



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DESIREE COSTA GIUSTI

TRAVESSIA: DO ÍNTIMO AO POLÍTICO  
A MEMÓRIA COMO AGENTE DE RESISTÊNCIA NA  
PRODUÇÃO DE LIVRO DE ARTISTA

Belém/PA  
2025

DESIREE COSTA GIUSTI

TRAVESSIA: DO ÍNTIMO AO POLÍTICO  
A MEMÓRIA COMO AGENTE DE RESISTÊNCIA NA PRODUÇÃO DE LIVRO DE  
ARTISTA

Projeto artístico equivalente a tese, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, área de concentração Artes Visuais, linha de pesquisa Poéticas e Processos de Atuação em Artes, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy.

Belém/PA  
2025



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)  
autor(a)**

---

C837t Costa Giusti, Desiree.  
Travessia: do íntimo ao político : A memória como agente  
de resistência na produção de livro de artista / Desiree Costa  
Giusti. — 2025.  
50 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação  
em Artes, Belém, 2025.

1. Livro de artista. 2. Fotografia. 3. Memória. 4.  
Paisagem. 5. Amazônia. I. Título.

CDD 770.9811

---



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e um (21) dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e cinco (2025), às dez (10h) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência do orientador professor doutor, Orlando Franco Maneschy, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Desiree Costa Giusti, intitulada: **TRAVESSIA: DO ÍNTIMO AO POLÍTICO A MEMÓRIA COMO AGENTE DE RESISTÊNCIA NA PRODUÇÃO DE LIVRO DE ARTISTA**, Perante a Banca Examinadora, composta por: Orlando Franco Maneschy (Presidente), Alexandre Romariz Sequeira (Examinador Interno), Elaine Andrade Arruda (Examinador Externo ao Programa), Maria Lizete Sampaio Sobral (Examinador Externo ao Programa) e Marisa De Oliveira Mokarzel (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor doutor Orlando Franco Maneschy, passou a palavra à doutoranda, que apresentou a tese, com duração de quarenta e cinco, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda. Logo após, a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação ( ) aprovação (X)**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutoranda, da versão definitiva do trabalho, de excelente qualidade, com indicação para a circulação desse conteúdo em todas as suas possibilidades de desdobramentos, para além dos livros de artista. E nada mais havendo a tratar, o professor Orlando Franco Maneschy agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 21 de março de 2025.

Orlando Franco Maneschy (Presidente)

Alexandre Romariz Sequeira (Examinador Interno)

Elaine Andrade Arruda (Examinador Externo ao Programa) \_\_\_\_\_

Maria Lizete Sampaio Sobral (Examinador Externo ao Programa) \_\_\_\_\_

Marisa de Oliveira Mokarzel (Examinador Externo à Instituição)



Desiree Costa Giusti (Discente)



Para Theo, que é o meu pilar.

## **AGRADECIMENTOS**

Toda experiência de vida, a meu ver, apenas se torna possível por meio das trocas com o outro. Meu trabalho de doutorado é um projeto coletivo e um sonho construído com muitos, com os quais compartilho a felicidade de estar concluindo.

Agradeço ao Theo, meu filho, por ser sereno, amável e minha fonte de paz. Às minhas irmãs, Dominik e Mirelle, que são como raiz e tronco, me sustentam na terra e me permitem viver. Também agradeço aos meus sobrinhos, Antônio e Flor, que me nutrem de amor. À Rafaela, que é meu amor, meu descanso, minha companheira para festas ou comícios, que tem um coração atento às miudezas da vida e aos nossos sonhos e planos.

Minha imensa gratidão ao meu orientador e amigo, Orlando Maneschy, que confiou, acreditou, incentivou e foi a ponte para o meu caminho de retorno e conclusão do doutorado, e também aos secretários e secretárias do PPGARTES.

Agradeço aos meus pais, sobretudo à minha mãe, Lene, pela dedicação aos nossos estudos, e ao meu amigo-irmão, Rodrigo José, que me abrigou. Sou grata a Ariel Lima e Gustavo Velasco, que tornaram possíveis os primeiros anos de doutorado na França e Melissa Barbery que me auxiliou na construção do livro Caleira. Às amigas Ana Clara Lima e Gil Sóter, pelos tantos momentos de aconchego e também de diversão. Agradeço imensamente à amiga Yasmim Pamponet pelo auxílio na correção e pelo incentivo constante, que foram essenciais para a conclusão deste trabalho. Às amigas Ellen Né e Samara Lima, pela compreensão e incentivo. E à Liza e Lu Sobral, pela escuta e orientação em todos os meus trabalhos acadêmicos desde a graduação. Agradeço por fim, mas não menos importante, aos meus alunos do curso de fotografia ministrado pelo Multi Campi Artes/UFGA, em Limoeiro do Ajuru, e ao professor Dr. Miguel Santa Brígida por terem me enchido de coragem e me conduzido até a Caleira. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Para as mulheres que sobrevivem  
com foice, palavras e magia.  
Para a menina que fui e mataram tantas vezes.  
Para a flor que sangra na noite de lua cheia.

Monique Malcher.

## RESUMO

Esta tese memorial-poética investiga o atravessamento de fronteiras geoartísticas, compreendendo tanto deslocamentos físicos de Paris para Belém, quanto deslocamentos simbólicos das narrativas íntimas às políticas, a partir de uma abordagem autoetnográfica. A pesquisa articula memória, saudade, paisagem e fotografia na construção de um livro de artista, no qual a materialidade do suporte se torna um campo expandido para experimentações poéticas e visuais. O diálogo entre o fazer artístico e a reflexão teórica se estabelece por meio de autores como Susan Sontag, que discute a fotografia como escrita do tempo, Orlando Maneschy, que pesquisa e produz arte contemporânea na Amazônia, Paes Loureiro, que reflete sobre a estética amazônica e a memória cultural, Elaine Arruda, que explora o livro de artista como campo de experimentação, e Monique Malcher, cuja escrita atravessa territórios afetivos e políticos da Amazônia. A pesquisa também dialoga com a obra de François Soulages, que trata das fronteiras geoartísticas. O conceito de livro de artista é explorado em sua potência narrativa e visual, inserindo-se na tradição de obras que ressignificam o objeto livro enquanto suporte de memória e experimentação estética.

**Palavras-chave:** Livro de artista. Fotografia. Memória. Paisagem. Amazônia.

## RÉSUMÉ

Cette thèse mémorielle-poétique explore la traversée des frontières géoartistiques, englobant à la fois les déplacements physiques de Paris à Belém et les déplacements symboliques des récits intimes aux politiques, à travers une approche autoethnographique. La recherche articule mémoire, saudade, paysage et photographie dans la construction d'un livre d'artiste, où la matérialité du support devient un champ élargi d'expérimentations poétiques et visuelles. Le dialogue entre la pratique artistique et la réflexion théorique s'établit à travers des auteurs tels que Susan Sontag, qui envisage la photographie comme une écriture du temps, Orlando Maneschy, qui étudie et produit de l'art contemporain en Amazonie, Paes Loureiro, qui réfléchit à l'esthétique amazonienne et à la mémoire culturelle, Elaine Arruda, qui explore le livre d'artiste comme un champ d'expérimentation, et Monique Malcher, dont l'écriture traverse les territoires affectifs et politiques de l'Amazonie. La recherche dialogue également avec l'œuvre de François Soulages. Le concept de livre d'artiste est exploré dans sa puissance narrative et visuelle, s'inscrivant dans la tradition des œuvres qui reconfigurent l'objet livre comme support de mémoire et d'expérimentation esthétique.

**Mots-clés** : Livre d'artiste. Photographie. Mémoire. Paysage. Amazonie.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Autorretrato Evgen Bavcar .....	p. 19
Figura 2 - Sobrinha de Evgen Bavcar .....	p. 20
Figura 3 - Série Rastro .....	p. 23
Figura 4 - Série Senão, tudo bem .....	p. 28
Figura 5 - Carta para Theo. Série Senão, tudo bem.....	p.28
Figura 6 - Barcos. Série Senão, tudo bem .....	p.29
Figura 7 - Série inverno I .....	p. 31
Figura 8 - Série inverno II .....	p. 32
Figura 9 - Série inverno III .....	p.33
Figura 10 - Manifesto da Poesia Pau-Brasil ou Manifesto Antropofágico, 1924 .....	p. 34
Figura 11 - A Ave - Wladimir Dias Pino .....	p. 36
Figura 12 - Livro Terra Roxa de José Diniz .....	p. 38
Figura 13 - Livro Sertão Cerrado de José Diniz .....	p. 38
Figura 14 - Série Caleira - Desiree Giusti .....	p. 39
Figura 15 - Série Caleira - Desiree Giusti .....	p. 42
Figura 16 - Série Caleira - Desiree Giusti .....	p. 42

## SUMÁRIO

<b>O COMEÇO</b> .....	11
<b>AUTOETNOGRAFIA E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA</b> .....	14
<b>AS FRONTEIRAS GEOARTÍSTICAS</b> .....	18
<b>SOBRE POLÍTICA, FOTOGRAFIA, IDENTIDADE E TERRITÓRIO</b> .....	23
<b>INVERNO</b> .....	27
<b>SENÃO, TUDO BEM</b> .....	28
<b>LIVRO DE ARTISTA; EXPERIMENTAÇÕES POÉTICAS</b> .....	34
<b>CALEIRA</b> .....	39
<b>FINAL</b> .....	43
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	47

## O COMEÇO

Iniciei o doutorado na Université Paris X - Nanterre, na França. Esta pesquisa, agora desenvolvida e finalizada na UFPA, aborda, portanto, um caminho de volta, explorando temas como identidade, pertencimento e lugar.

