

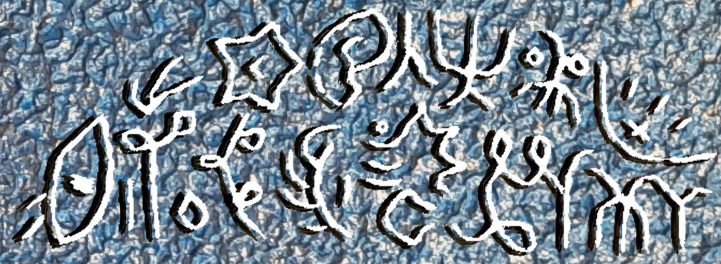
Cal Santos

Cal Santos

Experimentações gráficas
pautadas na relação
indivíduo-habitat

Cal Santos

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Departamento de Design



MEMÓRIAS DE ALVENARIA

Experimentações gráficas
pautadas na relação
indivíduo-habitat

Cal Santos

Memorial descritivo do Projeto de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para obtenção do título de
Bacharel em Design ao Centro de Artes e Comunicação
da Universidade Federal de Pernambuco.

Orientadora: Prof. Oriana Maria Duarte de Araújo

Recife, 2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Santos, Cal.

Memórias de Alvenaria: Experimentações gráficas pautadas na relação indivíduo-habitat / Cal Santos. - Recife, 2025.

67 p. : il., tab.

Orientador(a): Oriana Maria Duarte de Araújo

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Design - Bacharelado, 2025.

Inclui referências, apêndices.

1. Sensível. 2. Experimental. 3. Livro-objeto. 4. Cor. 5. Indivíduo-paisagem.
I. Araújo, Oriana Maria Duarte de. (Orientação). II. Título.

760 CDD (22.ed.)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que me acompanharam durante meus anos no curso e fizeram dessa realidade possível.

Agradeço a Ampe, Pinho, Dada e João por, com todo o seu suporte, fazerem desse tempo na faculdade menos desgastante, e ainda mais por terem me mostrado que minha vida não se resumia à produtividade; por terem me ensinado desde sempre o valor e a alegria na nossa vida simples.

Agradeço a meus amigos Anna, Ana, Izzy, Alan e Adry por ajudarem nos surtos prática ou emocionalmente quando precisava e principalmente por me proporcionarem a vivência de construir uma parceria de família fora das relações de sangue.

Agradeço às minhas primas e tia e seus almoços em família e seus afetos por terem quebrado a rotina quando esta estava pesada demais.

Agradeço a meus antigos vizinhos da Rua Professor Olímpio Magalhães por terem sido uma comunidade a qual tive o privilégio de pertencer.

Agradeço aos professores do curso por terem me ensinado mais do que havia no conteúdo de suas aulas, por terem me inspirado com suas paixões pela arte.

E agradeço por fim à minha casa por ter me ensinado a ser mais do que humano.





RESUMO

Em 2022 foram desapropriadas diversas casas nas margens do Rio Fragoso (inclusive a casa do autor do presente projeto) para uma obra viária, e com isso foram interrompidas também relações e afetos que se tinham com esse habitat. Tendo em vista o caráter pessoal e afetivo dessas experiências como morador, faz-se necessário a exploração de uma forma de representação que acompanhe essa subjetividade. Como coloca John Gage em seu livro “A Cor na Arte”, com o advento da arte não figurativa, e portanto, quando a Forma para de ser concreta, abre-se a possibilidade de exploração do lirismo do que está além do universo objetivo da Forma, e é dentro desse universo de subjetividade que encontra-se a cor. Ainda é muito comum, porém, a secundarização da cor em relação à forma ou a procura de significações pré-estabelecidas que acabam por ignorar precisamente um dos maiores potenciais da cor: sua instabilidade inerente à interação e percepção individual de cada espectador. O objetivo deste projeto é trabalhar em um só artefato de design essa subjetividade como ponto de encontro entre essas duas realidades: cor e afeto. Propõe-se assim: desenvolver um livro-objeto que sintetize questões da memória e do sensível, utilizando-se como base para representação uma linguagem experimental da cor, bem como a unificação das obras desenvolvidas em um só objeto-arte.



SUMÁRIO

Introdução	Da nascente	06
Capítulo 1	O lado esquerdo do coração	10
Capítulo 2	O lado direito do coração	18
Capítulo 3	O fluxo dos vasos estourados	24
Capítulo 4	A alma que me habita	29
Capítulo 5	O corpo que habito	44
Considerações finais	Na costa	65
	Referências	66
	Apêndice	67

Introdução

DA NASCENTE

Entre 2005 e 2022 eu habitei a mesma casa na Rua Professor Olímpio Magalhães (Jardim Atlântico, Olinda). Esta realidade foi o único universo que conheci por anos, onde desenvolvi minha consciência e compreendi meus sentimentos. Portanto, as manifestações naturais, sociais e antrópicas que compunham aquela paisagem se relacionavam diretamente com meus afetos. Assim, quando fui desapropriado de minha casa em 2022, após anos acompanhando aos poucos o definhamento dos veículos de vida daquele espaço-organismo, minhas cicatrizes encobertas pediam para se tornarem visíveis.

Envolvido neste cenário, o interesse deste trabalho vem de trazer a visão do artista como morador deste lugar durante dezessete anos, tendo, neste intervalo, vivenciado o percurso lento de destruição do território das margens do rio e suas paisagens naturais e culturais. Retrata-se um lado mais intimista dentro de uma vivência coletiva, a fim de elucidar melhor uma face da terra como organismo que compartilha, permite e interfere nas relações dos seres que a habitam.

Esse projeto foi uma demanda do meu sensível, de sangrar emoções coaguladas pela experiência do luto. Ele é antes de tudo uma carta testemunho à casa onde cresci; uma dedicatória às manifestações físicas, sociais e naturais das margens do Rio Fragoso — agora apagadas — que habitei; e o fruto de uma simples necessidade de eternizar um pedaço de mim que fora tomado.

Sempre me encontrei relacionado ao espaço em que cresci, não apenas afetivamente, mas também

intensamente inspirado pelo mesmo. Devo meu espírito sensível e imaginativo às árvores, rio e criaturas coloridas que me criaram, já que estas se fizeram base para todos os meus devaneios de criatividade, fantasia e identidade.

Fig. 1 - Hematoma: Estudo 1
Cal Santos, 2024

Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel

Fonte: do autor.





Fig. 2 - Chuva: Estudo 1
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

Há muito sentia que precisava expressar minha relação com esse espaço e as coisas mágicas que presenciei junto a ele. Isto, porém, se mostrava desafiador devido ao fato de que a linha separatória do limite entre Corpo e Cenário facilmente se perdia, pois, nas memórias que coletei, esse lugar funcionava como um grande organismo vivo, do qual eu fazia parte; então, por vezes, minhas experiências eram expandidas para além do meu corpo humano.

Durante algumas experiências em cadeiras que tive ao longo do curso e também em minha trajetória como artista, fui descobrindo a expressão com cor e percebi que era ali que meu afeto cabia, paradoxalmente pelo fato de que ali ele não precisava "caber".

O espaço que a cor abre para a subjetividade a mim refletia a certeza tácita da natureza expansiva que me

criou, bem como a complexidade da coexistência dos sentimentos de pertencimento, perigo e perda que eu cultivava sobre esse lugar. Na cor encontrei a possibilidade de revelar em sua completude esses afetos “contraditórios”, que mal cabem à definição racional, principalmente por conseguir revelar o que não era palpável nessas experiências: as amálgamas surreais entre sentimento e matéria que perambulavam pelas minhas lembranças.

Faço uso de uma posição teórica Neoconcreta quando colocam que justamente a parte que interessa à arte é o que há na obra que transcende qualquer teoria de aplicação cientificista e racionalista da forma, composição ou cor, ou seja o “universo de significações existenciais que ela (a obra) a um tempo funda e revela” (GULLAR, Ferreira et al., 1959).

É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas – pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra – que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. (GULLAR, Ferreira et al., 1959).

Trazendo isso para a realidade do projeto — e considerando as questões sentimentais dificilmente definíveis que trabalho nele — noções teóricas que defendem uma significação pré-estabelecida para os elementos que compõem a obra, não são capazes de explicar em totalidade o que uma obra vem a causar no receptor.

A criação das obras, todavia, deve se dar considerando o esforço científico de estudar a construção experimental de busca por uma linguagem

pessoal que traduzirá tais afetos supracitados: ou seja, utilizar-se também dos próprios experimentos que surgem no decorrer da produção como material de análise sobre as significações então descobertas.

Ainda nesse sentido, segundo Heller (2021), a assimilação da cor, apesar de primeiro percorrer involuntariamente pelo campo instintivo e sociocultural, resguarda o grande potencial da interpretação pessoal, quando, por fim, nos distanciamos dos significados automáticos e damos vazão às reflexões guiadas por memória, sentimento e razão. Sendo assim, ao ler uma cor, temos a capacidade latente de internalização semântica gerando, significados conscientes e pessoais que qualquer noção teórica não seria capaz de pressupor.

Compreende-se, assim, uma invocação da constituição individual de cada espectador no processo de digerir a cor e que, portanto, a conotação final a que a atribuímos é mutável, apesar de dividirmos significados semelhantes numa sociedade (MORAES, 2022).

Em se tratando também das questões mais mecânicas na composição de imagem, principalmente desde o século XX com o advento da arte abstrata e da pintura não figurativa, os artistas passaram a focar mais no potencial da cor e esta passou a ser o que, então, os espectadores procuravam nas obras. Todavia, ainda é muito comum a secundarização da cor em relação à forma, devido a seu caráter irredutivelmente subjetivo e instável — e ao fato de que a cor sempre estará ligada à superfície que a carrega (GAGE, 2012).

Sem jamais negar o papel crucial da Forma na maneira em que percebemos a cor, seu lugar neste

projeto, porém, se apresentará mais orgânico e subordinado a o que os experimentos necessitam para uma melhor intensificação dos contrastes desejados; minha intenção de pesquisa é explorar as possibilidades de expressão através da cor.

Com isso em mente, a abordagem tomada para expressar tal narrativa, e objetivo geral deste projeto, é a criação de um livro-objeto cuja poética emerge da relação de uma pessoa com o local em que vive, sendo esta pessoa o próprio autor, e o local, as margens do Rio Frágoso. Se pretende realizada, neste artefato narrativo, a síntese de questões da memória e do sensível, utilizando-se como base para representação uma linguagem — experimental e sentimental — da cor, bem como a unificação das obras desenvolvidas em um só objeto-arte. Para tal, propõe-se como objetivos específicos:

- Realizar estudos de natureza teórica e empírica sobre a expressão com cor na arte;
- Realizar estudos de natureza teórica sobre livro-objeto;
- Desenvolver diário de memórias sobre o local alvo do projeto;
- Desenvolver experimentações com cor aplicando simbolismos advindos do diário;
- Tomar notas sobre as experimentações a fim de revelar impressões;
- Produzir um livro objeto aplicando os conhecimentos e resultados aprofundados e experimentados.

O presente trabalho possui natureza prática e dado o tema de cunho artístico e autoral do mesmo, toma-se por válido também configurá-lo como uma pesquisa de caráter experimental, entendendo experimentação, tal como proposto por Prestes (2002), “como um conjunto de procedimentos que se estabelecem para verificar as hipóteses”. Sendo assim os estudos teóricos (fonte de proposições a serem verificadas) serão comumente acompanhados de etapas de experimentação, com a intenção de estimular durante todo o percurso do projeto a experiência sensível e inteligível através da cor e uma relação mais consciente do autor com a mesma.

A fim de alcançar os objetivos estabelecidos, o projeto tem sua realização em cinco capítulos. O primeiro deles é reservado para compreender as formas de expressão da cor na arte — tendo como principal obra de estudo o livro *A Cor na Arte*, de John Gage (2012) — obra que guia os caminhos escolhidos para análise da cor, com complemento, porém, de outros materiais sempre que necessário para maior entendimento dos tópicos abordados. Pontuando, também, que à medida em que os temas são esmiuçados, são realizados, simultânea ou posteriormente, experimentos e anotações de suas impressões, estando esta última disposta ao longo do projeto como *Notas do autor*, acompanhando assim o seu desenvolvimento.

O segundo capítulo é reservado para pesquisa e análise dos mecanismos de confecção de um livro-objeto.

No terceiro capítulo, conta-se brevemente sobre o recorte espacial que o projeto propõe como base, as manifestações reais que ali haviam, na Rua Professor Olímpio Magalhães, às margens do Rio do Fragoso.

O quarto capítulo dedica-se à apreensão dos afetos, relações e interações que existiam e eram possibilitadas por aquele espaço, a fim de trazer à tona o olhar do morador (o autor) sobre o lugar.

O quinto e último capítulo é resguardado à aplicação e organização dos resultados obtidos nas experimentações e explorações de forma a transformá-los em um só artefato que transcende as significações de seu proposto conteúdo, somando à este significações cabíveis apenas ao livro objeto como corpo que ao guardar sentimentos e memórias também os expressa.

Capítulo 1

O LADO ESQUERDO DO
CORAÇÃO

É importante para o tratamento de cor ideal à este projeto que entenda-se, à priori, que, sem jamais anular a validade das perspectivas científico-sociais ou coloristas sobre o tema, a logicidade ou ilogicidade da cor para este presente caso não sustentaria sua capacidade, sendo necessário que um terceiro aspecto guie: o lirismo. Trataremos de uma perspectiva da cor pelo seu caráter subjetivo e principalmente explorar como sua volatilidade pode ser sua potência.

Como coloca John Gage brevemente na introdução de seu livro *A Cor na Arte* (2012), “a retina registra e transmite sensações, não percepções, e até o reconhecimento de uma única cor depende de processos cerebrais complexos como, por exemplo, memória”. Não se pode calcular como uma pessoa vai responder à uma cor, por mais que a luz que atinge nossos olhos seja a mesma, “o olho humano consegue diferenciar muitos milhões de estímulos de cor, [...] mas o cérebro opta pela percepção e pelo registro de um número restrito desses estímulos” (GAGE, 2012, p. 10).

Do percurso de estudo da cor ao longo do tempo, repleto de controvérsias, dificilmente pode-se determinar suas significações precisas ou reações pré-estabelecidas, como numa fórmula: “todas as práticas relativas à cor têm seus contextos específicos e seus fundamentos lógicos específicos, de modo que a cor deve ser, ao fim e ao cabo, não simplesmente um ramo — e um ramo menor — da análise formal” (GAGE, 2012 p. 200).

Fig. 3 - Mofo
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

Nota do autor sobre Mofo, 2024 (Fig. 3): Os contrastes entre as cores mais intensas e mais suaves é intermediado por cores atenuantes (o cinza e o marrom), que por se aproximarem das cores intensas em tonalidade e das cores suaves em opacidade, criam uma ponte que diminui o impacto entre as cores mais distantes. Não apaziguando as cores intensas ou apagando as cores claras, todas as diferentes intensidades compartilham a harmonia da obra, como na parede onde vida e morte coexistem.

Cada modo de seu uso explorado pelos artistas revela as múltiplas e irregulares impressões e expressões que a cor é capaz de transbordar. A Cor convida-nos à observação e reflexão do que nosso próprio corpo tem como resposta a ela.

O estudo de cor que importa a este projeto, portanto, é justamente sua poética própria e simbólica: o envolvimento emocional quando em frente a sensações tão inefáveis, a lembrança sensorial como simbolismo, uma linguagem das cores. Sendo assim, invoco aqui para um vislumbre de suas possibilidades, alguns exemplos pontuais, que revelam diferentes aspectos do expansivo universo de expressão artística através da cor.

Kandinsky comumente em suas obras usava uma espécie de linguagem das cores, que se repetiria em algumas de suas obras, em que ele manifestava



significações por associação de um conceito à sensação de uma cor; por exemplo para ele, como cita Gage (2012), o azul seria a cor mais espiritualmente elevada, e o amarelo, por ser sua oposição fundamental, caracterizaria o corpo, ou a experiência terrena, mas não de forma positiva:

“Se compararmos [o amarelo] aos estados mentais do ser humano, ele poderia ter o efeito de representar a loucura —não a melancolia ou a hipocondria, mas sim a mania, a loucura cega ou o frenesi —, como um lunático que ataca [...] consumindo sua força física por todos os lados, gastando-a sem uma estratégia e sem limites, até a exaustão total” (KANDINSKY apud GAGE, 2012, p. 144).

Gage (2012) cita ainda diversas associações que Kandinsky fazia entre conceitos sensoriais e as cores, como por exemplo uma relação entre as frequências (graves ou agudos) e sua opacidade (acesa ou opaca); ou,



Fig. 4 - Wassily Kandinsky
Impressão III (Concerto)
1911
Fonte: Meister Drucke.
Disponível em:
<https://www.meisterdrucke.pt/>



Fig. 5 - Georges Seurat
La Parade
1888
Fonte: Wikioo.
Disponível em:
<https://wikioo.org/pt/>

como sugere Kandinsky em sua obra *Do espiritual na arte* (1914), o amarelo estaria para o quente como o azul para o frio. Essas relações de sensações sonoras ou táteis com a cor, todavia, não eram definitivamente demarcadas, justamente por serem associações no total subjetivas.

Bem como Kandinsky, defendia de forma um tanto dogmática Seurat sobre associações fundamentais que determinavam o tom de uma obra e se esta seria alegre, serena ou triste:

“A alegria do tom é a dominante luminosa, a da cor, a dominante quente [...]. A serenidade do tom deriva da equivalência entre claro e escuro; e da cor, da equivalência entre quente e frio [...]. A tristeza do tom resulta da dominante escura; a da cor, da dominante fria” (apud GAGE, 2012, p.59).

Apesar de se tratar de uma cena à noite (Fig. 5) num clima ameno, a escolha de cores foi de tons “quentes”, pois à ele isso evocava alegria (GAGE, 2012).



Fig. 6 - Vincent Van Gogh
Quarto em Arles, 1889
Fonte: Meister Drucke.
Disponível em:
<https://www.meisterdrucke.pt/>

Percebe-se então um desenvolvimento de vocabulários pessoais baseadas em associações; de usar cor pautando-se em sensações que essas viriam a remeter, distanciando-se de uma escolha mais formalista de pintura dos componentes, na arte de Kandinsky e Seurat cabe então uma poética, que, mesmo com seus dogmas desalinhados — cada qual com sua base de associação — apontava uma linguagem das cores.

Ainda nesse sentido, de uso lírico porém “fundamentado” em algum preceito, Van Gogh “expressou seus sentimentos sobre as cores basicamente por referência à teoria quase objetiva da complementaridade” (GAGE, 2012, p. 69).

De forma mais emocional que Seurat, porém talvez tão sistemático quanto, Van Gogh encontrou nas “leis das cores” pauta para expressão de sentimentos.

Fig. 7 - Edvard Munch
O Grito, 1893
Fonte: Meister Drucke.
Disponível em:
https://www.meisterdrucke.pt

Fig. 8 - Edvard Munch
Melancholy, 1894-1896
Fonte: Flickr.
Disponível em:
<https://www.flickr.com>

Em várias de suas cartas à Theo ele explica a importância do equilíbrio de contraste em questões de tonalidade e matizes complementares e análogas, sendo a questão das complementares a mais importante para harmonia, como fica nítido em uma das primeiras obras que fez baseando-se nessas leis das cores, *o Quarto em Arles* (1888): segundo ele, esta obra deveria expressar total descanso ou “repouso absoluto”, já que todas as cores estariam perfeitamente harmonizadas com intercorrências análogas e complementares simultaneamente. (GAGE, 2012, p. 36)

Em oposição ao dogmatismo nas cores, encontra-se Munch, por seu uso menos sistemático e mais emocional-experimental, como explica Sigbjorn Obstfelder (1893) “seu uso da cor é acima de tudo lírico. Ele sente as cores e revela seus sentimentos através delas [...]. Ele não vê apenas o amarelo, o vermelho, o azul e o violeta; vê tristeza, gritos, melancolia e decadência” (apud GAGE, 2012, p. 69). Munch não se preocupou em estabelecer um sistema de fundamentos para uso da cor, sua prática era mais “ilógica”, mas nem por isso menos expressiva e repleta de significações.



Embora, a busca categórica de associações fundamentais de Kandinsky e Seurat, tenha me servido como base para reflexão sobre a propriedade de significação das cores, refleti sob experimentação como essas “leis” se perdiam tão facilmente.

