



Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Artes

DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR:
videoarte como investigação autoetnográfica de uma mulher

Ana Luisa Melgaço Guimarães

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção dos graus em Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais. Orientado pela Profa. Dra. Clarissa Monteiro Borges. Avaliado pela banca examinadora composta pela Profa. Dra. Patricia Andrea Soto Osses e pelo Prof. Dr. Paulo Mattos Angerami.

Uberlândia, 2026

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida.
E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.

— **Clarice Lispector, 1998**

PREPARAÇÃO

Antes da leitura deste memorial, convido você a assistir à obra que o acompanha. Com duração de 27 minutos e classificação indicativa livre, o vídeo constitui tanto um campo de experimentação poética quanto o eixo central das reflexões desenvolvidas ao longo do texto. A obra pode ser acessada por meio do QR Code ou diretamente pelo link [DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR](#).



Dedico este trabalho à minha mãe, Renata, e ao meu pai, André, por serem meu porto seguro e por sustentarem, com amor e apoio incondicionais, cada passo da minha caminhada. A escolha pela arte, e a possibilidade de permanecer nela, só se tornou real porque vocês sempre acreditaram (e continuam acreditando) na força dos meus sonhos e na verdade do meu desejo. Por tudo que nutriram em mim, dedico a vocês meu eterno amor e minha gratidão mais profunda. Dedico também às minhas avós, Irene e Marilene, que já não estão mais neste plano físico, mas cuja presença permanece viva em mim, no meu coração. Cada uma, à sua maneira, me ensinou sobre a força, a coragem e a delicadeza de seguir apesar das dores, iluminando sempre minha trajetória. A elas, ofereço esta homenagem, com saudade e profunda admiração.

OBRIGADA!

Quero agradecer à minha madrinha Sandra, uma das pessoas mais especiais da minha vida, cuja presença constante, nos momentos mais lindos e também nos mais difíceis, sempre me acolheu com ternura, entusiasmo e uma fé inabalável.

A toda a minha família, especialmente ao Bernardo, ao Lolo, à Cacá e à tia Neusa, que embarcaram comigo na aventura da videoarte e contribuíram para que o processo se tornasse uma experiência construída junto, no encontro entre nossas sensibilidades. Bernardo, em especial, por ter dado vida a tantas cenas que reimaginam minhas memórias de infância, obrigada por se lançar comigo nessa criação com tanta entrega e cuidado. A vocês, que acolheram até as minhas ideias mais malucas com carinho, humor e disponibilidade, deixo meu agradecimento por serem, sempre, afeto e abrigo.

Aos meus melhores amigos, Allan e Whell, que compartilharam comigo não apenas os desafios do curso, mas também a escolha (consciente e muitas vezes difícil) de viver como artistas diante da vida, sempre sustentados por uma relação honesta e corajosa. Ao Pedro, pelo apoio na videoarte e os diálogos artísticos que me deram força para criar.

Ao Vanderley, grande querido, que dedicou seu tempo e cuidado para converter uma série de fitas VHS da minha infância para o formato digital. Agradeço imensamente não apenas pela ajuda técnica, mas pela atenção e disponibilidade que tornaram esse gesto tão significativo para a preservação das minhas memórias.

À professora Clarissa, pela orientação sensível, pela paciência e pelo carinho ao longo de todos esses anos na graduação, fundamentais para que este trabalho, e tantos outros, se tornassem realidade. Agradeço especialmente pelas artistas mulheres e feministas que você compartilhou comigo ao longo do caminho, que ampliaram meu olhar, fortaleceram minha prática e me ajudaram a construir uma trajetória mais consciente. Por você, tenho profunda admiração.

À professora Patricia, por todas as oportunidades de viajar e expor em lugares inesquecíveis. Agradeço, sobretudo, também pelo olhar sensível que desenvolvi sobre a cidade, profundamente atravessado pelos diálogos que construímos e pelos inúmeros artistas que você me apresentou.

Ao professor Paulo, pelas aulas de audiovisual que transformaram a forma como vejo e sinto o cinema, e que foram essenciais para a produção da videoarte. Agradeço também pela orientação atenta na produção do roteiro durante as aulas do Ateliê de Fotografia, que contribuiu de forma decisiva para o amadurecimento do processo criativo.

Aos professores queridos Marcel, Rodrigo, Aninha, Luciana, Elsieni, Tamiris, Polly e Fábio, que marcaram minha trajetória com ensinamentos que me ajudaram a descobrir novas maneiras de ver, sentir e existir no mundo. Cada encontro, cada diálogo e cada orientação contribuíram para que eu me reconhecesse como artista, ampliando meus horizontes de criação e de vida.

Ao Museu Universitário de Arte, pela oportunidade de aprender, amadurecer e construir experiências significativas ao longo dos anos em que atuei como bolsista, e também por oferecer espaço para a exposição e socialização deste trabalho. Às grandes amigas que fiz nesse período, Sofia, Lune, Rebecca e Corinne, que estiveram ao meu lado com amor e companheirismo.

Ao Grupo de Pesquisa Feminismos nas Artes Visuais, onde tive a oportunidade de conhecer artistas mulheres incríveis que acenderam o fogo no meu coração, me ensinaram a rebeldia e me deram força, coragem e inspiração para continuar fazendo arte do jeito que sinto e acredito.

E, por fim, agradeço à Universidade Federal de Uberlândia pelo ensino público de qualidade, pelas bolsas, pelos laboratórios e espaços do bloco II que possibilitaram a produção, pesquisa e experimentação. Que a arte e os sonhos continuem sempre vivos neste lugar.

Muito obrigada!

RESUMO

Este memorial de conclusão de curso apresenta a videoarte *DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR* (2025) a partir da noção de “texto de artista”, conforme proposta por Rosana Paulino (2011), em que a escrita se configura como uma extensão da própria prática artística. Nessa perspectiva, o texto não opera como simples registro ou explicação da obra, mas como espaço de elaboração, atravessado por processos, afetos e reflexões que emergem do fazer artístico. A pesquisa adota o método autoetnográfico como fundamento teórico-metodológico, compreendendo-o não apenas como relato de si, mas como prática crítica que reinscreve experiências pessoais atravessadas por estruturas sociais, históricas e simbólicas (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011). Aqui, a autoetnografia permite tensionar as fronteiras entre vivência individual e coletividade, elaborando uma investigação poética centrada no corpo feminino e nas relações de poder que o constituem: violências, normatividades e silenciamentos que moldam suas possibilidades de existir. A videoarte articula registros pessoais, reapropriações de arquivo e “performances-testemunho”, conceito de Geovanni Lima (2025) que entende a ação performática como enunciação encarnada, fundada na memória corporal. Esses elementos compõem uma narrativa que convoca a pergunta: o que significa crescer sendo uma mulher? Ao aproximar infância, adolescência e vida adulta sob a perspectiva do “tempo espiralar” de Leda Maria Martins (2021), em que passado, presente e futuro não se sucedem linearmente como propõe a lógica ocidental, mas se entrelaçam, a obra explora trânsitos entre dentro e fora, íntimo e coletivo, lembrança e ficção. A discussão se estende às relações entre corpo e imagem, analisando como o corpo feminino é historicamente representado, disciplinado e produzido enquanto categoria social, em diálogo com Simone de Beauvoir (1949) e Susan Bordo (1997). Estabelece ainda interlocuções com obras de artistas mulheres que problematizam feminilidade, subjetividade e regimes de visualidade, como Fernanda Magalhães, Dara Birnbaum e Pipilotti Rist. Sob uma perspectiva anticolonial e interseccional, o memorial evidencia estruturas normativas e violências simbólicas que configuram a experiência de corpos dissidentes, considerando como gênero e sexualidade incidem sobre modos de existir, narrar e produzir. Ao mesmo tempo, afirma a potência do texto de artista como forma de pensamento situada, em que escrita e prática se entrelaçam na produção de conhecimento sensível. No cruzamento entre teoria e criação, o memorial constrói um espaço onde memórias ganham corpo, afetos se tornam forma e a artista pode elaborar, performar e reinventar sua própria trajetória.