Ao produzir um livro de artista aqui, meu objetivo era ir além das fronteiras geográficas e identificar as marcas que conectam politicamente espaços e momentos aparentemente distantes. Era um caminho para retornar não apenas ao meu lugar de origem, mas também às raízes que moldaram minha visão de mundo. Busquei tecer relações sutis por meio da fotografia de pessoas, paisagens, lugares e saudades que compõem o tecido complexo do meu território, “de uma terra Amazônia e de uma terra mulher, ambos lugares também de meu pertencimento.” (AMORIM, 2020, p.9).

Apesar do nome estrangeiro, minhas raízes estão fincadas nas margens do rio Guamá. Nasci e me criei entre Ourém, município do Nordeste paraense, e o bairro do Jurunas, uma das áreas periféricas de Belém, onde as águas do rio moldam não apenas a paisagem, mas também os costumes e a vida cotidiana.

Desde a infância, aprendi a respeitar os ciclos das águas e a sabedoria popular que as acompanha. Minha avó me dizia para nunca entrar no rio na hora da mãe d'água, aquela correnteza misteriosa que pode puxar para o fundo sem aviso. Carrego esse ensinamento até hoje e peço licença antes de entrar em qualquer rio ou mar ou igarapé.

As embarcações eram lugar estranho e ao mesmo tempo meu território. Os pés reconheciam o banzeiro e se deixavam levar, As histórias que circulavam ali como visagens ou bênçãos, eram minhas bem antes da ideia de lar com quatro paredes. (MALCHER, 2020, p. 14)

Minha infância foi marcada por uma paisagem profundamente entrelaçada com o rio, os igarapés de Ourém. Meu avô, Inácio, era mateiro, alguém que desbravava as matas fechadas para abrir estradas em Ourém e Capitão Poço. Ele transformava o imenso matagal em caminhos por onde, mais tarde, passariam carros, pessoas e histórias. Minha avó Joana cuidava da casa e da família. Ela era mãe de dez filhos e professora.

Cresci entre os igarapés da região, sempre acompanhada pelos meus primos. Esses igarapés eram como pequenos rios de vida, que se infiltravam nas paisagens

da minha infância, cortadas por águas marrons e outras cristalinas. Eu gostava de mergulhar de olhos abertos, ir fundo, para observar as pedrinhas.

Também cresci rodeada de primos. Andávamos por quilômetros até alcançar um ponto do rio. Lá, jogávamos as boias feitas de câmaras de pneu de caminhão e descíamos o curso do rio até a margem da cidade. Era uma sensação de liberdade indescritível, sem medo de nada — nem do peixe que dá choque, o poraque, que sempre nos alertavam sobre, nem do afogamento, que ficava distante da nossa imaginação. O que me dava medo, na verdade, eram os saltos das pontes, aquelas pontes altas e estreitas que pareciam flutuar sobre o rio. Meus primos não compartilhavam desse medo, pulavam todos os dias.

Dessa forma, as imagens trazidas não são apenas registros visuais, mas manifestações de como esse território está intrinsecamente impregnado em minha produção como artista, pesquisadora, mulher, mãe e amazônida. É um testemunho visual e emocional das interconexões que permeiam minha existência e expressão artística. Susan Sontag diz, no livro *Sobre Fotografia* (2004, p.21), que "fotografar é um evento de si mesmo, e dotado dos direitos mais categóricos - interferir, invadir ou ignorar, não importa o que estiver acontecendo".

Portanto, este memorial é uma narrativa da viagem de retorno para a Amazônia, destacando a memória como agente de resistência. Aqui, afirmo que o íntimo pode ser político, e a preservação da identidade e memória assume um papel crucial na minha produção artística.

Neste memorial teórico, descritivo e poético, busco narrar, a partir de minha experiência, e é justo que assim seja, vivência e travessia, os intrincados processos artísticos que moldaram meu percurso. Um diálogo constante com autores que enriqueceram minha compreensão e perspectiva ao longo dessa jornada.

As diversas temáticas abordadas são parte do processo de múltiplas vivências, elucidadas através do conceito de autoetnografia, que busca compreender como as experiências individuais se conectam com contextos culturais e sociais mais amplos, refletindo sobre a construção do sujeito e suas relações com o coletivo (NGUNJIRI *et. al.*, 2010). A pesquisa, portanto, se configura como uma reflexão profunda sobre as vivências do pesquisador, conectando-as com o estudo de fenômenos socioculturais, e trazendo à tona a subjetividade e a memória no campo da arte. De acordo com a pesquisadora americana, Carolyn Elis:

É uma abordagem de pesquisa e escrita que procura descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal, a fim de compreender a experiência cultural. Esta abordagem desafia formas canônicas de fazer pesquisa e representar os outros e trata a pesquisa como um ato político, socialmente justo e socialmente consciente. Um pesquisador usa princípios de autobiografia e etnografia para fazer e escrever autoetnografia. Assim, como método, a autoetnografia é tanto processo quanto produto. (ELLIS, 2004, p. 14)

Dentre as muitas possibilidades que a fotografia oferece, escolhi retratar a travessia por meio do livro de artista. Essa escolha permitiu-me não apenas explorar imagens, mas também incorporar textos, escritos, poesias e relatos que me atravessam.

Este trabalho não é apenas um olhar retrospectivo, mas uma afirmação do enraizamento. Ao examinar a viagem de volta, reafirmo a convicção de que a memória, a identidade e a arte desempenham papéis fundamentais na construção de um sentido de pertencimento e na resistência. É um testemunho do poder da jornada artística, uma busca incessante pela compreensão e expressão do eu e do coletivo.

Neste memorial teórico, descritivo e poético, dialogo com autores como Susan Sontag, que explora a fotografia como escrita do tempo, Orlando Maneschy, que analisa a fotografia e a arte contemporânea na Amazônia, Paes Loureiro, que reflete sobre a estética amazônica e a memória cultural, Elaine Arruda, que investiga o livro de artista como campo de experimentação, e Monique Malcher, cuja escrita transita por territórios afetivos e políticos da Amazônia e François Soulages, que trata das fronteiras geoartísticas. Além de trazer algumas produções fotográficas que ilustram momentos importantes, apresento o livro de artista produzido no PPGARTES e intitulado *Caleira*, que reflete as experimentações e reflexões presentes nesta pesquisa.

## AUTOETNOGRAFIA E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA

A autoetnografia, enquanto uma metodologia de pesquisa qualitativa, permite que a experiência pessoal seja interligada ao contexto social e cultural mais amplo. Ao optar por essa abordagem para a construção do meu memorial, busquei integrar não apenas minha vivência e trajetória, mas também as questões que perpassam minha produção artística, que tem a fotografia como elemento central.

Como método de pesquisa, a autoetnografia é frequentemente associada a uma abordagem introspectiva, onde o sujeito, seja o pesquisador ou o participante, utiliza sua própria vivência como ponto de partida para a análise de um fenômeno cultural ou social. Embora o termo não tenha um consenso fixo em sua definição, ele foi adaptado ao longo do tempo para se referir a qualquer processo investigativo no qual a experiência pessoal se entrelaça com a construção de um conhecimento mais amplo, que leva em consideração o contexto sociocultural.

Sua origem remonta a 1975, quando o antropólogo Heider, em seu estudo com o povo Dani da Indonésia, introduziu o conceito de "Auto-Ethnography". Em sua pesquisa, Heider se deparou com a necessidade de explorar as respostas dos membros do grupo a uma questão central de seu estudo: "O que as pessoas fazem?". Ao invés de apenas coletar respostas externas, Heider integrou as próprias reflexões dos participantes, permitindo uma análise profunda que considerava o envolvimento sociocultural pessoal de cada um.

Embora Heider tenha sido o pioneiro no uso do termo, Chang (2015) observa que o prefixo "auto" se referia a uma auto-análise por parte dos participantes, que refletiam sobre seu papel dentro do contexto social que eram parte. Com o tempo, o conceito de autoetnografia se expandiu para além das contribuições de Heider, sendo moldado por diversas vertentes teóricas e práticas. Esse conceito, embora ainda aberto a interpretações variadas, é agora utilizado como uma ferramenta poderosa para explorar as intersecções entre o indivíduo e o coletivo, desafiando a tradicional separação entre sujeito e objeto na pesquisa social.

Essa escolha metodológica reflete um movimento de introspecção e análise crítica, no qual a prática artística não é apenas uma forma de expressão, mas também uma ferramenta para entender os impactos culturais, sociais e históricos sobre a minha identidade e produção. Em *Autoetnografia: ensaio sobre o método*, a socióloga Bianca Floresta de Sá, diz que:

O pesquisador Matheus Santos (2017) irá afirmar que a autoetnografia exige uma atenção especial ao eu-autor-pesquisador, sendo os sentimentos e as experiências vividas dados vitais para a elaboração da pesquisa a partir da atenção e do exercício da reflexividade, princípio etnográfico que atesta a imbricação entre o objeto e o pesquisador. Assim, na autoetnografia o pesquisador se torna o próprio campo e o próprio objeto de estudo, analisando suas experiências e dando ênfase nos sentimentos vividos com o objetivo de compreender melhor um fenômeno social. (SÁ, 2024, p.16)

O retorno a Belém foi um ponto de inflexão. Ao retornar, percebi as transformações internas e externas que estavam em curso. Embora o lugar de origem carregue uma carga afetiva e de pertencimento, também se apresenta como um território de estranhamento, onde a familiaridade convive com a distância adquirida ao longo do tempo. O conceito de fronteira, central na minha produção, se manifesta de maneira visceral, tanto no âmbito geográfico quanto simbólico, marcando o distanciamento de algo que parece estático, mas que, na realidade, está em constante reconstrução. Essa tensão entre o conhecido e o desconhecido, entre o local de origem e a vivência fora dele, é um dos pontos que a autoetnografia permite explorar com profundidade.

