Quando percebe minha expressão de espanto com o número de mortos por dia, diz: “se morrem 10.000 por dia, nascem 20.000 por dia — não se assuste, há muita vida”. Hoje, sozinha, rezei uma Ave Maria pela existência de minha avó. Rezei em agradecimento por

sua vida ter enriquecido tanto a minha. Caminhei ao redor do túmulo fotografando os detalhes da construção, fotografando as flores que teimam em nascer entre as fissuras do mármore velho. Percebi uma data: 1899 — há a inscrição deste ano em baixo relevo, em cada uma das lápides, provavelmente o ano de construção do túmulo ou o ano de falecimento de minha tataravó.

Ao sair do cemitério, vou em busca da concha que fica sobre a porta da casa de número 25 da Rua João Fernandes Vieira. Fotografo o ornamento que parece pairar no ar, singelo e belo, sobre a porta azulada. Já a trança, não está mais fixada próxima ao rodapé da fachada, levaram-na dali. Tento fotografar o rastro, a sobra da argamassa na parede manchada. Na mesma rua, outra casa chama muito minha atenção já há algumas caminhadas, tamanha a beleza da construção e tamanho o seu abandono. Faço uma fotografia pelas brechas do portão de ferro: a edificação está sem número, localizada entre os números 73 e 127.

Na volta para casa, noto que esqueci a garrafa e, com muita sede, peço água em uma banca de lanches de rua, para pagamento posterior, por Pix, apenas quando chegar em casa, já que caminho sem o celular. Agradeço a confiança na minha promessa de pagamento e a empatia pela minha sede à dona da barraquinha.

Na Av. Agamenon Magalhães, o sol e o calor estão “de rachar o juízo”. Um rapaz segura um violão sobre a cabeça, para fazer sombra, enquanto espera o semáforo abrir. Aproveito para conversar e pergunto se ensina música, se está indo ministrar aulas de música. Ele responde que não, que faz parte de um projeto de arte de rua, no qual toca violão em alguns pontos da cidade. Nós nos despedimos e ele diz: “segue no Instagram, o nome do projeto é @losnegronesoficial”.

Caminhada 9

Recife, 31 de março de 2023

A provocação foi de Nina. Nina Xará, fotógrafa que me acompanha a cada três meses, registrando a intervenção com as tranças de barro. Ela achou que Pedro estaria presente em alguma caminhada. No pensamento, Pedro esteve presente em todas as caminhadas. Afinal, deixar a casa para caminhar também implicava voltar correndo para amamentá-lo, com os seios pingando leite após três ou quatro horas de distanciamento entre mãe e filho. Cedi à provocação dela, afinal também tinha curiosidade de sentir como seria a interação entre Pedro e a cidade, mais especificamente entre Pedro e o circuito afetivo delimitado.

Acordei às 5h. Para levar Pedro, não poderia caminhar no sol mais quente do Recife. Os gatos espiavam da janela o cantarolar dos pássaros no jambeiro. Preparei o café e a argamassa, sobre a pia da cozinha, lado a lado, com Pedro já pendurado ao meu corpo pelo canguru. As tranças já não cabem na mochila, estão crescendo a cada ciclo de modelagem. Também já aparecem alguns elementos novos entre as mechas. Coloquei as peças de cerâmica em uma sacola de presentes à parte, que será levada em um dos braços. Marcelo nos fotografou na porta, de saída.

Tenho o desejo de apresentar a Pedro os espaços que me são caros naquele circuito. Preso ao meu corpo pelo canguru, formamos um só bloco “mãe e filho”. Presto mais atenção ao chão, afinal, um tropeço meu pode ser também a queda dele. Fazemos uma parada no atelier; mostro a Pedro a mudança que fiz transferindo o lugar de criação do térreo para o primeiro andar. Desde o dia 1 de março instalei no térreo o maquinário do que virá a ser a Confeitaria Quimera, um local de café, doces e encontros, capaz de pagar o aluguel da casa e viabilizar o funcionamento do atelier de arte. No espelho do banheiro, brincamos com nossos reflexos e fazemos uma fotografia juntos. Pouco a pouco percebo-me mãe. A maternidade, para mim, veio com o passar dos meses e com a compreensão dos meus novos papéis nesta relação em construção junto a Pedro. Ao longo dos últimos 35 anos, sem perceber nitidamente, coletei referências de maternidades: um recorte daqui, outro de lá, muitas mulheres ensinaram-me implicitamente sobre cuidado e afeto. A mãe que busco ser tem a ver com a minha mãe e também tem muito a ver com as minhas avós.

Sigo pela Rua Guilherme Pinto e passo pela portaria do edifício da minha mãe. Desta vez Pedro não ficará ali me esperando; ele seguirá junto na aventura de desbravar a cidade. Fotografo mais uma vez nosso reflexo, desta vez no vidro da guarita do prédio. Pedro sorri, reconhecendo nossas faces espelhadas pelo vidro. Ao lado do Quartel do Derby, alguns feirantes parecem aguardar o passar das horas matutinas para armar suas barracas. O banco quebrado da Praça do Derby foi parcialmente removido. Alguns vendedores ambulantes oferecem café e tapioca no cruzamento principal entre a Av. Agamenon Magalhães e a Av. Governador Carlos de Lima Cavalcanti. Muitos trabalhadores desembarcam do BRT, o sistema de ônibus de trânsito rápido, e tomam café da manhã nas carroças de vendedores ambulantes estacionadas na praça. A obra da ciclovia está terminada até este cruzamento.

Na Av. Governador Carlos de Lima Cavalcanti, alguns fios pendem dos postes e alguns homens encontram-se deitados no chão, sobre colchonetes, ainda dormindo na calçada. A fila em frente ao consulado estadunidense, sempre longa e lenta, reafirma tacitamente a esperança no *“american dream”*. Faço algumas filmagens da caminhada com Pedro acoplado ao meu corpo. Na Rua do Progresso, apresento ao meu filho o projeto clandestino de fixação das tranças de cerâmica em imóveis abandonados. Apresento-lhe os rastros que sobraram das tranças que já não estão mais lá. Um arranha-céu sobe na Rua do Progresso — progresso? Uma surpresa tremenda: após a curva, quando a Rua do Progresso transforma-se em Rua do Giriquiti, as casas geminadas de número 179 e 195 continuam em pé. Por algum motivo, a demolição que iria ocorrer no dia 28 de fevereiro, dia da última caminhada, foi interrompida. Será que algum órgão de fiscalização do patrimônio histórico entrevistou naquele “esquartejamento” a céu aberto, por assim dizer, de duas construções emparedadas? Guardo a esperança no peito e sigo adiante com um sorriso nos lábios.