PALAVRAS-CHAVE: Autoetnografia, Corpo, Feminismo, Memória, Performance, Videoarte.

ABSTRACT

This graduation project presents the video art piece *INSIDE AND OUTSIDE ARE THE SAME PLACE* (2025) based on the concept of the “artist’s text”, as proposed by Rosana Paulino (2011), in which writing functions as an extension of the artistic practice itself. From this perspective, the text does not function as a simple record or explanation of the work, but as a space for elaboration, traversed by processes, affections, and reflections that emerge from the artistic practice. The research adopts the autoethnographic method as its theoretical and methodological foundation, understanding it not merely as a self-narrative, but as a critical practice that re-inscribes personal experiences traversed by social, historical, and symbolic structures (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011). Here, autoethnography allows us to explore the boundaries between individual experience and collectivity, developing a poetic investigation centered on the female body and the power relations that constitute it: the violence, norms, and silences that shape its possibilities of existence. The video art interweaves personal records, reappropriations of archival material, and “testimonial performances”, a concept developed by Geovanni Lima (2025) that understands performative action as embodied expression, grounded in bodily memory. These elements compose a narrative that raises the question: what does it mean to grow up as a woman? By bringing together childhood, adolescence, and adulthood through the lens of Leda Maria Martins’s (2021) “spiral time”, in which past, present, and future do not succeed one another linearly as Western logic proposes, but rather intertwine, the work explores transitions between inside and outside, the intimate and the collective, memory and fiction. The discussion extends to the relationships between body and image, analyzing how the female body is historically represented, disciplined, and produced as a social category, in dialogue with Simone de Beauvoir (1949) and Susan Bordo (1997). It also establishes dialogues with works by female artists who explore themes of femininity, subjectivity, and regimes of visibility, such as Fernanda Magalhães, Dara Birnbaum, and Pipilotti Rist. From an anti-colonial and intersectional perspective, the memorial highlights normative structures and symbolic violence that shape the experience of dissident bodies, considering how gender and sexuality influence ways of existing, narrating, and producing. At the same time, it affirms the power of the artist’s text as a situated form of thought, in which writing and practice intertwine in the production of sensitive knowledge. At the intersection of theory and creation, the memorial constructs a space where memories take shape, affects become form, and the artist can elaborate, perform, and reinvent her own trajectory.

KEYWORDS: Autoethnography, Body, Feminism, Memory, Performance, Video Art.

SUMÁRIO

ATO I. APRESENTAÇÃO	1
1. COMO SURTIU ESTE TRABALHO	3
2. AUTOETNOGRAFIA: DENTRO E FORA	33
3. MEMÓRIAS, IMAGINÁRIOS E SONHOS	46
ATO II. CONFRONTO	63
1. (RE)APROPRIAÇÃO DE IMAGENS	65
2. LISTA DE OBRAS AUDIOVISUAIS	75
ATO III. RESOLUÇÃO	88
1. CRIANÇA (FELICIDADE)	90
2. MENINA (SOLIDÃO)	143
3. MULHER (DESEJOS)	195
4. VIDEOINSTALAÇÃO NO MUNA	215
5. AS ÚLTIMAS COISAS QUE QUERO DIZER (ATÉ ENTÃO)	227
6. LISTA DE DIÁLOGOS	234

ATO I. APRESENTAÇÃO



Ao pensar como artista, tenho sempre uma questão primeira, um “nó na garganta” que quero discutir.

— **Rosana Paulino, 2018**

O método autoetnográfico deste memorial demanda que eu, que aqui escrevo, me apresente, para que você compreenda os caminhos e escolhas que fundamentam as representações e abordagens da investigação visual que será apresentada. A autoetnografia é uma abordagem de pesquisa que investiga os fenômenos culturais e sociais a partir da perspectiva das experiências da pesquisadora. No próximo capítulo-ensaio explico isso mais a fundo, mas já adianto que, no meu caso, ela se torna não apenas método, mas também linguagem artística.

Meu nome completo é Ana Luisa Melgaço Guimarães, mas atualmente assino como Analu Guimarães, nome que se consolidou como minha identidade artística. Me tornei Analu na graduação, antes eu era Ana ou Aninha. Sou mineira, nascida em Uberlândia, em 1999. Me identifico como uma mulher cis, branca, gorda e bissexual. Nesta apresentação, compartilho fragmentos da minha trajetória artística ao longo do curso de Artes Visuais, trazendo uma seleção de obras que considero relevantes para a contextualização do percurso e, ao mesmo tempo, expondo aspectos da minha vida que ajudam a entender como cheguei até aqui.

Ingressei na graduação em 2019. O ambiente era novo, minhas expectativas eram incertas, e eu (ainda) era uma menina gorda. Mas qual é a relação entre tudo isso? Por mais que eu não conseguisse admitir na época, doía muito não ser magra. Era uma dor antiga, que carregava desde o início da adolescência. A sensação de não ser compreendida, de não ser amada, e o medo de continuar me sentindo rejeitada, ainda me acompanhavam. Então, nesse primeiro ano de curso, assim como na escola, tudo que eu queria era me encaixar.

Esse desejo me levou a uma busca por mudanças tão forte que, sem perceber, acabei me transformando. Das formas mais bruscas e violentas, perdi quarenta quilos. Mas não foi só o peso que se foi: perdi a felicidade, o prazer das pequenas experiências e, com eles, a vontade de criar. Tudo o que antes me movia foi sendo silenciado por uma obsessão em caber (em um corpo, em um ideal, em um olhar). Passei a existir em função de uma medida que nunca bastava. O espelho se tornou um território de guerra, e o corpo, um campo de batalha entre o que eu era e o que achava que deveria ser.

No mesmo ano, passei pela transição capilar, depois de nove anos alisando meus cachos. Foi um marco profundo na minha vida. É curioso pensar que, ao mesmo tempo em que tentava me adequar ao que esperavam de mim, também lutava para reencontrar quem eu era.