A escolha de narrar e refletir sobre esse processo a partir da autoetnografia é uma tentativa de iluminar as dinâmicas de poder e resistência que moldam tanto a minha trajetória quanto a arte que produzo. A fotografia, enquanto principal meio de expressão, não é apenas uma técnica ou um estilo, mas sim um instrumento de revelação. A prática fotográfica se torna uma metáfora para a percepção daquilo que não é facilmente visível, mas que, por meio da reflexão autoetnográfica, se revela como uma parte indissociável da minha identidade e da minha produção artística.

Ao analisar o processo de criação fotográfica e suas conexões com as minhas experiências pessoais, compreendo que há uma construção contínua e fluida de identidade que se reflete nas imagens que produzo. Essa produção não se limita a um simples retrato do que é visto, mas, sim, ao questionamento de como essas imagens podem ser utilizadas para narrar uma história mais complexa sobre pertencimento, deslocamento e as fronteiras culturais que moldam o ser.

Neste memorial, a escolha de incluir a autoetnografia se justifica não apenas pela riqueza que ela agrega ao entendimento do processo criativo, mas pela possibilidade de tornar visível as camadas que formam a prática artística, levando em consideração a subjetividade e a interconexão com os contextos sociais, culturais e históricos mais amplos. A produção fotográfica que apresento aqui não é

um ato isolado de criação, mas uma forma de refletir sobre a minha experiência e sobre as forças sociais que, de maneiras sutis e profundas, influenciam tanto o meu trabalho quanto a minha identidade.

Assim, ao utilizar a autoetnografia para articular minha produção artística, busco não apenas refletir sobre o retorno a Belém e a prática fotográfica, mas também entender como esses aspectos se entrelaçam com as questões de fronteira, identidade e memória. Através dessa metodologia, consigo conectar o íntimo e o político, o pessoal e o social, criando uma narrativa que não é apenas sobre mim, mas também sobre o mundo ao meu redor e as relações que nele se formam.

“Michel de Certeau afirma que toda narrativa é a narrativa de uma viagem (...) O motivo literário da viagem atualiza rupturas espaciais e temporais. Deixar o lar em busca de aventuras pressupõe, também, ansiar pelo retorno pois a viagem implica, além de fantasia e mudança, memória, esquecimento, perda, saudade e morte. (Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória”

Maria Angélica Melendi em Arquivo Universal e outros Arquivos de  
Rosângela Rennó

## AS FRONTEIRAS GEOARTÍSTICAS

Le géoartistique désigne un déplacement d'un artiste, d'une pratique artistique, d'un courant artistique court et se déplace, sinon, ce ne serait pas un courant , mais un stationnement (SOULAGES, 2012, p.25)<sup>1</sup>

Uma fronteira é um lugar de margens delimitadas entre um espaço e outro, um território aqui outro logo ali. Ao mesmo passo que há esta divisão exata há também um local de simbioses devido à proximidade de duas ou três partes no limiar de um determinado espaço. Estar entre o Brasil e a França, entre o Pará e Paris - apesar da distância geográfica além-mar de milhares de quilômetros reais - foi como estar nesse espaço simbiótico de minhas experiências pessoais e artísticas. Em 2015, fui à Europa movida pelo desejo de estudar em outro país como uma meta de vida. A proposta de pesquisa era estudar as imagens do fotógrafo franco esloveno Evgen Bavcar.

Evgen Bavcar é um fotógrafo que transcende as convenções tradicionais da arte fotográfica. Cego desde os 11 anos, devido a um acidente, Bavcar encontrou na fotografia uma maneira de se reconectar com o mundo ao seu redor, mas com uma abordagem única e profundamente sensorial. Nascido em 1946 na atual Eslovênia, ex-Iugoslávia, ele não apenas se destaca como fotógrafo, mas também como filósofo, com doutorado em Filosofia da Estética pela Universidade de Paris.

Seu primeiro contato com a fotografia aconteceu após a perda da visão, quando, na adolescência, ele desejou retratar a jovem por quem se apaixonou. Essa experiência, como ele mesmo descreve, foi a descoberta da capacidade de reter e possuir algo que já não podia mais ver, mas ainda podia sentir e imaginar. Sua carreira de fotógrafo, aliada à sua trajetória acadêmica, ganhou destaque na Europa, especialmente após sua nomeação como Fotógrafo Oficial do Mês da Fotografia de Paris em 1988.

A obra de Bavcar é marcada pela relação íntima entre visão, cegueira e invisibilidade. Para ele, a fotografia é uma forma de "perverter" o método convencional de percepção entre as pessoas que enxergam e as que são cegas. Seu trabalho não se limita ao registro visual, mas explora as representações internas

---

<sup>1</sup> "O geoartístico designa um deslocamento de um artista, de uma prática artística, de um movimento artístico que é breve e se desloca, caso contrário, não seria um movimento, mas uma estagnação" (SOULAGES, 2012, tradução livre).

que ele constroi através de seus outros sentidos, como o tato e a audição, fundamentais para a construção das imagens que ele captura.

Em sua prática fotográfica, Bavcar antecipa mentalmente a composição das imagens, visualizando com precisão o que deseja fotografar antes de apertar o disparador. Ele utiliza as mãos para medir distâncias e, com um foco manual ou automático, busca transmitir através de sua fotografia o "desejo interior" pela imagem. Para ele, a fotografia é uma forma de consolidar sua existência, pois, como ele afirma: "quando nós imaginamos as coisas, nós 'existimos'". Sua obra nos proporciona uma visão única e provocadora, mostrando que o ato fotográfico não é apenas sobre o visível, mas também sobre a sensibilidade e a intuição. Assim, Bavcar nos revela uma nova maneira de "ver" o mundo, não através dos olhos, mas por meio de uma percepção aguçada que vai além do visual.

Figura 1 - Autorretrato Evgen Bavcar



Fonte: BAVCAR, Evgen. **Le voyeur absolu**. Paris: Seuil, 1992.

Figura 2 - Sobrinha de Evgen Bavcar



Fonte: BAVCAR, Evgen. **Le voyeur absolu**. Paris: Seuil, 1992.

De fato, estava num lugar apropriado para desenvolver a tese de doutorado, tanto na cidade francesa quanto na Universidade Paris X - Nanterre. Mas com o passar dos anos, o lugar subjetivo de meus anseios passaram a se deslocar, com um genuíno desejo de retorno.

Dentre os vários motivos que me traziam de volta a Belém, como por exemplo a impossibilidade de morar junto ao meu filho, um episódio me fez perceber de forma mais elucidada a vontade do retorno. Era abril de 2018 e fui contratada pela Secretaria de Estado de Comunicação (Secom), do Governo do Pará, para ministrar uma oficina de fotografia na Semana dos Povos Indígenas em São Félix do Xingu, no sudeste do estado, distante mais de 800 quilômetros da capital. O público-alvo eram alunos de escolas públicas e indígenas da região. Descrevo brevemente esse episódio por se tratar de um movimento de travessia que impulsionou mudanças, com o início de questionamentos sobre a minha relação com o território amazônico.

Sáimos de Belém de van e fomos por estrada descendo pelo Pará. Passamos por paisagens nunca vistas por mim. Chegamos ao sul paraense de paisagem montanhosa, estrangeira para minha experiência no nordeste do estado de terra mais plana. Lá habita predominantemente uma população distinta culturalmente da do nordeste do estado, de onde venho, sendo originária de outros estados como

Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso, Rio Grande do Sul. Soma-se a esse caldeirão cultural a forte presença de povos indígenas com ainda pouco contato com os “brancos”, como o povo Kayapó, que há apenas 80 anos passaram a ter contato com a sociedade local. Estar em São Félix do Xingu foi um choque de realidade e me fiz algumas questões: o que eu sei sobre esse lugar? Que povos indígenas vivem aqui? Por que sei mais sobre a história da França do que sobre a história dos Kayapó? Por que sabemos de signos e não sobre a cosmovisão indígena?

Em outro momento, conheci o município de Limoeiro do Ajuru, na região do Baixo Tocantins, no Pará. Em Limoeiro tem um sítio arqueológico, uma espécie de duna de conchas, chamado Caleira, onde me reencontro com a fotografia e me sinto instigada a documentar.

A peculiaridade da Caleira reside não apenas em sua condição arqueológica, mas na diversidade de interpretações que os moradores de Limoeiro do Ajuru atribuem a esse amontoado de conchas. Cada residente possui uma teoria única, uma narrativa própria sobre os vestígios ancestrais, perpetuando o mistério que envolve esse lugar ao longo das gerações.

Caleira, além de se destacar como um projeto artístico, é também uma exploração etnográfica que busca capturar a essência do local conhecido pelo mesmo nome. A palavra "Caleira" carrega uma carga arqueológica, sendo utilizada para designar o sambaqui, termo de origem tupi que significa "amontoado de conchas". Este local, enraizado na história e permeado por mistérios, transcende seu status de sítio arqueológico não catalogado para se tornar um elemento central no imaginário coletivo dos moradores locais.

Assim, Caleira emerge como uma obra que vai além da documentação visual, explorando as camadas mais profundas da identidade cultural e do senso de pertencimento em Limoeiro do Ajuru e, também, me fascinando e me fazendo sentir que não tem lugar no mundo como a terra da gente, aquela que a gente pertence.