Passo pela casa de Dona Leuce e conto a Pedro um pouco sobre quem foi a minha avó. Ela adoraria conhecê-lo, imagino. São quase 6h30 da manhã, na Rua da Conceição os comerciantes começam a abrir as lojas. Na última madrugada, à meia-noite, deixei as conchas acendidas formando um pequeno alumbrado. Noto um detalhe curioso: quase todas

as conchas de cerâmica foram parar no meio da rua, suponho que chutadas ou varridas. Ainda vejo um comerciante chutar uma peça para o meio fio e a funcionária de outra loja varrer a calçada, lançando a concha para longe. Percebo que as peças foram compreendidas como “macumba”, como objetos integrantes de algum trabalho espiritual. As religiões de matriz africana, presentes no Nordeste do Brasil, realizam trabalhos espirituais que envolvem oferendas com objetos, alimentos e velas no espaço público. Devido ao nosso passado escravocrata e ao racismo, há muita desinformação sobre essas religiões e há muito preconceito disseminado no imaginário popular. A intolerância religiosa anda de braços dados com o racismo. E este Brasil que não se percebe enquanto povo miscigenado, e tampouco percebe as riquezas culturais das diferentes mitologias e cosmogonias que nos formam, segue, em manada, o neopentecostalismo oferecido pelo poder do capital.

“Deleite” (a obra em questão) foi lida e recebida pelos comerciantes por este viés preconceituoso. Fotografei a maioria das peças já atropeladas na via. Algumas ainda estavam sobre a calçada, emborcadas — provavelmente quiseram apagar o fogo. Outras jaziam no meio-fio. Umas poucas ainda estavam escondidas entre os troncos das árvores, no mesmo local onde foram deixadas seis horas antes. Os comerciantes pareciam amedrontados e desconfiados. Há um jargão popular que diz “chuta que é macumba”, decorrente do preconceito e da desinformação sobre os rituais do Candomblé, da Umbanda ou da Jurema. Ao longe, vejo um grupo de garis começando a varrer a rua. Não me seguro e coeto rapidamente uma concha, guardando-a na mochila, provavelmente a única sobrevivente daquele experimento com cerâmica, fogo e vela na Rua da Conceição. Nenhum passante parece ter interesse em levar os objetos desta vez — existe um receio de tocar objetos de um trabalho espiritual, e antes que as doze peças fossem parar nos baldes do lixo dos garis, guardei uma concha-lembrança daquela vivência.

Praça Maciel Pinheiro, a casa de Clarice Lispector e a trança de cerâmica remanescente: mostro a Pedro o inacreditável fato desta trança ainda restar fixada lá. Vamos até a Padaria da Imperatriz porque é tempo de beber água, Pedro já está há mais de uma hora caminhando

comigo. Enquanto tomo um suco de laranja e como um salgado, meu filho aproveita a parada para mamar e deleita-se pendurado ao peito. Fotografo-nos.

Na Rua do Hospício, o movimento de carros começa a aumentar. Já passou das 7h; as pessoas movem-se para seus postos de trabalho. Camuflada entre as camadas de tinta terracota da parede do antigo Hotel Suíça, reencontro a primeira trança da colagem de dezembro. Preciso pensar em um nome para este trabalho. Tenho dificuldade com os títulos. Normalmente os trabalhos nascem primeiro, e só muito depois encontro nomes que possam intitulá-los. Com meu filho foi diferente, o nome já estava escolhido antes de sua concepção. Na infância eu tinha um amigo imaginário chamado Pedro e gostaria de brincar com ele outra vez, agora em minha versão adulta. Chamei Pedro para brincar — gosto de pensar seu nascimento desta forma, como um convite à brincadeira.

Caminhamos pela Av. Visconde de Suassuna; apresento-lhe a bela residência da esquina com a Rua do Sossego. Caminhamos pela Rua Treze de Maio até chegar a Praça do Campo Santo, onde ficam as barracas de floricultura do cemitério. Percebo, ali, na entrada do cemitério, que estou levando pela primeira vez meu filho até o túmulo de minha avó. Hoje, através do caminhar, materializo o encontro entre os dois. O sol parece mais quente sobre o cemitério, especialmente naquela ala dos túmulos de mármore. A concha no topo central do jazigo parece, hoje, ainda mais nítida. Cubro a cabeça de Pedro com uma fralda de algodão. O suor desce pelo meu rosto e pescoço. Peço a um funcionário da segurança do cemitério para fazer uma fotografia daquele instante.

Percebo que as horas avançam; eu tinha combinado com Nina de encontrá-la em torno das 7h30 próximo à Universidade Católica de Pernambuco. Caminho mais apressadamente até lá. Pedro e Nina se conhecem melhor neste curto espaço de apresentação e caminhada. Conto a Nina que já tenho os três locais em mente, todos no trecho final do circuito. Começamos pela casa da Rua João Fernandes Vieira, uma belíssima casa em ruína com características de *art nouveau*, sem número visível, ao lado direito da Casa D'Itália. Pedro observa o

movimento de fixação da primeira trança sem reclamar. Meu novo parceiro de aventuras urbanas nota a presença do olhar de Nina sobre nós. A argamassa mais seca que o usual, visto o maior tempo de evaporação do excesso de água durante o caminho, fixa com mais rapidez a cerâmica na fachada do terreno.

Passamos pela Praça Oswaldo Cruz e seguimos pela Av. Conde da Boa Vista. No trecho final da avenida, Pedro chora querendo mamar — o primeiro choro de todo o circuito. Na calçada, puxo o seio para fora pela lateral do vestido e alimento o meu filho ali mesmo, em meio ao ir e vir dos passantes. Provavelmente é sede, fome e cansaço devido ao mormaço da caminhada. Pegamos a Rua Joaquim Nabuco e andamos até a antiga sede do Studio de Danças, escola de *ballet* clássico que foi minha segunda casa por muitos anos. A escola, que ocupava duas casas da rua por muitas décadas, atualmente ocupa apenas a construção de número 79. A casa de número 65 foi devolvida ao proprietário, que, segundo rumores, estava praticando aumento de preços abusivos. Hoje, o antigo Teatro Ribalta, que fazia parte do Studio de Danças, foi transformado em um estacionamento. Enquanto mexo a argamassa e fixo a segunda trança, percebo que Pedro adormece no calor dos meus braços. Estacionar ali, sobre as ruínas de um teatro, custa R\$5,00 a hora.