Era uma guerra interna, um desespero para me reconhecer, que, às vezes, ainda me pego sentindo. Essas experiências deixaram marcas profundas, e sigo existindo como uma mulher que carrega em si essas camadas de violência, reconstrução e insistência em permanecer.

No segundo ano de curso, começou a pandemia e, com ela, surgiram novas ansiedades. Estar confinada dentro de casa era sufocante, e aos poucos fui retomando o peso que havia perdido. Enquanto isso, o mundo inteiro parecia desabar. Era um colapso dentro e fora.

Entre esse período e o ano seguinte, fiz minha primeira cirurgia plástica, aos vinte anos. Foi uma experiência que deixou traumas no corpo, na cabeça e no coração. Muitas vezes desejei apagar tudo e começar do zero. Mas eu existiria como artista se não tivesse vivido esses enfrentamentos? Se sim, que tipo de arte eu faria e o que teria a dizer?

Para mim, a arte nasce sobretudo de um lugar profundamente atravessado pela dor. Não sei ao certo quando comecei a me tornar consciente das violências que me atravessavam, mas havia em mim a necessidade de compreendê-las, de entender o que se passava dentro e fora de mim. Talvez porque eu desejasse fazer a dor ir embora ou, ao menos, transformá-la em algo que pudesse ganhar sentido.

Foi em 2022, com o retorno das aulas presenciais, que realizei meu primeiro trabalho artístico, *A VIDA NA CIDADE É ASSIM!** **(Figura 1)**, desenvolvido na disciplina “Ateliê de Fotografia”, sob orientação da professora Clarissa Borges. Na série de doze fotografias, apareço com um vestido vermelho que evoca tanto delicadeza quanto desconforto. Nas imagens, desloco entre fachadas e escombros de ruínas, interagindo com objetos abandonados. Os gestos que performo oscilam entre o lúdico e o inquietante, encenando um estranhamento silencioso, como se o corpo não pertencesse àquele espaço, mas também não pudesse deixá-lo.

*Outras imagens da série disponíveis em: [A VIDA NA CIDADE É ASSIM!](#)



Figura 1. Analu Guimarães, FRAGMENTO 4, série: A VIDA NA CIDADE É ASSIM!, 2022, fotografia digital impressa em papel (45 x 30 cm).
Fonte: Acervo pessoal.

A aparente inocência do vestido contrasta com a aspereza do cenário, criando imagens que beiram o sonho (ou o pesadelo). Mais do que explorar os limites do corpo na cidade, a obra nasce do desejo de aprender a decifrar os escombros e de provocar perguntas: que espaços nos são permitidos? O que é digno de ser olhado, lembrado, preservado? Quem decide o que merece permanecer? Essa obra representou uma virada fundamental na minha trajetória, pois foi quando comecei a me autodenominar como uma menina gorda. E, para mim, isso foi revolucionário.

Foi a partir desse primeiro trabalho que comecei a enxergar meu próprio corpo como possibilidade. Nesse processo, o encontro com produções de outras artistas mulheres gordas foi decisivo para ampliar essa percepção. Entre elas, cito as brasileiras Fernanda Magalhães e Malu Jimenez, as estadunidenses Laura Aguilar e Catherine Opie e a finlandesa Iiu Susiraja. Ao me aproximar das obras dessas artistas, passei a compreender o corpo não como limite ou falta, mas como campo ativo de criação, presença e enunciação. A forma como elas se colocam em suas próprias produções, articulando intimidade e posicionamento político, abriu caminhos para questionar padrões normativos e afirmar a existência do corpo da mulher gorda como matéria legítima da arte.

Ao me deparar com essas práticas, reconheci nelas diálogos com minhas próprias vivências, o que acendeu em mim a coragem de pensar e reconstruir meu corpo no mundo. A partir desse movimento, o feminismo passou a atravessar de forma decisiva minha vida, minhas pesquisas e minhas produções artísticas. Nesse processo, foram fundamentais as disciplinas “Arte e Feminismos” e “Tópicos Especiais em Fotografia: Mulheres Artistas”, ministradas pela professora Clarissa Borges. Nelas, tive a oportunidade de conhecer essas e outras artistas, refletir coletivamente e compartilhar experiências em torno de questões feministas*. Esse período marcou uma virada significativa na minha formação, não apenas acadêmica, mas também subjetiva: foi quando deixei de ocupar o lugar da menina e passei a me reconhecer como mulher.

*Essas reflexões se desdobraram no artigo OCUPANDO ESPAÇO, publicado na Revista Ii, sobre as artistas Fernanda Magalhães e Iiu Susiraja, disponível em: [OCUPANDO ESPAÇO](#)

É importante dizer que todas as minhas obras nascem dos meus sonhos. Não sonho histórias completas, mas fragmentos, cenas ou situações que, ao acordar, continuam reverberando em mim. Esses restos do sonho me acompanham ao longo do dia, atravessam o corpo e vão, pouco a pouco, se transformando em imagens, gestos e decisões de trabalho. É assim que meu processo de produção artística começa.

Em 2023, na disciplina “Poéticas Urbanas”, conduzida pela professora Patricia Osses, produzi o trabalho **EU E VOCÊ NO MESMO ESPAÇO (Figuras 2 e 3)**. A obra consiste em uma intervenção urbana em lambe-lambe (técnica de colagem com papel e cola amplamente usada nas ruas), na qual uma fotografia do meu corpo nu, sobre um fundo preto, se estende horizontalmente por cinco metros em um muro no centro de Uberlândia. Sobre a imagem, em vermelho vibrante, uma afirmação-provocação que também se apresenta como pergunta: EU E VOCÊ NO MESMO ESPAÇO (?)

A imagem rompe com o silêncio imposto aos corpos dissidentes, especialmente o da mulher gorda, historicamente apagado, erotizado ou ridicularizado. A obra nasce do desejo de discutir as violências cotidianas que atravessam corpos fora do padrão, os efeitos da estética normatizada que molda desejos e impõe fracassos. Fala da solidão de quem transborda o que o mundo permite, da exclusão do corpo gordo da vida urbana e de como essa exclusão é atravessada por construções de gênero, normas estéticas e estruturas sociais que seguem determinando quem pode ser visto, e de que maneira. A intervenção permaneceu por cerca de 24 horas antes de ser arrancada (justamente na parte onde estava o corpo).



Figuras 2 e 3. Analu Guimarães, EU E VOCÊ NO MESMO ESPAÇO, série: OCUPAÇÕES POÉTICAS DA CIDADE, 2023, registro da intervenção em lambe-lambe no bairro Fundinho em Uberlândia no momento da aplicação e no dia posterior (500 x 200 cm). Fonte: Acervo pessoal.