Quando me refiro que este memorial desloca-se do íntimo ao político, estas questões e outras também foram significativas para a compreensão da evolução da minha pesquisa - no entendimento de uma evidente mudança de lugar, do caminho teórico-epistemológico e do despontar de uma nova produção artística. Nesse sentido, o conceito de “fronteiras geoartísticas” foi incorporado neste memorial.

Na obra *Géoartistique et Géopolitique. Frontières*, o professor francês François Soulages propõe o questionamento: “Como e porque as fronteiras

geopolíticas funcionam nas fronteiras geoartísticas e vice-versa” (SOULAGES, 2012, p. 26) considerando o movimento de um artista e sua prática diante de fronteiras geográficas e geoestéticas.

O termo *geoartístico* refere-se à importância dos deslocamentos – de qualquer natureza – de um artista, de uma prática ou de um movimento artístico pelo mundo, seja por escolha ou necessidade. Isso envolve a travessia de fronteiras geográficas, mas também de fronteiras geoestéticas.

A incorporação do conceito de "fronteiras geoartísticas" neste memorial, inspirado pela obra de François Soulages, oferece uma lente conceitual para compreender o modo como as fronteiras geopolíticas e geoartísticas se entrelaçam. O questionamento proposto por Soulages sobre o funcionamento dessas fronteiras e o impacto mútuo entre as esferas geopolíticas e geoartísticas ressoa profundamente na exploração da minha prática artística diante de fronteiras geográficas e estéticas. Essa perspectiva ampliada enriquece não apenas a análise teórica, mas também a aplicação prática desses conceitos na criação artística, desvendando novas camadas de significado e reflexão.

## **SOBRE POLÍTICA, FOTOGRAFIA, IDENTIDADE E TERRITÓRIO**

Minhas grandes referências na fotografia são mulheres, como Cláudia Andujar, Rosângela Rennó, Cláudia Leão e Walda Marques. O que me instiga é compreender como essa linguagem, desde seu surgimento, foi tão explorada pelas mulheres. Esse fenômeno, provavelmente, ocorreu historicamente porque a fotografia não era vista como uma ameaça à função feminina na sociedade, permitindo, assim, o acesso das mulheres às câmeras e filmes. Especialmente nas famílias de mulheres donas de casa, que, com a prática frequente ou não de produzir imagens, acabaram constituindo suas memórias familiares através de fotografias realizadas dentro do território íntimo da casa.

A crítica e ensaísta Susan Sontag aponta, em *Sobre Fotografia* (2004), que, com a industrialização, a fotografia se popularizou como um passatempo amplamente difundido, o que significava que não era mais praticada pela maioria das pessoas como uma arte. Ela a vê como "sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder" (SONTAG, 2004, p. 23). Além disso, Sontag (2004, p. 21) diz que "fotografar é um evento de si mesmo, e dotado dos direitos mais categóricos - interferir, invadir ou ignorar, não importa o que estiver acontecendo". Essas reflexões se alinham com a ideia de que, a partir da vida privada e de narrativas autobiográficas fotografadas incansavelmente, as mulheres começaram a se comunicar, moldando seu discurso político e individual. Após a popularização do movimento feminista, podemos hoje debater o sujeito político "mulher" também através da fotografia, pois, se entendermos a arte como uma auto-constituição de si, trazer à tona suas próprias experiências e chaves autobiográficas, expor seus corpos, desejos e confrontar a repressão podem ser pensados como práticas feministas.

Demorei a identificar, entretanto, na intimidade de minhas fotografias, a essência política. Para mim, os feminismos se apresentam de forma muito mais combativa em pautas sociais urgentes, como o combate à violência doméstica, do que na sutileza das cartas que sobreponho em meus trabalhos fotográficos ou na melancolia dos móveis e utensílios que mobiliaram apartamentos encaixotados para mudanças de endereço. Esses momentos, que fotografo por tristeza ou apego, são tão pessoais quanto os temas mais diretamente combativos.

Na minha produção, raramente fotografava o imaginário relacionado à floresta, aos rios e às pessoas. Eu me dedicava, sobretudo, a registrar meu território íntimo, com elementos da minha própria história e memória. Contudo, quando viajei para o doutorado na França e me afastei de Belém, cidade onde nasci e cresci, percebi que quase não produzia mais fotografias. Foi quando percebi o quanto a luz, a paisagem, as pessoas, o calor e a cidade estavam diretamente ligados ao meu processo criativo. Tardamente, ao retornar às minhas origens, comecei a registrar novamente esse lugar, em um reencontro com a minha terra e com a fotografia que, agora, parecia fundamental para o entendimento da minha própria identidade.

Dentro das inúmeras possibilidades da prática artística, vou me concentrar no que conhecemos como arte política, arte ativista ou, ainda, arte como resistência, uma categoria que nos remete de imediato ao termo "resistência". Pensar na arte produzida no Norte do Brasil, uma região histórica e geograficamente isolada, é perceber que o que ali se cria está profundamente impregnado por narrativas políticas e pela resistência a uma configuração social de um Brasil marcado pela centralização do poder, do dinheiro e também da arte.

Ao pensar em um projeto de arte a longo prazo para uma região fora do centro hegemônico do país, pode-se, à primeira vista, considerar isso uma atitude utópica. As distâncias continentais e a incompletude do sistema de arte na Amazônia dificultam, de certo modo, o fluxo da produção artística. No entanto, essas mesmas dificuldades são desafiadas por artistas que, movidos pela necessidade de dar vazão às suas subjetividades, inscrevem suas existências no mundo através da arte (MANESCHY, 2011).

Jacques Rancière, filósofo francês, no texto *Será que a Arte resiste a alguma coisa?*, coloca em questão a junção de "arte" e "resistência", considerando que, no mundo da opinião, é comumente aceito que a arte resiste, e que o faz de modos diversos que convergem para um poder único. Para ele, a resistência da arte se dá tanto na consistência da obra, que resiste ao desgaste do tempo, quanto no ato da criação, que resiste à determinação do conceito. Rancière sugere que, ao resistir ao tempo e ao conceito, a arte acaba resistindo aos poderes (RANCIÈRE, 2005).

A poética dessa produção artística nem sempre se restringe ao campo das artes convencionais. A estética, segundo Edgar Morin, em *Sur l'esthétique* (2016, p. 11), antes de ser uma característica da arte, é um dado fundamental da sensibilidade humana. Ela constrói relações complexas no território da produção artística, onde

proposições vinculadas às vivências do próprio artista, por meio de ações híbridas, questionam o modelo político vigente. Nessa interseção, a arte se conecta com o ativismo político, usando o cotidiano como um espaço para refletir sobre e resistir às estruturas de poder.

O professor e pesquisador Orlando Maneschky, ao teorizar sobre a produção artística na Amazônia, destaca que "há uma contenda simbólica que atravessa a relação com a imagem na região, norteadas por uma tomada de posição diante do que se vê e do que se pretende revelar" (MANESCHY, 2010, p. 41). Nesse contexto, a arte emerge como um espaço de resistência, contestação e reafirmação de identidades e narrativas locais.

Sob uma perspectiva sensorial e ética, alguns artistas vêm adotando processos nos quais a arte aponta para estratégias de subversão e reformulação do sistema, criando fricções que tornam visíveis lugares de resistência que, em outros sistemas, poderiam sequer existir (MANESCHY, 2010).

No campo das metodologias feministas, Martha Giudice Narvaz e Sílvia Helena Koller afirmam que as metodologias feministas têm como objetivo comum a mudança social, o resgate da experiência feminina e o empoderamento dos grupos oprimidos, com especial atenção para as mulheres. A pesquisa feminista, segundo as autoras, trabalha a relação desigual de poder entre o/a pesquisador/a e os/as participantes, validando e reconhecendo as perspectivas das mulheres como fundamentais para a construção do conhecimento (NARVAZ & KOLLER, 2006).

A produção artística no Brasil, desde as vanguardas do início do século XX até a contracultura dos anos 1960, assume um caráter político, contestando radicalmente as relações de poder impostas pela cultura normativa. O termo "arte ativista", embora cunhado apenas em 1996, é diretamente ligado à produção de ações como exposições, performances e vídeos, com o intuito de intervir no pensamento crítico da sociedade, combatendo o poder disciplinar descrito por Michel Foucault, que trata o ser humano como uma máquina útil aos interesses econômicos (MESQUITA, 2012).

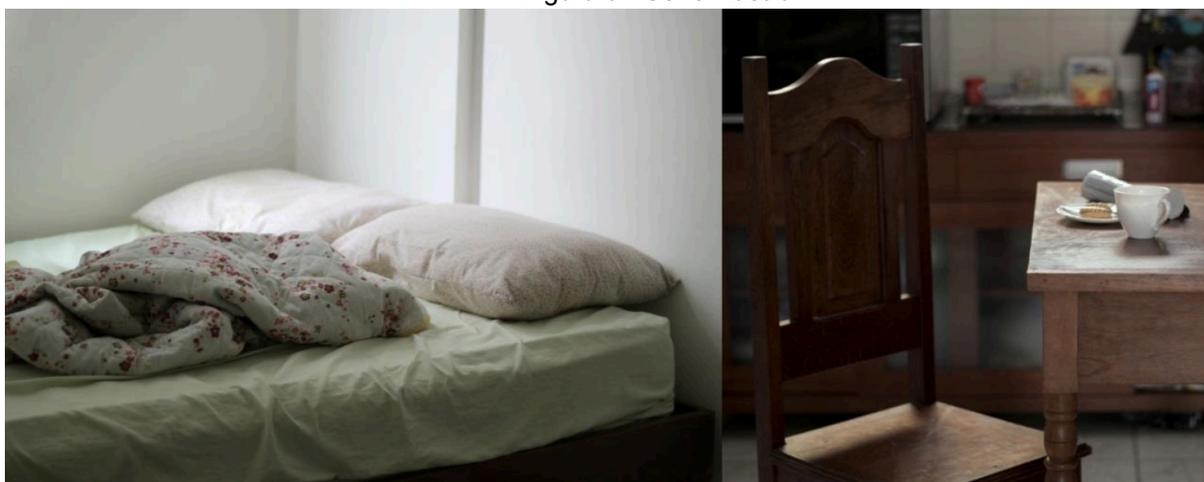
Sobre a questão de gênero, muitas mulheres artistas vêm usando suas produções para se colocar no mundo, ter voz e conscientizar sobre o que significa ser mulher em uma sociedade machista. Esse movimento se fortaleceu nas décadas de 1960 e 1970, inspirado por obras como *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (1949), que lançou as bases do feminismo contemporâneo.

