

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Bruna Salamin Zanatta

O GESTO QUE PRESERVA A MEMÓRIA

Porto Alegre

2022

Bruna Salamin Zanatta

O GESTO QUE PRESERVA A MEMÓRIA

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Lilian Maus Junqueira

Banca:

Prof.^a Dr.^a Camila Monteiro Schenkel

Prof.^a Dr.^a Flavya Mutran

CIP - Catalogação na Publicação

Zanatta, Bruna Salamin
O gesto que preserva a memória / Bruna Salamin
Zanatta. -- 2022.
63 f.
Orientadora: Lilian Maus Junqueira.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Arte contemporânea. 2. Memória. 3. Gesto. 4.
Manualidade. 5. Ordinário. I. Junqueira, Lilian Maus,
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à professora orientadora Lilian Maus Junqueira, pela escuta atenta e contribuições sempre assertivas. Lilian fez provocações preciosas e me deu autonomia para encontrar respostas. Agradeço às professoras Camila Schenkel e Flavya Mutran, pelas generosas contribuições na pré banca e por terem visto o que eu não vi. Agradeço aos meus pais, Terezinha e Moacir, por me encorajarem a ir para o mundo, por me ensinarem a ser amorosa com as pessoas e com as coisas e por sacrificarem um tanto por mim. Agradeço à minha mãe pelas prosas matinais, pelo chimarrão sempre fresco e por me ensinar a ser engajada e teimosa. Agradeço ao meu pai por me ensinar, embora sem verbalizar muito, sobre seu amor pela terra e as coisas do interior. Agradeço ao Pedro e a Canção por serem morada, companhia e aconchego até aqui - sem vocês teria perdido a graça. Agradeço a minha amiga-irmã Laís, pela generosidade, escuta e fala - sempre preciosa tua presença na minha vida. Agradeço aos meus amigos de todos os dias, por fazerem valer a pena estar no aqui e agora. Por fim, agradeço e celebro a universidade pública, por me proporcionar um ensino de qualidade e gratuito.

RESUMO

Esta pesquisa viabiliza um encontro entre os gestos ordinários e a memória, recorrentes em minhas práticas, inaugurando as investigações acerca das aproximações que esses gestos sugerem. Me deleito nas memórias à procura de pistas, já que os meus processos facilmente apontam para essa direção: memórias desbotadas da infância que aqui subsidiam margem para fabular. Meu trabalho ocupa-se de longas prosas com diferentes materialidades — cerâmica, fotografia, crochê — e intenciona estreitar as fronteiras entre arte e utilitário. Miriam Shapiro, Melissa Meyer, Lia Menna Barreto, Marlies Ritter e Gaston Bachelard foram indispensáveis suporte teórico nesta pesquisa.

Palavras-chave:

Arte contemporânea. Memória. Gesto. Manualidade. Ordinário.

ABSTRACT

This research aims to facilitate a dialogue between ordinary gestures and memory, which are recurrent subjects in my practices, inaugurating investigations about the approximations that these gestures suggest. I delve into memories in search of clues, since my processes easily point in this direction: faded childhood memories that provide room for imagination. My work deals with extended narratives using different materials — ceramics, photography, crochet — and aims to narrow the boundaries between art and utility. Miriam Shapiro, Melissa Meyer, Lia Menna Barreto and Gaston Bachelard were indispensable theoretical support in this research.

Keywords:

Contemporary Art. Memory. Gesture. Manuality. Ordinary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. O FIO DA MEADA	15
1.1 As Terezas	18
2. ENCOLHER A CAMA	27
3. DESVELAR	36
3.1 Os bichos	36
3.2 Arqueologia do gesto	42
4. AS TIRAS DAS LARANJAS	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
Referências Bibliográficas	57
APÊNDICE: Registros fotográficos da banca	59

INTRODUÇÃO

Só eu, nas minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam sobre a sebe. O cheiro das uvas! Cheiro-limite, é preciso muita imaginação para senti-lo. (BACHELARD, 2008, p. 206)

Para começarmos, façamos uma laçada inicial seguida de um nó na ponta de uma agulha, com um fio da cor de sua preferência. Não precisamos dominar a técnica de crochê, contudo, é indispensável manter a ponta dos dedos atentas, pois longas prosas despontam de gestos como este.



Imagem 1: *As Terezas*, 2023. Terezinha Salamin. Detalhe da peça de crochê. Foto: Bruna Salamin

Reparo que desde as primeiras inquietações desta pesquisa, a palavra reivindicou seu lugar para além do critério acadêmico, seja na leitura, na escrita ou na oralidade. “Fico feliz quando acho a palavra!”, lancei esse escrito sem graça num documento de rascunho, empolgada por essa “descoberta”. Entendi que minha metodologia se daria quase unicamente por essa origem: a palavra - "tentando fazer a palavra tomar forma e me apresentar algum sentido"¹. Dessa maneira, sugiro uma interdependência entre a escrita e o objeto. Contudo, quando falo que as palavras me importam, não quero dizer que as obras são subordinadas a elas, como coisa indispensável para o entendimento das mesmas, pelo menos não quero que assim seja. Quero dizer que as palavras são gatilhos para o que vem depois, é metodologia, parte do processo, sejam os escritos nos blocos de notas ou os áudios gravados no celular - e me interessa investigá-los em diferentes cenários. Assim sendo, no decorrer deste texto, irei compartilhar os escritos que foram alicerces para o desenvolvimento dos objetos da exposição, escritos esses da memória e da imaginação poética, também são eles que estarão na exposição de final de curso.

Esta pesquisa promoveu encontros com teóricos e artistas acerca do gesto, memória, infância e imaginação, tais como: Lia Menna Barreto, Marlies Ritter, Miriam Shapiro e Melissa Meyer, Elida Tessler, Elvira Espejo Ayca e os escritores e pesquisadores Isabel Allende, Cecília Almeida Salles e, finalmente, Vilém Flusser e Gaston Bachelard, que foram indispensáveis suporte teórico desde o começo deste estudo. Flusser é indispensável para tensionar discussões acerca dos gestos, propondo que sejamos engajados diante dos mesmos. Bachelard, em *A Poética do Espaço*, foi instrumento fundamental para o regresso ao lar da infância, já que nele se desenvolve uma investigação poética acerca dos espaços da casa - é ele, juntamente com Isabel Allende na obra *A casa dos espíritos*, que me conduziram para os terrenos íntimos do lar da infância.

¹ Trecho do texto da jornalista Laís Escher, na edição #009 da newsletter Sempre Manteiga: a comida e a palavra.

Portanto, há um sentido em dizer, no plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, que se "escreve um quarto", que se "lê um quarto", que se "lê uma casa". Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, à primeira abertura poética, o leitor que "leu um quarto" suspende sua leitura e começa a pensar em qualquer antiga morada. (BACHELARD, 2008, p. 206)

A *Casa dos Espíritos* é a abertura poética que Bachelard nos sugere no trecho acima, me colocando em estado de leitura suspensa ao longo de uma escrita detalhada de uma região chamada Las Tres Marias. O que faz este livro ser abertura poética é o tom de drama romântico e a minúcia ao detalhar uma paisagem que coincide em cores e cheiros com a minha morada da infância: Flor do Sertão (Imagem 2, 3 e 4). Esse município brasileiro se localiza no estado de Santa Catarina com população atual de 1588 habitantes. É esse interior do extremo oeste catarinense, casa natal dos meus pais e morada dos meus avós até os dias de hoje, que me assegura um lugar de pertencimento nesse mundo.