Ainda em 2023, na disciplina “Tópicos Especiais em Interfaces da Arte: temas, processos, matérias, propostas e estéticas”, ministrada pela professora Clarissa Borges, produzi a obra **DESEJOS*** (**Figura 4**), em que aprofundei minha conexão com o corpo. Na série fotográfica de seis autorretratos, investigo minha própria intimidade e autoimagem enquanto mulher gorda. Ao observar atentamente meu corpo nu, volto o olhar para aquilo que tantas vezes foi ensinado a ser ocultado. Amplio detalhes (a boca, as costas, os seios, os olhos, as coxas e os pés) e os apresento em nuances de cinza que acentuam textura, sombra e profundidade. Esses recortes fragmentam o corpo, mas também o libertam das narrativas normativas do feminino, abrindo brechas para novas leituras sobre o que é visível, desejável e digno de ser contemplado.

Nesse gesto de me voltar para mim mesma, descubro um modo de reexistir através da imagem, um corpo que já foi alvo de controle e negação passa a ser o centro da experiência estética. A série convida o espectador a se aproximar, a experimentar o desejo não apenas como um impulso visual, mas como um toque projetado pelo olhar, um mergulho na superfície da pele. A obra existe em duas versões: uma delas em formato adesivado sobre MDF, pensada para ocupar espaços institucionais e dialogar com as exigências do ambiente expositivo das galerias e museus; a outra (minha versão preferida) é feita em lambe-lambes espalhados pela cidade (**Figura 5**). Nela, a obra retorna ao espaço público, de onde vieram tantas das minhas inquietações, ampliando o alcance das imagens e reafirmando meu corpo como presença que insiste e que ocupa.

*Outras imagens da série disponíveis em: [DESEJOS](#)



Figura 4. Analu Guimarães, série: DESEJOS, 2023, fotografia digital adesivada em MDF (25 x 31 x 3 cm). Fonte: Acervo pessoal.



Figura 5. Analu Guimarães, DESEJOS, série: OCUPAÇÕES POÉTICAS DA CIDADE, 2025, registro da intervenção em lambe-lambe no bairro Fundinho em Uberlândia no momento da aplicação (100 x 125 cm). Fonte: Acervo pessoal.

Assim como nestas obras, todas as produções que realizei depois passaram a ser intituladas em letras MAIÚSCULAS. Essa escolha, que à primeira vista pode parecer apenas estética, carrega um gesto de afirmação. Escrever em maiúsculas é, para mim, uma forma de marcar presença, de reivindicar um espaço de escuta. Sinto que, para ser ouvida, muitas vezes preciso falar alto, me fazer presente com força e insistência. Essa necessidade nasce das tantas vezes em que vozes como a minha foram silenciadas, interrompidas ou diminuídas. Cresci aprendendo a falar baixo, a pedir licença para existir, a medir as palavras para não incomodar. Por isso, hoje, escolho escrever em caixa alta, porque aprendi, aos poucos, a não pedir desculpas por ocupar espaço e a resistir às tentativas de apagamento.

Em 2024, na disciplina “Tópicos Especiais em Interfaces da Arte: FOTOPERFORMANCE”, ministrada pela professora Patricia Osses, desenvolvi a obra ETERNIDADE (**Figura 6**). A narrativa construída em doze imagens acontece no meu quarto de infância. Ao longo da ação, me escondo e me revelo na lã vermelha, em um movimento solitário que me conecta ao meu próprio corpo e às memórias que ele carrega. O vermelho da lã é o íntimo que se manifesta, a cor da vida.

A linha envolve meu corpo, cruzando pernas, braços, seios e barriga. Ela cresce lentamente, se emaranha até transbordar, deixando rastros no chão e na cadeira antiga onde fui amamentada. Nesse movimento, compartilho minha vivência da depressão. Cada nó e dobra da lã traduz o que não cabe em palavras: os silêncios, os excessos de pensamentos que não param, de sentimentos que não se dissolvem. O tempo ali se arrasta e pesa, costurando os dias uns nos outros, sem distinção. O título da obra não é metáfora, é sensação. Ao me permitir a esse gesto, investigo as camadas do tempo, como quem procura, no emaranhado, um ponto de partida para compreender essa experiência. E, pela primeira vez, mostro meu corpo e minha intimidade de forma absolutamente despida de medo.



Figura 6. Analu Guimarães, ETERNIDADE, 2024, 12 fotografias digitais adesivadas em PVC (45 x 30 cm cada). Fonte: Acervo pessoal.

Nesse mesmo período, começou a se delinear o trabalho que se tornaria o ponto de partida para a realização da obra apresentada neste memorial: a série EX-MENINA: felicidade, solidão e desejos (2023-2024). Composta por três obras, CRIANÇA (felicidade), MENINA (solidão) e MULHER (desejos), a série foi desenvolvida durante minha Iniciação Científica, experiência fundamental para o aprofundamento da minha pesquisa poética e metodológica. As obras articulam três fases da minha vida, até os 24 anos, a partir da experiência de crescer e existir no mundo sendo uma mulher gorda.

Em CRIANÇA (felicidade) (**Figuras 7 - 9**), a infância é revisitada a partir da memória do mergulho como experiência de felicidade. Composta por duzentas fotografias em sequência, dispostas em uma configuração que remete a uma piscina, a obra registra meu corpo em movimento na água. Submersa, meu peso se dissolve e meu corpo encontra uma forma mais leve e possível de ser. Ao lado das imagens, o maiô infantil é recriado para meu corpo adulto e apresentado como vestígio de uma memória afetiva, evocando um tempo em que estar no próprio corpo era sinônimo de liberdade. A obra propõe um retorno a essa experiência como gesto de reconexão com uma forma de ser menos atravessada pela vigilância e mais aberta à imaginação.



Figura 7. Analu Guimarães, CRIANÇA (felicidade), série: EX-MENINA: felicidade, solidão e desejos, 2023, 200 fotografias digitais adesivadas em MDF (449 x 99 x 3 cm total). Fonte: Acervo pessoal.



Figura 8. Analu Guimarães, CRIANÇA (felicidade), série: EX-MENINA: felicidade, solidão e desejos, 2023, maiô emoldurado (56 x 79 cm).
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 9. Analu Guimarães, CRIANÇA (felicidade), série: EX-MENINA, exposição EX-MENINA: felicidade, solidão e desejos, Oficina Cultural de Uberlândia (2024 - 2025). Fonte: Acervo pessoal.

Em *MENINA (solidão)* (**Figuras 10 e 11**), a adolescência é revisitada a partir de experiências de solidão. Composta por quatro fotografias em longa exposição, na obra apareço de costas para a câmera, imóvel em meio ao movimento apressado e indiferente dos passantes na cidade, que se desfazem em borrões. O rosto não é revelado, nem o meu, nem o de quem passa. Vestindo roupas semelhantes às que usava na época, construo uma imagem marcada pelo apagamento e o desejo de pertencimento.

As imagens são acompanhadas por fragmentos de relatos da minha adolescência, nos quais emergem pressões, violências sutis e imposições estéticas que atravessam corpos femininos. A obra propõe um retorno a essas vivências como forma de evidenciar marcas que persistem e atravessam a construção de si. Nesta fotografia que trago de exemplo lê-se:

Aos 15 anos, eu mudei de escola. E tudo começou a ficar diferente. Por dentro e por fora. As meninas eram todas lindas, magras, cabelos lisos e grandes, unhas longas e perfeitas. Todas muito femininas, no jeito de ser, de se vestir. E eu não era nada disso. E até então eu nem me importava. Mas eu precisava me encaixar. Então eu queria ser. E eu odiava pensar que aquela vida não era pra mim.