Na minha prática, tendo por exemplo o preto, ou dominante escura, esta atribui características e aspectos tão divergentes que chegam a se contrapor em alguns casos: quando tem como função definir a atmosfera, tornando a impressão da paisagem mais escura, o preto vem-me com aspecto de conforto e não-perturbação, bem como de acolhimento — por ser ele o mais capaz em apresentar luzes frágeis (Fig. 9). Já o preto em detrimento de uma dominante clara e opaca, costuma causar-me aflição pela impressão de que (por ser uma cor densa) ela consegue drenar a obra, como se o resto estivesse cedendo a seu peso (Fig. 10). Por outro lado, o preto se em interação direta com dominantes claras e vibrantes, revela tensão, por intensificar a força

Fig. 9 - Sol, Lama e Lavanda: Estudo 5
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso sobre papel
Fonte: do autor.



Fig. 10 - Hematoma: Estudo 2
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso sobre papel
Fonte: do autor.



Fig. 11 - Cemitério de coqueiros: Estudo 2
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso sobre papel
Fonte: do autor.



(devoradora) da luz dominante, neste último caso então, o preto não seria a parte drenante da pintura, mas seu contato com a luz, por sua total falta de brilho reforçaria mais a saturação e brilho impiedoso da outra (Fig. 11).

É seguro afirmar, portanto, que apesar de muito do meu uso de cor carregar uma lógica de associação, descobri que tais associações não funcionam para mim de forma fixa, as cores não atribuem significação determinada. As associações divergem pelos contextos e contrastes em que as cores se inserem.



Fig. 12 - Sol, Lama e Lavanda: Estudo 1
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso sobre papel
Fonte: do autor.

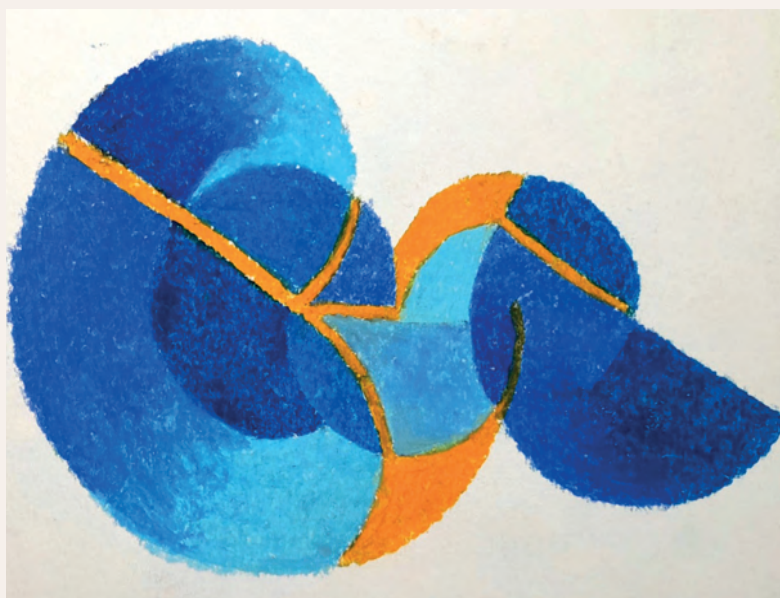


Fig. 13 - Sol, Lama e Lavanda: Estudo 2
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso sobre papel
Fonte: do autor.

Nota do autor sobre Sol, Lama e Lavanda: Estudos 1 e 2, 2024 (Fig. 12 e 13): O uso de uma cor clara e saturada (o laranja) em dominância junto a cores bem opacas causam impressão de consumir a obra, por sua força. Já quando em minoria numa obra junto a outras cores com níveis mais próximos de saturação, o mesmo laranja pode trazer apenas aspecto de iluminação dinâmica que impulsiona o movimento dando energia; não a sugando.

Fig. 14 - Tinido dos sobreviventes: Estudo 1
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso sobre papel
Fonte: do autor.

Nota do autor sobre Tinido dos sobreviventes: Estudo 1, 2024 (Fig. 14): Aqui o Vermelho e magenta representam a pulsação de vida: por ter sido o único matiz de saturação considerável que encontrei em meio a um pedregulho cinzento, esta cor ficou-me marcada nessa lembrança com sensação de descoberta esperançosa da vida, como se presenciasse um nascimento.

Acrescento, ainda, que algumas de minhas associações, por serem baseadas em experiências reais e específicas, tinham como base alguns tons e matizes que estavam presentes na paisagem da memória, tendo em vista que muitas dessas vivências já ocorreram sob sensibilidade à cor, sendo esta relevante ao meu processo de guardar afetos. Ao me debruçar sobre essas memórias encontrei sentimentos na mesma medida em que encontrei cores.

A harmonia dos contrastes foi para Kandinsky, Van Gogh, Munch e Seurat uma mesma base ideológica, que mesmo assim acabou por se mostrar com diferentes especificações de expressão, devido a hierarquia arbitrariamente decidida sobre o que revelava mais importância, ou o que tinha significação mais marcada e predominante. Seja para Van Gogh e sua “supremacia das complementares”, ou Seurat, que defendia que determinadas dominâncias nos contrastes definiam sensações específicas nas obras, suas expressões foram influenciadas pelas significações das cores que a eles faziam sentido, seus próprios vocábulos de expressão visual.

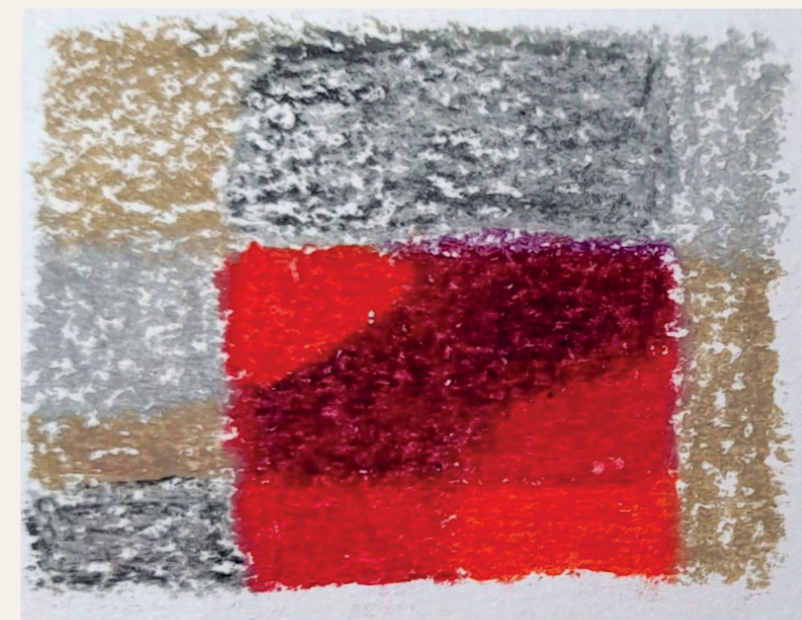


Fig. 15 - Josef Albers
Advancing Spring
(Homage to the
Square) 1952
Fonte: Albers
Foundation.
Disponível em:
<https://www.albersfoundation.org/>

Fig. 16 - Josef Albers
Homage to the Square:
Guarded, 1952
Fonte: Albers
Foundation.
Disponível em:
<https://www.albersfoundation.org/>

Com isso em mente, mas trazendo também a questão da forma a tona, Albers mostra com a série *Homenagem ao Quadrado*, que a interação entre as cores — forçada pela estrutura formal intencionalmente auto-restrita por Albers — é capaz de causar suas próprias impressões: a relação destas por si só possibilitava sensações visuais diferentes; e reconhecidamente a composição das formas nos quadros forçavam uma certa impressão de profundidade ou movimento. Com calculada manipulação de cor, Albers consegue mudar a "ação" que ocorre na obra, já que pintar seria como a atuação das cores. Estabelecer as cores é como definir então os agentes (personagens), comportamentos, humor e ritmo da obra, a própria interação das cores faz o trabalho de contar as ações expressas nas obras (ALBERS, 2006).

Reconhecendo o lugar da forma de também componente da obra a ser lida, já que a cor sempre está inserida em estruturas formais que interferem na percepção do seu aspecto (GAGE, 2012), faz-se válido levantar brevemente a questão: em qual lugar pode-se encontrar o uso expressivo da estrutura formal sem que esta subjugue a cor a seus significados próprios?

Fig. 17 - Bridget Riley
Song of Orpheus 3, 1978
Fonte: Flickr.
Disponível em:
<https://www.flickr.com/>

Essa “boa” interferência sem determinismo pela forma se exemplifica muito bem no trabalho de Bridget Riley (Fig. 17): suas obras criavam um efeito de mistura simultânea das cores, apenas possibilitada pela repetição sequencial de listras, que maximizam o contato das cores componentes, gerando assim (mediante observação prolongada) a impressão de formação de uma outra cor, pela junção das suas componentes (GAGE, 2012). O trabalho de Riley era sobre mais do que efeito óptico, ela convidava a dedicação do olho à suas obras para encontrar em meio à vibração das cores justapostas respostas emocionais imprevisíveis, que apenas a cada observador cabiam, ela proporcionava sobretudo experiências (PARK, 2016).

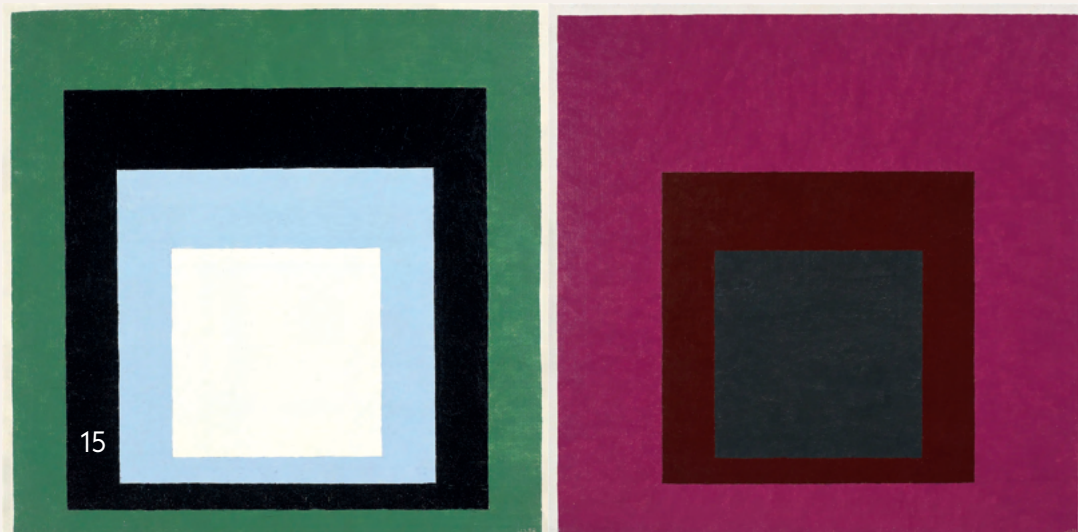


Fig. 18 - JRobert Delaunay, Formes circulaires, 1930

Fonte: Guggenheim New York.
Disponível em:
<https://www.guggenheim.org/>



Fig. 19 - JRobert Delaunay, Paisagem com disco, 1906

Fonte: Wikimedia Commons.
Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/>

Outra aplicação da forma que não subjugava a cor, mas sim amplifica os efeitos de suas interações, é o vocabulário formal e ideologia de contraste de Robert Delaunay, em sua obra *O Sol* (1930) por exemplo, “as cores mais próximas entre si no diagrama circular [de cor] — que então já era convencional — moviam-se com vibração mais rápida do que aquelas mais distantes, como os contrastes complementares” (GAGE, 2012).

Ficando evidente, porém, que assim como no trabalho de Albers e Riley, a disposição das formas amplifica essa interação sequencial das cores. Mais uma vez, em expressão diferente, nota-se o uso de uma “vibração” das cores, nesse caso, baseada no contraste de análogas (onde a luz se movimentaria mais rapidamente) e complementares (mais lentamente) mas inteiramente influenciada, não somente por sua disposição formal, como também por seus contornos intencionalmente definidos (GAGE, 2012). A velocidade desse movimento complexo, mesmo que estabelecido pela cor por si mesma, se mostra, porém, melhor identificado graças às escolhas de disposição, já que a vibração é mais facilmente percebida quando há reconhecimento de uma sequência possibilitada pela capacidade de identificação das cores individualmente.





Fig. 20 - Chuva: Estudo 2
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

Fig. 21 - Chuva: Estudo 3
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

Fig. 22 - Chuva: Estudo 4
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

Com base no que foi apresentado, conclui-se que ler as cores de uma obra é analisar e perceber as interações de seus componentes, a fim de descobrir as sensações e impressões ali presentes e que mediante observação revelam-se aos poucos; como no contar de uma história, sendo nesse caso os “momentos” da obra todos simultaneamente apresentados em um fluxo de ações executadas pelas cores e reforçadas pelas formas que as carregam.

Além disso, contato e contraste dependem da forma em que a cor permeia e, portanto, a forma pode não definir sozinha a significação das cores, mas ela define como serão as interações e por conseguinte as cores também não definem suas significações isoladamente. Ao usar bordas de contato mais ou menos definidas encontram-se diferenças na intensidade de percepção daqueles contatos e “ações” das cores, ou seja, percebe-se mais atenuante ou agravante a relação entre as cores.

Nota do autor sobre Chuva: Estudos 2, 3 e 4 (Fig. 20, 21 e 22):
As cores de baixa saturação porém alta em claridade, se equiparam ao laranja neon em luz, sendo esses porém suaves aos olhos, acabam por atenuar brevemente o aspecto devorador do laranja neon e ao mesmo tempo deixa-o "agradável" em composição harmônica (onde as cores não lutam em discórdância ao fluxo), mas a força então "dormente" do laranja ainda está ali. A beleza da chuva é evidente na dança fluida de suas cores, mas seu poder em consumir não passa despercebido.

A Cor e a Forma não precisam estar em uma competição sobre qual seria mais importante ou mais relevante na passagem de uma ideia, cada qual evoca particularidades que cabem apenas a elas.

A reação ao vermelho só pode ser causada pelo vermelho. Por mais que seja possível intensificar algum aspecto da cor manipulando seus pontos de contato ou “traduzir” essa sensação com algo parecido no campo das formas, essa tradução não seria de equivalência comparável, pois, assim como qualquer vocábulo, cada cor tem sua própria “essência” e desperta reações a ela intrínsecas, mesmo que indefinidas — já que dependem do resultado da exposição do signo ao espectador e sua própria memória e contexto.

Capítulo 2

O LADO DIREITO DO
CORAÇÃO

Como vimos, o contexto em que inserimos uma cor interfere diretamente na forma como ela é percebida e processada, por isso fez-se válido explorar também a forma de apresentação conjunta destas poesias visuais. Um livro ou artefato documental regular, porém, não compreendiam a tantos pontos simbólicos que considero importante evocar para melhor expressar a experiência emocional que cultivei por anos junto à essas paisagens que habitei. Surge então uma lacuna que chama à construção de um artefato único e desenvolvido visando suprir às necessidades particulares das mensagens e simbolismos de expressão de um afeto: um livro de artista.

É importante entender em um primeiro momento, qual definição de livro de artista interessa à este caso, pois, como reflete Silveira (2008), se aplicarmos o conceito amplo de livro de artista ao longo da história, encontraremos diversas intercorrências mesmo antes do livro de artista ser reconhecido como obra de arte. Alguns exemplos disso seriam livros ilustrados — em que a relação entre desenho e texto já revoga a configuração tradicional de meramente traduzir uma história em imagens, em vez disso desbrava

estruturas onde a ilustração toma diferentes funções poéticas ao longo do livro — ou os cadernos de artista (diz-se de “diários” processuais, de reflexões e esboços).

Uma obra que mais se aproxima do atual conceito de livro de artista, mas que foi criada anteriormente ao reconhecimento dessa vertente como arte, é “*A Caixa Verde*” (1934) de Duchamp, que, apesar de inicialmente parecer apenas um compilado de esboços e reflexões do processo criativo de sua obra “*O Grande Vidro*”, na verdade transforma sua fisicalidade mesclando-a à poética de tal forma que absorver esse livro visualmente não se trata apenas de compreendê-lo esteticamente ou de ler o que há de verbal nele, mas de analisá-lo de forma quase investigativa, caçando as inter-relações entre suas componentes e seus simbolismos (DOURADO, 2013).

Fig. 23 - Marcel Duchamp
The Green Box, 1934
Fonte: Bowdoin College
Museum of Art.
Disponível em:
<https://www.bowdoin.edu>

Fig. 25 - Marcel Duchamp
The Green Box, 1934
Fonte: Bowdoin College
Museum of Art.
Disponível em:
<https://www.bowdoin.edu>

Fig. 24 - Marcel Duchamp
The Green Box, 1934
Fonte: Bowdoin College
Museum of Art.
Disponível em:
<https://www.bowdoin.edu>



Apesar da revolução antecipada de casos pontuais como a obra de Duchamp, é principalmente a partir da década de 60 que o livro de artista ganha autonomia como arte (Silveira, 2008). E é o conceito definido a partir desse momento que melhor cabe às necessidades deste projeto:

“Livros de artista são livros ou objetos em forma de livro; sobre os quais, na aparência final, o artista tem um grande controle. O livro é entendido nele mesmo como uma obra de arte. Estes não são livros com reproduções de obras de artistas, ou apenas um texto ilustrado por um artista. Na prática, esta definição quebra-se quando o artista a desafia, puxando o formato livro em direções inesperadas” – (BURY, 1995).

O livro de artista recebe caráter de obra, escultural, moldada e projetada para transbordar o potencial que sempre morou na fisicalidade do livro, da descoberta de algo que poderia apenas ser sentido por sua experiência tátil pois cada parte de sua materialidade foi pensada para comunicar junto à interação e investigação da mesma, como reflete Fabris e Costa (1985) todos os aspectos sobre as páginas importam, o artista explora “o tempo que é necessário



Fig. 26 - Felipe Rezende e Luma Flôres
Territórios Movediços
2018
Fonte: Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais.
Disponível em:
<https://eba.ufmg.br/>



Fig. 27 - Felipe Rezende e Luma Flôres
Territórios Movediços
2018
Fonte: Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais.
Disponível em:

para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula”.

Por suposto, o próprio conceito de livro de artista já sugere que, no geral, a apresentação total de uma obra influencia em sua leitura, como lembra Souza (2011, apud BASCHIROTTI, 2016) “as páginas, portanto, não seriam puros receptáculos ou contentores, mas geradoras de significações por suas características próprias”. Mas, para além disso, a desconstrução da leitura linear dos simbolismos que o livro de artista traz, carrega consigo a compreensão de que essa atividade de seu manuseio é sentido singularmente por cada indivíduo, já que suas mensagens sensoriais e conceituais, por serem menos literais, podem ser absorvidas por cada leitor de forma a preencher as lacunas que essas reflexões intencionadas trazem com respostas que melhor lhes remeta. Os aspectos do livro, mesmo que intencionados pelos artistas para um simbolismo específico, não determinam uma única significação, mas geram múltiplas e simultâneas.

Já compreendo que o livro de artista caracteriza uma estrutura que alcança uma comunicação intransponível entre mensagem, matéria e manuseio, e não obstante sua desconstrução, faz-se válido entender agora, na prática, como essas revoluções do livro de artista podem se apresentar? Em que aspectos especificamente o artista atua para fazer essa revolução da forma ou estrutura? O que é “moldado” na feitura de um livro de artista para que suas intenções conceituais transpareçam? Para isso Sá e Cirne (1971) refletem:

“A intenção do livro-poema não é a de um objeto acabado, mas através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro [...]. O livro-poema não pode perder a característica de livro para ser filme ou cartaz. As propriedades físicas do material impedem essa transposição. O livro-poema exige exploração simultânea ou isolada de: transparência/opacidade; perfuração/relevo; vinco/dobras; brilho/cor; corte/desdobragem; elasticidade/flexibilidade; textura/dureza; e como organização de livro, de: capa/contracapa; níveis/cantos; numeração/inter-relação material das folhas; posicionamento formal/ajuste” (SÁ e CIRNE 1971, p. 41).

Fig. 28 - Graziela Mello, *Pas perdus*, 2021
Fonte: Fotografia por Tiago Aguiar.
Disponível em: <https://www.catarse.me/pasperdus/>



Fig. 29 - Graziela Mello, *Pas perdus*, 2021
Fonte: Fotografia por Tiago Aguiar.
Disponível em: <https://www.catarse.me/pasperdus/>

É importante ressaltar, todavia, que essas características de exploração de suas propriedades físicas não se resumem à página tradicional em papel. Como colocado previamente, as páginas, ou melhor dizendo, os separadores físicos que estabelecem os “momentos” de um livro-objeto, podem facilmente transgredir o material tradicional de livros.