Esse lugar que o tempo demora, vive de espera, de barro, de pó e de memórias. De frutas maduras demais que formam tapetes e de crianças maquinando brincadeiras em silêncio. Foi lá que conheci o mandacaru e acordei com as tábuas largas do chão rangendo. É essa estética que acomodarei aqui em palavras e explorarei em outros suportes nessa pesquisa.



Imagem 2, 3 e 4: *Fotografia dos avós na casa do interior*. Fonte: arquivo da artista.

Pretendo estruturar meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em quatro capítulos, cada um se ocupa em apresentar uma criação, tencionando a reflexão com outros trabalhos já produzidos por mim e também estabelecendo relações com obras de artistas e teóricos que trabalham com temas e metodologias que me importam.

No primeiro capítulo, *O fio da meada*, apresento a minha trajetória até aqui e as constantes no meu trabalho. Apresento a vídeo-performance *Eu tava pensando*², primeiro trabalho nessa mídia desenvolvido na graduação, na disciplina de Laboratório de Fotografia II, ministrada pela professora Eliane Tedesco, e que estreia minhas inquietações acerca do gesto, da memória, do corpo e do tempo. Dando continuidade aos primeiros feitos, abordo as primeiras produções com argila e seus paralelos com a cozinha da minha avó, a Nona Ortenila, lugar de contemplação dos gestos adultos.

Sigo o fio até o subcapítulo *As Terezas*, onde falarei sobre as técnicas artesanais tradicionalmente atribuídas às mulheres, tais como o bordado, tecelagem, crochê, etc. Me demorarei mais neste último, o crochê, já que o gesto de crocheter é coisa do cotidiano doméstico de minha mãe, a Terezinha. Não seria coincidência que tais manualidades estejam presentes na minha produção, tampouco as inquietações acerca desta técnica atribuída às mulheres como um passatempo e deslegitimada no circuito das artes.

No segundo capítulo, *Encolher a cama*, compartilho minha noção de lar, já que o meu, como veremos, desobedece algumas funções básicas desse instrumento de topoanálise³. Veremos fragmentos de uma cama em escala reduzida, utilizando a argila como matéria. Também é neste capítulo que convoco as obras da artista Lia

² Link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=dbZjfgWwEWU>

³ Topoanálise, segundo Gaston Bachelard na obra *A Poética do Espaço*, compreende o estudo psicológico de lugares físicos de nossa vida íntima.

Menna Barreto e aponto uma relação entre nossas criações, que embora tratem de matérias diferentes, adentram igualmente o universo da infância.

O terceiro capítulo, *Desvelar*, reúne dois subcapítulos: *Os Bichos* e *Arqueologia do gesto*. Neste primeiro, *Os Bichos*, tratarei sobre os ritos mortuários, criando invólucros de argila no torno, de tamanhos desiguais, para abrigar animais⁴ da infância. Apresento o filme *O Brinquedo Proibido*⁵ para refletirmos sobre as brincadeiras a despeito da morte, sendo esse filme referência primária para a produção em série dos invólucros. O segundo, *Arqueologia do gesto*, se ocupa de mapear a presença de um corpo nas produções dos invólucros - os rastros do fazer. Escolhi para este capítulo investigar a presença de um corpo - o meu corpo, nos objetos elaborados com barro. Aqui usarei a mídia fotográfica como instrumento de investigação e registro, promovendo reflexão acerca da temporalidade entre corpo, presença e ausência.

No quarto capítulo, *As Tiras da Laranja*, abordarei a obsolescência das práticas vagarosas, tais como descascar uma fruta. Falarei sobre as produções que se estendem no tempo da ceramista Marlies Ritter, que se demora não só nos detalhes, mas, especialmente, na quantidade de peças, como na obra “*Constança, estas laranjinhas a mãe cortou pra ti*”. Marlies nos faz companhia aqui não só por suas quantias miúdas de peças que se demoram no tempo, mas também por tratar de questões íntimas e do universo doméstico. É neste capítulo que trabalharei com uma proposição de atividade coletiva: o exercício de descascar laranjas preservando a tira ilesa. Neste capítulo volto a falar da Lia Menna Barreto que propõe uma ação coletiva em *Pele de Boneca*⁶, atravessando questões acerca do gesto ordinário de descascar, assim como em *As tiras das laranjas*.

⁴ Me refiro às vacas, galinhas, lagartos, minhocas, etc, habitantes nas terras da casa dos meus avós.

⁵ Brinquedo proibido (Jeux Interdits, René Clément, França, 1952)

⁶ Exposição "Pele de Boneca" (comemorativa dos 30 anos trabalhando com bonecas) - Subterrânea Atelier - Porto Alegre - Março 2009

Este trabalho não tem uma trajetória linear, tampouco é escrito dessa forma - embora a estrutura textual sugira essa linearidade. Tenciono passear por essas páginas como passeiam as mãos e os olhos por uma meada à procura de fios enozados, bifurcações e desdobramentos, pois a tentativa de criar um corpo único de tantos fragmentos requer vai e vem. Certa vez li Elida Tessler e ela me disse que “tudo se constrói por fragmentos”⁷, e eu concordo, pois esta pesquisa não é mais que um resgate dos rastros, lampejos, vestígios, fragmentos do que foi - e um dia se tornará o mesmo, uma fração esperando os devidos arremates.

⁷ Trecho da apresentação do livro *Gesto Inacabado*, de autoria de Cecília Almeida Salles, no qual Elida Telles faz referência a Epopéia de Gilgamesh, um antigo poema escrito em placas de argila há mais de 2.500 a.C., e que, mais tarde, em meados século XIX, foi encontrado por Austen Henry Layard em escavações. O poema foi reconstituído com a consciência, como ela diz, de que tudo se constrói por fragmentos.

1. O FIO DA MEADA

Nos caminhos até aqui, as práticas vagarosas sempre foram uma recorrência, as técnicas que me importam demandam tempo, gesto permanente e longos diálogos. Por vezes, assemelham-se à criança maquinando sozinha uma brincadeira na casa natal. Em 2019, com orientação da Eliane Tedesco, criei a performance “Eu tava pensando” (Imagem 5). Ainda me recordo da provocação dessa atividade: criar algo que nos fizesse tremer. Passei demorados dias pensando o que criar e em um lampejo me ocorreu a imagem da minha mãe crochetingando - e uma afirmação que partia dela com recorrência. Essa performance é sobre um vagaroso e ininterrupto silêncio seguido de uma afirmação na voz da minha mãe: “eu tava pensando!”. O interesse nesse trabalho não era o término de um conjunto de pontos mas, sim, os pensamentos que eu tencionaria no decorrer do gesto de crochetingar, desmanchar e desatar nós.



Imagem 5: *Eu tava pensando*, 2019.
Bruna Salamin. Frame da vídeo-performance.⁸

O vídeo tem duração de 6 minutos e 10 segundos (quatro partes de tempos iguais), já a experiência se deu em 24 minutos. No entanto, não temos como medir o tempo de experimentação dessa obra, dado que o vídeo pode ser visto de forma contínua e infinita: o último quadro que

⁸ Link para acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=dbZjfgWwEWU>

desmancha, igualmente inicia. Propor um fim para esse vídeo seria o mesmo que aniquilar seu ofício. A continuidade que o gesto sugere é justamente o que me interessa. Este trabalho ainda irá reverberar no subcapítulo posterior, *As Terezas*, encaminhando provocações acerca da ilegitimidade do crochê e outras técnicas do universo doméstico no campo das artes.