Ao propor diferentes abordagens, fundamentadas em minhas experiências de vida, e ao criar arte que resiste à dureza dos dias, busco existir e me comunicar. A partir de narrativas autobiográficas transformadas em arte, me comunico com o mundo.

Vale ressaltar que a maternidade norteia a minha existência, assim como minha pesquisa e produção artística. Portanto, este memorial poético é também um relato, uma travessia do íntimo ao político, pois a política é o objeto central de nossas existências, e o íntimo é a matéria-prima para produções artísticas feitas por qualquer gênero.

A seguir, uma imagem da série *Rastro*, um registro íntimo e político que fala sobre o impacto da maternidade precoce na minha vida e na de minhas irmãs.

Figura 3 - Série Rastro



Fonte: Série Rastro - arquivo pessoal

Sobre a série: Uma casa, três quartos e três irmãs. Enquanto uma trabalha, a outra dorme; enquanto a outra dorme, uma estuda; enquanto a que dormia estuda, a que trabalhava dorme. Elas habitam o mundo antes de habitarem a casa, sem saber que lá, no mundo, os sonhos não criam raízes. Seguir os rastros pode ser um passo ou uma busca. Rastro é o caminho para chegar até elas, irmãs, que não encontro. Nessa série de fotografias, de alguma maneira, as tenho por perto.

## INVERNO

Chamo de inverno o período entre outubro de 2015 e novembro de 2018, quando estive em Paris. Foram três invernos na cidade que até hoje atravessa e, de algum modo, atrai. Porém, havia algo ali que limitava a produção. Perguntavam sobre a ausência de séries fotográficas daquele tempo, e, até hoje, não há uma resposta clara para essa pergunta.

Na produção, raramente fotografo paisagens, rios ou pessoas. A câmera está mais voltada ao território íntimo, à história, à memória. No entanto, ao viajar para o doutorado na França, distanciando-me de Belém e do interior do Pará, percebi uma diminuição significativa na produção fotográfica. Foi ali que entendi como a luz, a paisagem, as pessoas, o calor e a cidade influenciavam diretamente o processo criativo.

Durante esse tempo, Elaine Arruda, amiga e professora da UFPA, também estava em Paris para realizar um doutorado sanduíche. Ela compartilha em seu memorial de doutorado uma reflexão sobre a condição de estrangeira, dizendo: "a condição de estrangeira implica em repensar processos identitários, lugares de poder ou simplesmente o anonimato e a solidão." (ARRUDA, 2019, p. 7).

Essa experiência compartilhada entre nós ressalta como ser estrangeiro pode influenciar a percepção do ambiente e das raízes. Refletir sobre identidade, poder, anonimato e solidão é algo profundo, e essas questões nos fazem repensar como viver em um lugar distante pode moldar a perspectiva artística.

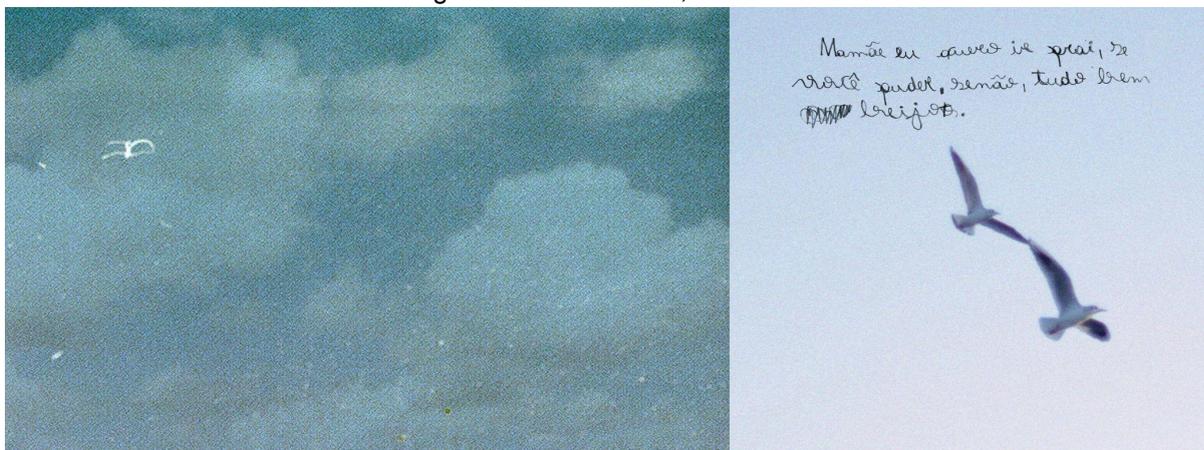
A vivência em Paris acrescentou camadas à experiência individual. Esses momentos, talvez, possam ser explorados como fontes ricas de inspiração e questionamento, revelando um olhar mais profundo sobre a dinâmica de ser estrangeiro em um lugar que, por vezes, desafia e enriquece a visão do mundo.

Sobre isso, Elaine também escreve, em *Outros Portos*, que foi necessário se reinventar e desenvolver uma nova subjetividade. Ela fala sobre a experiência de observar o mundo a partir do contexto latino-americano ao se deparar com as diferenças provocadas pelo deslocamento, uma diversidade de cores, sonoridades e perspectivas (ARRUDA, 2019).

Foi nesse período que produzi a série *Senão, tudo bem*, composta por fotografias e cartas trocadas com meu filho Theo. A série foi premiada no Salão Primeiros Passos, em Belém, no ano de 2017.

## SENÃO, TUDO BEM

Figura 4 - Série Senão, tudo bem



Fonte:

Figura 5 - Carta para Theo. Série Senão, tudo bem

penso em ti, meu filho.  
os sonhos deste exílio só podem ser contigo.  
amar, mamãe

Fonte:

Figura 6 - Barcos. Série Senão, tudo bem



Fonte:

Distante parece que a gente precisa pertencer mais ainda. E vai buscando criar laços para não se render. Não é a venustidade da cidade que me atravessava nessa lonjura, o que me afetava era o querer fazer parte e a sutileza do estar só e sentir a dor da saudade.

Em menos um ano mudei de casa oito vezes, diversas casas, quartos e ambientes, até mudar de País. Todas essas mudanças me colocaram diante da

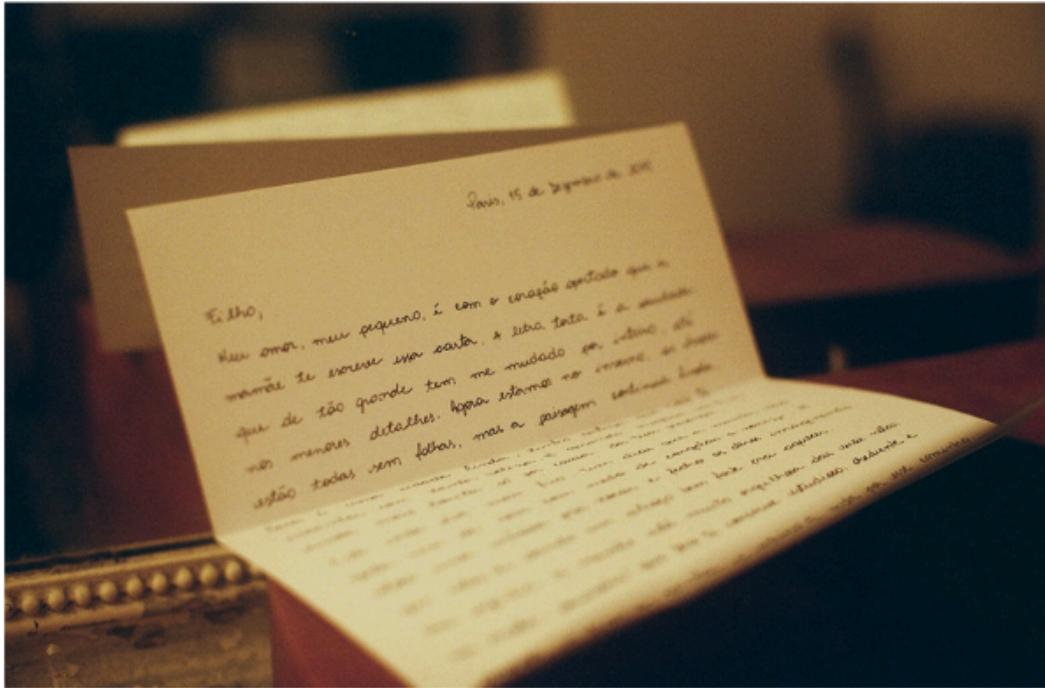
reflexão acerca do que seria a casa, essa que moramos, que partimos, que voltamos. Pode ser que a casa seja uma pessoa? Gaston Bachelard, filósofo e poeta francês, nos diz, na obra *A Poética do Espaço*, que o benefício mais precioso da casa é que ela abriga o devaneio, protege o sonhador, segundo ele a casa nos permite sonhar em paz. "Pois a casa é nosso canto do mundo" (BACHELARD, 2008).