Aos 15 anos, eu mudei de escola. E tudo começou a ficar diferente. Por dentro e por fora. As meninas eram todas lindas, magras, cabelos lisos e grandes, unhas longas e perfeitas. Todas muito femininas, no jeito de ser, de se vestir. E eu não era nada disso. E até então eu nem me importava. Mas eu precisava me encaixar. Então eu queria ser. E eu odiava pensar que aquela vida não era pra mim.

Figura 10. Analu Guimarães, MENINA (solidão), 15 ANOS, série: EX-MENINA: felicidade, solidão e desejos, 2024, fotografia digital impressa em papel (61,4 x 44 cm). Fonte: Acervo pessoal.

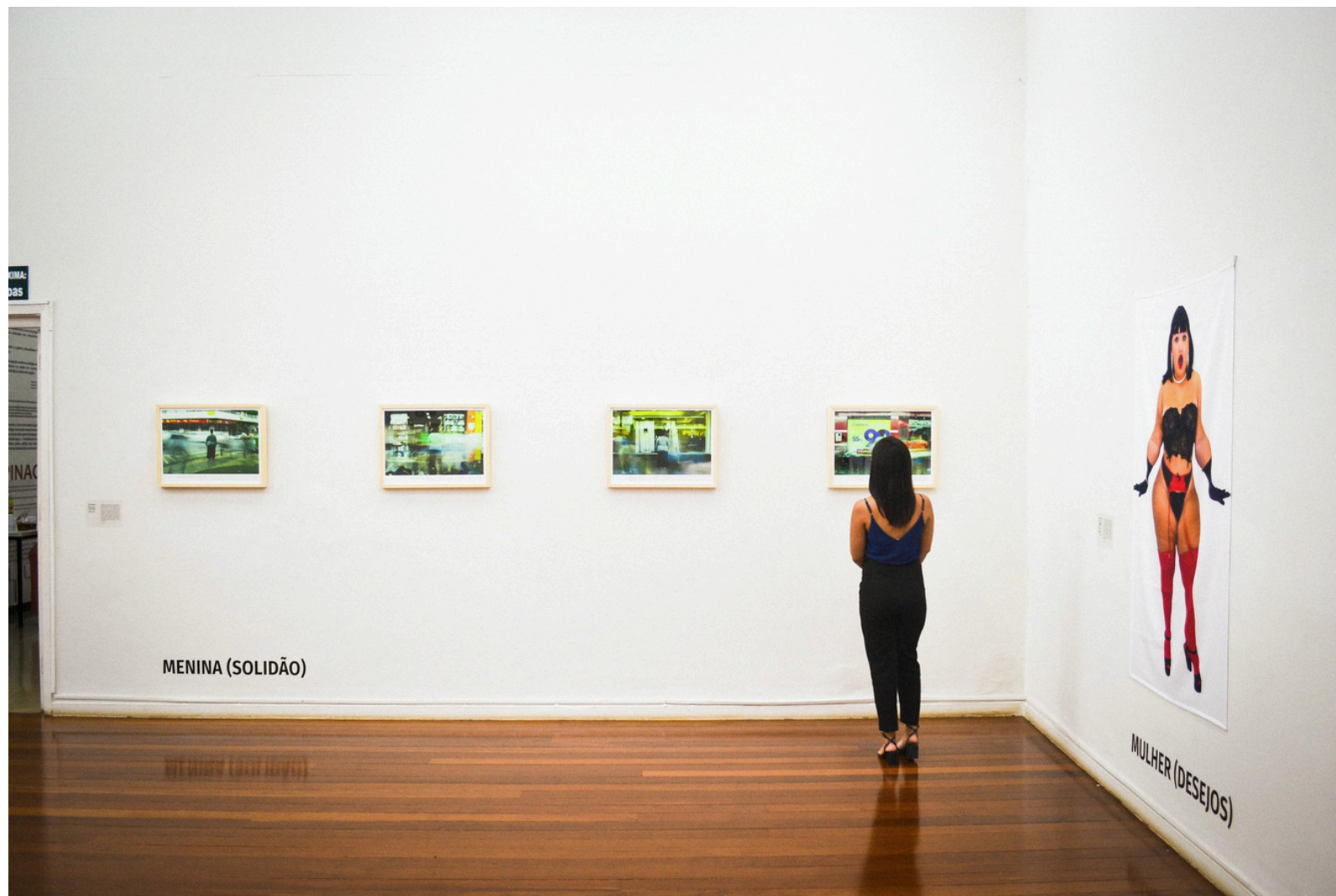


Figura 11. Analu Guimarães, MENINA (solidão), série: EX-MENINA, exposição EX-MENINA: felicidade, solidão e desejos, Oficina Cultural de Uberlândia (2024 - 2025). Fonte: Acervo pessoal.

Já em MULHER (desejos) (**Figuras 12 e 13**) a vida adulta é atravessada a partir da afirmação dos desejos. Composta por cinco autorretratos, na obra apareço como diferentes personagens que transitam entre o fetiche e o cômico, tensionando os limites do é considerado feminino e desejável. Cada figura parte de um clichê (a estrela pornô, a cowgirl, a sapatão, a marombeira e a mulher banal) e é performada como estratégia de deslocamento e confronto. Ao habitar esses papéis, subverto representações historicamente atribuídas à mulher gorda, frequentemente reduzida à erotização excessiva ou à caricatura. A obra propõe um embate com esses imaginários, evidenciando as violências simbólicas que atravessam a construção do corpo feminino. Ao multiplicar minhas próprias imagens, reivindico o direito de desejar e de ser desejada para além dos estigmas.



Figura 12. Analu Guimarães, MULHER (desejos), série: EX-MENINA: felicidade, solidão e desejos, 2024, 5 fotografias digitais impressas em tecido (90 x 160 cm cada). Fonte: Acervo pessoal.



Figura 13. Analu Guimarães, MULHER (desejos), série: EX-MENINA, exposição EX-MENINA: felicidade, solidão e desejos, Oficina Cultural de Uberlândia (2024 - 2025). Fonte: Acervo pessoal.

Cada um desses trabalhos me deu uma coragem diferente: coragem de olhar para mim e me mostrar, coragem de revisitar memórias e inseguranças, coragem de transformar experiências íntimas em linguagem artística. Essa trajetória de ousadias acumuladas me conduz para o agora.

Escrevendo esta apresentação no primeiro dia do meu ciclo de 27 anos, chego transformada em DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR, uma videoarte de 27 minutos e 27 segundos, na qual aprofundo investigações iniciadas na série anterior. Produzida entre setembro de 2024 e agosto de 2025, a obra nasce do desejo de tensionar os limites entre intimidade e exposição, memória e construção, experiência pessoal e olhar coletivo. Nesse percurso, revisito atravessamentos da minha trajetória, reorganizando afetos, imagens e narrativas que constituem minha relação com o corpo, a cidade e o tempo.