Falar sobre o gesto e a estética do cotidiano é algo que me ocupei enquanto artista em formação e hoje tenciono aqui algumas reflexões acerca desse tempo de prática. Em 2020, terceiro ano da graduação, iniciei minhas



investigações com a argila na disciplina de Atelier de Cerâmica I, ministrada pelo Carusto, modelando massas e repetindo, onde cabia, movimentos que ocorrem também na preparação da massa caseira, esses que tanto testemunhei no interior, na casa da Nona Ortenila. Na cozinha dela, estávamos sempre a esperar: o pão a crescer, a polenta por sapecar, a massa por enfarinhar.

Imagem 6: *Massa caseira é simples de fazer*, 2019. Bruna Salamin. Argila modelada a mão.

Esse trabalho existe somente em registro fotográfico (Imagem 6). Infelizmente, devido à fragilidade das peças cruas, se romperam. Sendo o interesse aqui pelo processo, a memória e a

aproximação do gesto, me pareceu interessante compartilhar, mesmo não podendo apresentar a materialidade, com a intenção de tecer relação entre todos meus fazeres até aqui. A prática de preparar a massa com argila estabelece um diálogo com o preparo da massa na cozinha: sova, estica, acomoda na mesa, corta em tiras e modela. Lembro-me de ser criança, responsável pela massa que repousava sobre a mesa enfarinhada. Aqui e ali as técnicas se embaraçam - farinha, sal, barro, água - uma simbiose entre experiências de natureza distinta, mas que me asseguram um bocado da experiência primeira de sentir o gosto cru e enfarinhado das massas que preparavam minhas ancestrais.

[...] sem saber que estava a fazer com barro o mesmo que sua tia Rosa, a quem não conheceu, fazia com os fios de bordar na sua gigantesca colcha, enquanto Clara especulava que, se as loucuras se repetem na família, deverá ser porque existe uma memória genética que impede que se percam no esquecimento. (ALLENDE, 1982)

1.1 as terezas

Esta seção de capítulo fala sobre Terezinha, minha mãe, mas não apenas sobre ela, pois muitas são as mulheres que dedicam tempo às formas cotidianas do fazer. Terezinha nasceu no interior em 1972, no território das memórias que repouso nesta pesquisa. Trabalhou na roça, assim como meus avós, e não teve acesso às salas de aula comuns da educação formal, entretanto, foi com eles que aprendi sobre a terra, sobre o preparo do pão e do queijo, sobre os bichos, sobre o crochê e outros fazeres categorizados como artesanato. Infelizmente, os conhecimentos herdados de meus ancestrais são negados nas salas de aula, especialmente aqueles que se referem como arte menor, o que me causou uma confusão em termos de integrar esses fazeres com a minha pesquisa.

Pensar nesse paradoxo arte e artesanato me faz acessar um lugar íntimo, em razão de ter crescido em uma família de mulheres crocheteiras, artesãs que sempre produziram peças para o contexto doméstico, mas que nunca reconheceram tal trabalho como potência artística. Afinal, qual conhecimento é reconhecido e qual arte deve ser legitimada?

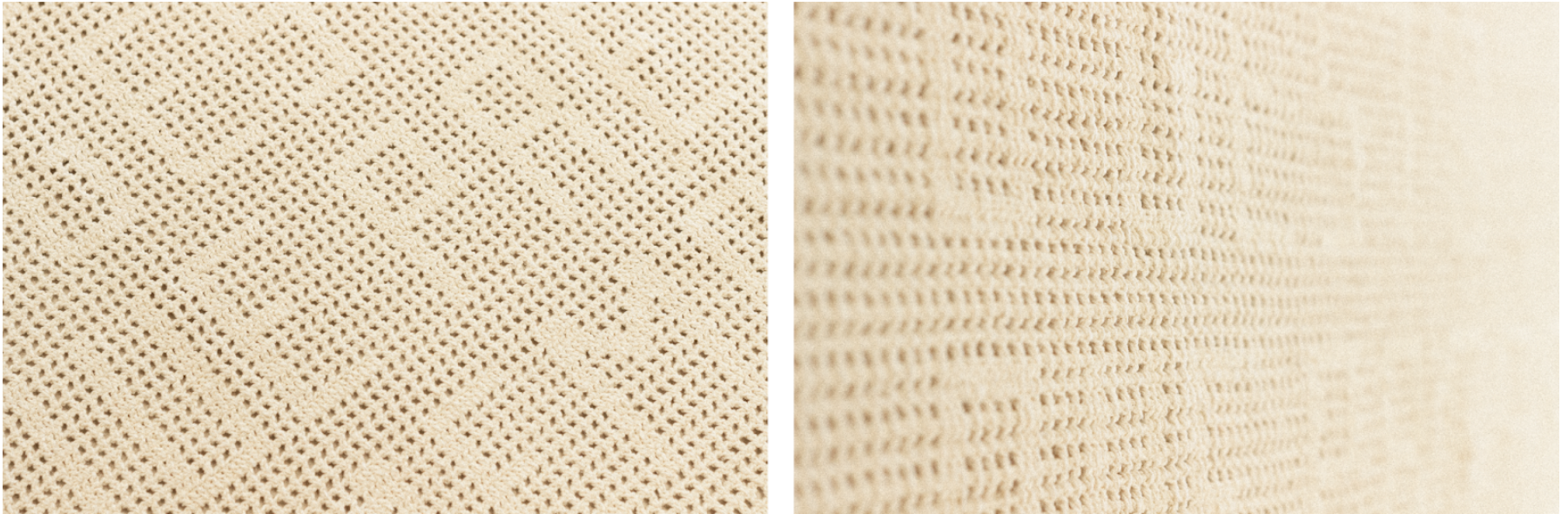


Imagem 7 e 8: *As Terezas*, 2023.
Terezinha Salamin. Peça de crochê.

A peça de crochê acima (Imagem 7 e 8) foi elaborada pela minha mãe especialmente para compor este trabalho de conclusão de curso. Achei pertinente e significativo dar espaço para expor uma peça que foi produzida por ela, já que ela é, também, fio condutor nesta pesquisa. Essa peça é apenas mais uma de tantas que ela já crochê, mas é a primeira que vem habitar esse território acadêmico - e é aí que opera a proposta deste capítulo: questionar a arte elevada como legítima versus a arte popular. O que e quem tem ocupado os espaços artísticos?

Imagem 9: *As Terezas*, 2023. Terezinha Salamin.
Detalhe da peça de crochê. Foto: Bruna Salamin

Prontamente escrever este capítulo me faz lembrar do texto da artista visual tecelã Elvira Espejo Ayca: *A dolorosa divisão da arte nos hierarquizou e colonizou por meio da ideia de educação universal*. Elvira escreve sobre a clássica questão da divisão entre arte versus artesanato e me parece apropriado citar aqui para alavancar discussões acerca dessa bifurcação:

Essas dinâmicas de separar ou hierarquizar, segundo suas percepções e lógicas, foram replicadas e aplicadas em todas as formações artísticas nos países da América Latina como uma história cultural universal, por meio de uma educação piramidal, unificada e embranquecida. Essa percepção, que nega o que é nosso e simplesmente absorve a instrução da educação piramidal, converteu-nos em meros consumidores de um pensamento alheio a nossas próprias lógicas, estruturado de modo limitado, restrito, regulado e elitizado, e que nega os conhecimentos locais, regionais e nacionais da América Latina.. (AYCA , Elvira Apejo, Pg. 3)

Em outros termos, se legitima a arte elevada, enquanto o artesanato popular é negado. Compreender outras lógicas populares do fazer me interessa, pesquisar outros termos e critérios para produzir arte que subverta essa dinâmica que nega o conhecimento dos trabalhos manuais é, sobretudo, político. Quando caracterizamos trabalhos manuais e domésticos como arte menor, asseguramos um lugar embranquecido, verticalizado e, principalmente, elitizado para a arte.