Esta série foi composta a partir da combinação de correspondência que troquei com meu filho Theo, que quando viajei tinha 8 anos, e fotografia, que auxiliam na construção de uma narrativa, microconto imagético sobre distância, pertencimento, sobre lugares que habitamos, e principalmente, sobre saudade. As fotografias são, nesta série, um testemunho de riquezas afetivas de como a maternidade me atravessa, imperecíveis em minha memória.

Fazia fotografias para reconhecer quem era, onde estava. Quando viajei, estranhava até me ver no espelho, era como se eu não existisse sem cuidar de um filho. A liberdade de dormir e acordar a qualquer hora, de cozinhar ou não cozinhar, de não buscar na escola e nem fazer dever de casa era feito um sonho, mas muitas vezes quase pesadelo, o peso da culpa, da distância e da ausência me fizeram, também, querer voltar. longe do meu filho estive distante do meu canto nesse mundo. Nada ali poderia ser um lar.

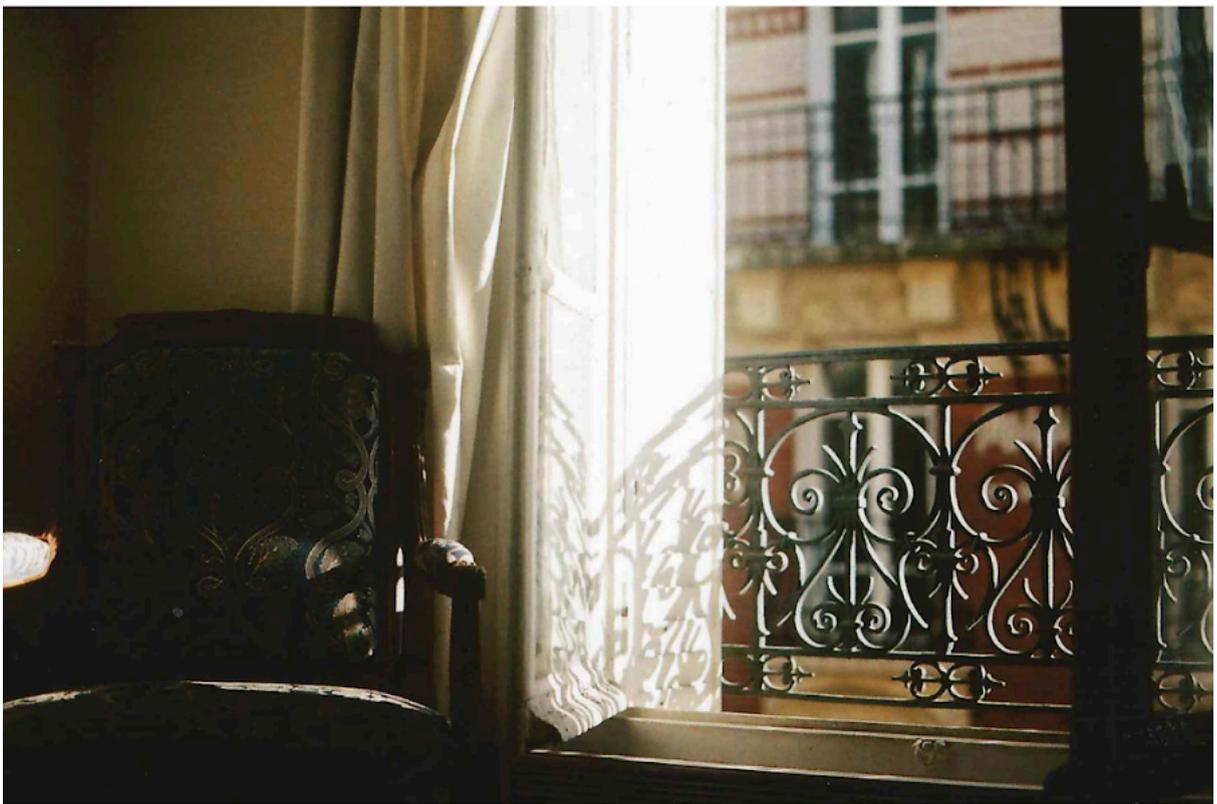
Trago mais algumas imagens que produzi nesse período que me causam um certo estranhamento, era um olhar perdido para tudo, como se a fotografia fosse um resgate, uma tentativa de elo, uma busca por algo que tampouco saberia explicar o que era.

Figura 7 - Série inverno



Fonte:

Figura 8 -



Fonte:

Figura 9 -



Fonte:

## LIVRO DE ARTISTA: ENTRE AS VANGUARDAS E ALÉM

Alguns teóricos apontam que a produção de livros de artista remete aos Cadernos de Leonardo da Vinci, produzidos no século XV e começo do século XVI, aos livros do poeta e pintor inglês, William Blake, impressos em litografia e também ao *livre de peintre*, do marchand Ambroise Vollard, em Paris, que tem seu surgimento em meados de 1890.

Na obra *Páginas e Imagens em Livros de Artista*, a professora de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, Maria do Carmo de Freitas Veneroso, afirma que, no Brasil, existem alguns antecedentes do livro de artista, como *Feuilles de Route*, de Blaise Cendrars e a colaboração de Tarsila do Amaral com Oswald de Andrade no livro de poesias *Pau Brasil* (1924-25) "ousado, na época, já pela capa, completamente ocupada pela bandeira do Brasil com a divisa "PauBrasil" substituindo "ordem e Progresso", em um *design* sintético, no qual há uma eficiente integração entre palavra e imagem." (VENEROSO, ano, p.87)

Figura 10 - "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" ou "Manifesto Antropofágico", 1924



Fonte:

Já a experiência de livro de artista surge desse encontro entre poetas e artistas visuais nos períodos Concreto e Neoconcreto, datados nas décadas de 50 e 60, respectivamente, pois, foi na Arte Concreta que a visualidade da poesia foi ponto de partida para inter-relação com outras artes, "sendo interessante pontuar que, nesse caso, os poetas concretos e neoconcretos precedem os artistas plásticos, ao privilegiarem "a imagem gráfico-espacial como forma" e enfatizando "a presença de elementos visuais em seus poemas-objeto" (FABRIS; TEIXEIRA DA COSTA, 1985, p.3).

Nas artes visuais, o livro de artista surge como uma forma de expressão singular, transcendendo as fronteiras convencionais da obra de arte. Trago para este

memorial um breve contexto histórico até sua influência nas artes brasileiras. Essa exploração se entrelaça à minha própria trajetória artística, mostrando a complexidade dessa forma híbrida de expressão.

No contexto das vanguardas europeias, artistas como Marcel Duchamp e Kurt Schwitters iniciaram uma revolução ao conceberem o livro não apenas como suporte, mas como uma obra de arte independente. O movimento Dadá e suas experimentações com o ready-made e a colagem foram fundamentais para a gestação do livro de artista.

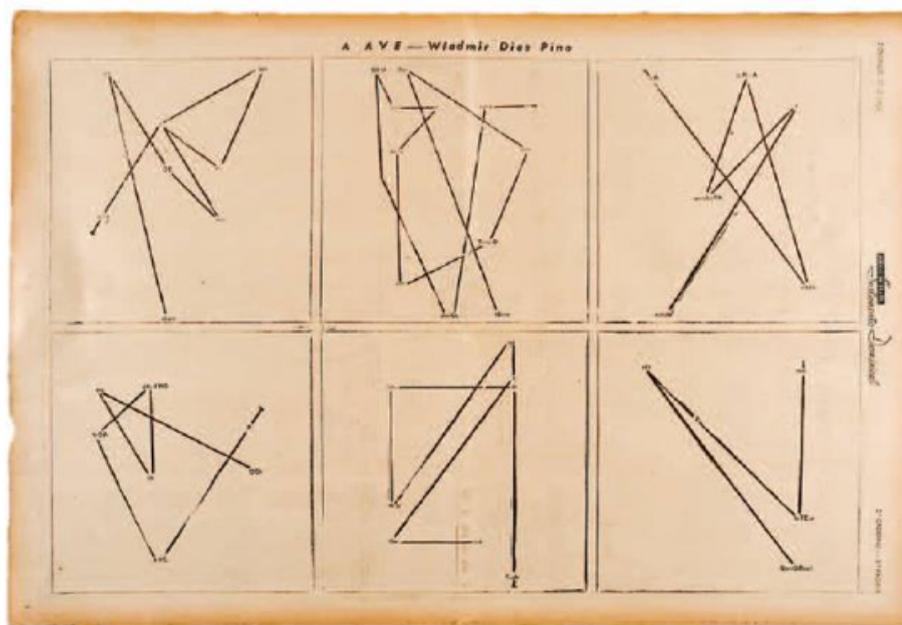
No Brasil, o livro de artista encontrou solo fértil nas décadas de 1960 e 1970, época marcada não apenas pela intensa efervescência artística, mas também pelas sombras da ditadura militar. Artistas engajados, como Lygia Pape e Lygia Clark, foram pioneiros ao incorporarem o livro como uma extensão de suas experimentações artísticas. Nesse contexto, o livro de artista não apenas proporcionava uma forma de expressão criativa, mas também se tornava um canal subversivo de comunicação e resistência.