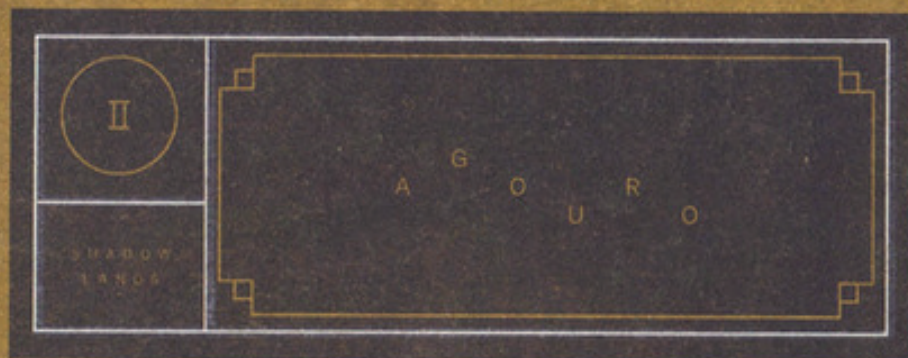


Fig. 30 - Marina Marchesan,
Agouro, 2013
Fonte: Coleção Livro de
Artista da Universidade
Federal de Minas Gerais.
Disponível em:
<https://eba.ufmg.br/>



Fig. 31 - Marina Marchesan,
Agouro, 2013
Fonte: Coleção Livro de
Artista da Universidade
Federal de Minas Gerais.
Disponível em:
<https://eba.ufmg.br/>

Com base no que foi apresentado, e tendo em vista o peso crucial do livro objeto, foi feita uma pesquisa de referências para inundar ideias e inspirações para melhor assimilar as possibilidades de revolução da forma do livro.

Para isso, a pesquisa de referências se deu por dois ramos simultâneos: 1) buscar por projetos de livros de artista que se assemelhavam pelo aspecto conceitual ao tema do projeto e 2) coletar referências de aspecto puramente visual-sensorial

1. Referências do campo conceitual: Neste momento de pesquisa interessava mais especificamente conhecer o que tem sido produzido acerca das temáticas que envolvem o projeto. Para isso, foram selecionadas algumas palavras-chave para procurar por eles nos bancos de pesquisa e acervos de livros de artistas, são elas: Mapa, Memória, Cidade, Diário, Carta.



Dentre os livros encontrados, obras que muito me chamaram atenção foram as obras *Sobre Nós* e *Mapa das Ruínas* de Gisele Crisóstomo (*Nós, eu e o animal-memória*, 2024).

Sua linguagem mista (Fig. 32, 33, 34 e 35) cuja poética mescla o verbal e o sensorial despertaram em mim justamente o tipo de sensibilidade que eu buscava expressar em meu livro-objeto: a memória das coisas desfeitas — ou quase perdidas — e a sensação de caminhada emocional paradoxal entre a perda e a resistência da vida que ambas evocam, bem como a mistura entre gesto e afeto: não existe separação entre o movimento rotineiro do corpo e seus afetos mais profundos.

Fig. 32 - Gisele Crisóstomo, *Mapa das ruínas*, 2024
Fonte: DSpace UFG.
Disponível em:
<https://repositorio.bc.ufg.br/>

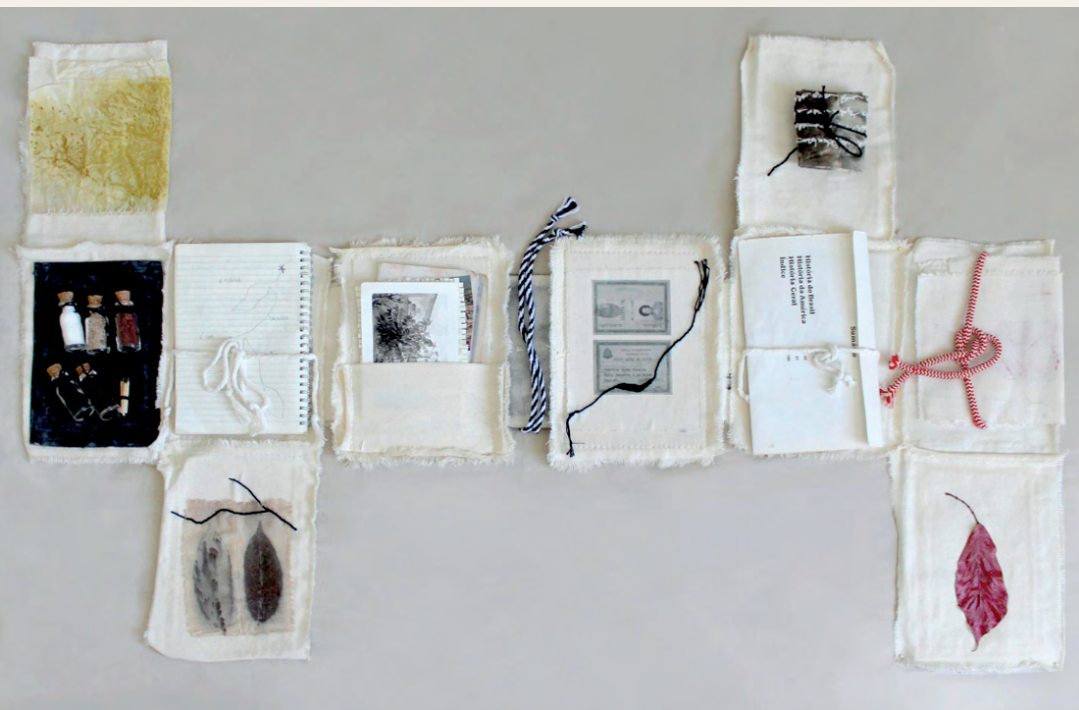


Fig. 33 - Gisele Crisóstomo, *Sobre nós*, 2024
Fonte: DSpace UFG.
Disponível em:
<https://repositorio.bc.ufg.br/>



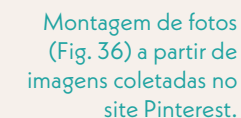
Fig. 34 - Gisele Crisóstomo, *Sobre nós*, 2024
Fonte: DSpace UFG.
Disponível em:
<https://repositorio.bc.ufg.br/>

Fig. 35 - Gisele Crisóstomo, *Sobre nós*, 2024
Fonte: DSpace UFG.
Disponível em:
<https://repositorio.bc.ufg.br/>



Fig. 36 - Moodboard de referências, 2025.
Fonte: compilação do autor.

Fig. 36 - Moodboard de referências, 2025.
Fonte: compilação do autor.



Capítulo 3

O FLUXO DOS VASOS ESTOURADOS

Há pouco mais de dez anos a população dos arredores do Rio Fragoso (Olinda) lida com as frequentes cheias, a gradual desapropriação das casas da região e o esfacelamento de sua paisagem e das questões humanas permitidas por esse espaço.

Esse projeto emergiu da necessidade de expressar uma resposta corpórea diante de uma situação tão complexa, como o luto recorrente — tendo em vista que, em nome de um “progresso”, projetos governamentais de urbanização, como o caso da Bacia do Fragoso, acabam por atropelar realidades que, apesar de delicadas, existiam integradas em harmonia com a natureza.

Sendo assim, gravarei aqui aquela realidade, pois para as seguintes etapas faz-se necessária uma explanação mais detalhada da situação e eventos sobre os quais este projeto se pauta. Para isso apresento relatos pessoais e uma linha do tempo, bem como mapas e imagens para situar geográfica e visualmente as mudanças ocorridas e o espaço-organismo perdido.

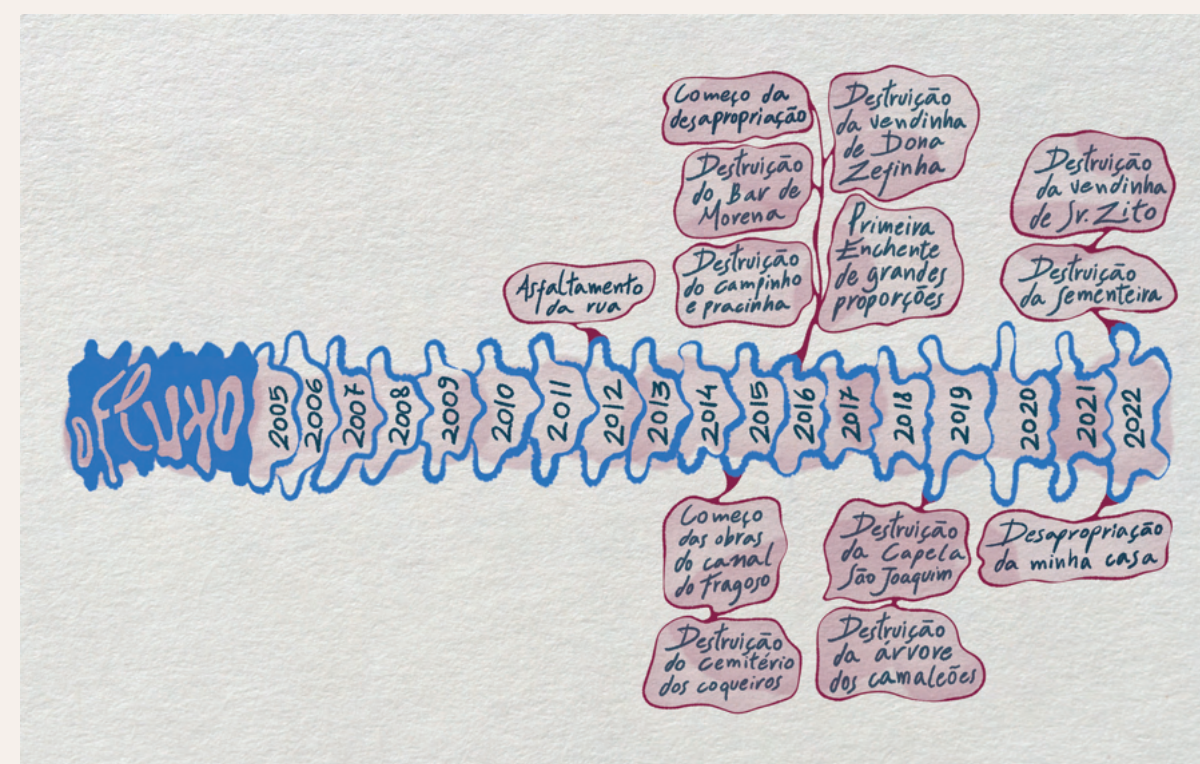
Começo essa linha pelo ano em que cheguei àquele lugar, 2005, mas como a Rua permaneceu inviolada pelos primeiros anos de minha vivência lá, uno assim os anos marcados pelas mesmas características: de 2005 a 2011. Nessa época, as ruas eram de barro, a comunidade vivia em plena harmonia, havia presença de comércios locais e pontos de lazer públicos e, por último, mas não menos importante, o ecossistema das margens do rio tinham estado razoável de preservação

— apesar da poluição, ali viviam pássaros, insetos, macacos, lagartos, tartarugas e jacarés; estes, como vim a testemunhar com seu desaparecimento, eram um bom indicador de um certo nível de equilíbrio da natureza.

A partir de 2012, já se observava no espaço o aumento do número de elementos antrópicos, sendo a principal delas o asfaltamento da rua, que viria a mudar a frequência de carros e principalmente modificar o escoamento da água quando chovia, o que já intensificou ligeiramente os alagamentos.

Mas é coincidentemente a partir do início das obras do Canal do Fragoso, por volta de 2015, que muitas coisas começam a ser perdidas ou agravadas. Para demonstrar isso criei um breve diagrama temporal em que mostro as principais ocorrências de calamidade até o dia em que minha casa foi desapropriada.

Fig. 37 - Diagrama 1: O Fluxo, 2025.
Fonte: do autor.



Além destes relatos, entendo que, assim como foi para mim, para melhor compreender o peso do que foi perdido, precisa-se ver as paisagens como foram e como agora são. Para essa demonstração, foram utilizadas imagens do Google Maps datando de anos diferentes e imagens de acervos pessoais de moradores.

Fig. 38 - Bar de Morena e Campinho em 2011
Fonte: Google Maps.
Disponível em:
<https://www.google.com/maps>



Fig. 39 - Capela de São Joaquim em 2012
Fonte: Google Maps.
Disponível em:
<https://www.google.com/maps>

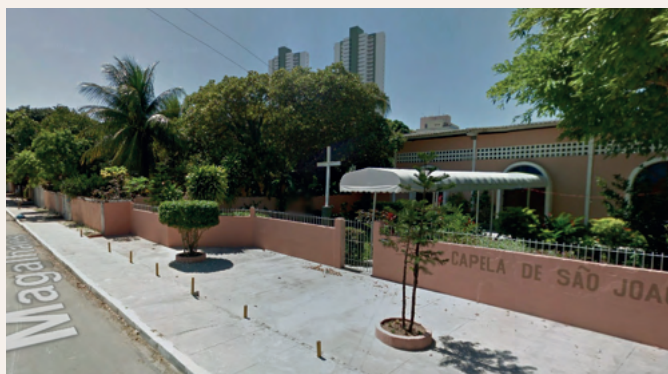


Fig. 40 - Vizinhos em 2012
Fonte: Google Maps.
Disponível em:
<https://www.google.com/maps>



Fig. 41 - Ruínas em 2019
Fonte: Google Maps.
Disponível em:
<https://www.google.com/maps>



Fig. 42 - Trecho do Bar de Morena e Campinho em 2022
Fonte: Google Maps.
Disponível em:
<https://www.google.com/maps>



Fig. 43 - Trecho da Capela de São Joaquim em 2022
Fonte: Google Maps.
Disponível em:
<https://www.google.com/maps>



Fig. 44 - Trecho Vizinhos em 2022
Fonte: Google Maps.
Disponível em:
<https://www.google.com/maps>





Fig. 45 - Fotografia
do Campo dos
vagalumes, 2021.
Fonte: arquivo pessoal
do autor.

Fig. 46 - Árvore Camaleão
em 2019
Fonte: Google Maps.
Disponível em:
[https://www.google.com/
maps](https://www.google.com/maps)



Fig. 47 - Entrada da rua em
2017
Fonte: Google Maps.
Disponível em:
[https://www.google.com/
maps](https://www.google.com/maps)



Fig. 48 - Trecho Comércio
em 2012
Fonte: Google Maps.
Disponível em:
[https://www.google.com/
maps](https://www.google.com/maps)



Fig. 49 - Cemitério de
coqueiros em 2012
Fonte: Google Maps.
Disponível em:
[https://www.google.com/
maps](https://www.google.com/maps)





Fig. 51 - Casa do autor em 2012
Fonte: Google Maps.
Disponível em:
<https://www.google.com/maps>



Fig. 52 - Fotografia de Enchente, 2022.
Fonte: arquivo pessoal de Júlia Camarotti.



Fig. 53 - Fotografia Jardim, 2021.
Fonte: arquivo pessoal do autor.



Fig. 50 - Fotografia Vista do Terraço, 2021.
Fonte: arquivo pessoal do autor.



Fig. 54 - Fotografia
Paredes do Quintal,
2022.
Fonte: arquivo pessoal
do autor.

Fig. 55 - Fotografia
Orla de Corais mortos,
2023.
Fonte: arquivo pessoal
do autor.

Fig. 56 - Fotografia
Pequenos Moluscos,
2023.
Fonte: arquivo pessoal
do autor.



Capítulo 4

A ALMA QUE ME HABITA

Inicialmente — em sua maioria através de um processo meditativo de rememorar, mas também eventualmente utilizando gatilhos norteadores como “passear” pelo Google Maps ou visitar meus álbuns de fotos — fiz um *Brainstorm* de todas as lembranças relevantes a mim sobre aquele lugar, fossem elas sobre uma atividade, uma interação com seres animados ou inanimados, ou apenas paisagens que me despertassem emoções e reflexões.

À medida em que revivia minhas fotos e lembranças, anotava as memórias e descrevia sentimentos, sensações e emoções que surgiam-me no processo meditativo, para grifar impressões que eu ainda tenho sobre aquele lugar — isso viria a ajudar bastante no passo seguinte: desenvolver o meu vocabulário de expressão por cor.

É importante pontuar que essas memórias - que serão apresentadas a seguir - não são necessariamente separadas por um marco temporal definitivo. Todo esse percurso que trago nas memórias descritas é fruto de dezessete anos coletando vivências, porém a trajetória escolhida indica uma sequência de emoções do morador (o autor) e a evolução de estado do habitat: o que mudou e quais diferentes aspectos dessa relação foram sendo construídos ou destruídos. Cada memória escolhida revela uma sensação e/ou relação diferente com ou sobre o lugar de estudo.

1. *Árvore Camaleão*, assim as próximas três obras, expressa aspectos essenciais para a vida em equilíbrio com a natureza e comunidade, a fim de esclarecer não só o que é perdido com a destruição

desta, mas também de forma cíclica fazer o espectador refletir ao final do conjunto exposto o que precisamos como sociedade aprender a valorizar para termos uma chance de vida harmônica.

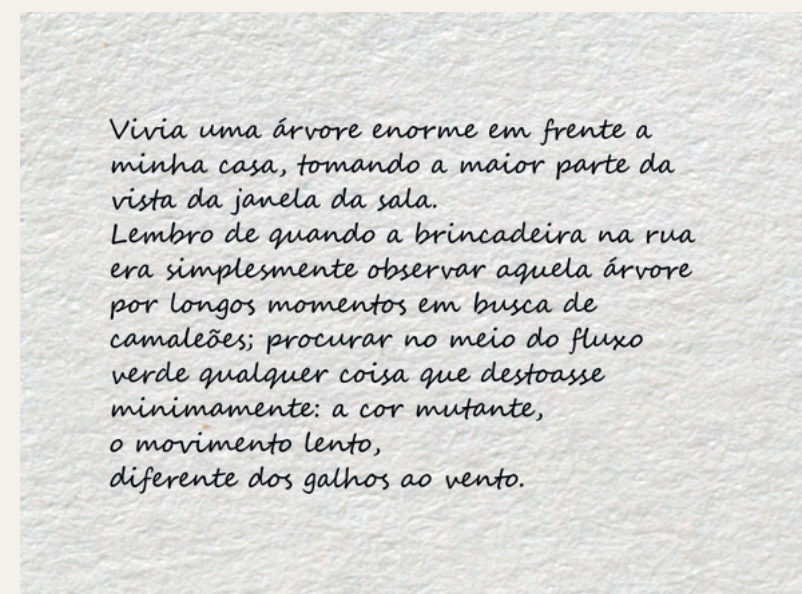
Árvore Camaleão representa a relação de encanto e descoberta dos moradores com seu habitat.

Relação: comunidade - natureza

Sensação: descoberta, curiosidade e magia

Fig. 57 - Diário: Memória 1
(*Árvore Camaleão*), 2024.

Fonte: do autor.



Vivia uma árvore enorme em frente a
minha casa, tomando a maior parte da
vista da janela da sala.
Lembro de quando a brincadeira na rua
era simplesmente observar aquela árvore
por longos momentos em busca de
camaleões; procurar no meio do fluxo
verde qualquer coisa que destoasse
minimamente: a cor mutante,
o movimento lento,
diferente dos galhos ao vento.

2. *Seiva-Sangue* expressa a relação de pertencimento e unidade entre um ser e seu habitat, como um só organismo vivo.

Relação: indivíduo - natureza, indivíduo - casa

Sensação: expansão física, unidade

Fig. 58 - Diário: Memória 2
(Seiva-Sangue), 2024.
Fonte: do autor.

Compartilhei cicatrizes e laços com a
árvore de flor magenta ao lado da
minha casa.
A sensação, após aprender a escalá-la,
quando por fim estive dentro de sua
copa, foi que eu não era mais gente,
era árvore;
eu não sentia que aquele era meu corpo,
mas sim que eu era parte daquele corpo.

Lembro também da primeira vez em que
seus galhos cresceram a ponto de entrar
nas minhas janelas,
e de como de repente de dentro do meu
corpo de tijolos eu não me sentia parte do
corpo dela,
mas sim que ela era uma artéria,
transportando vida avermelhada para
dentro de mim.

Uma memória não anulou a outra,
elas só continuaram ali,
coexistindo em realidades paralelas,
afinal estavam armazenadas em corpos
diferentes.

3. *Poeira é tempero* expressa a relação de
comunidade dos seres entre si, permitida pelo habitat.
Relação: indivíduo - comunidade - natureza
Sensação: efervescência, comunidade

Fig. 59 - Diário: Memória 3
(Poeira é tempero), 2024.
Fonte: do autor.

Havia um tempo em que as festividades
eram feitas em comunidade na rua.
Grandes mesas, cheias de diferentes
temperos e conversas paralelas
intermináveis.
A paradoxal sensação da
não-invisibilidade diante de tantas
existências por metro quadrado.
O acolhimento comunitário sempre
brotava da parte mais fértil da rua:
a margem do rio.

Fig. 60 - Diário: Memória 4
(Menino-Vagalume), 2024.
Fonte: do autor.