Imagem 10 e 11: *Jiwasan amayusa / O pensamento de nossas filosofias*, 2020.
Elvira Espejo Ayca.

Mas veja que interessante, pois tardei para me dar conta que o que eu estava fazendo no ateliê era justamente estabelecer uma fronteira entre arte e utilitário doméstico - essa operação que tinha acabado de desaprovar. Todo esse tempo, em meu ateliê, havia uma prateleira contendo algumas peças utilitárias esmaltadas que eu havia isolado desta pesquisa. Esclareci que elas não estavam presentes neste trabalho porque não eram da cor argilosa da terra da casa da infância, porque não reafirmavam a paleta desta pesquisa, mas a verdade é que não me parecia aceitável acomodar peças utilitárias aqui, pois colocar utilitário ao lado da palavra arte é desconfortável - e esse desconforto também está sendo tratado nesta pesquisa.



Imagem 12: *Peças utilitárias em processo de secagem, 2022.*
Bruna Salamin



Imagem 13: *peça utilitária esmaltada*, 2022.
Bruna Salamin.

Perdura em meus trabalhos uma escolha pelo manual, pelo vagaroso, pelos gestos ordinários. Relaciono esse conjunto de práticas à *femmage*. Descascar laranjas, amassar o barro, construir um objeto doméstico e, especialmente, ocupar-se do contexto de vida de mulheres da minha família. Todas essas são práticas associadas à manualidade e ao ambiente doméstico - e historicamente feminino, como a peça de crochê e as cerâmicas utilitárias, e que nos aproximam do termo *femmage*, cunhado pelas artistas e teóricas Miriam Shapiro e Melissa Meyer, “um conceito que possibilita criar um campo poético subversivo, inserindo a arte na vida ordinária”⁹. As artistas relacionam ações artísticas e domésticas com o intuito de aproximar estética e política, arte e artesanato, tanto em suas obras (Imagem 14 e 15), como no artigo “Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – Femmage”, publicado em 1978. As autoras listam alguns critérios para facilitar a identificação das obras que seriam categorizadas como *femmage*:

1. É um trabalho de uma mulher.
2. As atividades de salvar e coletar são ingredientes importantes.
3. As sobras são essenciais ao processo e são recicladas no trabalho.
4. O tema tem um contexto de vida das mulheres.
5. O trabalho possui elementos de imagens encobertas.
6. O tema do trabalho se dirige a uma audiência de pessoas íntimas.
7. Celebra um evento público ou privado.
8. O ponto de vista de um diarista se reflete no trabalho.
9. Há desenho e/ou caligrafia costurada no trabalho.
10. Contém imagens de silhuetas que são fixadas no material.
11. Imagens reconhecíveis aparecem em sequência narrativa.
12. Formas abstratas criam um padrão.
13. O trabalho contém fotografias ou outros materiais impressos.
14. O trabalho tem uma vida funcional e estética. (Schapiro; Meyer, 1978:69)

⁹ Trecho do artigo: Junqueira, Lilian Maus (2020) “Lia Menna Barreto a virar do avesso o cultivo do seu lar.” Revista Croma, Estudos Artísticos. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 8(16) julho-dezembro:78-85.
<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/221944/001122845.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



Imagem 14: *Rosa dupla*, 1978.
Tecido e tinta. Miriam Schapiro.



Imagem 15: *Connection*, 1978.
Têxtil. Miriam Schapiro.

2. ENCOLHER A CAMA

Naquele interior em que a escuridão se perdia de vista e os bichos faziam festa durante a noite, deitar na cama não era sedutor para aquela criança. A cada estalo na casa de madeira alçava a lanterna que guardava debaixo do travesseiro por todos os cantos do quarto, pois supunha encontrar algum bicho debaixo das cobertas - e então encolhia. Quanto mais distante do chão ficava a cama, melhor.

Esse lugar da infância desobedece a compreensão comum de lar. Embora fale sobre algo universal, não poderia ter esse caráter, já que descumpre algumas funções básicas que são inerentes a seu compromisso de acolher. Considerando isso, me parecia confusa aquela reunião de peças delicadas que falavam sobre algo que tá mais para o desconforto do que para o afeto. No desejo da minha criança, a cama recua do chão e encolhe. Embora esse objeto de cerâmica em escala reduzida (Imagem 17 e 18) se pareça com um brinquedo, flertando com o lúdico e o delicado, ela encolhe e recua uma vez que a criança sente medo. Na obra de Bachelard, *A Poética do Espaço*, ele provoca o meu desconforto quando diz que “[...] a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, qualquer que seja o drama que ela seja levada a ilustrar.” (BACHELARD, 2008, p. 192). Percebo, então, as contradições deste trabalho: a tensão entre o lar como lugar de acolhimento para o senso comum e a violação desses signos pré estabelecidos quando o cenário do desconforto se revela através da literatura que repouso aqui neste texto.



“Às vezes, a casa cresce, estende. É preciso maior elasticidade do devaneio, um devaneio menos desenhado a fim de habitar. "Minha casa", diz Georges Spiridakos "é diáfana, mas não é de vidro. Seria, digamos, da mesma natureza do vapor. Suas paredes se condensam ou se expandem segundo meu desejo. Às vezes aperto-as contra mim, como uma armadura de isolamento... Mas, às vezes, deixo as paredes de minha casa se expandirem em seu próprio espaço, que é de extensibilidade infinita." (BACHELARD, 2008, p. 230)

Imagem 16: *Encolher*, 2022.
Bruna Salamin. Esboço em sketchbook.



Imagem 17 e 18: *Encolher*, Bruna Salamin. 2022.
Peças em ponto de couro recebendo acabamento.

Seria produtivo convocar para esse momento as obras da artista Lia Menna Barreto, que tive a alegria de conhecer no MARGS, na exposição *A boneca sou eu — Trabalhos 1985-2021*. No texto curatorial, destaco o trecho: “Há uma atração que conjuga fascínio e desconcerto no encontro com a produção de Lia Menna Barreto. Em um primeiro contato, suas obras são capazes de acionar sentidos díspares, despertando sensações que se alternam entre delicadeza e brutalidade, afeto e crueldade, ternura e perversidade, perplexidade e ironia”. Os sentimentos díspares são, seguramente, mais evidentes nas obras de Lia, já que ela se apropria de objetos e reconfigura suas formas, deformando e dando a eles outra figuração. Opera no limite, na fronteira, e damos conta de perceber isso quando interagimos com sua obra.

Trabalhamos com materialidades diferentes, embora questões acerca da infância estejam vinculadas - seja literalmente como trago aqui ou através dos símbolos desse tempo que Lia se apropria. Me interessa, especialmente, a maneira como a artista dispõe suas obras nos espaços. Sua obra "Casinha" (Imagem 19), por exemplo, acomodada no canto da sala com uma luz direta, nos sugere acolhimento. Assim, teço uma relação com os redutos e cantos que Bachelard (2008, pg.197) cita: “[...] De fato, em nossas próprias casas não encontramos redutos e cantos onde gostaríamos de nos encolher? Encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se”.



Imagem 19, 20 e 21: *Ordem Noturna*. Lia Menna Barreto.
Fonte: <https://lia-mennabarreto.blogspot.com>. Acesso 19/09/2022.