Dedos, unhas, dentes, umbigo, tesoura, rãs, escuto o coaxar das rãs. Pedacos e pontas de alguns destes elementos começam a surgir entre as mechas do trançado dos cabelos de minha avó, entre as mechas do trançado dos meus cabelos. Dobrando na Rua das Graças, próximo ao Instituto Capibaribe, fixo a última trança em um terreno baldio, que guarda as ruínas de uma construção comercial, que antes já foi residencial também. Neste último momento, Pedro já está entregue ao sono profundo. Levo Nina à floricultura, de onde ela consegue pedir um Uber com tranquilidade. De volta à nossa casa, encontro Marcelo tocando ao violão a música “Batida salve todos”, de sua autoria.

Trança 7: Rua João Fernandes Vieira, s/n (ao lado direito do número 73)

Trança 8: Rua das Pernambucanas, 65 (antigo Teatro Ribalta, antiga sede do Studio de Danças)

Trança 9: Rua das Graças, 117

Caminhada 10

Recife, 30 de abril de 2023

Procuro o vestido preto apressadamente, aquele que utilizo para as caminhadas do doutorado. Nas idas e vindas com Pedro à casa dos meus pais (muitas vezes jantando e tomando banho lá, pela facilidade de alguém segurar meu bebê enquanto cuido um pouco do meu próprio corpo), devo tê-lo deixado no cesto de roupas sujas de lá. Enquanto insisto na procura em minha própria casa, encontro um vestido de minha mãe dentro do meu guarda-roupa: um vestido de algodão, já puído, com uma estampa miúda nas cores branco, vinho e azul-marinho. Peguei este vestido emprestado na última vez em que tomei banho lá e estava sem uma muda de roupa limpa. Telefono para minha mãe, que está cuidando de Pedro. Apesar de ouvir o som de choro baixinho do bebê ao fundo da ligação, ela diz que está tudo bem. Trabalhei toda a manhã e Pedro precisou ficar sob seus cuidados. Pergunto sobre o paradeiro do vestido preto... ela confirma que está na sua casa, e já lavado.

Penso na troca dos vestidos como uma metáfora deste novo ciclo “materno” que se inicia em minha vida. Como uma lagarta, que morreu e virou crisálida, e morreu outra vez e virou borboleta, saio de casa hoje com o vestido de uma experiente mãe, mãe há mais de 34 anos, 35 em dois dias... (faço aniversário no dia 2 de maio). Penso também sobre minha mãe sendo duas vezes mãe quando é avó, e em toda a doação do seu tempo para os cuidados comigo e com o meu filho. Sinto culpa por sobrecarregá-la, quando continuo trabalhando, estudando, criando artisticamente enquanto ela cuida de Pedro. Minha mãe precisou abandonar seus

outros projetos pessoais quando foi mãe e até hoje ela dedica bastante tempo para cuidar da gente, da sua família.

Por falar em cuidados, neste mês de abril contratamos Kátia para trabalhar como babá de Pedro em tempo integral, isto quer dizer oito horas por dia. Além de cuidar de Pedro, Kátia cuida da casa, cuida dos gatos, cuida de mim e de Marcelo. Tenho pensando sobre os tempos de cuidados que tenho dedicado a Pedro, a mim e aos meus familiares... afinal, estamos aqui para cuidar todos um dos outros, de certa forma — como sabiamente falou Mário, meu cabeleireiro, da última vez que cortei os cabelos. Marisa, que foi babá dos meus irmãos gêmeos, indicou Kátia, sua ex-cunhada, para trabalhar na nossa casa. E, apesar de achar que não iria contribuir para reproduzir esta estrutura do trabalho doméstico tão típico no Nordeste do Brasil, não consegui, neste momento da vida, dar conta de todas as esferas do cuidar sozinha.

Choveu bastante nesta manhã; por este motivo, antes de partir, pego outra sombrinha no carro. Já tinha uma dentro da minha mochila preta, visto que o cinza do céu prometia bastante água — uma para mim e outra para Marcelo, que, como dito, é o acompanhante das primeiras caminhadas de cada ciclo. Já no portão de acesso à rua, percebo que esqueci de descer com uma muda de roupas e sapatos para Pedro, solicitados por minha mãe (à noite temos um compromisso: levar Pedro a uma festa de aniversário infantil). Subo as escadas, mais uma vez, e coloco tudo na mochila preta, sentindo-me uma “mãe menos esquecida”, uma “mãe menos ruim”.

Desta forma, saio de casa às 15h40 com Marcelo, para que não ficasse tão escuro e perigoso o caminhar no centro. A presença dele me faz perceber que hoje é a primeira caminhada do último ciclo — o fim do projeto se aproxima! Se, na Caminhada 1, senti um pouco de medo do desconhecido método de pesquisa que iniciava, hoje, na Caminhada 10, sinto que as ideias começam a se amarrar e a fazer cada vez mais sentido para mim. O método de pesquisa utilizado neste doutoramento sofreu influência de minhas leituras literárias... sobretudo do

livro chamado “Os autonautas da cosmopista”, de Júlio Cortázar. O movimento deambulatório, o “jogo” criado, a percepção da arte no cotidiano — tanto os livros de Cortázar quanto os de Osman Lins me influenciaram nas escolhas metodológicas da investigação artística.

Marcelo está lendo um livro de Krishnamurti chamado “Sobre o amor e a solidão”, e inicia a caminhada falando sobre um trecho da leitura que o comoveu, que fala sobre acolher o vazio existencial: nem fugir, nem mergulhar; simplesmente contemplar e aceitar que aquele vazio que faz parte da gente. Comento que faz tempo que não sinto o meu vazio... minha rotina está muito atribulada, não tenho tido tempo para sentir o vazio. Lembro das leituras do Clube Traça, grupo de leitura feminista do qual faço parte: muitas de nós, mulheres, criamos nas brechas do tempo, vamos criando fissuras, fazendo arte nos nossos pequenos “tempos livres”. Comento com Marcelo sobre o livro “Amuleto”, de Roberto Bolaño, que consegui finalizar esta semana, nas sobras das sobras do tempo; que marcante a escrita de Bolaño e a vida de Alcira Scaffo, poeta uruguaia que ficou doze dias presa em um banheiro durante a ocupação da Universidade Nacional Autônoma do México, no final da década de 1960. O livro faz parte dos ciclos de debate sobre a obra literária de Patti Smith.