4. *Menino-Vagalume* expressa a relação de
redescobrimto de si como parte pertencente,
reconhecida e acolhida, experimentada apenas pela
relação com o habitat.
Relação: indivíduo - natureza
Sensação: pertencimento, harmonia

Lembro-me de habitar a rua sem medo à
noite, no rio, a luz noturna fazendo-me
parecer parte da paisagem.
Ao mesmo tempo em que eu ficava azul
no escuro, eu descobria os vagalumes
quebrando o azul da paisagem;
e ao mesmo tempo em que eu descobria
os vagalumes, uma sensação de
pertencimento e harmonia se acendia
em mim como eles.
Aquele era o meu lugar.

5. *Hematoma* expressa o primeiro sinal de
ruptura: o momento em que as casas da rua começam a
ser desapropriadas e perde-se alguns dos elementos que
permitiam as trocas e encontros. A perda de relações
intrapessoais.
Relação: indivíduo - comunidade
Sensação: fragilidade, desbotamento

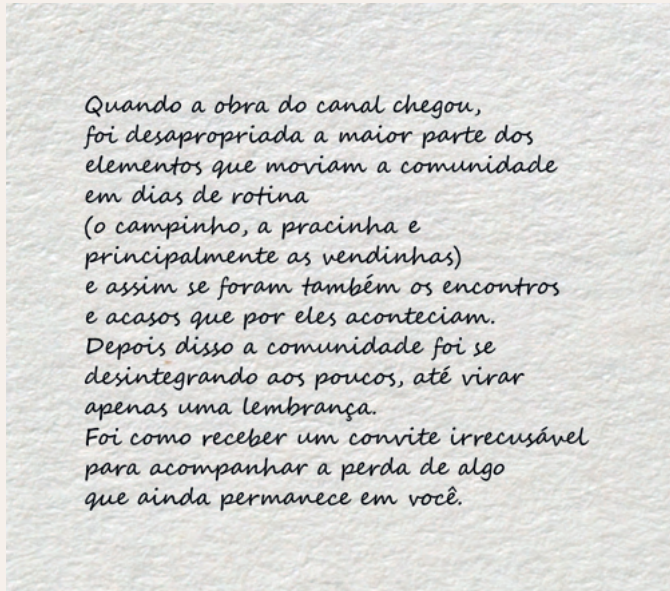


Fig. 61 - Diário:
Memória 5
(Hematoma), 2024.
Fonte: do autor.

6. *Cemitério de coqueiros* é a continuação do momento de ruptura, expressando um segundo efeito do continuado apagamento das manifestações: a perda dos ambientes que permitiam as relações indivíduo - comunidade - habitat.
Relação: indivíduo - natureza - antropização
Sensação: apreensão, grito

Fig. 62 - Diário:
Memória 6 (Cemitério
de coqueiros), 2024.
Fonte: do autor.

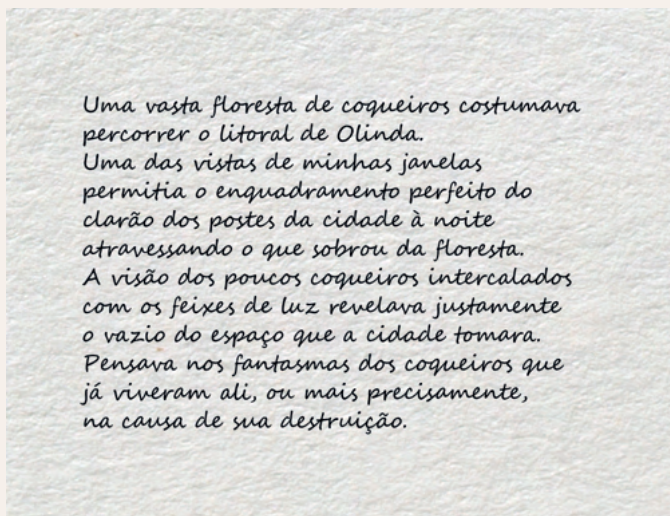
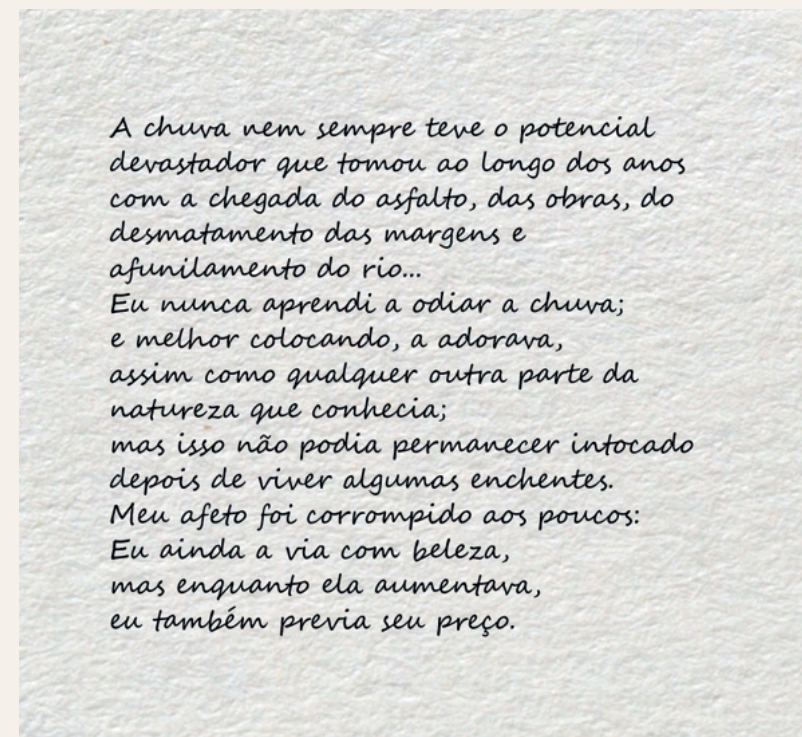


Fig. 63 - Diário: Memória 7
(Petricor Agridoce), 2024.
Fonte: do autor.



7. *Petricor Agridoce* expressa uma “virada de chave” emocional importante na narrativa: sentimentos um dia bonitos em relação à natureza são finalmente contaminados pela apreensão. A partir de agora tudo se experencia com algum nível de angústia.
Relação: indivíduo - natureza - antropização
Sensação: anunciação, alerta

8. *Ruínas roídas* expressa a sensação de viver numa casa e rua já sentenciadas à destruição, bem como a sensação de viver num lugar, antes tão rico em vida, agora quase vazio.
Relação: indivíduo - cidade
Sensação: abandono, perigo, tensão

Fig. 64 - Diário:
Memória 8 (Ruínas
roídas), 2024.
Fonte: do autor.

Os anos desde o começo da desapropriação
até a minha saída se passaram longos e
acinzentados.
Nesse momento só se sentia uma grande
falta de presença humana e de outras
vidas habitando a rua,
quase como se minha querida margem
estivesse aos poucos ficando estéril,
nada mais nascia ali,
ou se permanecia ou sumia.
Até que em certo ponto
tinha mais ruínas do que gente.
E mais tensão do que ruínas.

9. *Enchente* expressa uma experiência da
impotência de estar diante de algo tão irredutível e
avassalador.

Relação: casa - natureza

Sensação: perigo, calamidade, pavor

Fig. 65 - Diário:
Memória 9
(Enchente), 2024.
Fonte: do autor.

Enquanto suspendia os móveis esperava
na minha prisão não fisicamente imposta
ao meu corpo humano, porque aquela era
a minha casa e aquelas eram as minhas
paredes inundadas.
Revivi muitas vezes o mesmo momento
e a mesma sensação: quando a água
por fim começava a abocanhar a casa
e a impotência de poder apenas olhar
da escada enquanto o desastre acontecia
ao meu redor, porque num intervalo de
alguns segundos, apressada a tomar uma
decisão, como primeiro instinto, a alma
não decide abandonar o corpo.

Fig. 66 - Diário: Memória
10 (Sol, Lama e Lavanda),
2024.
Fonte: do autor.

As casas agora eram manchadas
e nossas cicatrizes olfativas.
O resultado do caos?
Apesar do alívio da sobrevivência,
você não se sente totalmente bem;
não tem emoção capaz de ocupar o lugar
da assustadora paralisia.
Fica apenas o choque da destruição,
mesmo depois de ter passado
momentaneamente o perigo.
Às vezes dá pra disfarçar, mas ao longo
dos próximos dias você percebe que o
cheiro de lama nunca saiu das paredes
e que você está preso nesse ciclo.

10. *Sol, Lama e Lavanda* expressa um dos
sentimentos mais complexos no percurso desta vivência:
o momento em que a água da enchente seca. Seu
resultado e a possibilidade de seu retorno trazem uma
tensão que acaba por lutar com o alívio da
sobrevivência, este último, porém se sente mais como
uma fantasia, a qual os instintos se recusam a acreditar.

Relação: indivíduo - casa

Sensação: choque, alívio e angústia

11. *Os espíritos assistem aos ratos devorarem
suas vísceras* traz a expressão do fim da relação entre ser
e habitat: o momento em que o indivíduo é
desapropriado e tem sua casa demolida, pondo fim a
todas as relações antes possíveis naquela realidade.

Relação: indivíduo - casa

Sensação: perda, agonia, dor

Sentia a rua inteira como uma extensão de mim, mas minha casa de certo era o epicentro disso.

Eu a conhecia com mais do que minha mente; a conhecia com corpo: meus passos eram dela, minha voz era dela, minhas lágrimas eram dela, minha visão era dela, minha pele era dela...

Me sentia abraçado pelo vento quando ele cruzava a casa de uma janela a outra; Decorei as vistas daquelas janelas como filme das minhas memórias como casa. E quando meus pés faziam os mesmos dois degraus cantarem, eu me confortava.

Eu mal me lembro da minha vida antes de morar naquela casa, sei que tive uma, claro, mas são memórias distantes. Creio que minha consciência surgiu no mesmo momento em que fomos morar lá.

Talvez por isso era como se eu estivesse experienciando o mundo através da casa do mesmo modo que o experienciava com meu corpo. Assim, não senti sua destruição como luto por perder algo; mas sim como experienciar a morte de si.

Fig. 67 - Diário: Memória 11 (Os espíritos assistem aos ratos devorarem suas vísceras), 2024. Fonte: do autor.

12. *O esqueleto do gigante* apresenta o último início e revela o novo estado da relação indivíduo - natureza, um resíduo do que antes se tinha com a natureza no seu habitat: ainda me conforto, mas não mais pertença.

Relação: indivíduo - natureza

Sensação: derrota, nostalgia, saudade, choque

Fig. 68 - Diário: Memória 12 (O esqueleto do gigante), 2024. Fonte: do autor.

Eu lembro dos primeiros momentos após minha partida parecerem estereis, como se uma realidade inteira tivesse sumido, e até a tristeza agora parecia distante e impalpável; como se meu corpo jamais fosse ser tão expansivo quanto foi naquele lugar. Apesar de sempre ter conhecido a orla dos corais mortos, quando chegou a minha vez de ser pós-morte, visitar aquela praia e ver aquele esqueleto gigante insistindo em permanecer ali foi catártico. A sensação perambulante de nostalgia que eu sentia olhando pra aquela paisagem finalmente encontrou um cômodo para se estabelecer em mim: o meu próprio salão das realidades perdidas.

13. *O tinido dos sobreviventes* é a outra faceta da redescoberta relação com a natureza, dessa vez por fim redescobre-se memórias, sentimentos e sangue, a propriedade da vida: não mais vejo-a pacífica, mas ainda forte e intransponível.

Relação: indivíduo - natureza

Sensação: ferimento, resiliência, esperança

Fig. 69 - Diário: Memória 13 (O tinido dos sobreviventes), 2024. Fonte: do autor.

Depois de anos conhecendo aquela paisagem dos corais, pela primeira vez me aproximei dela com esta minha nova consciência e reparei na imensa quantidade de moluscos diminutos que ainda viviam naquele colosso, bem como suas cores, ritmos e sons. Foi como epifania reaver um pouco de esperança ao aceitar que a vida permanecia após a morte, mesmo que dolorosa, destruída e suja, simplesmente porque algumas coisas se recusavam a perecer. Eu seria como aqueles moluscos e minhas memórias seriam a resistência.

Após a escrita das memórias, apesar de reconhecer que cada uma revela particularidades únicas, com base no que foi rebuscado, notou-se que existem três momentos fundamentais sob os quais essas lembranças pairam:

- 1. Houve um momento “dourado” em que quase não houve perturbação do equilíbrio natural e social. Todas as manifestações sobre as quais meu afeto se pauta estavam presentes durante um período de alguns anos. Esse período é lembrado com sensação de pertencimento.
- 2. A partir de 2015, nem todos os objetos de meus afetos tinham sido interrompidos, mas houve um grande momento marcado por uma sensação constante de perda, mesmo que não imediata, eu podia perceber que a Rua fora apagada ou que o que estava lá parecia sentenciado, já que fui acompanhando aos poucos a perda de cada acesso (como descrito no diagrama da fig. 37). A sensação era de caos e calamidade.
- 3. Em dezembro de 2022 quando fui desapropriado de minha casa, não parecia haver espaço para meu luto em lugar algum, pois toda aquela realidade a que eu pertencia foi destruída por fim, mas imediatamente tive que “seguir em frente” para realizar a mudança de casa. Não havendo intervalo para sentir a despedida, esse momento foi marcado pela sensação de despertencimento, como sentir-se num limbo, mas perceber que na verdade é apenas a sua vida seguinte.

Sendo assim, essas impressões gerais das lembranças foram usadas para unificá-las em capítulos que marcam mais definitivamente a mudança de tom dos momentos. Além disso, nesse momento foram categorizadas também quais agentes ou manifestações

tinham relevância na construção dessas memórias, sendo as categorias (tabela 1):

- 1. Elementos Naturais: criaturas, estruturas, formações ou fenômenos da natureza.
- 2. Elementos Sociais: eventos ou ações existentes apenas sob interação humana momentânea; atos de comunidade.
- 3. Elementos Antrópicos: construções ou manifestações físicas originadas por ação humana; e/ou com interferência na natureza.

Enquanto fazia esse “diário” de lembranças percebi que os impulsos expressivos vinham a tona simultaneamente, então o registro descritivo das memórias e a expressão delas não ocorreu de forma totalmente separada: na mesma medida em que eu revivia uma experiência, eu expressava através da pintura ou poesia verbal os devaneios líricos que não cabiam em completude na forma descritiva.

Tabela 1 - Categorização por sensação e tipo de manifestação.
Fonte: do autor.

Memória	sensação	manifestação
Árvore Camaleão	pertencimento	natural e social
Seiva - sangue	pertencimento	natural
Poeira e tempero	pertencimento	natural e social
Menino - vagalume	pertencimento	natural
Hematoma	pertencimento	social e antrópico
Cemitério de coqueiros	pertencimento	natural e antrópico
Petrícor agriçoe	caos	natural e antrópico
Ruínas roídas	caos	antrópico
Enchente	caos	natural e antrópico
Sol, Lama e lavanda	caos	antrópico
Os espíritos assistem aos ratos devorarem suas vísceras	caos	antrópico
O esqueleto do gigante	despertencimento	natural
O tinido dos sobreviventes	despertencimento	natural

Mesmo sendo uma reação espontânea, porém, os primeiros estudos de pintura nem sempre eram totalmente condizentes com o que eu estava sentindo sobre a lembrança — muito devido às memórias tratarem de sentimentos contraditórios ou apenas de uma complexidade que pertencia ao meu subconsciente, já que muitas dessas memórias foram gravadas pelo meu corpo sem passar necessariamente pelo processo racional de forma esclarecida.

Como algumas de minhas memórias eram menos racionalizadas que outras — ou seja guardadas como sensações no subconsciente, em construção demorada, e não imediata — percebi válido uma breve análise sobre qual delas eu tinha uma melhor compreensão e qual delas tinha uma certa difusão de percepção, como se essas fossem fortes, mas não nítidas.

Para isso separei-as em duas categorias de memórias por estado de percepção (tabela 2):

1. Memórias de percepção vívida: memórias que foram contempladas no mesmo momento de ocorrência de seu fenômeno causador, ou seja, tendo o evento se repetido ou não, precisou somente de uma experiência para que a consciência daquilo fosse formada. Estas têm sensações mais vívidas e sentimentos facilmente nomeáveis.
2. Memórias de percepção difusa: referem-se às memórias originadas a partir de um conjunto de experiências repetidas ou consequentes, memórias que não foram apreendidas conscientemente em um momento específico, mas sim experienciando sensações mais silenciosas ao longo do tempo. Estas, por isso, são mais turvas e complexas, já que a percepção se deu por experiências maturadas e intercorrentes.

Memória	Percepção
Árvore Camaleão	vívida
Seiva - sangue	vívida
Poeira e tempo	vívida
Menino - vagalume	vívida
Hematoma	difusa
Cemitério de coqueiros	difusa
Petrícor agri-doce	difusa
Ruínas roídas	difusa
Enchente	vívida
Sol, Lama e Lavanda	vívida
Os espíritos assistem aos ratos devorarem suas vísceras	vívida
O esqueleto do gigante	vívida
O tinido dos sobreviventes	vívida

Tabela 2 - Categorização por tipo de percepção.
Fonte: do autor.

A análise de suas percepções se fez útil no processo de criação das obras, pois percebi, durante as experimentações, que as obras de memórias mais difusas eram melhor traduzidas por misturas de cor com bordas menos definidas, contatos mesclados e interligados, onde muitos contrastes não tem começo ou fim, e portanto seus aspectos tornam-se, assim como nas memórias, mais vagarosamente compreendidos, apesar de, logo inicialmente, alcançarem sensações, essas parecem pertencer à um transe, no qual se demora para que a compreensão racional se estabeleça.

Considerando-se essas especificações, as obras que compõem esse projeto foram reunidas em três momentos unificadores, descritos a seguir:



Fig. 70 - Árvore
Camaleão,
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel
oleoso sobre papel
Fonte: do autor.

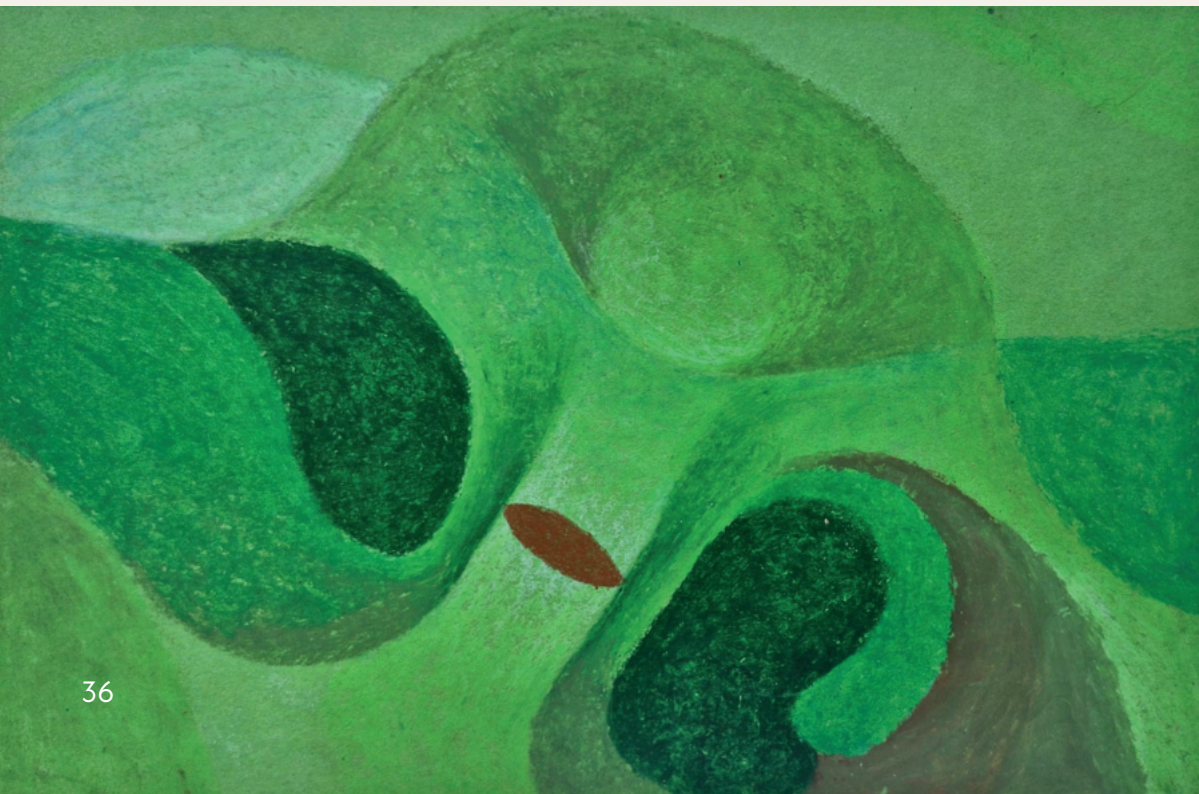


Fig. 71 - Seiva-Sangue,
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

Nota do autor sobre
Seiva-Sangue 2024
(Fig. 71): o vermelho da
seiva e do sangue aqui
remete também a
propriedade da vida: as
almas e essências dessas
criaturas retratadas, sua
forma de sentir e
manifestar-se.