Fui produzindo algumas perguntas à medida que modelava as partes da cama. Algumas tão óbvias me ocorreram somente agora, como essa sobre meu entusiasmo em sentir a anatomia de grandes objetos na palma da mão. O grande está contido no pequeno, disso já sabemos, mas porque me vale o pequeno? Enquanto passeava com a ponta dos dedos pela placa de argila produzindo formas e veios que se assemelham a um objeto de madeira, usando também como suporte algumas ferramentas, pensava nessa relação com a dimensão das coisas da nossa memória. Nesta pesquisa, modelar objetos se trata de documentar o vivido, de catalogar os gestos da memória, e aqui a memória, essa coisa duvidosa, é livre de temporalidade e formas reais. Me parece que trabalhar com escala reduzida diz respeito à fantasia, essa que é assegurada na infância e que, talvez, me escapou enquanto criança.

Imagem 22 e 23: *Encolther*, 2022. Bruna Salamin.
Processo da cabeceira da cama modelada com argila.





Imagem 24: *Encolher*, 2022. Bruna Salamin.
Partes da cama modeladas com argila em processo de secagem.

A cama uma vez pensada para ser inteira, agora está em pedaços (Imagem 24). Tem vezes que o tempo de secagem da argila dificulta algumas ideias, ainda mais se nos faltar atenção. Nesse caso foi isso, apenas me escapou o tempo das coisas: ora o pé estava úmido demais para suportar o peso da cabeceira, ora havia secado excessivamente, inviabilizando unir suas partes. Remodelei algumas vezes até que me propus ao exercício de olhar para esse conjunto de peças que deram “errado”, escoradas na mesa do ateliê, tentando encontrar um sentido para essa imagem que se apresentou: não seria um objeto em construção, meio do caminho, processo - palavra essa que já está puída por aqui, mas segue encontrando sentido?



Imagem 25: *Encolher*, 2022. Bruna Salamin.
Partes da cama modeladas com argila em processo de secagem.

3. DESVELAR

3.1 os bichos

As palavras na casa da infância eram reduzidas e, quase sempre, insuficientes para acabar com as desconfianças: “é a Estrela nesse prato?”, perguntei. Com recorrência o silêncio triunfava, não se articulava sobre a morte ou sobre (quase) nada - e quando se fazia, era em dialeto italiano, que é pra criança não entender. Cuspei para considerar que sim, aquela carne no prato era a vaca Estrela. Me recordo do velório, feito com a segurança que ela estava ali, morta e enterrada atrás do galpão onde se guardavam os milhos.

Embora hoje sabendo da inexistência de um bicho ali enterrado e que aquela era uma história para pacificar as crianças, quando acesso essa memória sinto todo o peso daquele animal morto por debaixo da terra, em carne, osso e grandes chifres. No meu imaginário ele está ali e não é possível desconfigurar a memória a partir dos desvelamento que tenho realizado hoje e validar outra narrativa. Assim me parece legítima a natureza ficcional de algumas memórias e me pergunto: o que terá sido o que foi se não um combinado da imaginação e da memória.

Neste capítulo tratarei sobre os ritos mortuários e a produção de invólucros em barro, recorrendo ao filme *Brinquedo Proibido (Jeux Interdits, René Clément, França, 1952)* como argumento poético para produção em variados tamanhos deste objeto. Invólucros uma vez que não tem abertura, dando margem para imaginar.



- Vamos fazer um cemitério
 - O que é um cemitério?
 - É onde põem os mortos para que fiquem juntos
 - Porque os põem juntos?
 - Para que não se aborrecam
 - O meu cachorrinho vai se aborrecer sozinho?
 - Acho que sim!
 - Vamos colocar outro.
 - Outro cachorro?
- (Brinquedo Proibido, Jeux Interdits, René Clément, França, 1952)

Imagem 26: Frame do filme *O brinquedo Proibido*, Jeux Interdits, René Clément, França.

Embora, ao que tudo indica, o filme trate de uma liturgia fúnebre típica da religião cristã, considerando seu espaço cemiterial (Imagem 26), aqui trataremos de rituais que mais se aproximam, visualmente, da produção artística das sociedades pré-colombianas. Em minha lembrança de criança, essa que compartilhei anteriormente, a representação mortuária legítima para aquele animal era o enterro. Agora, adulta, já não me cabe a estética mórbida daquele momento, mas me interessa procurar outra perspectiva didática ao ensinamento e ritual acerca da morte, já

que cresci com referências unicamente do cristianismo¹⁰, onde a vida terrestre operava por meio da culpa cristã e a crença de que chegar ao céu era para poucos.

A primeira vez que ouvi o gemido de um bicho que estava para morrer, pude só imaginar. Não o vi, mas aquele som nada sonoro foi suficiente para que eu produzisse a imagem que ressoa até hoje. No almoço era comum ver a mãe correr atrás das galinhas. Com muita familiaridade, ela deslocava o pescoço, mergulhava em água fervente e começava os rituais de preparo do almoço. Eu também queria brincar, porque aquele corre no quintal mais me parecia uma brincadeira de criança. Mas havia uma contradição aguda naquilo: queria pescar, mas não queria ver o peixe morto. Essa frágil fronteira que existia na brincadeira e na morte me ocorreu de trazer aqui neste capítulo.

Outros animais também habitavam aquele território. Depois que conheci a minhoca, que senti sua viscosidade e grandeza, nunca mais desfrutei dessa experiência. Falo grandeza a despeito do seu tamanho, pois não conseguia dissociar esses dois animais: minhoca e cobra. Mas não será nesse ponto que percebo o que Bachelard nos diz no capítulo VII do livro *A Poética dos Espaços*: “A miniatura se estende até as dimensões de um universo. O grande, uma vez mais, está contido no pequeno.” (BACHELARD, 2008, p. 300). Se não é um devaneio miniaturizante a semelhança entre a minhoca e a cobra, já que as grandezas habitam as miudezas. Bachelard fica mais à vontade no mundo das miniaturas, são para ele mundos dominados, já para mim, me assusta que uma cobra caiba na palma da mão.

¹⁰ “Pioneira no uso das representações da morte como recurso pedagógico doutrinador, a cultura cristã católica deixou marcas profundas nos costumes e rituais funerários, e ainda hoje, mesmo depois da separação da igreja e dos espaços cemiteriais, sua presença nos campos de inumação segue predominante.” *Arte e Morte: Reflexões, mediações e aprendizagens com a Arte Mortuária*. TCC de autoria de Kárita Paul de Melo Pedra.

Me estendo até aqui para dizer que todos os bichos habitantes da casa da infância, os pequenos e os grandes, morreram. Para este capítulo, escolhi desenvolver invólucros de tamanhos desiguais: pequenininha para a formiga, um pouco maior para a vaca, redonda para a galinha, comprida para a minhoca.



Imagem 27, 28 e 29: *registro de processo na produção dos invólucros*. Bruna Salamin.