A primeira parada da caminhada de hoje é no Edifício Thomaz Lobo, da Rua Engenheiro Teófilo de Freitas, no bairro do Derby: a casa dos meus pais. Ainda que não houvesse planejado antes, percebi ao longo dos meses e do crescimento de Pedro, que, definitivamente, esta tem sido A CASA (com letras maiúsculas) do circuito; no sentido de ser um local de acolhida e apoio para todos nós. Subo na intenção de trocar o vestido com minha mãe e de amamentar Pedro. Marcelo prefere esperar na rua, fumando um cigarro. Troco de vestido, pego uma garrafa d’água, mas não dou de mamar — Pedro dorme no quarto com o meu pai e preferimos não o acordar.

Sigo com Marcelo pela tarde acinzentada de domingo. As pessoas descansam dos seus trabalhos, as ruas estão vazias e cheias de poças d’água. Apesar da chuva, em Recife sempre

faz calor... Paramos na McDonald's da Av. Agamenon Magalhães para comprar sorvetes e seguimos a caminhada segurando nossas casquinhas de baunilha com chocolate. Passamos pelo Consulado Americano, desta vez sem a usual longa fila de candidatos a viajar aos Estados Unidos, e dobramos na Rua do Progresso, onde escutamos barulho de máquinas: uma equipe de funcionários da Prefeitura fazia a poda das centenárias árvores da região.

As duas casas gêmeas que iriam virar estacionamento continuam em pé... o que será que houve para que a demolição tenha sido paralisada ou ao menos retardada? No início da Rua da Conceição, observo que o charmoso edifício de esquina, da década de 1950, leva o nome "Edifício Gervásio Pires", número 200. Volto aos fundos da casa de infância da minha avó para anotar o nome da ótica e o número. Do lado da Rua Gervásio Pires, está instalado o "Ateliê da ótica", S/N; do lado da Rua Rosário da Boa Vista, está instalada a "Ótica Power Vision", de número 24B. Fico triste em pensar que aquele imóvel tão querido pela minha avó tenha se transformado em dois pontos comerciais; será que algum cliente de óculos sente afeto por aquele lugar hoje ou pelas pessoas que fazem parte daquelas empresas? Como serão as relações de convivência sob aquele mesmo telhado hoje?

Deste mesmo local, avistamos os últimos andares do Hotel Central e tanto Marcelo quanto eu lembramos do poeta Miró da Muribeca e do seu último livro "O céu é no sexto andar", cujo título faz referência ao sexto andar do hotel, onde o poeta morou nos seus últimos meses de vida, enquanto tratava um câncer. A primeira caminhada desta investigação ocorreu exatamente no dia de falecimento do poeta, e fomos ao seu velório no Cemitério de Santo Amaro, uma das paradas do circuito.

Muitos moradores de rua estão acampados na Praça Maciel Pinheiro, fazendo uso de crack e cola de sapateiro a céu aberto. Uma moça aproxima-se de nós e avisa: "Guarda a câmera, aqui é perigoso". Deveria ter contabilizado a quantidade de vezes que já ouvi esta frase desde que iniciei a investigação. Contraditoriamente, no lugar que seria o mais perigoso de todo o circuito, a trança fixada na casa de infância de Clarice Lispector resiste firme e forte em meio

a todo este “perigo”, há sete meses. Talvez não chame atenção como um objeto valioso comercialmente. Talvez aquelas pessoas entorpecidas pelo uso da droga não tenham notado ainda a intervenção do objeto estranho. Como posso pensar que pessoas que não tem nem o que comer, nem onde morar, estejam em condições de divagar sobre um objeto cerâmico fixado à parede? Sinto culpa. Sinto culpa por não conseguir transformar o Brasil em um país digno de se viver. Fotografo a trança, a terceira trança fixada na primeira experimentação com o “lambe-lambe cerâmico”, e saímos andando apressadamente pela Rua do Hospício, diminuindo o passo apenas quando nos aproximamos da Faculdade de Direito do Recife.

Da segunda leva de colagem das tranças, ocorrida no mês de dezembro, restava apenas uma: a primeira, fixada na carcaça do antigo Hotel Suíça. Ela se camuflava bem com as camadas de tintas descascadas da parede. Entretanto, desta vez, a trança não se encontrava mais lá. Alguém a retirou neste mês de abril. Permaneceu fixada por três meses. Um pouco à frente observamos uma grande fila de pessoas na calçada; pergunto o que vem a ser aquele aglomerado de gente em pleno deserto do centro do Recife no domingo e descubro que está havendo uma prova de concurso para vagas de trabalho na Petrobrás.

Dobramos na Av. Visconde de Suassuna, seguimos pela Rua Treze de Maio e chegamos à Praça do Campo Santo, em frente ao cemitério, onde estão localizadas as bancas de flores. Hoje, pela primeira vez, a praça parece bastante deserta, apenas uma banca de flores está aberta. Já passou das 17h e o cemitério está fechado. Um grupo de pessoas espera sentado na calçada em frente ao cemitério. Pergunto a Marcelo: — “O que fazem todos aí?”; ele responde sarcasticamente: - “Estão esperando a morte”. De certa forma, sim, estamos todos esperando na fila para o encontro com a morte...

Pensamos em Pedro e apressamos o passo; já está escuro. Nas imediações da Universidade Católica de Pernambuco também há certo movimento de pessoas devido às provas para a Petrobrás. Muitos almejam, no Brasil, um cargo público — a tão desejada estabilidade

financeira. Também há uma esperança de que as engrenagens econômicas do país voltem a moer, após os anos de estagnação do governo Bolsonaro.

Ao longe, perto da Igreja de Nossa Senhora da Soledade avisto um cartaz no último andar de um edifício alto que diz: “1 e 2 quartos — 39,75m² e 59,56m²”, imagino quanta dificuldade de cálculo tiveram estes arquitetos e engenheiros que não conseguiram arredondar estas áreas construídas para 40m² e 60m². Prédios compactos são a grande aposta das construtoras do nosso tempo. Sentimo-nos sortudos de alugar um velho edifício da década de 1950, de amplos cômodos.