O contexto do início da produção de livros de artistas no Brasil é dado em um período de intensa atividade na cultura brasileira, segundo Paulo Silveira, professor de artes visuais e de história da arte, no texto *Livros de Artistas no Brasil*, apresentado no Colóquio *Livre d'artiste: l'esprit de réseau* Séminaire interuniversitaire Papier en action Université Rennes 2 Haute Bretagne e Université Paris I – Panthéon-Sorbonne Rennes, França, 16 e 17 de maio de 2003:

O rádio fabrica ídolos da canção popular; o teatro e o cinema esboçam sua profissionalização; surge a televisão dando início a integração nacional através da imagem; a prosa e a poesia experimentam o próprio idioma. Para as artes plásticas, que viviam a inédita multiplicação de galerias de arte, era a época do incremento do diálogo entre as produções regionais com a produção do centro do país (o chamado eixo entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo), ao mesmo tempo em que os artistas locais rediscutiam a si mesmos a partir das principais novidades no cenário artístico internacional. O Museu de Arte de São Paulo (Masp) havia sido inaugurado em 1947 e o Museu de Arte Moderna (MAM), em 1949(...) O país ansiava por sair do descompasso cultural e o caminho seguinte foi a criação da Bienal de São Paulo, concebida nos moldes da de Veneza. Os artistas figurativos perderam terreno e consagrou-se a abstração. (...) A poesia concreta e o poema-processo seriam os principais produtores de livros de artista até o final dos anos 70. (SILVEIRA, Paulo, Palestra "Livres d'artistes au Brésil : défis historiques et impasses actuelles" Colóquio *Livre d'artiste : l'esprit de réseau* Séminaire interuniversitaire Papier en action Université Rennes 2 Haute Bretagne e Université Paris I – Panthéon-Sorbonne Rennes, França, 16 e 17 de maio de 2003)

Ainda de acordo com Paulo Silveira, o primeiro livro de artista produzido no Brasil se chama *A Ave* de autoria de Wladimir Dias Pino, impresso no ano de 1955 e lançado no ano seguinte com tiragem de 300 exemplares.

Figura 11 - *A Ave* - Wladimir Dias Pino



Fonte:

O livro de artista evoluiu ao longo do tempo, refletindo as transformações nas práticas artísticas e nas tecnologias disponíveis. Se, inicialmente, o foco estava na materialidade e na manipulação física do livro, as novas mídias trouxeram novas possibilidades de experimentação. O digital se fundiu ao analógico, ampliando as fronteiras do livro de artista para além da página física, abraçando formatos virtuais e interativos.

Paulo Bruscky: Reconhecido como um dos precursores do livro de artista no Brasil, Bruscky desenvolveu obras que transcendem a mera materialidade do livro. Suas experimentações abrangem desde a utilização de carimbos até intervenções em objetos cotidianos, ampliando as possibilidades criativas do livro como forma de expressão.

Mira Schendel: Com uma abordagem poética e sensível, Mira Schendel elevou o livro de artista a um patamar de delicadeza e profundidade. Sua capacidade de mesclar formas visuais e textuais transcendeu as barreiras da linguagem, conferindo ao livro uma dimensão sensorial única.

A incorporação do livro de artista ao ciberespaço também é digna de destaque, e Cildo Meireles é um exemplo emblemático com sua obra "Insertions into

Ideological Circuits". Nesse trabalho, Meireles explorou a disseminação de mensagens políticas por meio de carimbos aplicados em cédulas e circulação de dinheiro. Essa obra transcende o formato tradicional do livro, adentrando o território do ativismo político e da interação com o público.

À medida que mergulhamos na poética do livro de artista, conectando a história global com suas ramificações nas artes brasileiras, percebo a relevância desse meio na minha própria trajetória artística. O livro de artista não é apenas um veículo de expressão; é uma narrativa visual, sensorial e conceitual que transcende limites físicos e temporais.

O livro de artista é um território vasto e complexo, no caminho para a compreensão do que define tal obra me deparei com o seguinte trecho: "O termo *livro de artista* compreende uma rica e diversificada produção, que inclui livros únicos ou de tiragem reduzida, livros múltiplos, livros alterados, livros-documento, livros-objeto, livros escultóricos, entre muitos outros. Esses diversos trabalhos em livro transitam entre supostas categorias tipológicas, movendo-as, transformando-as constantemente e borrando as fronteiras de delimitação. As concepções, motivações, técnicas e linguagens envolvidas na constituição desse amplo espectro de trabalhos interpenetram-se, o que faz do campo do livro de artista um território híbrido, bastante peculiar no contexto das artes visuais." (SOUZA).

Em 2019, participei de um minicurso de livro de artista, ofertado pelo Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, e ministrado por José Diniz, artista plástico nascido em Niterói. José produz livros de artista em sua própria casa que é quase uma extensão do ser artista que ele é, no curso ele nos apresentou ferramentas, impressoras e o caos criativo que o acompanham na feitura dos livros-obras. Desde então mergulhei na experimentação poética que é fazer um livro.

Figura 12 - Livro Terra Roxa de José Diniz



Fonte: DINIZ, José. **Terra roxa**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.

Figura 13 - Livro Sertão Cerrado de José Diniz



Fonte: DINIZ, José. **Sertão Cerrado - Vertentes**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.

Ao voltar para Belém e para UFPA, descubro na produção de livros de artista uma maneira sensível de me reconhecer artista. Nas próximas páginas descrevo o processo poético do livro Caleira.

## CALEIRA

Figura 14 - Caleira



Fonte:Arquivo - Desiree Giusti

Caleira é um livro de artista com fotografias inéditas, além de relatos dos moradores de Limoeiro do Ajuru, cidade situada no nordeste do Pará, distante 110km de Belém - em viagem fluvial. No livro, conto a experiência do lugar na visão dos próprios moradores.

Limoeiro do Ajuru é um município com cerca de 30 mil habitantes. Conheci a cidade em 2018, quando fui ministrar uma oficina de fotografia pelo projeto “Multicampiartes”, da Universidade Federal do Pará (UFPA). O projeto foi idealizado em 2018 pelo poeta e professor paraense João de Jesus Paes Loureiro e tem como proposta a integração da comunidade acadêmica dos Campi Universitários e comunidade, e também com artistas, grupos e associações culturais locais, para valorizar o processo de formação e qualificação artística e fortalecer a cultura e qualidade do saber por meio das ações acadêmicas e de extensão, democratizando o caráter social dessas formas simbólicas da cultura amazônica.

Em Limoeiro tem lugar chamado *Caleira*, nome usado na arqueologia para designar o sambaqui, palavra de origem tupi que significa “amontoado de conchas”. No município, todos sabem onde este local se encontra, da criança ao professor, do

prefeito ao padre, sendo um lugar de mistério, e para eles, sem definição, com uma riqueza mística preservada pela história recontada por gerações.

Antropólogos e arqueólogos buscam compreender a origem dos sambaquis e a vida dos homens lá depositados; estima-se que eles viveram no território brasileiro antes dos povos indígenas, há sete mil anos. A caleira, para além de sítio arqueológico não catalogado, é mistério no imaginário de uma população: cada morador tem uma teoria diferente sobre o amontoado de conchas, sobre os vestígios ancestrais. Nesta série de fotografias me interessa mostrar este território, as crenças e a imaginação das pessoas sobre este sambaqui, e, através dos áudios, apresentar a peculiaridade da história oral, com palavras e modos de falar pouco usuais para pessoas que não são da região do Baixo Tocantins.

Penso que viver na Amazônia implica mergulhar na profundidade e no imaginário de histórias e encantarias. Refúgio, lugar de encontro, volta para casa e para as origens. Aqui as histórias são contadas e transmitidas por gerações, lendas, mitos, acontecimentos de rio e floresta. "A poética do imaginário, que vem sendo trazida até nossos dias, pela sociedade amazônica, no seu devaneio inundado de poesia" (LOUREIRO,2001, p.59).

Memória que permanece. São muitos os que percorrem a Amazônia, mas, principalmente para quem aqui nasceu, a contemplação é um estado de existência.

O poeta João de Jesus Paes Loureiro escreveu no livro *Cultura Amazônica, uma poética do imaginário*, que "Revelando a beleza escondida no mundo, a poesia alarga o círculo da imaginação, alimentando o pensamento." Portanto, tendo como ponto de partida e aporte metodológico a história oral e a fotografia, para este livro-obra importa mais a poesia do imaginário que a arqueologia. Não há pretensão, portanto, em construir um relato verdadeiro e incontestável sobre o que, de fato, é a Caleira, mas sim acionar as narrativas, por vezes até fabulosas, suscitando o sentido da memória, condição básica da humanidade, como território de recriação e reordenamento da existência.

*Caleira* é parte de meu olhar mais atento ao território, a uma busca por pertencimento. Me lanço no emaranhado de galhos pelo caminho para chegar aos antepassados que sequer sabia que existiam por aqui. Mas mergulho mais ainda nas histórias de visagem, de ilha que foi formada pela junção de mururé, árvore, areia, nos contos e nos goles de café coado da erva cidreira.

O professor doutor da Universidade Federal do Pará, Orlando Maneschy, escreveu que:

A velocidade da vida contemporânea nos conclama, a todo instante, a dar conta de um ritmo que há muito aponta para experiências de desterritorialização em que as redes impõem seu poder como forma necessária para a inserção do indivíduo no mundo, globalizado, neoliberal, capitalista. No campo da cultura a imagem é um dos mais antigos meios utilizados para estabelecer vínculo e produzir sentido. Entender o ambiente em que se está inserido, relacionar experiências vividas ou sonhadas, representar, imitar, remeter a algo, construir uma idéia... em todos estes processos a imagem se apresenta, de uma forma ou de outra, como estratégia de vinculação. (MANESCHY, 2006).