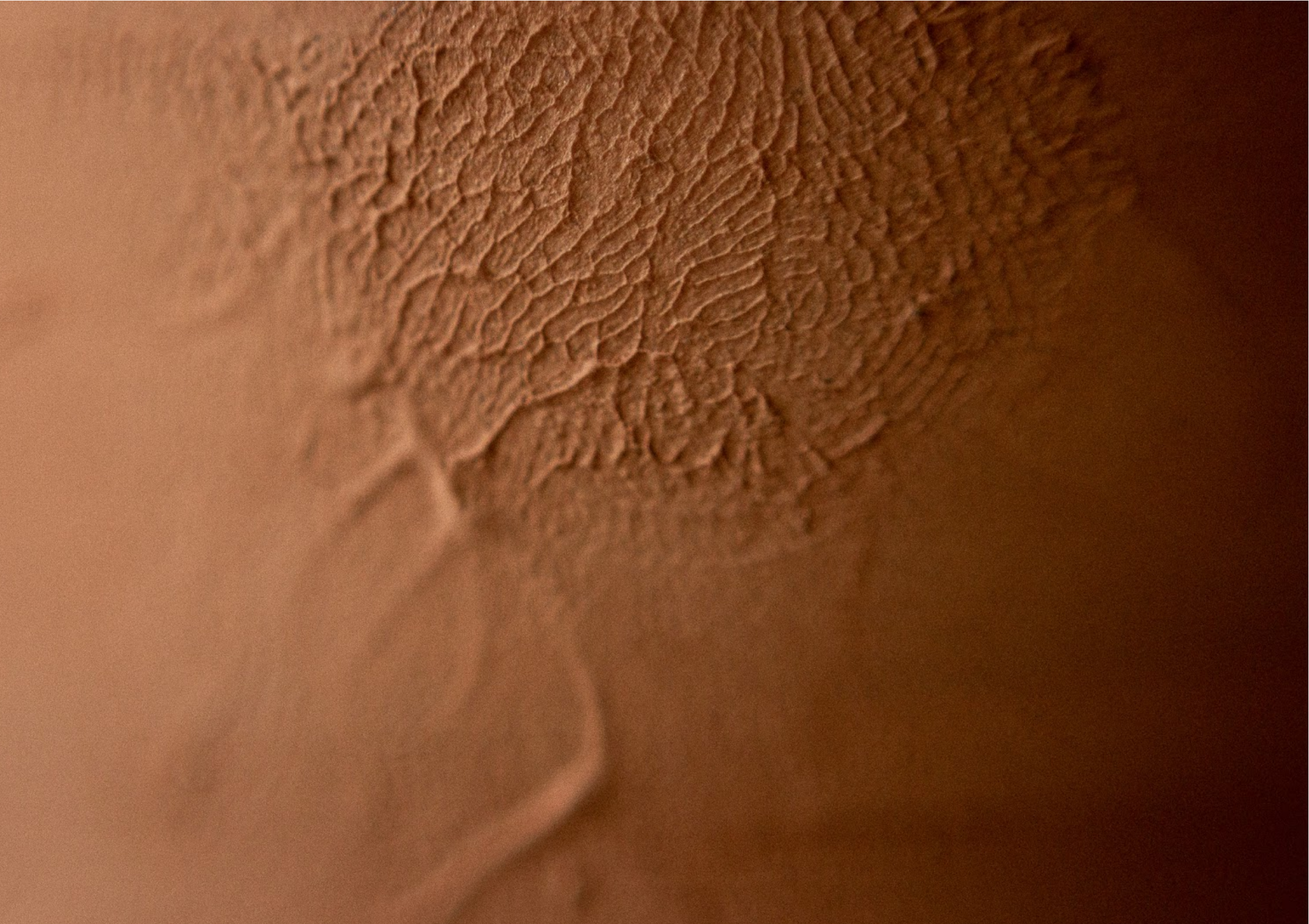
Imagem 30: *invólucros em processo de secagem em ponto de couro*, 2022.

3.2 arqueologia do gesto

O vestígio material de algumas brincadeiras da minha infância iam ralo abaixo no tanque da casa no interior. Sobrava pouco ou nada daquele barro vermelho que tomava conta desde as roupas até as unhas. Me encontrar hoje com o barro, deixar sujar, ver o rastro dessa matéria como uma escrita do meu processo, me faz um pouco criança de novo. Aqui o barro permanece na roupa, testemunha do que me interessa, denunciando as operações necessárias para a ação de modelar os invólucros e a cama.

“O vestígio é o resto de um passo. Não é sua imagem, pois o próprio passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio. Desde que ele é feito, ele é passado. Ou melhor, ele não é jamais, enquanto passo, simplesmente "feito" e depositado em alguma parte. Se se pode assim dizer, o vestígio é seu “toque” ou sua “operação” sem ser sua obra.” (NANCY, Jean-Luc, 2012, 'O Vestígio da Arte, p. 304)

Para Jean-Luc Nancy (1940 – 2021), filósofo francês, o vestígio é o resto de uma presença, é o registro físico de um acontecimento e é, também, ausência. Dei o nome de arqueologia do gesto para este capítulo pois ele se ocupará em mapear, através da fotografia, os rastros dessa dialética do corpo presente e corpo ausente nos invólucros produzidos com barro, promovendo novas paisagens a partir dessa ação.



A minha atenção para as miudezas e interesse pela fotografia não inaugura aqui, é coisa antiga, desde a época que não dispunha de equipamento para registrar o que os olhos contemplavam. Lembro de passear pelo interior à procura de pedrinhas brilhosas, objetos que pertenciam à palma da mão. Percebo que para encontrar rastros de presença nos invólucros é preciso, além do olhar atento, o corpo à disposição para curvar-se e chegar cada vez mais perto.

É preciso outro tempo para mapear os vestígios de um corpo nos invólucros - já que esses são produzidos nos limites dos dedos. Aqui, os rastros de processo beiram o oculto, são miniaturas dentro das miniaturas, e uma nova paisagem se faz. “O homem com a lupa toma o mundo como uma novidade. Se nos confidenciasse suas descobertas vividas, dar-nos-ia documentos de fenomenologia pura” (2008, p. 298). Se eu olhar bem, me demorar no tempo, talvez encontre novas paisagens e espantos nos pequenos acontecimentos.





Imagem 32, 33 e 34: *Arqueologia do gesto*, 2023. Bruna Salamin.
Fotografia.



4. AS TIRAS DAS LARANJAS

Em alguns cantos do mundo, há de haver quem ainda se dedique às manobras executadas antes de sentir seu sabor, pois descascar laranja exige, além de espera, um bocado de técnica. É preciso começar pela extremidade, pelo pêndulo, aquele que liga a fruta ao pé. No primeiro corte, é preciso se concentrar no aroma do óleo essencial que oferece a casca da fruta. É preciso uma mão amparando a laranja e outra contendo a faca, no entanto, o segredo está no polegar, que ordena o andamento do movimento circular em torno da fruta. É preciso percorrer demoradamente toda superfície colorida, examinando ainda com a ponta dos dedos. Quem preservar a tira inteira, como diz a crendice, está pronto para casar.

menina corta a laranja direito, assim não vai nem se casar
deve sair inteirinha essa casca, deixa eu te ajudar¹¹

Que gesto bonito esse de descascar a laranja e salvar tiras inteiras de sua casca. Minha criança gostava de contemplar essa formalidade: o adulto descascava a fruta de ponta a ponta, cortava uma de suas extremidades e legitimava outra linguagem do amor ao ofertar a “tampinha”¹² da laranja para alguém. O gosto da fruta se denunciava naquela tampinha: ácida demais, para comer de olhos fechados, ou doce o bastante para querer mais. Já eu, nunca consegui fazer uma tira inteira da casca da laranja. Vai vê é ausência de atenção ou ainda me falta o entendimento do que se passa pela cabeça de quem dedica atenção ao gesto de continuidade para preservar a tira ileso.

¹¹ Trecho da música Crendice, de autoria da artista Paola Kirst. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=vrPudvu1qGo>

¹² Assim chamávamos uma das extremidades da laranja.



Imagem 35: *Tira de laranja*, registro de processo.

Na impaciência dos dias, encontrar brechas para o vagaroso é revolucionário - e também um privilégio. Se demorar em uma atividade ordinária, como descascar laranja ou mexer na terra, está beirando a extinção. Mas não será também nesse ponto que minha pesquisa opera, numa tentativa de permanecer vigilante aos aniquilamentos modernos? O que me leva a lembrar da produção da ceramista Marlies Ritter, que se demora não só pelos processos que a matéria exige, mas, sobretudo, pela quantidade que produz.