1. *Beija-flor na janela*, o primeiro momento, conta com seis pinturas em pastel oleoso sobre papel e dois poemas — que surgiram do mesmo devaneio que suas respectivas pinturas (de mesmo nome), porém não configuravam o caráter descritivo das memórias do diário, por isso foram postas aqui como paralelos das pinturas, não em equivalência de significado, mas por se pautar na mesma lembrança.

Conceitualmente, esta série abarca desde uma época em que a rua ainda era plenamente vivenciada em comunhão entre habitantes e habitat, até o começo de seu fim. O sentimento unificador geral dessas obras é de pertencimento, e por serem memórias, como visto no capítulo três e no início deste capítulo, muito marcadas pela vegetação saudável em harmonia com a antropização, a linguagem formal escolhida para melhor interligar suas cores foi baseada nos movimentos fluidos da natureza, como a “dança” das árvores, do rio e dos animais que tanto apreciei.

1.1. *Árvore Camaleão* constrói a ideia de descoberta e encanto trazendo o verde pelo verde: assim como era ao procurar camaleões, nesta obra descobre-se tantos tons de verde que uma árvore-habitat é capaz de carregar, bem como remete a própria atividade de observação de todas as interações entre esses tons e como sempre parece ter algo a mais para desvendar.

1.2. *Seiva-Sangue* expressa a superposição de duas realidades paralelas que se conectam pelo mesmo centro, o que as torna vivas em sua essência: seiva e sangue. A igualdade de relevância dos tons diferentes que se encontram dando dinâmica ao mesmo fluxo, com um diferencial à pintura anterior (Fig. 70) por apresentar tons avermelhados que dão uma sensação de âncora à pintura, que fica menos dispersa.



Fig. 72 - Poeira é tempero,
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

Fig. 73 -
Menino-Vagalume,
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

Fig. 74 - Poema:
Menino-Vagalume,
Cal Santos, 2024
Fonte: do autor.



1.3. *Poeira é tempero* retrata a coexistência que acentua os componentes. Nela todos se expressam sem conter o brilho de suas efervescências, pois seu brilho parte da sua união.

1.4. *Menino-Vagalume* revela principalmente como as cores não resistem em mudar sob o filtro da noite. As "lentes" que se sobrepõem mostram as diversas possibilidades que uma mesma criatura pode ser: a pele se transforma em rio, se transforma em mato e se transforma e luz.

À noite,
a única coisa melhor do que achar que
minha pele era tão azul quanto rio,
era perceber que, no meio da grama, eu
brilhava.

Menino-Vagalume



Fig. 75 - Hematoma,
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

Fig. 76 - Cemitério de
coqueiros,
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

Fig. 77 - Poema:
Hematoma (a lesão de
longa data),
Cal Santos, 2024
Fonte: do autor.

1.5. *Hematoma* expressa a o paradoxo do peso que a vida toma quando tentam comprimi-la: o que antes parecia descansar imerso em harmonia, expande-se e comprime-se infinitamente, lutando inutilmente contra sua extinção, pois já não é mais o que fora; agora é apenas vestígio de vida.

1.6. *Cemitério de coqueiros* traz a vertente bizarra de cores e elementos que apareceram nas obras anteriores, porém nessa seus contrastes bruscos e demonstram apreensão e disputa, como se vida e morte habitassem o mesmo espaço, ora vida, ora morte parece forte.

O vaso estourado,
cujo sangue fadado perdura preso no
corpo, obriga todos os tecidos a
observarem dolorosamente sua
autofagia.

Hematoma (a lesão de longa data)

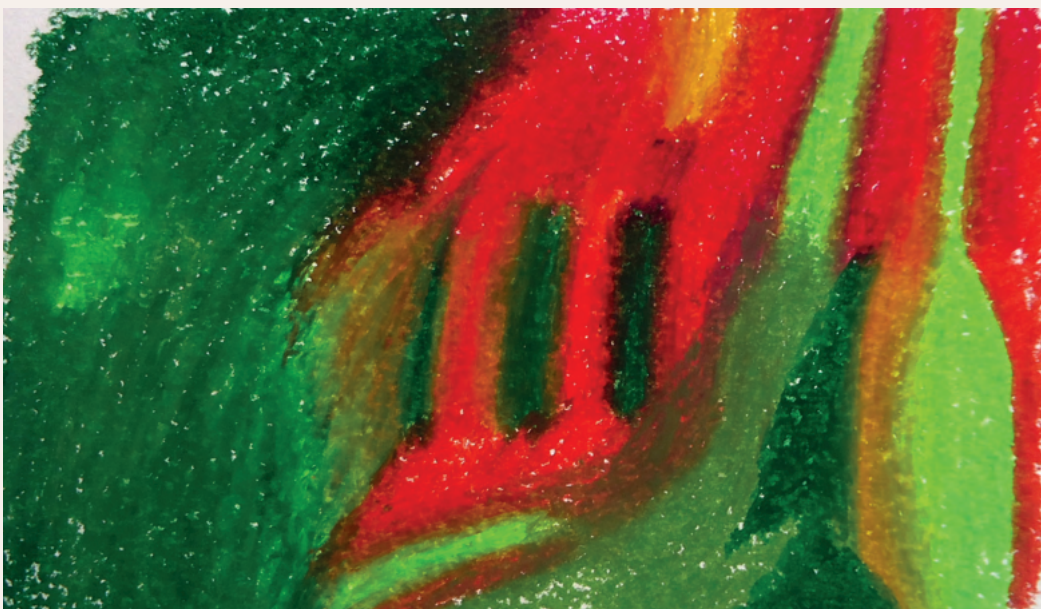




Fig. 78 - Petricor Agridoce,
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.



Fig. 79 - Ruínas roídas,
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

2. Em *Na mesma parede há musgo e mofo*, o segundo momento explora-se a recém aberta (por *Cemitério de coqueiros*) disputa constante entre vida e devastação. A maioria das lembranças que compõem esse momento se referem a elementos antrópicos (porém afetivos) que sofrem com o desequilíbrio da antropização sobre a natureza, ao ser posta em fuga, não mais consegue acolher os pontos frágeis à ela acoplados. Todas as memórias aqui colocadas, durante o processo de rememoração, sempre vinham com um caráter de urgência ou desespero. Apesar de ter saído da minha casa desde dezembro de 2022, ainda hoje quando rememoro essas lembranças tudo parece ainda latente, como se nem a simples lembrança dessa experiência adormecesse. Por isso a linguagem formal escolhida para elas foi construir uma espécie de “labirinto” em que as cores ora parecem estar em fuga, ora parecem estar tomando todos os caminhos, deixando-os sem saída.

2.1. *Petricor Agridoce* traz a sensação conflitante que se estendeu para dentro dos seus sentidos, corrompendo um afeto fundamental com algo que você não consegue nomear, apontar ou identificar, mas que paira no plano de fundo.

Apesar da destruição já ter sido introduzida no final do momento anterior (*Beija-flor na janela*), devido ao desequilíbrio estabelecido pela antropização descuidada, nessa obra pela primeira vez a natureza é parte da devastação.

2.2. *Ruínas roídas* revela uma contraposição ao momento de *Hematoma*, enquanto nesta última tratava-se a interação entre o habitat e a decadência de suas manifestações, *Ruínas roídas* expressa o diálogo entre as carcaças e a devastação: os corpos não se deixam ignorar enquanto ali estiverem, mas também já não lutam.

Fig. 80 - Enchente,
Cal Santos, 2024
Técnica: Colagem
Fonte: do autor.

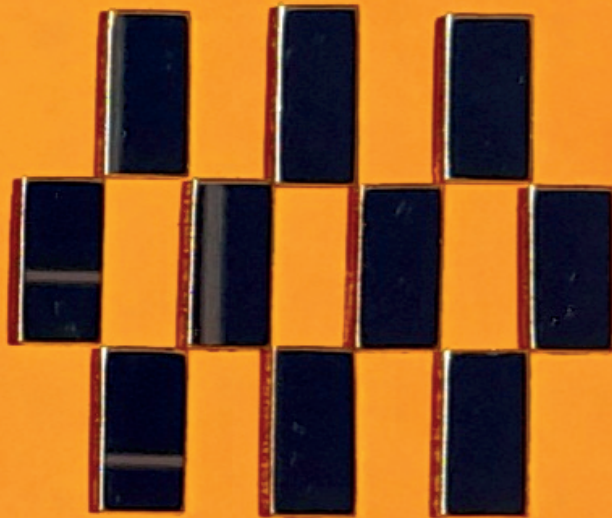


Fig. 81 - Poema: Ruínas
roídas, Cal Santos, 2024
Fonte: do autor.

*Pela brecha de gesso das carcaças tenho
um vislumbre de seu caçador
Não se aproxima, nem ataca
Mas seus esporos conhecem meu pulmão
Não frio ainda, mas estático,
Preso na sentença do território já
marcado.*

Ruínas roídas

2.3. *Enchente* pretende retratar a experiência da impotência, o Devorador aqui não só refere-se apenas às enchentes, mas também à própria sentença de desapropriação: a calamidade alcançou e não há como escapar. Para isso a obra foi feita com colagem de espelhos sobre papel neon laranja, em que ao se debruçar para vê-la, o espectador encontre sua imagem e cor em comparação com o laranja avassalador.

Fig. 82 - Poema: Enchente,
Cal Santos, 2024
Fonte: do autor.

*Depois de prolongar sua caçada
pela eternidade,
O bote não dura mais do que
alguns minutos
E sua toxina, alguns dias,
Mas passo cada segundo imóvel
me perguntando se no final restará
alguma de minhas raízes
Ou se terão todas apodrecido
de tanto submersas no líquido.*

Enchente



Fig. 83 - Sol, Lama e Lavanda,
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

2.4. Em *Sol, Lama e Lavanda*, o sol representado pelo azul vibrante é a única cor que se equivale em força com o laranja, mas ao mesmo tempo quando apresentado com menos saturação atenua a presença deste último: O feixe de calor luta contra a prevalência da umidade até equilibrar a balança, mas o alívio encontrado em soma à lavanda para omitir o estrago aparente, não é capaz de curar-nos.

2.5. Em *Os Espíritos assistem aos ratos devorarem suas vísceras* expresso a agonia de ser devorado, como se contasse a história da perspectiva da casa. Por fim todas as cores respondem ao laranja neon em contrastes em que o laranja onde quer que se ponha deixa a cor em oposição mais densa e pesada. Nada se suporta nessas interações, uma expela a outra.

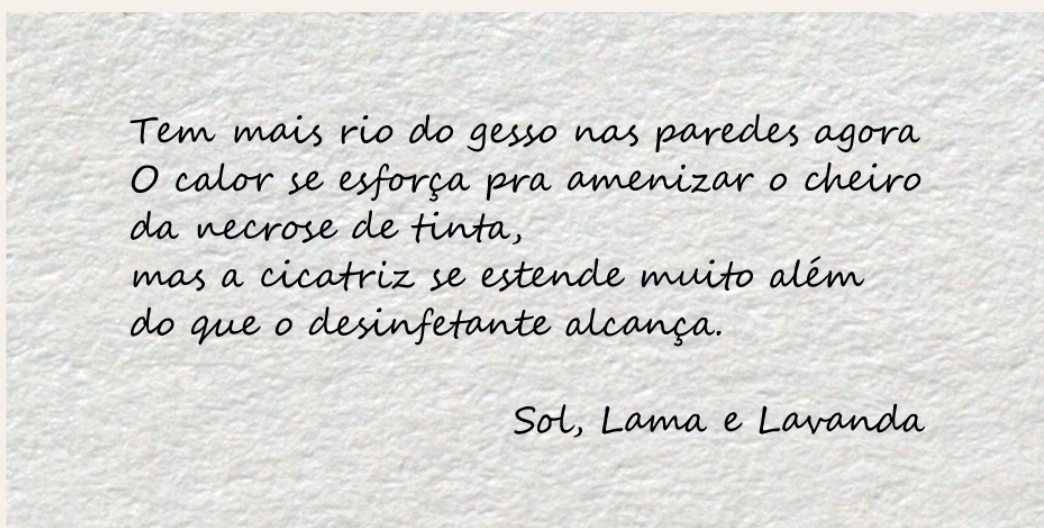


Fig. 84 - Poema: Sol, Lama e Lavanda,
Cal Santos, 2024
Fonte: do autor.

Tem mais rio do gesso nas paredes agora
O calor se esforça pra amenizar o cheiro
da necrose de tinta,
mas a cicatriz se estende muito além
do que o desinfetante alcança.

Sol, Lama e Lavanda



Fig. 85 - Os espíritos
assistem aos ratos
devorarem suas vísceras,
Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso
sobre papel
Fonte: do autor.

Fig. 86 - Poema: Os
espíritos assistem aos ratos
devorarem suas vísceras,
Cal Santos, 2024
Fonte: do autor.

Na próxima canção da chuva não
haverá o ritmo de minhas telhas.
O vento ainda tenta me abraçar, mas
já não tenho carne.
Os ratos comem a carniça fresca
Meu esqueleto exposto desmorona
E como se não passasse de aperitivo
Somem imediatamente para devorar
o próximo corpo.
Nenhuma cicatriz é deixada para
trilhar no futuro, só sangue.

*Os espíritos assistem aos ratos
devorarem suas vísceras*



Fig. 87 - O esqueleto do gigante, Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso sobre papel
Fonte: do autor.

Pedaços do velho corpo jazem aqui agora
Nesse enxame de areia,
formigando o que resta de mim
E, talvez em sinal de piedade,
Adormecendo o punhado de portais para
a outra vida, sempre fora de validade.

O esqueleto do gigante

3. *Orla de Corais Mortos*: no terceiro e último momento trago uma reflexão do que resta após a morte. Assim como o rio deságua no mar e lá deixa de ser rio, encontro as sensações seguintes após minha realidade ter sido extinguida: não se pode fazer o caminho contrário à este fluxo e não poderei mais ser como era. Mas, assim como a carcaça dos corais, sendo parte do organismo que fui, recuso-me a desaparecer.

Este momento reserva-se a sentimentos relacionados à vivência na Rua Prof. Olímpio Magalhães (às margens do rio), mas que já não se passam nela. A linguagem formal, por isso, escolhida para este segmento exprime a brusca mudança de cenário, para reforçar a mensagem de que não encontre-se mais na mesma realidade.

Nos outros dois momentos a expressão era abstrata, devido ao fato de que minha relação com aquele lugar também não pertencia ao realismo: eu participava daquele espaço como parte de um organismo; nas obras anteriores a percepção de minhas sensações, ações e corpo se misturavam àquele espaço-organismo. Neste, eu não sinto-me parte deste cenário; todavia vejo suas manifestações com verossimilhança ao organismo do qual fiz parte. Estas obras revelam, em ambos os sentidos da palavra, uma reflexão, não uma interação ou relação.

Fig. 88 - Poema: O esqueleto do gigante, Cal Santos, 2024
Fonte: do autor.

3.1. *O esqueleto do gigante* remete através do encontro "pacífico" dos tons, a anestesia da mente, não de forma positiva, porém; esta obra revela aos poucos o vazio da falta de interferência, da falta de transformação.



Fig. 89 - O tinido dos sobreviventes, Cal Santos, 2024
Técnica: Giz Pastel oleoso sobre papel
Fonte: do autor.

3.2. *O tinido dos sobreviventes* não contrapõe O esqueleto do gigante, mas sim revela a outra metade da experiência do luto: pulsar apesar da destruição, ver na própria persistência da vida mesmo que frágil a capacidade de desafiar o apagamento imposto pelo devorador. Essa obra é a expressão de um grito.

O sussurro frágil não se pode ouvir distante,
Nem mesmo por quem um dia devorou-me
cada parte, pois essa não é a frequência
que procura
Mas para qualquer um que se atreva a
aproximar o inaudível,
as conchas permanecem cantando
ensanguentadas.

O tinido dos sobreviventes

Fig. 90 - Poema: O tinido dos sobreviventes, Cal Santos, 2024
Fonte: do autor.

Capítulo 5

O CORPO QUE HABITO

Após a exploração de todas as memórias comecei a refletir como apresentar todo esse conteúdo e carga emocional de uma forma que fizesse jus à minha vivência. Para isso já havia estabelecido previamente (capítulo 2) que as expressões do livro-objeto se dariam tendo como guia conceitual diários, cartas, mapas e casa, elementos que remetessem à forma pessoal, íntima e mágica que eu possuía com aquele lugar.

Na medida em que comecei a organizar o material que coletei durante o processo, percebi que para mostrar em completude minha experiência como morador eu precisava mostrar mais do que as pinturas e poemas que fiz, pois estes elementos, apesar de se pautarem nas vivências, não são mímicas das memórias ou dos lugares que retratam. Reconhecendo o lugar de cada manifestação das memórias descoberta durante meu processo, decidi mostrá-las em três partes que julguei essenciais.

A primeira delas, *Inventário da Destruição*, mostra brevemente a discrepância entre o que existia antes e o que se tornou, decidi que esse segmento seria o único de cunho pouco pessoal, e mais documental, pois intencionalmente queria que o leitor se deparasse primeiro com os fatos: a transformação física e as perdas ocorridas.

Para isso desenvolvi dois mapas, o primeiro deles sendo na verdade a sobreposição de dois recortes do mesmo lugar, porém datando de anos diferentes (um de 2009, e outro de 2025) para os quais utilizei, como base, imagens do Google Earth das respectivas datas, a fim de mostrar como um todo a mudança (fig. 91 e 92).

Fig. 91 - Trecho litorâneo de Jardim Atlântico em 2009
Fonte: Google Earth (acesso em 2025)
Disponível: <https://earth.google.com/web>



Fig. 92 - Trecho litorâneo de Jardim Atlântico em 2025
Fonte: Google Earth (acesso em 2025)
Disponível: <https://earth.google.com/web>



Para garantir o entendimento de que aqueles dois recortes tratavam-se do mesmo lugar, precisava que houvesse sua sobreposição, mas que ambos ainda fossem identificáveis individualmente, com esse objetivo, então, este mapa é acompanhado de duas lentes (fig 96 e 97) de cores distintas que revelam a imagem do mapa em apenas uma data por vez.

Fig. 93 - Retícula do recorte de 2009
Fonte: do autor

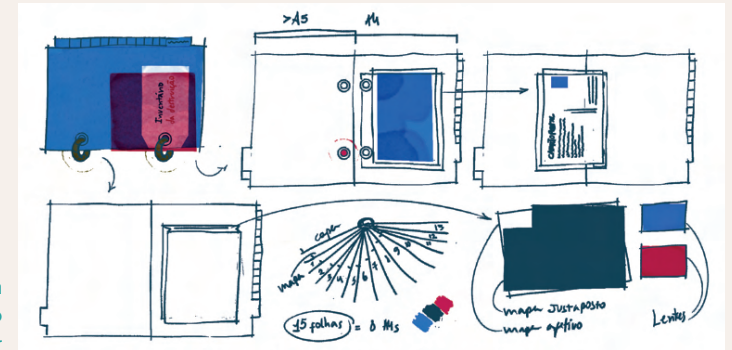


Fig. 94 - Retícula do recorte de 2025
Fonte: do autor

Fig. 95 - Sobreposição das duas retículas
Fonte: do autor

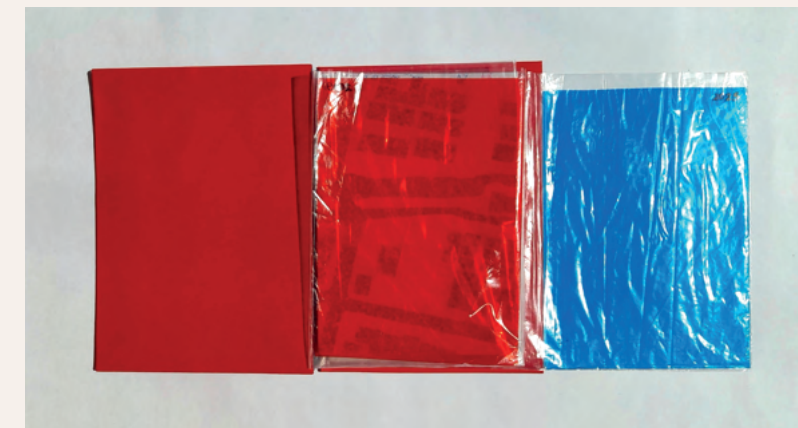
Criei assim uma textura pontilhada (fig. 93, 94 e 95) sob a qual os mapas de 2009 e 2025 estariam posicionados no mesmo lugar, porém os pontos estariam ligeiramente desalinhados para que as cores não se misturassem tanto, tornando mais fácil o reconhecimento das duas realidades.