Começo a rastrear na lembrança os locais onde fixei as tranças no último mês: a primeira, na Rua João Fernandes Vieira no imóvel ao lado da Casa D'Italia; a segunda, na antiga edificação do Studio de Danças, número 65 da Rua das Pernambucanas; a terceira, na Rua das Graças, no terreno abandonado de número 119. Para minha surpresa, encontro a primeira delas no chão, ao pé de uma árvore, estilhaçada em quatro pedaços; houve uma ocupação do imóvel por moradores de rua, os muros foram pintados com o nome da ocupação popular “Ocupação de Cultura Periférica Tâmara Ferreira” e, provavelmente, o objeto cerâmico foi arrancado pelos novos moradores. A ocupação parecia bem recente, a tinta da parede estava com aspecto de nova e os pedaços das tranças no chão ainda não tinham sido recolhidos pelos garis. Os mesmos imóveis abandonados que vinham chamando minha atenção ao longo do percurso também estavam sendo observados por outras pessoas. O descaso dos herdeiros com imóveis tão grandes e bem localizados, além de ser observado por artistas como eu, também estava sendo acompanhado por pessoas que têm a necessidade inadiável de um teto. Enquanto “brinco” neste tabuleiro urbano, enquanto vivo e deixo aflorar a minha subjetividade em forma de objetos cerâmicos, outros sobrevivem... questiono-me em meus privilégios, questiono as minhas ações, questiono a minha arte em meio à dura realidade brasileira atual.

Coletos os cacos da trança, observo que era justamente a peça que recebeu um comentário especial da minha mãe, ela reconheceu “a pontinha do dedo de Pedro” entre aquelas mechas modeladas em argila. Procuro um saco plástico no chão para colocar os pedaços do objeto partido, encontro apenas um, mas ele guarda as fezes de algum animal doméstico. Apesar do peso, resolvo levar em uma das mãos o que restou da trança; levar o que “sobrou” dessas experimentações de arte em confronto com as questões da cidade. Os ocupantes daquela casa demonstraram que há questões mais urgentes, no Brasil, hoje. Diante da aparente rejeição à brincadeira e da minha frustração em não conseguir comunicação através da cerâmica com os novos ocupantes da casa, quis guardar aqueles “cacarecos”, quis guardar aquela lembrança do que a cidade “expeliu”, quis guardar um *souvenir* da minha “mocidade” nos experimentos em arte urbana, como diria minha avó.

Passamos com rapidez pela Praça Oswaldo Cruz, outro local ocupado por pessoas em situação de rua no Recife e bastante abandonado pelo poder público apropriado por interesses privados. Dobramos na Av. Conde da Boa Vista e começamos o percurso da volta para casa. A segunda trança fixada no mês de março ainda estava lá, na fachada principal da minha antiga escola de dança, o Studio de Danças, e do Teatro Ribalta — que foi demolido e hoje virou um estacionamento. Percebo que quando os objetos ficam fixados mais perto do chão chamam menos atenção aos olhos dos transeuntes. A trança continuava fixada ali, embora a Rua das Pernambucanas tenha um fluxo considerável de pessoas.

Na Rua das Graças, pela proximidade à minha casa, já tinha notado nas minhas andanças diárias que a terceira trança tinha sido arrancada. Provavelmente foi retirada pelos donos do imóvel, que colocaram câmeras de vigilância neste último mês e uma placa bem grande avisando que a área está sendo filmada. Nesta área costuma ficar um homem em situação de rua que me conhece de vista e, agora, ele lembra que fiquei de lhe dar algum dinheiro: no último mês, em um dia de chuva, ele me deu uma grande carona a pé com sua sombrinha e, realmente, eu lhe disse que voltaria para dar uma retribuição pelo serviço prestado. Explico

que, neste momento, estou sem nenhum dinheiro na bolsa, mas que passarei outro dia com o trocado.

No bar da esquina da Rua Aníbal Falcão, homens acompanham uma partida de futebol na televisão. Abrimos a porta de casa e três gatos observam-nos com aquele ar de julgamento típico dos felinos: Pateta, Colombinho e Genérico. Reclamam a minha ausência prolongada, provavelmente. Solto os pedaços da “trança” sobre o tanque e lavo minhas mãos sujas de terra e de outros dejetos da cidade. São 18h12. Acredito que esta foi, de todas, a caminhada mais rápida, apressada pelo medo da violência urbana neste país tão desigual da América do Sul.

Caminhada 11

Recife, 31 de maio de 2023

Atraso-me para o encontro com Renata, no portão do meu edifício, e para o início da caminhada. Nas quartas, almoçamos na casa da minha sogra e me demoro mais do que deveria, distraída com as guloseimas de Maria, a cozinheira de mão cheia que trabalha lá. Comento com Renata que sinto preguiça, pela primeira vez no ano, de realizar a caminhada. O horário pós-almoço junto ao mormaço das tardes recifenses não ajudam. Seguimos conversando sobre um concurso que Renata está se candidatando, para uma vaga de professora substituta. Rê pergunta sobre minha experiência com a etapa de prova didática, quando os candidatos têm que ministrar uma aula de 20 a 30 minutos para uma banca... conto um pouco do que vivi e dou algumas dicas para deixá-la menos tensa.

A parada do BRT estampa uma propaganda de crédito fácil — os brasileiros estão endividados, há cartazes oferecendo empréstimos em vários locais do centro. Observamos a beleza de um antigo edifício da Rua Gonçalves Maia, número 52: Edifício Monsenhor Batista, com aqueles azulejos de um tom de rosa bem próprio dos anos 50 e umas janelas

basculantes centrais. Fotografamos antes que suma, já que nesta cidade muita coisa é demolida da noite para o dia. Na Rua do Progresso, também fotografamos o Edifício Ana Maria, de número 388, que de tão espaçoso e confortável nem parece um edifício, passa despercebido como uma casa.

Comento com Renata sobre os valores de venda dos imóveis abandonados da região. O sobrado onde foi fixada a primeira trança está com o preço de venda de R\$ 3 milhões, ainda que a negociação seja feita diretamente com o proprietário, coletei a informação fazendo uma ligação para o número telefônico abaixo do “Vende-se”.

As casa gêmeas da Rua Giriquiti foram mesmo abaixo. Após algum atraso de motivo incerto e misterioso, a demolição foi concluída. Entre nos terrenos para fotografar, com certa nostalgia no peito. Das grades de entrada dos terrenos pende uma faixa: “Empréstimo no cartão — Receba na hora R\$ 1.000,00 / 12 x R\$ 104,99”, acompanhada do número de telefone do agiota. Nas fotografias resta a carcaça das casas, os esqueletos das edificações que existiram por tantos anos na cidade e agora já não existem mais. O centro histórico está indo embora, assim como foi embora minha avó. Em mais um par de décadas, temo que o Recife de Leuce reste apenas na minha memória, se as demolições seguirem a marcha atual. É a famosa “República das bananas”...