Marlies Ritter tem como questão central em sua poética o tempo e a quantidade, sempre acerca de inquietações do cotidiano e do íntimo. Neste trabalho, ao qual nomeou “*Constança, estas laranjinhas a mãe cortou pra ti*” (Imagem 35), na tentativa de preservar a memória do preparo das geléias, a artista faz “para todo sempre” utilizando argila como suporte¹³, conservando, deste modo, as laranjinhas que maduram no quintal. Eu percebo que há uma relação com a minha poética, visto que Marlies, assim como eu, sinalizou sua maneira de preservar não só as laranjinhas, mas também o costume e os gestos de sua mãe e avó nesse preparo. Quem sabe não seria esse o modo que encontramos de continuar pertencendo, a despeito dos contratempos contemporâneos.

¹³ Me parece impróprio falar que Marlies Ritter utiliza argila como suporte, pois seu trabalho é, acima de tudo, a própria matéria que escolhe trabalhar. Todavia, escolhi usar este termo apenas para entendermos que ela desenvolveu as laranjinhas com argila.



[...] Então, sempre havia muita interrupção e, por conta disso, quando eu tive a ideia das laranjinhas – acho que já te contei isso muitas vezes –, eu estava no tanque escovando tênis. Eram três guris, e eram muitos tênis. Eu olho para as árvores que estavam carregadas daquelas laranjinhas maduras, no ponto. Aí eu pensei: “Meu Deus, quando é que eu vou fazer geleia”, porque eu gostava muito de fazer. “Quando é que eu vou fazer geleia”, e épa!, agora eu faço uma para todo o sempre. Aí eu fiz 365 metades de laranjinhas [...]¹⁴

Imagem 36: “*Constança, estas laranjinhas a mãe cortou pra ti*”, 1984/ 2017. Marlies Ritter. Tigela de porcelana inglesa, água e 365 meias laranjinhas em cerâmica.

¹⁴ Entrevista gravada em áudio com Marlies Ritter disponível na tese de doutorado do artista Rodrigo Núñez: Nos limites do fio, do funambulo e da fábula: Reflexão sobre um processo de criação/Rodrigo Núñez. - 2021.

Neste capítulo, trabalharei com uma proposição coletiva: o exercício de descascar laranjas em suas casas preservando a tira ileso. Sugiro que cada participante esteja com um gravador ao alcance, para gravar os devaneios que possam surgir dessa ação e me enviar também. Penso que o fazer manual, esse tal como descascar a laranja, são grandes agentes na elaboração do pensamento - eu, por exemplo, quando estou picando legumes ou varrendo a casa, introduzo longos diálogos comigo mesma. Ao longo desses meses, reunirei áudios desse agenciamento de gestos coletivo para uma instalação¹⁵ sonora e olfativa.



“O que pode ser mais banal do que o gesto de descascar laranjas? Pois foi a partir da visualização de cascas de laranjas, tantas vezes descartadas na cozinha, que a artista Lia Menna Barreto deu início ao projeto *Pele de boneca*, no qual descascava cabeças de bonecas feitas de material flexível como borracha ou silicone para construir uma espécie de cortina de corda.” (JUNQUEIRA, Lilian Maus, “*Lia Menna Barreto a virar do avesso o cultivo do seu lar*”. p.83)

Imagem 37: *As tiras das laranjas*, 2022.
Bruna Salamin.

Imagem 38: *Pele de Boneca*, 2009.
Lia Menna Barreto. Instalação no Ateliê Subterrânea. Foto: Fabio Del Re

¹⁵ Fotografia da instalação no apêndice | [Áudio da instalação](#).

Volto a falar da Lia Menna Barreto que, em *Pele de Boneca*¹⁶ (Imagem 38), propõe uma ação coletiva que atravessa questões acerca do gesto ordinário de descascar, assim como em *As tiras das laranjas*. Embora tratamos de materialidades diferentes, como anteriormente mencionei, atento para algumas semelhanças, sejam nas tiras suspensas (Imagem 37 e 38) ou no engajamento diante dos gestos ordinários. Lia M. B. se apropria de objetos da infância e opera, também, no campo da memória, pois modifica os símbolos que são próprios desse tempo/espço. Porém há sempre um desconforto quando nos encontramos com suas obras, pois a artista não está articulando exatamente sobre infância, mas corta, derrete e vira do avesso os símbolos que pertencem a esse universo. Diferente das peles de bonecas de Lia, meu trabalho produz apenas o som das laranjas sendo descascadas e das histórias de outros acerca desse gesto afetivo. Quando observo os processos de ambos trabalhos, *Pele de Boneca* e *As tiras das laranjas*, penso que se cruzam justamente nesse ponto: no fazer coletivo e no compartilhar.

O processo no ateliê é sempre muito produtivo, desdobramentos acontecem a todo tempo e não foi diferente com as tiras das laranjas. Curiosamente, no processo de acabamento das peças em argila no torno, provocamos tiras de argila muito semelhantes a uma casca de laranja - se assim escolhermos ver. Me dei conta que havia um engajamento em manter essas tiras de argila ilesas, assim como a proposição das tiras das laranjas. Não penso que esse gesto de continuidade pertença apenas a mim, artistas ceramistas quiçá tenham experimentado brincar disso também ao dar acabamento em suas peças, mantendo a atenção para não romper essa argila que ora racha por estar seca demais, ora não cria a espiral por estar úmida demais. As tiras das laranjas operam dessa forma também, percebe? Se a fruta está muito madura, a casca fica maleável demais e a tira perde um pouco a graça.

¹⁶ Exposição "Pele de Boneca" (comemorativa dos 30 anos trabalhando com bonecas) - Subterrânea Atelier - Porto Alegre - Março 2009

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não tornei mais a ver no decorrer do tempo essa estranha morada. Tal como a encontro em minha lembrança de revelação infantil, ela não é uma construção: está fundida e repartida em mim: aqui um cômodo, acolá outro cômodo e um fundo de corredor que não liga mais esses dois cômodos, mas está conservado em mim como um fragmento. Foi assim que tudo se espalhou em mim, os quartos, as escadas que desciam com lentidão cerimoniosa, outras escadas, vãos estreitos que subiam em espiral, na escuridão dos quais caminhávamos como o sangue nas veias".⁶¹ Assim, os sonhos descem às vezes tão profundamente num passado indefinido, num passado liberto de suas datas, que as lembranças da casa natal parecem desprender-se de nós. Esses sonhos surpreendem nosso devaneio. Chegamos a duvidar de ter vivido onde vivemos. Nosso passado está num além e uma irrealidade impregna os lugares e os tempos. Parece que estagiamos nos limbos do ser. (BACHELARD, 2008, p. 234)

Me desloquei até a casa do interior para perceber outra vez os tremores desse lugar da infância, desse conjunto de signos que se organizam e configuram minha memória. Experimentei aquele mesmo lugar onde a minha criança contemplou o gesto da vaca mastigando o alimento com sua boca imensa e língua áspera, mas não senti nada de natureza igual. Quando me vem à memória esse momento da infância, me acontece o gosto e a textura na boca do pasto verde, colhido minutos antes, mas não foi assim dessa vez.

O que foi terá sido mesmo? Os fatos tiveram o valor que lhes dá a memória?
(BACHELARD, 2008, p. 234)

No decorrer dos capítulos desta pesquisa, fui tecendo um inventário de palavras, gestos e memórias, experimentando os fazeres manuais de outros - como amassar pão, esticar a massa, crocheter - mas agora buscando subverter o lugar que lhe é assegurado a essas práticas: o doméstico. Altero a função primeira que possui o gesto de amassar ou de descascar no uso ordinário e atento para meu engajamento em legitimar esse lugar e esses fazeres que me asseguram uma casa/memória de pertencimento. Assim, me pergunto se, em minhas práticas artísticas, os gestos não seriam, também, uma forma de me apoderar de uma prática que não me pertence, mas que me assegura um lugar de pertencimento, ao passo que reivindico um lugar de visibilidade para a vida do interior e as práticas ditas menores.