Fig. 96 - Rascunhos para Inventário da Destruição
Fonte: do autor



Inicialmente havia planejado que *Inventário da Destruição* fosse composto de divisórias em papel (pois era o material mais comum às outras partes do processo) no formato comum de um arquivo com todas as páginas separadas e guardando os itens individualmente. Logo percebi, porém, que as páginas em papel se aproximavam muito sensorialmente dos suportes das expressões mais íntimas que desenvolvi ao longo das experimentações, então não cabia a esta parte, por se tratar de uma visão mais impessoal dos acontecimentos dessa vivência, repetir essas texturas mais familiares.

Fig. 97 - Inventário da Destruição aberto
Fonte: do autor



A experiência sensorial deste artefato também precisava remeter ao tratamento distante e impessoal dado à este lugar por quem o destruiu. As páginas são plásticas e isolam seus componentes, como num arquivo (fig. 97).

Além desse fator os itens de *Inventário da Destruição* precisavam demonstrar que já em sua disposição inicial havia uma necessidade de sobreposição dos seus elementos para que alguns de seus sentidos principais fossem compreendidos — como por exemplo mostrar que as duas realidades temporais de 2009 e 2025 (fig. 98 e 99) estavam dispostas no mesmo recorte espacial, mas que podiam ser lidas separadamente, para revelar, apenas através da lente, o que existia e o que foi perdido no intervalo de tempo. Nesse sentido, como o livro-objeto por si só precisava sugerir essa relação dos itens — apesar das páginas plásticas já realizarem grande parte dessa sugestão — optei por também reforçar essa sobreposição através do movimento das páginas unidas (fig. 97), lembrando também mecanicamente o retirar e o colocar das lentes em cima dos mapas.

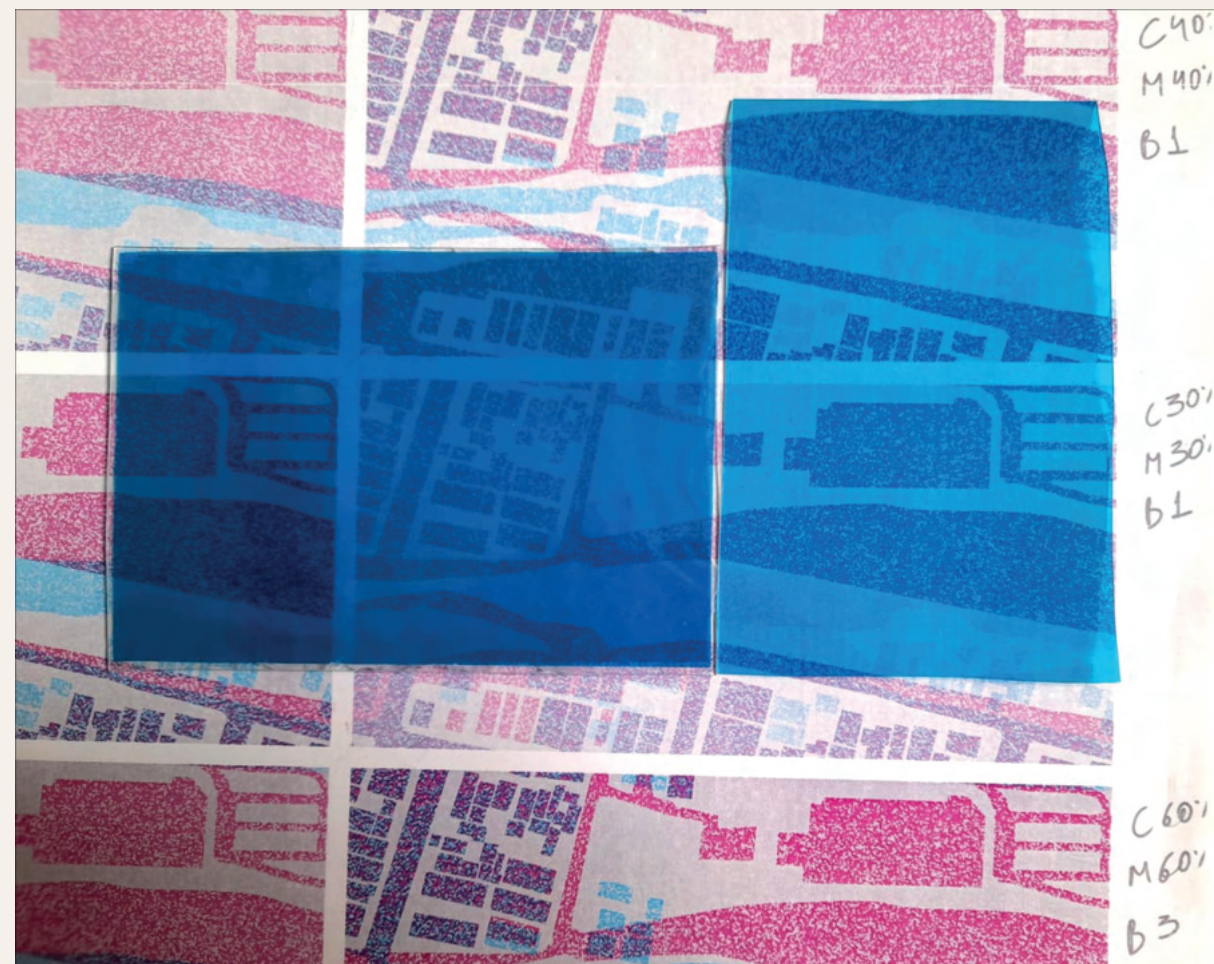
Fig. 98 - Lente reveladora do recorte espacial: 2009
Fonte: do autor

Fig. 99 - Lente reveladora do recorte espacial: 2025
Fonte: do autor



Ao experimentar os materiais, foi testado, a priori, placas de papel celofane sobreposto prensadas entre acetato, para que as lentes fossem mais rígidas. À medida em que os testes de impressão do mapa foram feitos, as placas se mostraram pouco eficientes, pois estas precisavam de três a quatro sobreposições de papel celofane para “apagar” a cor de sua equivalência e revelar apenas a cor restante no mapa. Assim foi feita uma nova busca em campo por materiais, dessa vez, encontrando como possibilidade em lojas de produtos têxteis, o Plástico Cristal translúcido. Este por sua vez, quando testado sobrepondo o mapa, por fim possibilitou uma leitura mais nítida (fig. 100).

Fig. 100 - Comparação de material das lentes.
Fonte: do autor



Inspirado pelo projeto *Territórios Moverdições* (FLÔRES e REZENDE, 2018) decidi que o mapa duplo precisava revelar em sua materialidade a ideia de caminho percorrido, para que a relação com ele não fosse estática. Já que suas duas camadas sobrepostas expressam principalmente uma passagem de tempo (e uma mudança de realidade) os recortes no mapa foram feitos sem desintegrar ele, pois sua visão completa também era importante para a sobreposição do mapa afetivo.

Sendo assim fiz algumas experimentações de dobra e recorte do mapa: de início pensei num labirinto concêntrico (fig. 101) fazendo uma referência à evolução do cenário tornando-se mais antrópico inevitavelmente.

Fig. 101 - Teste de recorte do Mapa espacial
Fonte: do autor

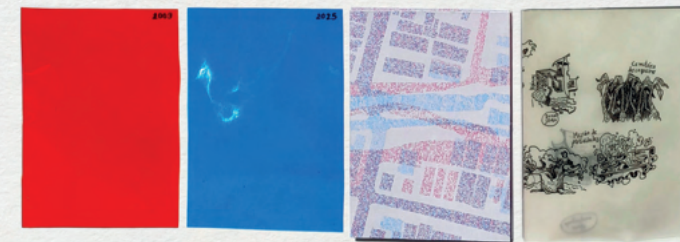


Fig. 102 - Peças de Inventário da Destruição
Fonte: do autor

Todavia, seu fluxo de gesto ao desenrolá-lo não estava seguindo o fluxo de sua forma de labirinto, pois havia decidido que o trecho do mapa onde aparecem maiores ocorrências de memórias (o trecho ao redor da minha casa) seria a “capa” do mapa e estas duas escolhas não se encaixavam quando tentei executá-las. Pelo fato de ter definido uma grade para os variáveis recortes e vincos que transformam o tamanho do mapa em um A5 e de que dois segmentos formados pela grade eram ocupados pela “capa” do mapa (fig. 102), percebi diante desses “erros” que naturalmente dois caminhos precisavam se formar: um que saía do segmento superior e outro que saía do segmento inferior. Por isso optei por criar um caminho que seguia o fluxo do rio e outro que desdobrava-se ao mar (fig. 103).

Fig. 103 - Recorte final do Mapa espacial 2009-2025
Fonte: do autor

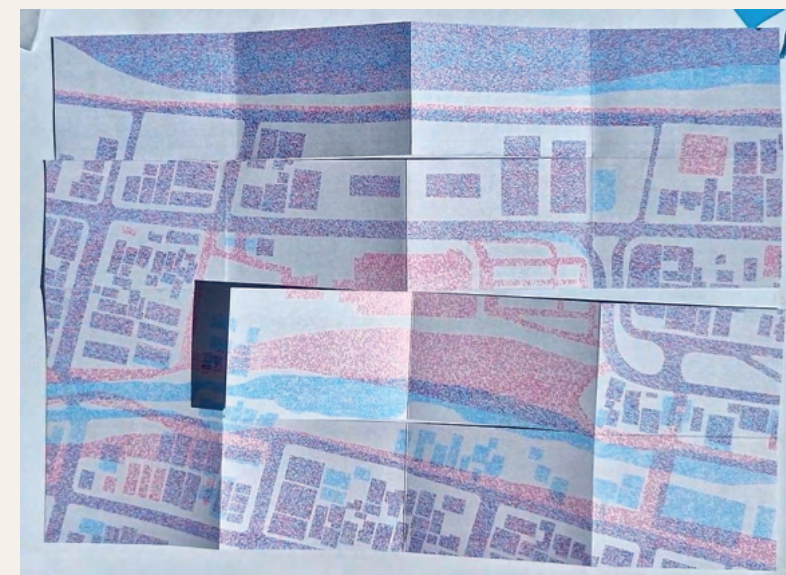


Fig. 104 - Mapa afetivo
Fonte: do autor

Em contrapartida ao aspecto impessoal, porém, o segundo mapa que acompanha esse inventário, contém demarcações afetivas em desenhos que mostra como os lugares que cito nas memórias, pinturas e poemas se conectam entre si (fig. 104).

Este mapa afetivo pode sobrepor ambas as realidades em uma dimensão diferente daquelas “linhas do tempo”, este mapa descansa na dimensão da minha memória (fig. 105). Ele foi colocado neste segmento justamente para configurar a falta de importância com a qual trataram também o valor afetivo daquele espaço para os moradores.

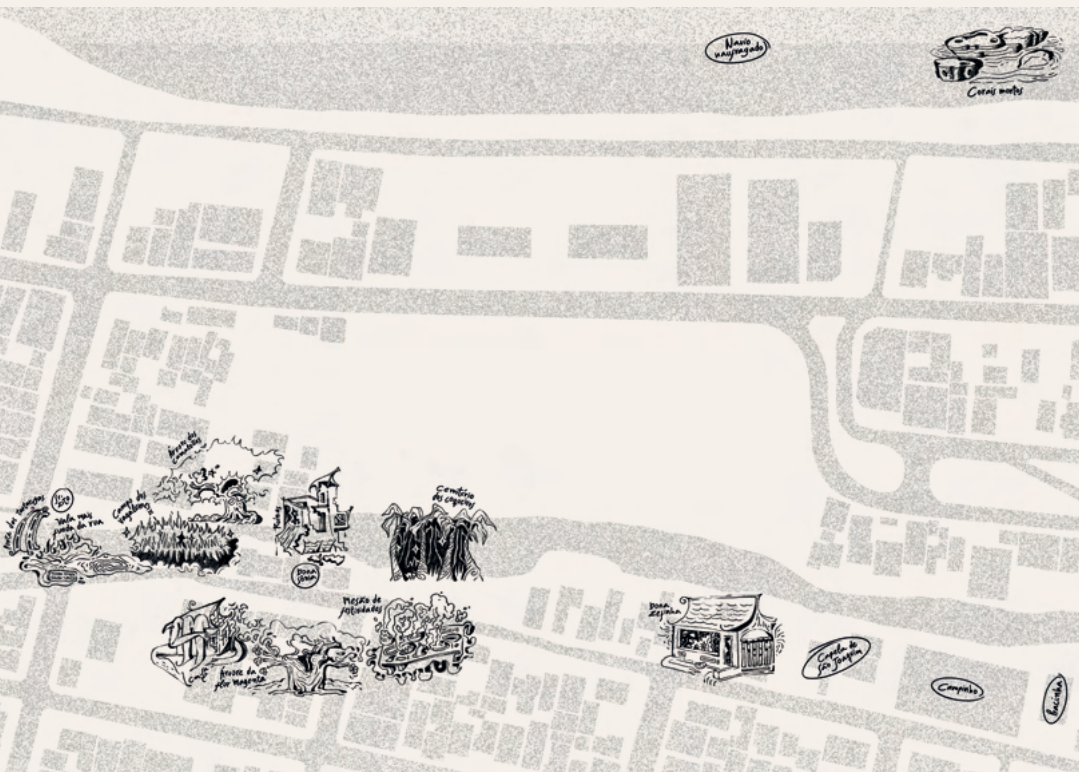


Fig. 105 - Sobreposição do
Mapa afetivo sobre Mapa
espacial 2009-2025
Fonte: do autor



Além disso a dobra foi calculada para que nenhum ponto importante estivesse posicionado sobre um vinco de forma comprometedora.

Fig. 106 - Disposição de
Inventário da Destruição
Fonte: do autor

Segue apresentação de registro geral do primeiro segmento do livro-objeto, com cinco peças: uma pasta, dois mapas e duas lentes (fig. 106 e 107).

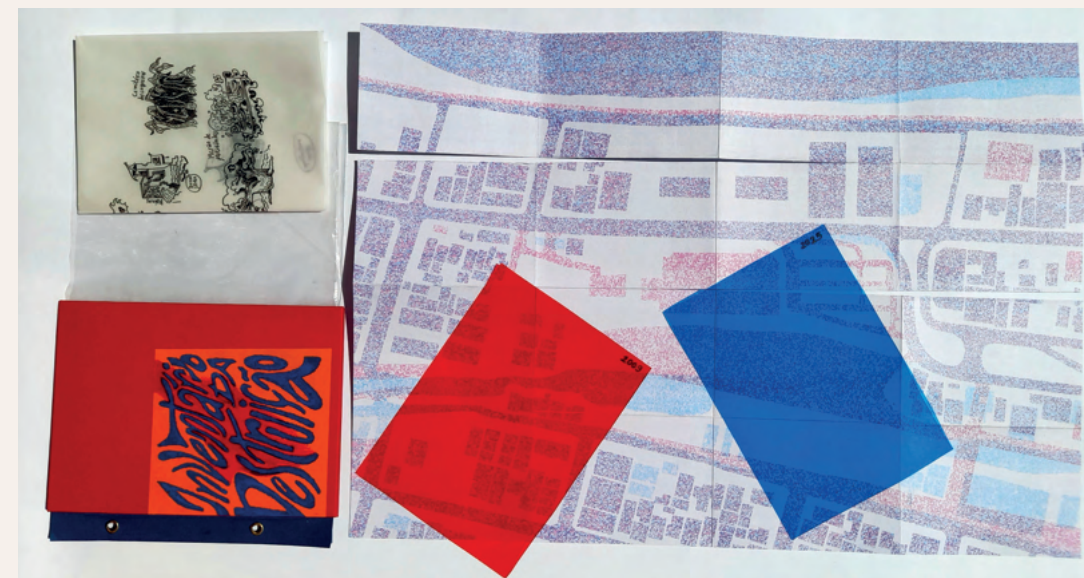


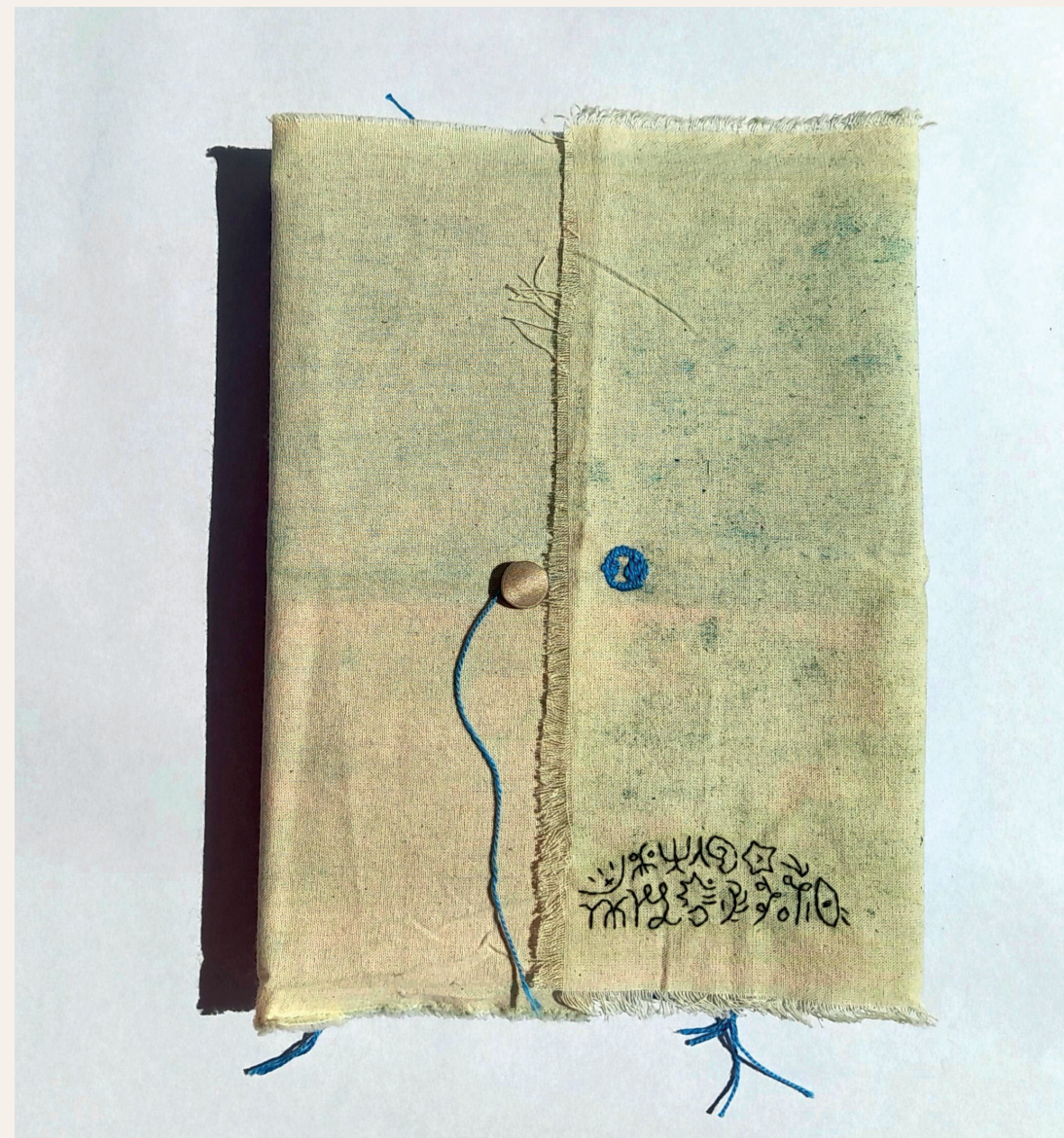


Fig. 107 - Capa de
Inventário da Destruição
Fonte: do autor

O segundo segmento do livro-objeto traz as pinturas e poemas já citados no capítulo 4. Aqui se pretendia realizada a imersão nos sentimentos e sensações do autor para com o lugar alvo do projeto. Sua capa (fig. 108) — e primeiro fator sensorial de contato com espectador — é um invólucro de algodão cru com leves manchas verdes pintadas para revelar o lado interno da parede do quintal da minha antiga casa(corpo) e o musgo que lá crescia, remetendo respectivamente ao coração que sentiu todas essas experiências bem como à vida em si, que pulsava dentro da casa de várias formas.