Espio a casa de infância da escritora Clarice Lispector, por pequenos orifícios da fachada e lembro do conto “Restos de Carnaval”. Já não resta nada da estrutura de divisões dos cômodos da casa, só sobraram os vãos abertos do térreo e do primeiro andar. Seguimos pela Rua do Hospício e paramos para tomar água e sorvete em umas barraquinhas da Rua do Riachuelo. Ali, falo um pouco a Renata sobre o conceito de “enraizamento” de Simone Weil e fotografamos as raízes pendentes das árvores centenárias que emolduram a Faculdade de Direito do Recife.

É fim de tarde e as luzes começam a mudar, o céu enrubesce. Ainda não telefonei para saber o valor de venda do imóvel de número 191 da Rua Visconde de Suassuna, mas fotografo a

placa de “Vende-se” na intenção de não esquecer de conferi-lo. A casa continua bem cuidada, com a manutenção no capricho.

Perto do cemitério, na Praça do Campo Santo, observamos que uma escola municipal fez algumas intervenções artísticas no calçamento, com pinturas e o riscado de alguns jogos de chão, entre eles o da amarelinha. Renata e eu não resistimos e caímos na brincadeira, pulando contentes com um pé só em rumo para o “céu”, bem em frente à porta do cemitério. Devido ao horário avançado (17h), a maioria das bancas de flores já estavam fechadas. Excepcionalmente, conseguimos entrar no cemitério. Expliquei ao vigilante que o túmulo é bem próximo da entrada, e ele consentiu. Renata notou que um pedaço do adorno de mármore branco, da parte superior direita do túmulo, jazia no chão. Como um quebra-cabeça desmembrado, fez o registro fotográfico, do pedaço de túmulo expelindo a si próprio. Tudo tem um tempo e talvez até mesmo as coisas cansam de estar sempre ali, no mesmo lugar, à disposição humana.

Bem perto da Igreja de Nossa Senhora da Soledade, observo um nova ocupação popular de imóvel abandonado. Esta não foi pintada com nenhum nome de ocupação, apenas recebeu uma intervenção artística, uma pintura de uma grande baleia azul. As luzes acesas como que dentro da barriga da baleia chamaram minha atenção para a movimentação de pessoas dentro do imóvel. Já a Ocupação Tâmara Ferreira, um pouco mais adiante, na mesma rua, segue firme, resistindo.

Para nossa surpresa, após atravessarmos a Praça Oswaldo Cruz e chegarmos à Avenida Conde da Boa Vista, encontramos na calçada uma grande amiga: Juliana Lima. Ela tinha ido ao centro buscar novos óculos de grau. O encontro inusitado de nós três mereceu uma fotografia. Agora, revendo a fotografia com calma, vejo que a blusa de Ju estampava a frase “Samba devagar”, do cantor Jam da Silva, e a blusa de Renata estampava a frase “O sool há de brilhar mais uma vez”, letra da clássica música “Juízo Final” de Nelson Cavaquinho e

Élcio Soares, cantada por Clara Nunes, com o desenho de três meninas pulando corda. Sim, o país está em clima de recomeço.

Nós nos despedimos de Ju e seguimos para atravessar a Av. Agamenon Magalhães. Pegamos a Rua Joaquim Nabuco, passamos pelos Quatro Cantos e dobramos na Rua das Pernambucanas. Ali, mais uma surpresa: os pedaços da “trança” colada no número 65 jaziam no chão, como se alguém tivesse acabado de retirá-los da parede. Uma senhora acabava de entrar no imóvel portando uma vassoura nas mãos. Fiquei imaginando que ela poderia ter feito isto, dando uma boa vassourada na peça que estava fixada na parede à altura dos joelhos dos transeuntes. Talvez esse fosse o motivo de ter alguns pedaços atirados tão longe. Do mesmo jeito que na última caminhada, coletei os pedaços recém-expelidos. Renata fotografou e filmou esse momento. Consegui, unindo os pedaços que estavam no chão, reconstituir a trança inteira. Fiquei me perguntando os motivos que levariam uma senhora a arrancar um objeto cerâmico tão discreto da parede... ainda mais de um imóvel que está em muitos sentidos “abandonado”, servindo apenas como estacionamento enquanto a placa de “Vende-se” não sai da fachada. Que incômodo poderia gerar a presença de uma “trança”? Olhamos o relógio: já era tarde e sentíamos fome. Paramos em uma lanchonete da Rua das Pernambucanas para tomar uma sopa, antes de voltar para casa.

Caminhada 12

Recife, 30 de junho de 2023

Esta caminhada começa com um clima nostálgico. Cheguei à última caminhada do projeto, atravessei os últimos doze meses percorrendo este circuito umbilical e afetivo entre as casas que me são caras e as casas que foram caras à minha avó; entretanto, hoje não parecia ser a última caminhada. Não senti gosto de despedida daquelas ruas; parece que algo daqueles lugares ficou em mim, de forma permanente.

Saio de casa já à noite, uma noite bem iluminada devido à proximidade da fase da Lua Cheia. Na Rua das Graças, três homens em situação de rua me abordam: Isaque, Quequeu e um terceiro de que não lembro o nome, mas ao qual ainda devo um trocado por ter me dado uma carona de sombrinha em um dia chuvoso, alguns meses atrás. Explico a esse terceiro que nunca mais saquei dinheiro, mas que estou lembrada da minha dívida. Ele me passa o número do PIX para depósito bancário.

Com as peças de barro na mochila preta, cada trança dividida em dois pedaços aproximados de 25 a 30 cm, totalizando peças de 50 a 60 cm quando montadas, paro no atelier para buscar e preparar um pouco de argamassa. Paro, também, na casa da minha mãe; tanto para buscar o vestido preto das caminhadas, que outra vez dou-me conta que esqueci lá, quanto para dar de mamar a Pedro. Encontro-o jantando, no colo da minha mãe, inhamo com carne. Daqui a 11 dias Pedro completará 1 ano. Neste último ano, como nunca, observei atentamente a passagem do tempo.