Este trecho do texto de Maneschy, intitulado *É no meu olho que o mundo diminui*, me remeteu aos escritos de Ailton Krenak, líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro, em *Ideias para adiar o fim do mundo*, em que ele escreveu que "Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos."

Para mim, a Caleira é o caminho que encontrei de voltar.

Figura 15 - Caleira



Fonte:Arquivo - Desiree Giusti

Figura 16 - Caleira



Fonte: Arquivo Desiree Giusti

## FINAL

Este memorial empreende uma jornada pessoal e acadêmica, onde a experiência, a arte e a pesquisa se entrelaçam de forma orgânica e indissociável. Ao optar pela metodologia da autoetnografia, o que inicialmente parecia ser um simples retorno às minhas raízes em Belém, tornou-se uma profunda investigação sobre as fronteiras que delimitam não só o meu espaço pessoal, mas também o espaço social e cultural em que estou inserida.

O trabalho artístico, ao longo de minha trajetória, sempre foi uma forma de compreensão do mundo e de mim mesma, mas neste momento, ao utilizar a autoetnografia, busquei dar um passo à frente: transformar minha arte em um reflexo das complexidades das interações entre o meu "eu" e o "outro", o local e o global, a memória e o presente. Este movimento foi também uma tentativa de compreender como a arte pode ser uma ferramenta poderosa de análise e transformação, na medida em que ela não só reflete as realidades, mas também age sobre elas, questionando, contestando e propondo novas formas de ver e de viver.

Ao trazer à tona o meu retorno a Belém, e as fronteiras que ela representa — geográficas, culturais, sociais e até mesmo pessoais —, a fotografia se tornou não apenas uma forma de registrar, mas uma maneira de me colocar no mundo. O meu olhar artístico, com caráter pessoal e subjetivo, permitiu-me explorar e compreender como esses mesmos espaços e fronteiras influenciam minha própria identidade, minhas escolhas e a minha relação com esse território.

O retorno a Belém não foi apenas uma retomada de um lugar físico, mas uma viagem simbólica ao encontro de memórias, de afetos, de tensões e de construções sociais que marcam o corpo e a alma de qualquer indivíduo que, como eu, tem sua identidade forjada a partir da complexidade dos contextos históricos, culturais e geográficos.

A fotografia, portanto, se revelou como a principal ferramenta para essa jornada. Através da fotografia, fui capaz de construir narrativas visuais que se distanciam de uma mera documentação da realidade e se aproximam de uma interpretação que busca tanto questionar quanto ressaltar as complexidades de um lugar e de uma identidade. As imagens que produzi, e que agora fazem parte deste memorial, não buscam apenas registrar um momento no tempo, mas criar um

espaço de reflexão sobre as condições que permitem ou limitam a expressão de um "eu" artístico e feminino, oriundo de uma certa região.

A autoetnografia, ao permitir que o sujeito-pesquisador se tornasse parte de sua própria pesquisa, criou a possibilidade de um novo tipo de abordagem em minha arte. Ao invés de simplesmente observar e documentar as realidades que me cercam, passei a ser parte integrante dessas realidades, vivenciando e questionando constantemente as narrativas dominantes sobre quem eu sou, de onde venho e como minha arte pode se inserir nesse cenário.

Este processo de imersão não só fez com que a arte se tornasse um campo fértil para a reflexão, mas também permitiu que eu me reconectasse com minha região e com o imaginário coletivo que a envolve.

O ato de retornar, ao mesmo tempo que é um movimento físico, é também um retorno ao passado, às origens, à história, à cultura e aos dilemas que atravessam a vida de qualquer indivíduo. A autoetnografia permitiu-me olhar para dentro e para fora ao mesmo tempo, buscando entender como as fronteiras culturais e geográficas impactam a minha produção artística e como essa produção, por sua vez, pode ser uma forma de questionar essas mesmas fronteiras.

Ao refletir sobre a história de minha família, minha cidade e as transformações que ocorreram ao longo do tempo, pude perceber como a arte e a fotografia são veículos poderosos para reconfigurar esses espaços, esses tempos e essas narrativas. A pesquisa autoetnográfica, ao integrar a subjetividade à análise cultural, me proporcionou uma maneira única de construir pontes entre o meu "eu" e o mundo, criando não só um memorial de minhas vivências, mas também uma contribuição para a construção de novos significados para o espaço e para a arte.

A fotografia, como uma forma de expressão artística, se mostrou fundamental para materializar essa reflexão. Não se trata de uma arte de contemplação passiva, mas de uma arte que envolve o espectador e o faz participar do processo de questionamento e de desconstrução das narrativas vigentes. Cada imagem, ao ser capturada, é um manifesto visual que propõe outras formas de ver e de entender. Nesse sentido, minha produção fotográfica não apenas registra um momento específico, mas cria uma nova forma de olhar para o mundo, para minha região e para a minha própria identidade.

A escolha da autoetnografia como metodologia para este memorial, portanto, foi decisiva para o desenvolvimento de uma arte que não se limita à superfície da

imagem, mas que mergulha na complexidade dos sentimentos, das experiências e das histórias que compõem o meu ser e minha prática artística. Este processo não foi simples, mas profundamente transformador. Ao me colocar como sujeito e objeto de minha própria pesquisa, criei uma narrativa que não só descreve, mas que também questiona, subverte e propõe novas formas de pensar o mundo. A arte, nesse sentido, se tornou não apenas uma forma de expressão pessoal, mas uma forma de resistência política, de afirmação identitária e de construção de novos significados para o espaço, para o tempo e para a cultura.

Portanto, este memorial não é apenas um relato do meu caminho como artista, mas também uma reflexão profunda sobre o papel da arte na sociedade e na formação da identidade. Ao utilizar a autoetnografia como ferramenta de análise e reflexão, pude não apenas compreender a mim mesma, mas também oferecer uma contribuição para o entendimento das fronteiras que moldam nossa existência e nossa produção cultural. A arte, e especialmente a fotografia, se revelaram como instrumentos para esse processo de autoexploração e de construção de novos significados.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Paloma. Prefácio. *In*: MALCHER, Monique. **Flor de Gume**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

ARRUDA, Elaine. **Outros Portos**. 1. ed. s.l.: s.n., 2019. p. 7

BAVCAR, Evgen. **Le voyeur absolu**. Paris: Seuil, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: fatos e mitos, vol. 1 (1949)**. Trad. Sérgio Milliet, 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

DINIZ, José. **Terra roxa**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.

DINIZ, José. **Sertão Cerrado - Vertentes**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.

ELLIS, Carolyn. **The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography**. Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.

CHANG, Heewon. Autoethnography: Raising Cultural Consciousness of Self and Others. *In*: **Methodological Developments in Ethnography Studies in Educational Ethnography**. Volume 12, 207–221, 2015.

DA SILVA RODRIGUES, C. & SOULAGES, F. Estética e teórica das fronteiras do difuso. *Revista VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arte*, 18(2), 229-246. <https://doi.org/10.26512/vis.v18i2.29240> . Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/29240>. Acesso em 14/02/2021.

GIUSTI, Desiree. Artivismo e feminismo nas obras das artistas paraenses Lucia Gomes, Naiara Jnkns e Priscila Duque. *In*: IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES, 2019, BELÉM.

KIMURA, Amélia Fumiko. **A construção da personagem mãe: considerações teóricas sobre identidade e papel materno**. Disponível em: <http://www.ee.usp.br/reeusp/upload/html/420/body/v31n2a13.htm>. Acesso em 15/02/2021.

MANESCHY, Orlando. É no meu olho que o mundo diminui. *Revista Número 8*, 2006. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-NumeroOito>. Acesso em 15/06/2024

MANESCHY, Orlando. Imagem, mito e Amazônia. *In*: Festival VIVO ART MOV. Arte e Mídias Móveis, 2010.

MANESCHY, Orlando. Amazônia, arte e utopia. *In*: GERALDO, Sheila Cabo, COSTA, Luiz Cláudio da. (orgs). Anais do Encontro da Associação Nacional de

Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico], Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

MANESCHY, Orlando. Vetores e experimentações estéticas nas múltiplas amazônias: por uma coleção amazoniana de arte. Anpap, 2013.

MANESCHY, Orlando. Lucia Gomes - a vida é o trabalho. Anpap, 2007.

MORIN, Edgar. **Sur L'esthétique**. France: Robert Laffont, 2016.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. Dossiê - Educação • Psicol. Estud. 11 (3) • Dez 2006 • <https://doi.org/10.1590/S1413-73722006000300021>

NGUNJIRI, Faith Wambura; HERNANDEZ, Kathy; CHANG, Heewon. **Collaborative Autoethnography**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? *In*: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze, arte e resistência**. Forense Universitária: Prefeitura de Fortaleza, 2007. Disponível em: [https://we.riseup.net/assets/94242/versions/1/sera\\_que\\_a\\_arte\\_resiste\\_a\\_alguma\\_coisa\\_ranciere.pdf](https://we.riseup.net/assets/94242/versions/1/sera_que_a_arte_resiste_a_alguma_coisa_ranciere.pdf). Acesso em 20/11/2019.

RENNÓ, Rosângela. **O Arquivo Universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

RUBIN, R. **Maternal identity and the maternal experience**. New York: Springer, 1984.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Géoartistique et géopolitique - Frontières**. France: L'harmattan Local & Global, 2012.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.