Em sua superfície consta ainda um título não verbal (fig. 109) que faz relação ao título do projeto, *Memórias de Alvenaria*, sem nomear em minha língua humana de fala, porém. Escolhi transcrever o título deste segmento na forma como o mundo falava à casa — à mim —, através de uma linguagem com seus próprios signos.

Fig. 108 - Capa segundo
segmento
Fonte: do autor



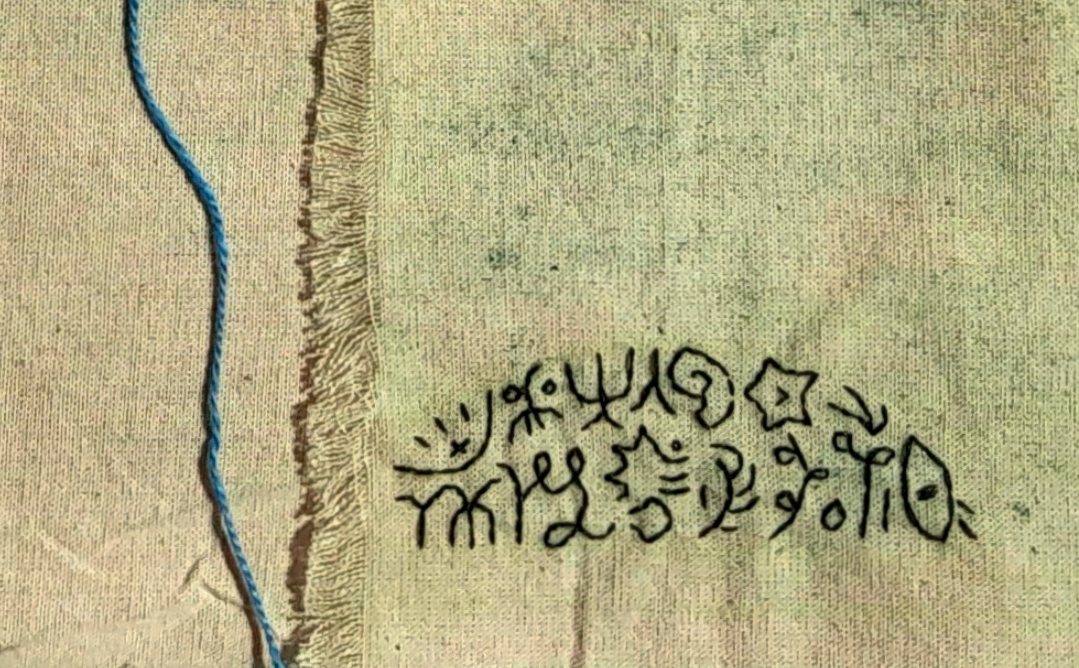


Fig. 109 - Título não-verbal
do segundo segmento
Fonte: do autor

O bordado (fig. 109) foi escolhido para estar na capa ao invés de tinta ou pigmento como é mais comum nos outros títulos, já que essa linguagem era diferente de qualquer língua humana.

Busquei uma expressão que se demorasse em sua construção no tempo, que assim como foi a construção das minhas relações com o mundo através da casa, essa expressão precisava ser construída com zelo de algo que se demora pra construir, que não surge rápido, o bordado veio à mim como mais um processo meditativo de sentar e dar tempo a esses pequenos símbolos que tanto carregam.

Este segmento é dividido entre as três partes preestabelecidas no capítulo 4 (*Beija-flor na janela*, *Na mesma parede há musgo e mofo* e *Orla de corais mortos*), sendo suas duas primeiras partes encontradas divididas, como duas realidades paralelas (fig. 110), já que a separação entre suas obras nunca se tratou de um marco temporal definitivo. Surge a chance do leitor experimentar as duas faces da vivência simultaneamente.

Fig. 110 - Capas das partes 1
e 2 do segundo segmento
Fonte: do autor

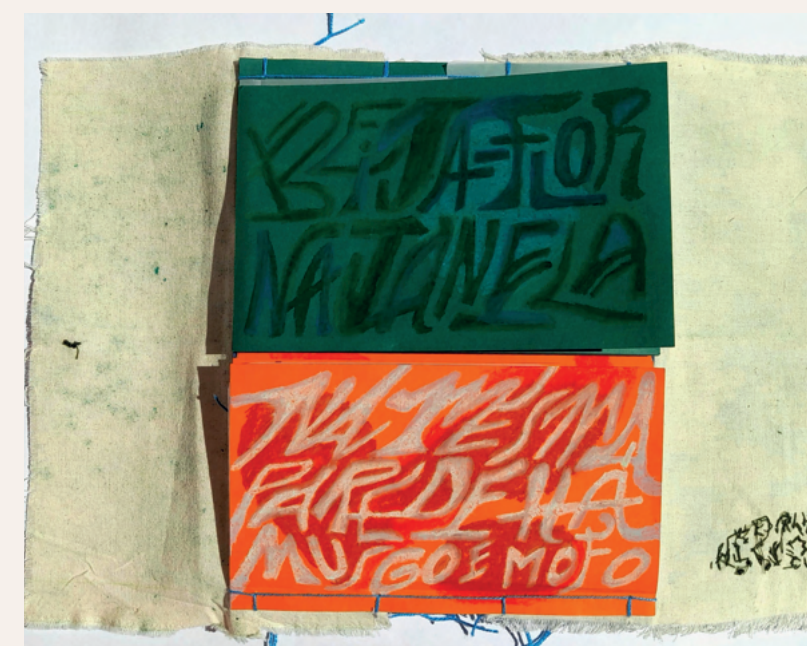


Fig. 111 - Capa da parte 3
do segundo segmento
Fonte: do autor



Antes de finalizar *Na mesma parede há musgo e mofo* esta toma totalidade do canvas no momento que requer maior imersão: quando *Enchente* aparece. Depois desse marco, *Beija-flor na janela* não volta a aparecer, dando lugar à terceira e última parte, *Orla de corais mortos* (fig. 111). Essa também ocupa todo o canvas, já que as realidades relativas ao habitat perto do rio acabaram.

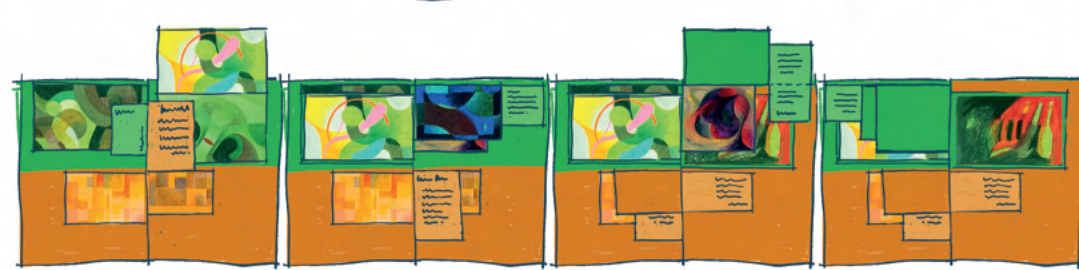


Fig. 112 - Teste 1 de fluxograma de páginas
Fonte: do autor

Ao iniciar as reflexões sobre o formato das páginas do segundo segmento, já tendo definido que estas precisavam maximizar as relações entre as obras, iniciei planos sobre as dobras, recortes e viradas irregulares das páginas (fig. 112). Em minha primeira tentativa me deparei com falhas no formato do livro que havia então imaginado, pois ele não suportava a irregularidade das páginas e seus diferentes sentidos, além de também atrapalhar o impacto da maior obra (*Enchente*) já que a costura planejada passaria bem ao meio do livro-objeto e cortaria a obra ao meio ou a deslocaria demais do centro focal e a completude de cor em *Enchente* não permite intervalos em sua composição.

Decidi usar pequenas reproduções das obras para criar uma boneca do livro, focando respeitar seus tamanhos reais e acomodar todos, chegando então a um resultado que mais se assemelha do ideal, ainda apresentando, porém, algumas falhas de fluxo sequencial, percebidas apenas ao manusear a boneca-teste do livro (fig. 113), que foram de fácil correção diretamente no objeto final.

Fig. 113 - Fluxograma de páginas e boneca do livro
Fonte: do autor

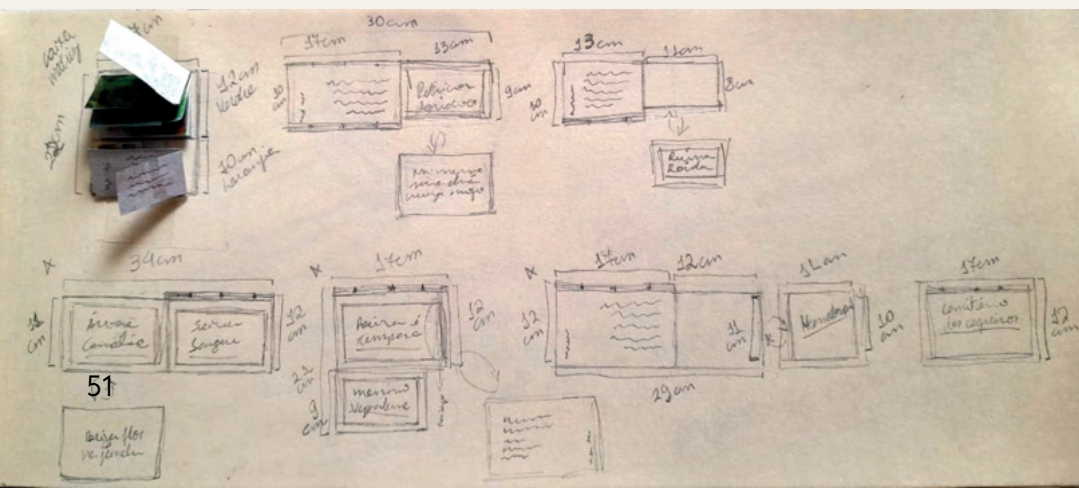


Fig. 114 - Variação 1: dobra das páginas
Fonte: do autor

Fig. 115 - Variação 2: dobra das páginas
Fonte: do autor

As páginas são irregulares e dobras em sentidos diversos, convidando à interação e descoberta do leitor (fig. 114 e 115). Era importante desde o início que, no diário, fosse possível perceber a trajetória das cores, já que as pinturas seguem uma ordem de evolução dos contrastes, mostrando em cada etapa uma nova variação de sentido encontrado mesmo que ainda tratando-se de uma mesma manifestação (ou mesma cor). As páginas foram planejadas para maximizar a comparação entre as obras, possibilitando que leia-se uma obra, ou torne-a para justapor esta à sua página anterior e/ou a seguinte, quando assim interessa que a comparação seja feita, para que se compare, lado a lado, a mudança ocorrida.

Além das interações intra pinturas, entre todas as obras foram colocadas folhas de proteção necessárias para evitar danos, mas estas apresentam também uma segunda função no livro-objeto: elas foram feitas em papel vegetal para carregar os nomes das obras, sem ocultá-las (fig. 114).

Às obras que receberam também poemas constam com pequenas folhas de caderno (fig. 114), configurando um aspecto de diário, para mostrar a interferência e presença humana ali.

Segue apresentação de registro geral do segundo segmento do livro-objeto (fig. 116 e 117).



Fig. 116 - Sequência 1:
páginas do segundo
segmento
Fonte: do autor



Fig. 117 - Sequência 2:
páginas do segundo
segmento
Fonte: do autor



Fig. 118 - Conjunto de
postais
Fonte: do autor

O terceiro e último segmento, “*Segredos escondidos nas paredes*”, revela as memórias descritivas apresentadas no capítulo 4. O formato escolhido para este último momento foi colocá-las em cartões postais (fig. 118 e 119), utilizando-se da lógica funcional dos cartões postais em ao mesmo tempo dedicar cartas à algo ou alguém querido, mas também mostrar imagens da paisagem de uma vivência: no caso desse projeto, as cartas escritas falam sobre a própria paisagem do cartão, referindo-se, em uma metalinguagem, à própria dedicatória que uma parte do organismo — o autor — faz ao (espaço)organismo em si.

Para isso, utilizou-se como base para as ilustrações das paisagens fotos (como apresentado no Capítulo 3) de arquivos pessoais de ex-moradores e imagens do Google Maps — para os lugares que não se tinha mais acesso ou fotos registradas.



Fig. 119 - Disposição de
postais
Fonte: do autor

Para as ilustrações, optei por desenvolvê-las em totalidade azul, apenas variando tons, pois queria que remetessem à sensação de abrir os olhos depois de descansar sob a luz intensa do sol na praia e encontrar o mundo azul por alguns instantes, como acordar de um sonho ou transe, de algo distante.

Para guardar os cartões foi desenvolvido uma terceira estrutura física acoplada ao final do segundo segmento (fig. 120). Complementando a parede interna (segundo segmento), o terceiro tem como poética trazer a parte externa da parde da casa e o envelhecimento de sua tinta, remetendo respectivamente à superfície dela a qual o resto do espaço-organismo conhecia e se relacionava e às marcas do tempo.

Fig. 120 - Capa de
Segredos Escondidos nas
Paredes
Fonte: do autor



Além do conceito de guardar essas memórias num lugar que parecesse protegê-las era importante que esta parte do livro-objeto remetesse sensorialmente também à minha conexão com essa realidade: o corpo que possibilitou todas essas vivências (a minha casa). Assim que perdi acesso a ela, perdi acesso a todo o resto, e para além disso, em muitas das lembranças a casa funciona como um de meus corpos, através do qual eu experienciava o mundo também. Assim foi decidido que os “segredos” sobre a vivência que originou este projeto estariam envolvidos pela parte mais segura da casa: elas estariam dentro da parede.

Para trazer o aspecto tátil da casa, optei por construir uma base de papel paraná revestida no próprio material que envolvia a casa. Era essencial que sua textura específica fosse lembrada, então para alcançar este resultado, foram utilizados massa corrida e rolo de textura para parede.

Para que sua pintura lembrasse o desgaste ao longo do tempo, sobrepus três cores de tinta spray, sendo elas azul claro, chumbo e dourado, sendo esses dois últimos escolhidos por serem metálicos, capazes de adicionar aspecto de mudança que acontece na interação com o objeto-arte: ora parece novo em folha (azul), ora parece gasto revelando algo a mais que ali houvera. Esta marca do tempo foi escolhida para ser trazida em dourado precisamente para que o envelhecimento também fosse visto com encanto pelo movimento, como se estivesse vivo, tendo em vista que este posicionamento visual não se refere à morte (como destruição), mas à mortalidade, a capacidade de envelhecer. O “manchado” revela que ali havia história.

Nas próximas páginas, apresenta-se o registro geral do terceiro segmento (fig. 121 a 135).



Fig. 121 - Frente e verso
do Postal 1
Fonte: do autor

CARTÃO POSTAL

Vivia uma árvore enorme em frente a minha casa, tomando a maior parte da vista da janela da sala. Lembro de quando a brincadeira na rua era simplesmente observar aquela árvore por longos momentos em busca de camaleões; procurar no meio do fluxo verde qualquer coisa que destoasse minimamente: a cor mutante, o movimento lento, diferente dos galhos ao vento.

Memórias de Alvenaria - Beija-flor na Janela
Árvore Camaleão



Rua Prof. Olímpio Magalhães s/n,
Jardim Atlântico, Olinda - PE
53140-120



Fig. 122 - Frente e verso
do Postal 2
Fonte: do autor

CARTÃO POSTAL

Compartilhei cicatrizes e laços com a árvore de flor magenta ao lado da minha casa. A sensação, após aprender a escalá-la, quando por fim estive dentro de sua copa, foi que eu não era mais gente, era árvore; eu não sentia que aquele era meu corpo, mas sim que eu era parte daquele corpo.

Lembro também da primeira vez em que seus galhos cresceram a ponto de entrar nas minhas janelas, e de como de repente de dentro do meu corpo de tijolos eu não me sentia parte do corpo dela, mas sim que ela era uma artéria, transportando vida avermelhada para dentro de mim.

Memórias de Alvenaria - Beija-flor na Janela
Seiva-Sangue



Uma memória não anulou a outra, elas só continuaram ali, coexistindo em realidades paralelas, afinal estavam armazenadas em corpos diferentes.

Rua Prof. Olímpio Magalhães 913,
Jardim Atlântico, Olinda - PE
53140-120



Fig. 123 - Frente e verso
do Postal 3
Fonte: do autor



Fig. 124 - Frente e verso
do Postal 4
Fonte: do autor

CARTÃO POSTAL

Havia um tempo em que as festividades eram feitas em comunidade na rua. Grandes mesas, cheias de diferentes temperos e conversas paralelas intermináveis. A paradoxal sensação da não-invisibilidade diante de tantas existências por metro quadrado. O acolhimento comunitário sempre brotava da parte mais fértil da rua: a margem do rio.

Memórias de Alvenaria - Beija-flor na Janela
Poeira é tempero



Rua Prof. Olímpio Magalhães s/n,
Jardim Atlântico, Olinda - PE
53140-120

CARTÃO POSTAL

Lembro-me de habitar a rua sem medo à noite, no rio, a luz noturna fazendo-me parecer parte da paisagem. Ao mesmo tempo em que eu ficava azul no escuro, eu descobria os vagalumes quebrando o azul da paisagem; e ao mesmo tempo em que eu descobria os vagalumes, uma sensação de pertencimento e harmonia se acendia em mim como eles. Aquele era o meu lugar.

Memórias de Alvenaria - Beija-flor na Janela
Menino-Vagalume



Rua Prof. Olímpio Magalhães s/n,
Jardim Atlântico, Olinda - PE
53140-120



Fig. 125 - Frente e verso
do Postal 5
Fonte: do autor

CARTÃO POSTAL

Quando a obra do canal chegou,
foi desapropriada a maior parte dos
elementos que moviam a comunidade
em dias de rotina
(o campinho, a pracinha e
principalmente as vendinhas)
e assim se foram também os encontros
e acasos que por eles aconteciam.
Depois disso a comunidade foi se
desintegrando aos poucos, até virar
apenas uma lembrança.
Foi como receber um convite irrecusável
para acompanhar a perda de algo
que ainda permanece em você.

Memórias de Alvenaria - Beija-flor na Janela
Henatoma



Rua Prof. Olímpio Magalhães s/n.,
Jardim Atlântico, Olinda - PE
53140-120



Fig. 126 - Frente e verso
do Postal 6
Fonte: do autor

CARTÃO POSTAL

Uma vasta floresta de coqueiros costumava
percorrer o litoral de Olinda.
Uma das vistas de minhas janelas
permitia o enquadramento perfeito do
clarão dos postes da cidade à noite
atravessando o que sobrou da floresta.
A visão dos poucos coqueiros intercalados
com os feixes de luz revelava justamente
o vazio do espaço que a cidade tomara.
Pensava nos fantasmas dos coqueiros que
já viveram ali, ou mais precisamente,
na causa de sua destruição.

Memórias de Alvenaria - Beija-flor na Janela
Cemitério de coqueiros



Rua Prof. Olímpio Magalhães s/n.,
Jardim Atlântico, Olinda - PE
53140-120



Fig. 127 - Frente e verso
do Postal 7
Fonte: do autor

CARTÃO POSTAL

A chuva nem sempre teve o potencial devastador que tomou ao longo dos anos com a chegada do asfalto, das obras, do desmatamento das margens e afunilamento do rio...
Eu nunca aprendi a odiar a chuva; e melhor colocando, a adorava, assim como qualquer outra parte da natureza que conhecia; mas isso não podia permanecer intocado depois de viver algumas enchentes. Meu afeto foi corrompido aos poucos; Eu ainda a via com beleza, mas enquanto ela aumentava, eu também previa seu preço.

Memórias de Alvenaria - Na mesma parede há mofo e musgo
Petricor agridoce



Rua Prof. Olímpio Magalhães s/n,
Jardim Atlântico, Olinda - PE
53140-120



Fig. 128 - Frente e verso
do Postal 8
Fonte: do autor

CARTÃO POSTAL

Os anos desde o começo da desapropriação até a minha saída se passaram longos e acinzentados. Nesse momento só se sentia uma grande falta de presença humana e de outras vidas habitando a rua, quase como se minha querida margem estivesse aos poucos ficando estéril, nada mais nascia ali, ou se permanecia ou sumia. Até que em certo ponto tinha mais ruínas do que gente. E mais tensão do que ruínas.