Na esquina da rua da minha mãe, fotografo uma exuberante planta que há algumas semanas paquero: uma *Dracena cordyline pink*, acho belo o tom rosa-choque que emana essa folhagem. A rua está um pouco deserta, visto que já se acalmou o alvoroço do horário do *rush*. Detenho-me observando as casas abandonadas e emparedadas da Praça do Derby. A torcida organizada do Santa Cruz Futebol Clube, a “Inferno Coral”, deixou rastros nas paredes de sua passagem pela mesma área. Observo outros pixos cuja origem não consigo decifrar. Observo que a prefeitura pintou o coreto da Praça do Derby recentemente, nas cores cinza e mostarda. Observo também que aquilo que percebi como a escultura distópica “do que um dia foi um banco de concreto” por fim foi removida da praça; restaram como lembrança de sua passagem pela praça apenas os quatro furos no calçamento, marcas de que seus pés fincaram o concreto. Nas proximidades do antigo banco, instalaram um novo: desta vez em madeira rústica. Fiquei pensando se teria sido a prefeitura a responsável pela implantação do novo banco ou o coletivo de motoristas que usa a lateral da praça como ponto

de táxi. Os lavadores de carro que também trabalham por ali já guardam embaixo do novo banco de madeira uma longa pilha de baldes d'água.

A Av. Agamenon Magalhães, como sempre, agitada. Observo que as frutas da estação mudaram, o vendedor da banca de frutas da esquina expõe, hoje, tangerinas, mangas e abacates. Peço permissão para fotografar sua banca de frutas tão bem arrumada. Recebo autorização do vendedor de frutas e um convite do senhor que estava ao lado para o fotografar sobre sua bicicleta toda equipada com uma parafernália de itens como buzina de calhambeque, retrovisor e luzes. O espigão que sobe na Av. Governador Carlos de Lima Cavalcanti já recebeu o revestimento de azulejos cerâmicos tão típico dos edifícios atuais aqui no Recife e que fazem a cidade parecer um enorme banheiro de shopping center... um não-lugar. Latas de lixo reviradas apontam para o grau de pobreza, fome e miséria que nos assola enquanto povo.

Hoje, com mais calma, aprecio as pinturas de Derlon e Bozó, dois famosos artistas de rua que têm a xilogravura como principal influência nos traços marcantes em branco e preto. No edifício de número 114, que fica de esquina entre a Rua Gonçalves Maia e a Rua do Progresso, há uma grande quantidade de pinturas dos dois artistas pernambucanos. Na Rua do Progresso, ainda avisto o rastro da argamassa que ficou na parede e marca o local onde fixei a primeira trança de cerâmica deste projeto. Brinco com minha sombra e o rastro da peça, e fotografo o encontro casual de nossas passagens pela Terra.

No cruzamento da Rua do Progresso com a Rua das Ninfas, chama a minha atenção os marcadores de rua entortados, pequenos “postes” implantados pela prefeitura para que os carros não avancem sobre determinada área (no caso específico, para dar uma folga maior nas esquinas). Nessa esquina, em especial, os marcadores foram quase todos atropelados e permanecem assim, agora deitados sobre o asfalto.

No próximo cruzamento, com a Rua da Soledade, observo um carrinho de lanchonete que diz “Pedro Marques Lanches: coxinha, hambúrguer, pastel de forno, pão de queijo, pão de

pizza, cachorro quente, bolo, suco, refrigerante, água mineral”. Parece que, após a escolha do nome de um filho, o encontro com um homônimo nunca mais passa despercebido. Fotografo o rastro de argamassa da segunda trança colada: apesar da casa de número 195 da Rua do Giriquiti não estar mais de pé, o pilar do portão, onde coleí a trança, ainda permanece de pé e ainda tem a marca cinzenta do local que um dia sustentou uma trança.

Lixo revirado, macarrão, arroz e pipocas sobre a calçada. Assombra-me pensar que esses restos não estão sendo comidos por bichos, mas sim por homens, mulheres e crianças famintos. Mais sacos de lixo revirados pelas calçadas. Quando a Rua do Giriquiti se transforma em Rua da Conceição, fico confusa ao ver a quantidade de crianças brincando, rindo e correndo e o tamanho da fila de adultos com olhares desoladores à espera. Estão ali à espera do quê? Descubro, então, conversando com um pequeno grupo de pessoas sentadas do outro lado da calçada, que a Igreja de Santa Cecília distribui de segunda a sábado jantar para cerca de 300 pessoas, em uma ação social organizada voluntariamente pelo grupo Anjos da Noite. Aos domingos, o grupo distribui almoços e o número de marmitas distribuídas chega a 700. Constató, desolada, a alegria daquelas crianças brincando livres na rua em contraste com o peso que carregam aqueles pais, desamparados financeiramente e dependentes da ação social de uma paróquia.

A terceira trança permanece lá: colada na casa de infância de Clarice Lispector — incrivelmente esta intervenção perdurou por todos os meses de caminhada; a única que resistiu na parede por tanto tempo. Caminho pela Rua da Matriz, observando o oitão da Igreja Matriz da Boa Vista. Fotografo a lua quase cheia, pairando no ar, sobre a igreja. O Teatro do Parque está com o letreiro iluminado: há algum espetáculo na programação! Descubro que o grupo de *ballet* Duetto apresenta “Suíte de Dom Quixote e Figuras” e dançam nesta apresentação amigas de uma vida inteira, visto que grande parte da minha turma de *ballet* na infância e adolescência, do Studio de Danças, hoje faz parte desta escola de dança. Tive vontade de entrar, de me infiltrar pelos camarins, de brechar pelas coxias, mas me contive:

lembrei de que em torno das 20h encontraria Nina perto do cemitério e os ponteiros do relógio não desaceleraram os passos.

Em frente ao Parque Treze de Maio, grandes escavações marcavam as calçadas em pedras portuguesas; devem estar trocando alguma tubulação. Metaforicamente, a imagem me fez pensar no giro decolonial que vivenciamos no Brasil. Mais a frente, observei as construções ovaladas do centro, até do simples Edifício Líbano, de varandas com traços abaulados. Gosto muito dos edifícios modernistas em volta do Parque Treze de Maio, época em que havia muitos arquitetos politicamente engajados neste país e o capital ainda não tinha usurpado todos os diplomas.