Algumas das imagens que compõem o trabalho foram gravadas com um iPhone 11, ao qual acoplei lentes especiais. Essa escolha possibilita explorar uma dimensão híbrida entre o registro amador e a estética profissional, aproximando o espectador da intimidade do olhar. Por se tratar de um dispositivo cotidiano, portátil e sempre disponível, o celular favorece o deslocamento, o registro espontâneo e a captura de instantes breves, muitas vezes inacessíveis às dinâmicas de uma câmera tradicional. Assim, o próprio gesto de filmar torna-se parte da obra, reafirmando uma prática baseada na presença, na escuta e na atenção ao vivido.

O vídeo propõe uma reflexão sobre o que significa crescer sendo uma mulher, percorrendo minhas memórias e enfrentamentos por meio de três atos: CRIANÇA (felicidade), em que uma infância marcada pela alegria se entrelaça às sutilezas que anunciam as primeiras experiências de uma garota; MENINA (solidão), no qual emerge o embate com o próprio corpo e a busca obsessiva por uma beleza idealizada; e MULHER (desejos), que apresenta a tentativa de resgatar, na vida adulta, um universo lúdico anteriormente sonhado.

Em cada ato, utilizo lentes fotográficas diferentes, marcando visualmente as transições entre os períodos. As imagens constroem uma cronologia fragmentada, que entrelaça passado e presente por meio de montagens visuais e sonoras, alternando minha perspectiva (o “dentro”) e a do espectador (o “fora”). Misturam-se registros pessoais, vídeos de arquivo familiar e reapropriações de produções de outros artistas, criando uma tensão constante entre o dentro e o fora, que por vezes se confundem.

A escrita deste memorial foi amplamente orientada pelo diálogo com a tese de doutorado de Rosana Paulino (2011), *Imagens de sombras*, na qual a artista explora o conceito de “texto de artista”. Paulino propõe que a escrita não se restrinja à função de registro factual, mas se constitua como um instrumento de reflexão crítica e de investigação do próprio processo criativo. Nesse sentido, o texto de artista permite que experiências pessoais, memórias e trajetórias subjetivas se articulem em análise crítica, criando pontes entre a vivência estética e a compreensão conceitual da obra. Sobre isso, ela afirma:

Apesar de a obra de arte trazer em si pressupostos suficientes para sua compreensão, seu entendimento pode ser ampliado quando seus autores trazem novos dados através da palavra escrita ou falada. Isto não significa “explicar didaticamente” o trabalho, como se o observador não tivesse recursos para tanto, mas trazer à tona algumas das expectativas e motivos que levaram o autor à produção da obra. Neste sentido, as motivações que guiam a realização artística também fazem parte desta ampliação de sentidos, bem como os dados sobre a vida do produtor, que irão se entrelaçar à sua obra gerando significados e amplificando conteúdos. (PAULINO, 2011, pp. 8-9)

Ao longo deste memorial, busco aplicar essa perspectiva, permitindo que a narrativa transite entre conceitos que ajudam a explicar a obra, relatos de experiências e descrições dos processos de criação. Meu objetivo não é justificar escolhas, mas revelar os caminhos que me conduziram a elas, evidenciando dúvidas, descobertas e transformações que emergem ao longo do percurso. A escrita, como sugere Paulino, configura-se não apenas como um documento de apresentação do trabalho, mas como extensão da própria prática criativa: um espaço de reflexão contínua, no qual pensamento e prática se aproximam e os moldes tradicionais da escrita acadêmica são tensionados para acolher também os deslocamentos que marcam meu percurso artístico.

Afirmo desde já que este memorial se constrói como um gesto voltado para mim mesma: um exercício de escuta, organização e aprofundamento das ideias, imagens e inquietações que atravessam meu processo artístico. Uma espécie de diário. Assim como para Paulino (2018) na citação que introduz este capítulo-ensaio, também tenho “nós na garganta” que quero discutir. É a partir dessa compreensão da escrita como experiência que algumas escolhas estruturais se tornam necessárias. Opto, assim, por um registro mais sensível, poético e reflexivo, que dialogue com a natureza múltipla e subjetiva do fazer artístico. Por essa razão, não sigo integralmente algumas normas formais da ABNT, priorizando uma organização que acolha o fluxo da experiência e proponha outra apresentação estética para o texto.

Nesse mesmo movimento, adoto o uso do termo “a artista” em vez de “o artista”, como uma posição política e epistemológica, que busca tensionar a tradição patriarcal que historicamente universalizou o masculino como neutro, apagando as experiências, vozes e produções das mulheres nas artes. Assim, a escolha por “a artista” reconhece e valoriza a presença das mulheres como produtoras de conhecimento e de sensibilidade artística.

Apoio-me, ainda, no conceito de “performance-testemunho”, de Geovanni Lima (2025), que compreende o ato de narrar como um gesto político e ético, no qual o sujeito fala de si a partir de suas marcas, vulnerabilidades e atravessamentos, transformando a narrativa pessoal em espaço de resistência e afirmação. No contexto deste trabalho, esse conceito fundamenta a dimensão prática da videoarte, indicando como o corpo em ação torna-se enunciação e memória encarnada.

Articulada a essas proposições, opera também a noção de “tempo espiralar” proposta por Leda Maria Martins (2021), segundo a qual passado, presente e futuro não se organizam de forma linear, mas coexistem em camadas que se atravessam. Essa perspectiva orienta tanto a construção da videoarte quanto a escrita deste memorial, ambas desenvolvidas em um movimento contínuo de retomadas, aproximações e deslocamentos, que abrem novas possibilidades de compreender o processo de criação. No último ato, aprofundo essa discussão.

Diante disso, pergunto: de que modo a autoetnografia, enquanto prática metodológica, pode evidenciar e tensionar as experiências de ser uma artista mulher na arte contemporânea?

É importante para mim dizer que, embora minha prática artística dialogue com pensadores, pensadoras e artistas de diferentes contextos internacionais, esses diálogos não funcionam como modelos a serem seguidos. São leituras que expandem meu campo de reflexão e oferecem ferramentas que se conectam às minhas experiências e às questões que mobilizam este trabalho, sem se sobrepor a elas. Ao explicitar essas escolhas, busco compreender como esses diálogos se constituem e se entrelaçam à minha memória, ao meu corpo e à minha trajetória. Esse reconhecimento torna-se fundamental para a construção de uma narrativa própria, que não reproduza lógicas de centralidade e hegemonia cultural. É nesse sentido que minha prática se inscreve em uma perspectiva anticolonial, ao operar em um espaço de tensão entre o “dentro” e o “fora”, entendendo as influências como processos de tradução, deslocamento e reinterpretação.