Memórias de Alvenaria - Na mesma parede há mofo e musgo
Ruínas roídas



Rua Prof. Olímpio Magalhães s/n,
Jardim Atlântico, Olinda - PE
53140-120

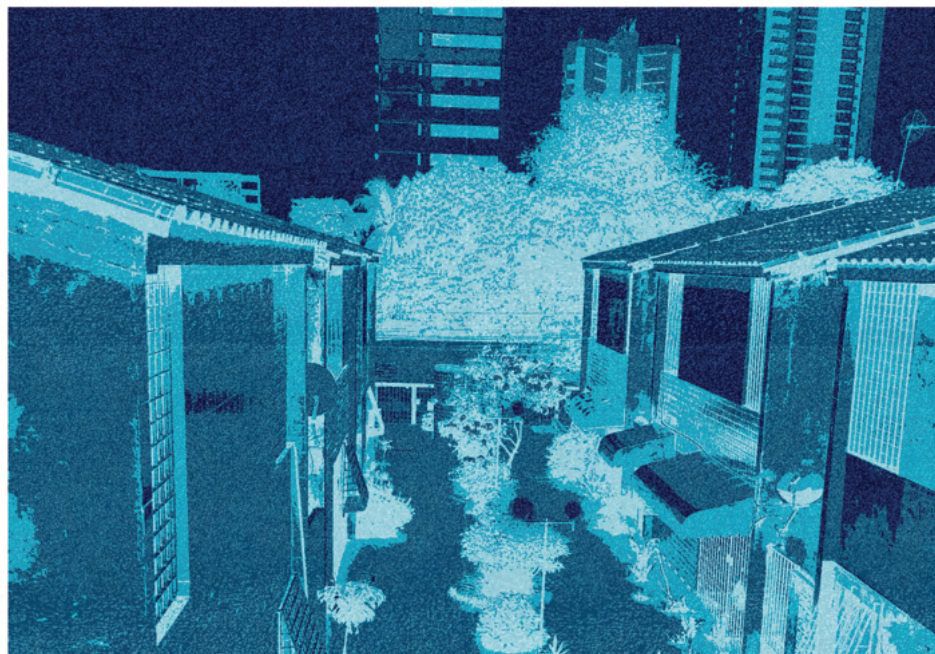


Fig. 129 - Frente e verso
do Postal 9
Fonte: do autor

CARTÃO POSTAL

Enquanto suspendia os móveis esperava na minha prisão não fisicamente imposta ao meu corpo humano, porque aquela era a minha casa e aquelas eram as minhas paredes inundadas. Revivi muitas vezes o mesmo momento e a mesma sensação: quando a água por fim começava a abocanhar a casa e a impotência de poder apenas olhar da escada enquanto o desastre acontecia ao meu redor, porque num intervalo de alguns segundos, apressada a tomar uma decisão, como primeiro instinto, a alma não decide abandonar o corpo.

Memórias de Alvenaria - Na mesma parede há mofo e musgo
Enchente



Rua Prof. Olímpio Magalhães 913,
casa 1, Jardim Atlântico,
Olinda - PE, 53140-120

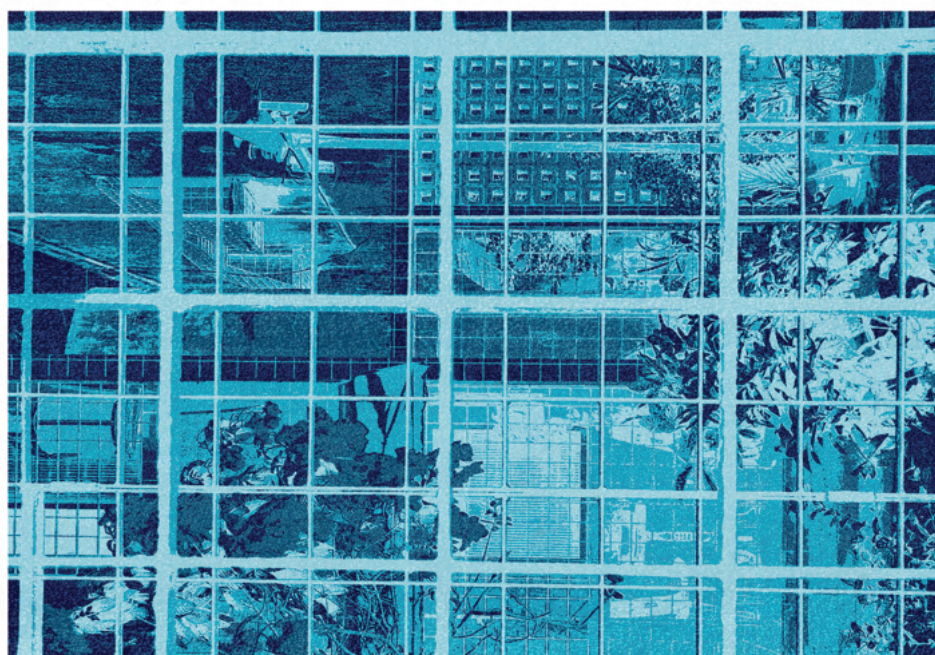


Fig. 130 - Frente e verso
do Postal 10
Fonte: do autor

CARTÃO POSTAL

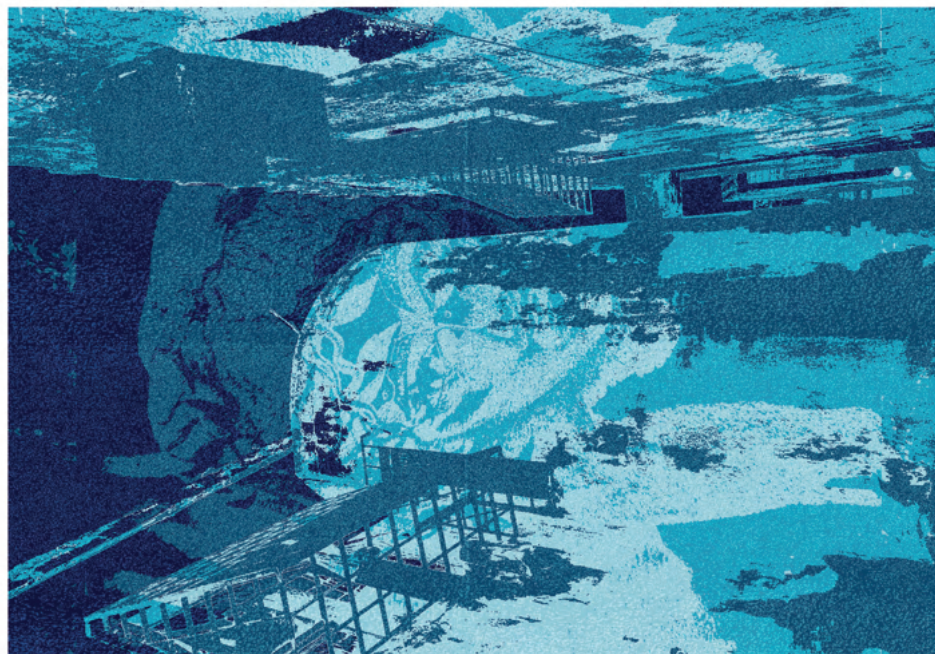
As casas agora eram manchadas e nossas cicatrizes olfativas. O resultado do caos? Apesar do alívio da sobrevivência, você não se sente totalmente bem; não tem emoção capaz de ocupar o lugar da assustadora paralisia. Fica apenas o choque da destruição, mesmo depois de ter passado momentaneamente o perigo. Às vezes dá pra disfarçar, mas ao longo dos próximos dias você percebe que o cheiro de lama nunca saiu das paredes e que você está preso nesse ciclo.

Memórias de Alvenaria - Na mesma parede há mofo e musgo
Sol, Lama e Lavanda



Rua Prof. Olímpio Magalhães 913,
casa 1, Jardim Atlântico,
Olinda - PE, 53140-120

Fig. 131 - Frente e verso
do Postal 11
Fonte: do autor



CARTÃO POSTAL

Sentia a rua inteira como uma extensão de mim, mas minha casa de certo era o epicentro disso.

Eu a conhecia com mais do que minha mente; a conhecia com corpo: meus passos eram dela, minha voz era dela, minhas lágrimas eram dela, minha visão era dela, minha pele era dela...

Me sentia abraçado pelo vento quando ele cruzava a casa de uma janela a outra; Decorei as vistas daquelas janelas como filme das minhas memórias como casa. E quando meus pés faziam os mesmos dois degraus cantarem, eu me confortava.

Eu mal me lembro da minha vida antes de morar naquela casa, sei que tive uma, claro, mas são memórias distantes. Creio que minha consciência surgiu no mesmo momento em que fomos morar lá.

Memórias de Alvenaria – Na mesma parede há mofo e musgo
Os espíritos assistem aos ratos devorarem suas vísceras



Talvez por isso era como se eu estivesse experienciando o mundo através da casa do mesmo modo que o experienciava com meu corpo.

Assim, não senti sua destruição como luto por perder algo; mas sim como experienciar a morte de si.

Rua Prof. Olímpio Magalhães 913,
casa 1, Jardim Atlântico,
Olinda – PE, 53140-120

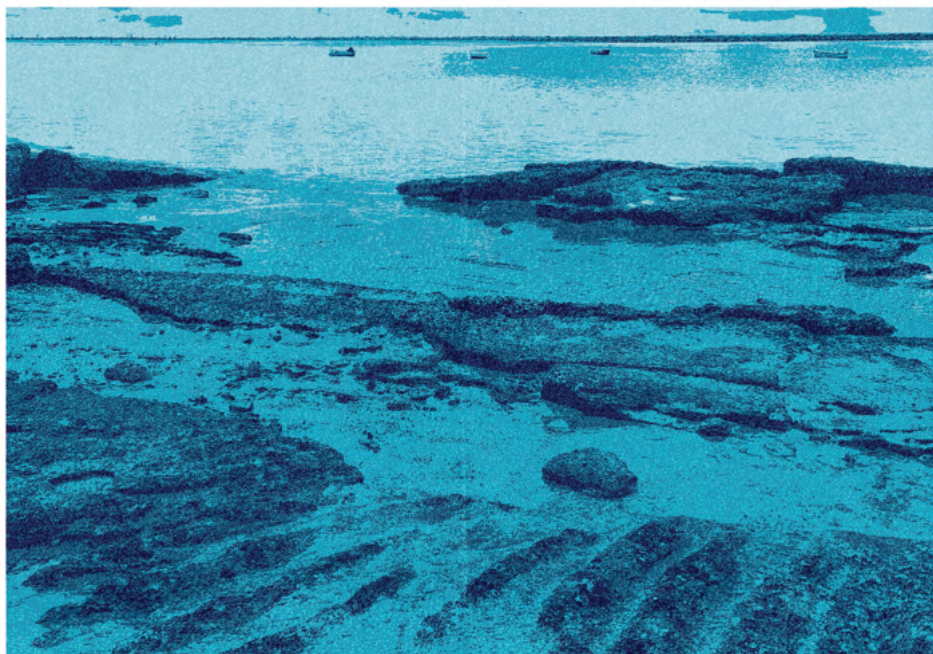


Fig. 132 - Frente e verso
do Postal 12
Fonte: do autor

CARTÃO POSTAL

Eu lembro dos primeiros momentos após minha partida parecerem estêreis, como se uma realidade inteira tivesse sumido, e até a tristeza agora parecia distante e impalpável; como se meu corpo jamais fosse ser tão expansivo quanto foi naquele lugar. Apesar de sempre ter conhecido a orla dos corais mortos, quando chegou a minha vez de ser pós-morte, visitar aquela praia e ver aquele esqueleto gigante insistindo em permanecer ali foi catártico. A sensação perambulante de nostalgia que eu sentia olhando pra aquela paisagem finalmente encontrou um cômodo para se estabelecer em mim: o meu próprio salão das realidades perdidas.

Memórias de Alvenaria - Orla de corais mortos
O esqueleto do gigante



Av. Ministro Marcos Freire, s/n,
Casa Caiada, Olinda - PE,
53130-540



Fig. 133 - Frente e verso
do Postal 13
Fonte: do autor

CARTÃO POSTAL

Depois de anos conhecendo aquela paisagem dos corais, pela primeira vez me aproximei dela com esta minha nova consciência e reparei na imensa quantidade de moluscos diminutos que ainda viviam naquele colosso, bem como suas cores, ritmos e sons. Foi como epifania reaver um pouco de esperança ao aceitar que a vida permanecia após a morte, mesmo que dolorosa, destruída e suja, simplesmente porque algumas coisas se recusaram a perecer. Eu seria como aqueles moluscos e minhas memórias seriam a resistência.

Memórias de Alvenaria - Orla de corais mortos
O tinido dos sobreviventes



Av. Ministro Marcos Freire, s/n,
Casa Caiada, Olinda - PE,
53130-540



Fig. 134 - Parte Interior de Segredos Escondidos nas Paredes
Fonte: do autor.

Esse segmento do livro-objeto expressa a preciosidade dessas memórias guardadas, como uma história que merece ser preservada.

A evolução da profundidade física dos segmentos do livro-objeto pede para que este seja descoberto, que o leitor desvende seu caminho, que questione-se quão fundo pode chegar, que crie sua própria relação com aquele objeto-arte pois seu gesto também é parte do que compõe essa obra.

Fig. 135 - Vista lateral de Segredos Escondidos nas Paredes
Fonte: do autor.





Fig. 136 - Bolsa e Caixa
guardiãs do livro-objeto
Fonte: do autor.

Por fim unindo todos esses artefatos há uma caixa acompanhada de uma bolsa, ambas garantindo que mantenha-se tudo unido e seguro (fig. 136, 137 e 138).

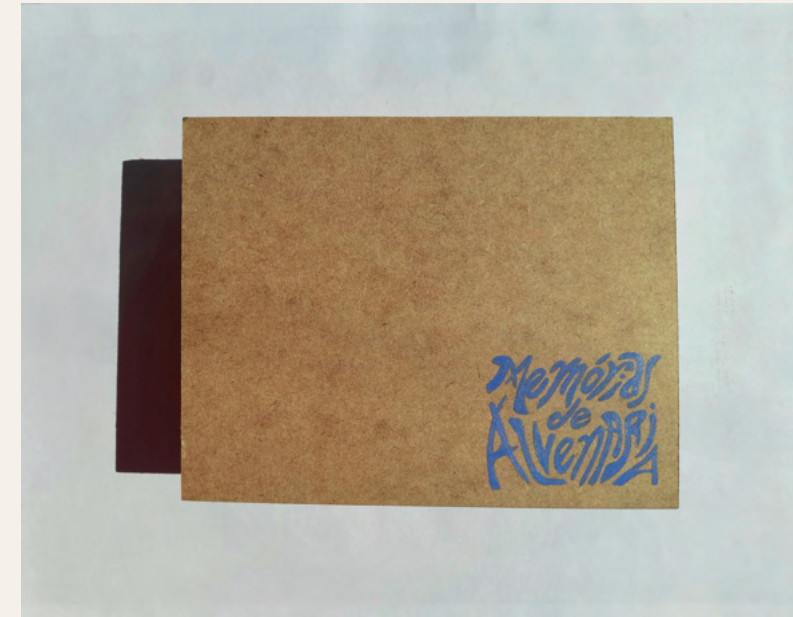


Fig. 137 - Caixa guardiã
Fonte: do autor.



Fig. 138 - Memórias de
Alvenaria aberto
Fonte: do autor.

Considerações finais

NA COSTA

Quando iniciei esse trabalho não esperava que ele tomasse a dimensão que tomou. Ao mesmo tempo em que não me surpreendeu tal dimensão tomada, pois reconheço que as memórias são chaves que desvendam a realidade de formas que não sou capaz de quantificar ou nomear.

Pensei inicialmente que apenas precisava através do estudo visual-experimental descobrir minha própria linguagem para expressar sentimentos e devaneios. Mas o lugar onde cresci, assim como foi antes, pelo visto ainda é para mim um grande revelador das incontáveis simbologias que somos capazes de ter com a natureza e as manifestações humanas mais simples e puras. Quando percebi tinha em mim um material de preservação da memória daquele lugar, que não podia ser apenas considerado como parte do processo, ou um meio para um fim. Todos os três segmentos do livro-objeto demandaram sua presença como parte de memória, parte de história.

Cada vez que eu colocava uma parte da vivência no papel percebia tantas outras partes que também precisavam ser grafadas. Nem todas elas poderiam entrar nesse projeto, pois meu foco aqui era narrar uma trajetória relacionada ao seu desaparecimento. Mas refleti milhares de vezes na construção dessa expressão como pesam as memórias de quintal, as manifestações do que se vê todo dia, ou dos mesmos ritmos e harmonias, que tocam baixinho mas sempre presente; que ressoam dentro da gente.

Compreendo neste projeto que por vezes somos parte de um lugar tanto quanto esse lugar é parte de nós.

E reafirmo o valor de guardar essas memórias em comunidade, pois acredito que apenas assim possam sobreviver. Assim como os pequenos moluscos que jazem na praia depois da maré cheia passar, não posso garantir que minha voz é tão alta a ponto de interferir na liquidez do mundo, mas garanto que continuarei tinindo junto a muitos.

Fig. 139 - Peças de
Memórias de Alvenaria
Fonte: do autor.



REFERÊNCIAS

ALBERS, Josef. **Formulation: Articulation**. Editora Thames & Hudson, 2006.

BASCHIROTTI, Viviane. **Livro de artista:** palavra-imagem-objeto. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 6, n. 11, ano 6, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/62239/38080> . Acesso em: 03 de agosto de 2025.

BURY, Stephen. **Artists' Books: The Book As a Work of Art, 1963–1995**. Leicester, England; 1995

COSTA, Cacilda Teixeira da; FABRIS, Annateresa. **Tendências do livro de artista no Brasil**, 1985. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110590#?c=&m=&s=&cv=9&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C219> . Acesso em: 03 de agosto de 2025.

CRISÓSTOMO, Gisele. **Nós, eu e o animal-memória**. Dissertação de mestrado, UFG, 2025.

DOURADO, Flávia. **Memória Institucional: Sala Verde**. IEA (Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo), 2013. Disponível em: <https://www.iea.usp.br/iea/quem-somos/memoria-institucional/sala-verde> . Acesso em: 03 de agosto de 2025.

GAGE, John. **A Cor na Arte**. Editora WMF Martins Fontes, 2012.

GULLAR, Ferreira et al. **Manifesto Neoconcreto**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 1959.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores:** como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Olhares, 2021.
MORAES, Deborah Carvalho de, **A cor como elemento modificador da percepção do espaço público**, 2022.

PARK, Phillip. **Bridget Riley e a Filosofia das Listras**. Ideelart, 2016. Disponível em: <https://ideelart.com/pt/blogs/magazine/bridget-riley-and-the-philosophy-of-stripes> . Acesso em: 03 de agosto de 2025.

SÁ, Alvaro; CIRNE, Moacy. **A Origem Do Livro-Poema**. (Transcrição parcial e alterada de artigo de autoria conjunta de Moacy Cirne e Álvaro de Sá, publicado em Revista Vozes, Petrópolis, Vozes, 65 (3): 39-44, abril 1971). Disponível em: <https://www.encyclopediavisual.com.br/textos/detalhes.php?secao=4&subsecao=25&conteudo=23> .

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

Apêndice

Complemento de especificação técnica: Dimensão das obras

Bolsa guardiã: 10cm x 28,2cm x 20,6cm

Caixa guardiã: 26cm x 20,7cm x 8,7cm

Inventário da destruição (primeiro segmento do livro-objeto)

Fechado: 16,2cm x 13,5cm x 1,3cm

Aberto: 16,2cm x 23,8cm

Mapa das Duas Realidades sobrepostas: 2009-2025

Fechado: 14,6cm x 10,3cm

Aberto: 28,7cm x 41cm

Mapa afetivo

Fechado: 14,3cm x 10,2cm

Aberto: 28,5cm x 40,5cm

Lentes: 14,3cm x 10,4cm

Segundo e terceiro segmentos do livro-objeto (unidos)

Fechado: 24cm x 17,4cm x 2,8cm

Aberto: 24cm x 37,5cm

Obras

Árvore Camaleão: 10cm x 16cm

Seiva-sangue: 10,4cm x 15,9cm

Poeira é tempero: 9,8cm x 16,1cm

Menino-Vagalume: 8,1cm x 12,2cm

Hematoma: 10cm x 10,5cm

Cemitério dos coqueiros: 9,1cm x 14cm

Petricor agridoce: 7,9cm x 11,7cm

Ruínas roídas: 6,3cm x 9,5cm

Enchente: 19cm x 16,4cm

Sol, Lama e Lavanda: 6cm x 12cm

Os espíritos assistem aos ratos devorarem suas vísceras:
4,1cm x 8cm

O esqueleto do gigante: 7,6cm x 9,6cm

O tinido dos sobreviventes: 6,4cm x 8,7cm

Cartões Postais: 10,2cm x 14,3cm



Trabalho de Conclusão de Curso
Orientadora: Oriana Maria D. de Araujo
UFPE | 2025