Entro na cafeteria São Braz, número 140 da Av. Visconde de Suassuna, para esperar Nina, que vai fotografar a última das quatro ações de colagem de peças de barro deste projeto. Por um lado, gosto da ideia do projeto não ter acabado de uma forma apoteótica, com uma intervenção derradeira, por assim dizer. Vejo todo este meu caminhar e todas as experimentações de possibilidades de levar a cerâmica para a rua como um projeto embrionário, como o começo de uma contínua, longa e lenta pesquisa. Apesar da *Internet* informar que o café fechava às 20h, os funcionários da cafeteria já estavam em clima de fechamento quando entrei no local: por volta das 19h40, já tinham desligado a máquina de café e já varriam o chão. Perguntei se podia permanecer sentada ali até 20h, no local e horário que tinha marcado de encontrar Nina.

Enquanto espero Nina, checo rapidamente o Instagram e recebo a notícia de que Jair Bolsonaro foi declarado inelegível na data de hoje. O plenário do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) julgou hoje e declarou a inelegibilidade do ex-presidente da República por oito anos, contados a partir das eleições 2022, devido à prática de abuso de poder político e uso indevido dos meios de comunicação durante reunião realizada com embaixadores estrangeiros no dia 18 de julho de 2022, na qual o então presidente atacou o sistema eleitoral

brasileiro e as urnas eletrônicas. Curioso como algumas caminhadas e ações desta pesquisa coincidiram com datas marcantes de episódios envolvendo o agora “inelegível”.

Nina chega e como foi bom encontrá-la a cada três meses, neste último ano... como foi bom tê-la comigo neste projeto, “acompanhando o crescimento das tranças”. Nina tem uma pesquisa fotográfica em andamento com sua avó; compartilhamos certas questões e paixões, e temos, sobretudo, muita afinidade. Seguimos dali até o cemitério; pensava em fixar a primeira peça perto do cemitério, mas, durante a caminhada, não encontrei uma casa ou um espaço que a comportasse. De volta à Av. Visconde de Suassuna, lembrei de um espaço visto anteriormente em outras caminhadas e voltamos um pouco “algumas casas”, como num jogo de tabuleiro: lá estava uma pedra de cerâmica quebrada, em uma casa abandonada e emparedada por tapumes pretos, com uma curvatura perfeita para receber a curva da peça, agora dividida em dois pedaços, devido às limitações de tamanho do forno. De todas as peças coladas neste circuito, esta foi a primeira que tapou uma “falha”, por assim dizer, como um *Band-Aid* tapa uma cicatriz. A luz do luar nos dá ânimo e coragem para perambular pelas ruas desertas do centro, amedrontadas pelas histórias violentas do bairro de Santo Amaro, logo ao lado, a poucas ruas dali.

Caminhamos a Rua Afonso Pena e Nina sugere um local: um amplo muro pintado em cor de cimento, onde estava projetada a sombra de uma das centenárias árvores daquela rua tão implicada no dia a dia dos alunos da Universidade Católica de Pernambuco. Tive um pouco de receio, por aquele muro ser, de todos os usados até então para a colagem das peças de barro, o único de uma empresa privada em funcionamento: a Preserve Liserve, uma empresa especializada em serviços de segurança privada, que utiliza este terreno para, entre outras atividades, estacionar veículos de transporte de valores. Torcendo para que o grupo (não) levasse a minha atitude artística como uma provocação pessoal, coleí rapidamente a peça, enquanto Nina fotografava, e saímos andando apressadamente do local, antes que o vigia pudesse notar que deixamos algo no muro. Agora saem entre as mechas trançadas bicos de peitos, dedinhos, tesouras pontiagudas, colheres, rãs, e em alguns espaços as mechas dão

espaço ao declive côncavo e ao surgimento de umbigos. Como surgem os umbigos? Quando surgem os umbigos? Joli, minha cunhada, ao ver uma fotografia da primeira intervenção das tranças nas ruas do Recife, me falou que, para ela, as tranças lembravam cordões umbilicais. Pedro se diverte brincando com o meu umbigo e colocando o seu dedinho lá dentro, naquele buraco profundo que anos atrás estava ligado ao corpo de minha mãe. Parece insinuar uma resposta com seu indicador curioso e cheio de vida.

Preparo a terceira trança, colocando a argamassa nos veios abertos da sua parte traseira, ainda no final da Rua Afonso Pena; assim já consigo me livrar do saco plástico onde carrego o resto da argamassa. Quando dobramos na Rua do Príncipe, avisto um novo mural pintado em uma fachada de uma casa abandonada que fica justamente entre a Rua do Príncipe e a Rua Nunes Machado. Era uma casa “de porta e janela”, como dizemos do estilo das velhas casas coloniais. A imagem de uma mulher de pescoço longilíneo, olhos fechados e com uma boca de onde se projetava um contínuo fio preto, pareceu-me um local apto a dialogar com as questões trazidas na “trança”. Sobre os cabelos cacheados verdes pintados na parede, coleí a última trança do projeto, não como um encerramento, mas como um convite a futuros e possíveis diálogos. Não descobri a autoria do mural, ainda não havia assinatura. Torci para que, quem quer que seja, acolha bem a minha intervenção sobre o seu trabalho e a perceba como soma.

Caminhamos com passos firmes nos arredores da Praça Oswaldo Cruz, local de acampamento de tantas pessoas sem teto, até chegar ao Posto Shell que fica na esquina entre a Av. Conde da Boa Vista e a Rua Gonçalves Maia. Tomamos água e chupamos picolés, conversando um pouco sobre nossas vidas, até chegar o Uber que levaria Nina para casa naquela noite enluarada de sexta-feira. Dali, segui sozinha o trecho final da caminhada: Av. Conde da Boa Vista, Rua Dom Bôsko, Av. Agamenon Magalhães, Rua Joaquim Nabuco, Rua das Creoulas, Rua das Pernambucanas, Rua das Graças e, por fim, a rua da minha casa: Rua Aníbal Falcão. Na Rua Dom Bôsko, finalmente terminaram a reforma de um trecho que durou meses e que impedia os pedestres de utilizarem uma das calçadas. Na Rua das

Pernambucanas, avisto um cartaz na vidraça do Alegato Café: estão em exposição obras de Pilar Rodriguez e Lúcia Pereira, com curadoria de Márcia Cabral. O título da exposição caberia para o dia de hoje, assim como para os últimos dias de todos os últimos onze meses: “Um dia é muito tempo”.

Trança 10: Rua Visconde de Suassuna, 231

Trança 11: Rua Afonso Pena, 322

Trança 12: Rua Nunes Machado, s/n (ao lado do Edifício Uirapuru)