A partir desse posicionamento, reconheço também a importância das produções de mulheres, cujas reflexões emergem de experiências historicamente atravessadas por desigualdades de gênero. Esses encontros deslocam meu modo de olhar e de fazer, abrindo outras formas de narrar o corpo, a memória e a experiência feminina. Assim, diferentes ideias e linguagens são incorporadas sem perder de vista a singularidade da minha trajetória, fazendo da obra um espaço de negociação contínua entre experiência, contexto e pensamento.

Por isso, opto por utilizar o termo “diálogo” no lugar de “referência” para caracterizar as relações que estabeleço com artistas, autores e obras que atravessam minha trajetória. Essa escolha não se limita a indicar uma citação ou inspiração, mas pretende revelar uma troca recíproca entre o que produzo e o que encontro fora de mim. Ao falar em “diálogo”, reconheço a presença ativa desses outros sujeitos no meu processo criativo, permitindo que suas ideias, corpos e imagens coexistam com minha própria experiência.

Este memorial é dividido em três atos: o primeiro, APRESENTAÇÃO; o segundo, CONFRONTO; e o terceiro, RESOLUÇÃO. Essa estrutura se inspira na narrativa cinematográfica clássica, também presente na videoarte, na qual cada ato corresponde a uma etapa do percurso contextual e simbólico da obra.

No primeiro ato, delinheio os contextos, conceitos e motivações que impulsionam o processo criativo, revelando as origens das imagens e das inquietações que me movem. O segundo ato marca o embate entre memória e imagem. É o momento de tensão, experimentação e questionamento das próprias estruturas do fazer artístico. No terceiro ato, mergulho diretamente na videoarte, num desfecho que não busca encerrar, mas compreender os atravessamentos do percurso, apontando para um movimento de continuidade e amadurecimento da pesquisa.

Cada ato é composto por “capítulos-ensaios”. Escolhi esse nome porque ele se aproxima da forma como penso e escrevo: de maneira híbrida, reflexiva e em movimento. Esses capítulos-ensaios me permitem articular teoria, experiência e prática artística sem a obrigação de uma linearidade rígida, acompanhando o próprio ritmo do processo. Neles, conceitos, imagens e afetos se encontram conforme surgem no percurso, convidando o leitor a caminhar comigo pelo processo em múltiplos caminhos interpretativos, sem buscar respostas definitivas.

Durante a leitura, apresento os significados de algumas palavras a partir das definições do Dicionário Online de Português (Dicio), como fonte da língua portuguesa contemporânea. Essa estratégia evidencia o diálogo entre o senso comum, a prática artística e a reflexão teórica, tornando certas ideias mais claras e abrindo espaço para novas reflexões. A escolha foi inspirada no trabalho *Narrativas sobre o feminino: diálogos em cartas, memória e cinema* (2018), de Bárbara Ferreira, que propõe uma escrita sensível às camadas de sentido das palavras.

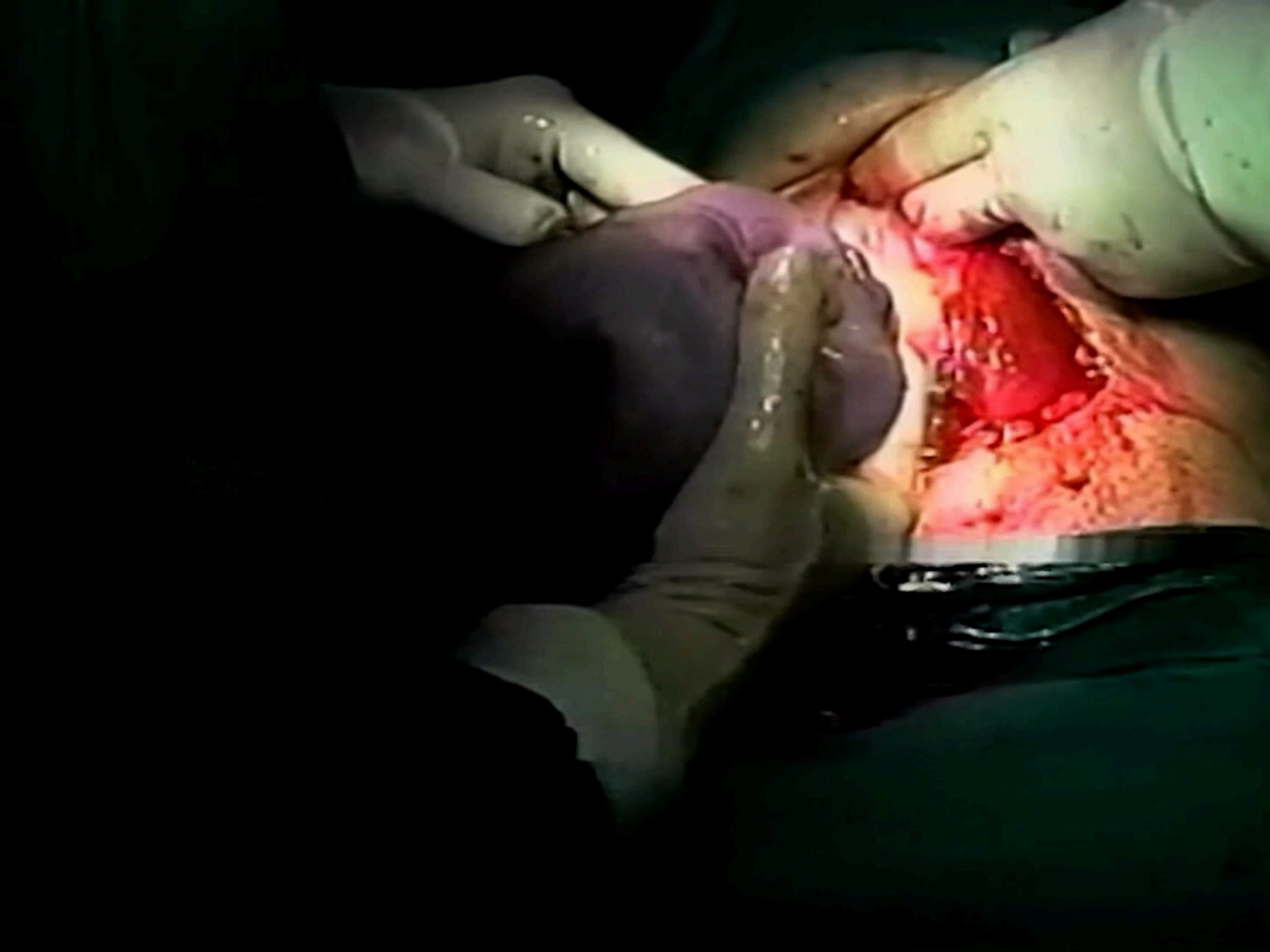
No ATO I. APRESENTAÇÃO, identificado pela cor azul, começo com esta apresentação. No segundo capítulo-ensaio discuto a autoetnografia a partir das ideias de diferentes autoras, como Judith Butler e Grada Kilomba, abordando os conceitos de “dentro” e “fora” e ilustrando essas reflexões por meio da produção de Fernanda Magalhães. No terceiro capítulo-ensaio, aprofundo a discussão sobre memória, imaginário e o sonho, recorrendo às noções de diferentes autores, como Gaston Bachelard, e artistas, como Lygia Clark, para contextualizar a construção da videoarte.