Me pergunto ainda se na tarefa de concluir calharia regressar para os preâmbulos desta pesquisa, pois eu bem disse que unir todas as partes iria necessitar muito vai e vem. Essas páginas, se assim fosse possível, encontrariam-se puídas de tantas idas e vindas. Me parece que sim, longas prosas despontam de gestos, como escrevi na introdução, e o testemunho são essas páginas fartas de palavras, embora verbalizar o que produzimos com as mãos é tarefa árdua. Vaguei até a exaustão por essas páginas, mas suponho que ainda assim muita coisa me escapou. Fios enozados, bifurcações e desdobramentos não sugerem conclusão, mas sim novos começos - e talvez por isso essa tarefa de concluir que me é dada neste capítulo seja tão difícil.

Para aqueles que me asseguraram viver os terrenos férteis do interior, naquelas terras de barro vermelho, frutas maduras e casas de largas tábuas, lustrosas e barulhentas. Para aqueles que vieram antes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. 1ª. ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1982.
- AYCA, ELVIRA ESPEJO. *A dolorosa divisão da arte nos hierarquizou e colonizou por meio da ideia de educação universal*. MASP Afterall, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-vI7NelcyTlg0HPVsZqs3.pdf>. Acesso em: 12/2022.
- BALTAR, Brígida. *Ações na Casa*. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/obras/#342>.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARRETO, Lia Menna. *A boneca sou eu - Trabalhos 1985 - 2021*. Folder da exposição no MARGS. Disponível em: https://issuu.com/margsmuseu/docs/lia_menna_barreto_folder
- BARRETO, Lia Menna. *Diário de uma boneca*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos; Livretos, 2019.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O Meio como Ponto Zero: Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora Ufrgs, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.
- _____. *Fenomenologia do Brasileiro*. Rio de Janeiro: UDERJ, 1998.
- GONZALEZ, Juliana Soares. *Casa: construção do imaginário*. 2022. Trabalho de conclusão de curso (graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, BR-RS, 2022.
- JUNQUEIRA, Lilian Maus (2020). *Lia Menna Barreto a virar do avesso o cultivo do seu lar*. Revista Croma, Estudos Artísticos. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 8(16) julho-dezembro:78-85.

LARROSA, Jorge. *Tremores: Escritos sobre experiência*. 1 ed. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2014.

Luiza Alcântara e Rachel Cecília de Oliveira. *Absurdo! A repetição na obra de Eva Hesse*, 2019.

MASP Seminários | Arte Pré-Colombiana, 24.3.2017. Vídeo on-line (1h 32min). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=nF5r94pptII>

Brinquedo proibido (Jeux Interdits, René Clément, França, 1952). Filme:

PEDRA, Kárita Paul de Melo. *Arte e Morte: Reflexões, mediações e aprendizagens com a Arte Mortuária*. Kárita Paul de Melo Pedra. - 2022. Disponível em:
<https://repositorio.bc.ufg.br/bitstream/ri/20788/3/TCCG%20-%20Artes%20Visuais%20-%20K%C3%A1rita%20Paul%20de%20Melo%20Pedro%20-%202022.pdf>

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5ª edição revista e ampliada./ Cecilia Almeida Salles. Apresentação de Elida Tessler - São Paulo: Intermeios, 2011.

SITES E OBRAS EM VÍDEO

[Exposição "Pele de Boneca" \(comemorativa dos 30 anos trabalhando com bonecas\) - Subterrânea Atelier - Porto Alegre - Março 2009](#)

[Nos limites do fio, do funâmbulo e da fábula: Reflexão sobre um processo de criação/Rodrigo Núñez. - 2021](#)

[Vídeo performance “Eu tava pensando”](#)

[Música Crendice, de autoria da artista Paola Kirst.](#)

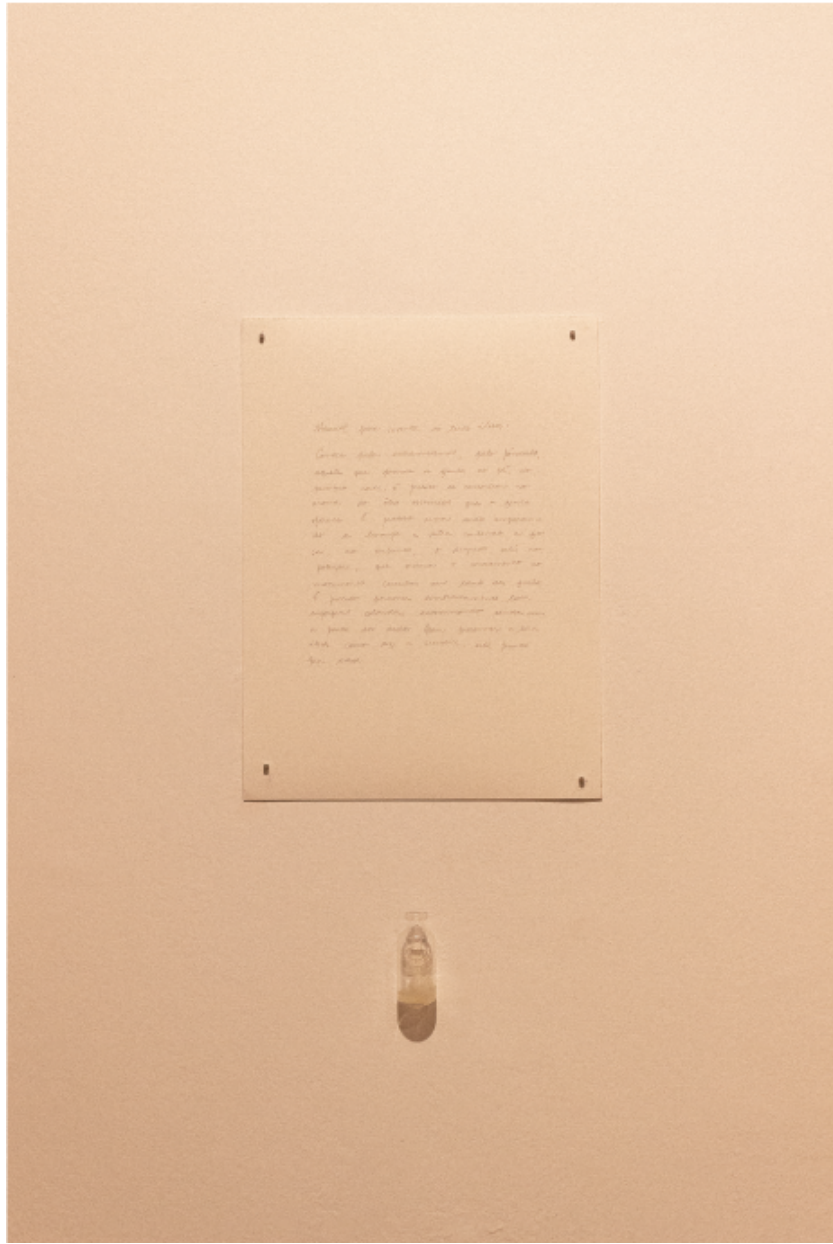
APÊNDICE:

Registros fotográficos da banca
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo
13/04/2023









¹⁷ Áudio da instalação.