No ATO II. CONFRONTO, identificado pela cor verde, no primeiro capítulo-ensaio discuto a reapropriação de imagens como uma ferramenta artística, a partir da produção de Dara Birnbaum, em diálogo com reflexões teóricas dos cineastas Carlos Adriano e Cao Guimarães. No segundo capítulo-ensaio, apresento uma seleção de obras audiovisuais assistidas recentemente, assim como outras obras que já integravam meu repertório, todas essenciais para o desenvolvimento deste trabalho. Nesse capítulo-ensaio, realizo também uma breve análise comparativa entre minha videoarte e o filme *Retratos Fantasma* (2023), de Kleber Mendonça Filho.

No ATO III. RESOLUÇÃO, identificado pela cor vermelha, nos três primeiros capítulos-ensaios detalho o vídeo, relatando as experiências de produção, as memórias, as questões técnicas envolvidas e os diálogos estabelecidos com diversas artistas mulheres, como Pipilotti Rist e Maria Lynch, e diferentes autoras como bell hooks e Simone de Beauvoir. Esses capítulos-ensaios são construídos a partir de uma perspectiva que se inspira no “realismo mágico”, orientada sobretudo pelas reflexões de Gabriel García Márquez (1967), que aprofundi neste momento da escrita. No quarto capítulo-ensaio, apresento imagens e reflexões sobre a exposição da obra no Museu Universitário de Arte, em Uberlândia, destacando diálogos, desdobramentos e repercussões. Por fim, concluo com algumas reflexões finais e a bibliografia que dialoga com a escrita e o pensamento deste memorial.

A escolha de cada cor que identifica os atos não é apenas um recurso organizacional, mas também simbólico. Elas correspondem às fases da minha vida em diálogo direto com as cores predominantes na videoarte. O azul, que marca o primeiro ato, remete à infância, um tempo de descoberta, sonho e fluidez. O verde, presente no segundo ato, reflete a transição, o crescimento e os embates que surgem na passagem para a adolescência. Já o vermelho, cor do terceiro ato, representa o interno, o amadurecimento e a potência vital que atravessam a criação e a reflexão artística. Assim, a estrutura do memorial se conecta esteticamente à própria obra, instaurando uma coerência visual e conceitual entre escrita e imagem.

Finalizo esta apresentação disponibilizando aqui meu [portfolio](#), por meio do qual é possível acessar outras obras que produzi, o mapa dos trabalhos realizados na cidade, meu canal no youtube e minhas publicações. Essa inserção funciona como uma ponte entre a reflexão desenvolvida neste memorial e minha prática artística, permitindo que o leitor acesse diretamente outros projetos, experiências e produções que constituem meu percurso até o presente momento.



Só será possível nos reapropriarmos do mundo quando nos reapropriarmos de nós mesmos.

– **Rafael Trindade, 2013**

Neste capítulo-ensaio, apresento o conceito de autoetnografia, sua origem e desdobramentos, com foco em suas apropriações no contexto da arte contemporânea. Para isso, fundamento-me nas reflexões de Ellis, Adams e Bochner (2010) sobre a autoetnografia enquanto prática que articula experiência pessoal e compreensão cultural; nas ideias de Judith Butler (2015) sobre o relatar de si e a construção de identidade; e nas contribuições de Grada Kilomba (2016) e bell hooks (2000) acerca da autoimagem da mulher. A partir desse conjunto teórico, desenvolvo meu entendimento dos conceitos de “dentro” e “fora” para situar minha prática artística nesse panorama e evidenciar como a transposição de vivências individuais pode se tornar narrativa visual e reflexão estética. Nesse contexto, analiso a produção de Fernanda Magalhães, que, assim como eu, utiliza o próprio corpo como suporte central de sua investigação artística.

“Autobiografia”

substantivo feminino

1. Vida de uma pessoa escrita por ela mesma.

“Etnografia”

substantivo feminino

1. Parte da antropologia que se dedica ao estudo das múltiplas etnias, de suas implicações antropológicas e sociais. 2. Registro feito com o intuito de descrever a cultura material de um povo.

O termo “autoetnografia” começou a ser sistematizado a partir da década de 1990, sobretudo com as contribuições de Carolyn Ellis e Arthur Bochner, que propuseram uma prática investigativa baseada na articulação entre experiência pessoal e fenômenos sociais. Essa metodologia surge, em grande medida, como resposta à crítica às formas positivistas de pesquisa, que privilegiavam a distância e a neutralidade do pesquisador. Diferente da etnografia clássica, que parte da observação de um grupo externo, a autoetnografia volta-se ao lugar da pesquisadora, reconhecendo que sua subjetividade e vivência não apenas atravessam a investigação, mas também constituem um campo legítimo de produção de conhecimento (ELLIS; BOCHNER, 2000).

Nesse sentido, trata-se de uma metodologia que combina a descrição etnográfica de contextos culturais com a narrativa autobiográfica, tomando a experiência singular como via de acesso a dimensões coletivas.

Em *Autoethnography: An Overview*, Ellis, Adams e Bochner (2010) definem a autoetnografia como “uma abordagem à pesquisa e à escrita que busca descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal (auto) para compreender a experiência cultural (etno)” (2010, pp. 1-2), ressaltando que essa abordagem “desafia as formas canônicas de fazer pesquisa e representar os outros e trata a pesquisa como um ato político, socialmente justo e socialmente consciente” (2010, pp. 1-2). Assim, a pesquisa se torna tanto processo quanto produto, permitindo um trânsito entre reflexão crítica e elaboração narrativa.

A autoetnografia configura-se, portanto, como uma metodologia que propõe uma escrita de si que é, simultaneamente, uma investigação do mundo. Ao reconhecer a subjetividade como parte inseparável do processo de conhecimento, situa a pesquisadora como instrumento e agente da própria pesquisa, fazendo do corpo e da experiência não apenas objetos de análise, mas lugares de enunciação e produção de sentido.

No campo das Artes Visuais, essa perspectiva metodológica possibilita que a experiência pessoal se converta diretamente em matéria de criação, transformando memórias e vivências em narrativas visuais que dialogam com questões estruturais mais amplas (como gênero, raça e sexualidade) e revelam como esses atravessamentos constituem subjetividades. No contexto da arte contemporânea, a autoetnografia tem se mostrado fundamental para artistas que buscam tensionar representações hegemônicas e inscrever suas próprias experiências no campo artístico, conferindo visibilidade e voz a trajetórias historicamente marginalizadas.

No meu trabalho, a autoetnografia configura-se também como linguagem artística: em obras como *EX-MENINA* (2023–2024) e *DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR* (2025), minha história pessoal torna-se diretamente matéria-prima da criação, atravessada pelo corpo e pelo espaço, seja urbano ou doméstico. A prática autoetnográfica me possibilita, assim, tensionar normas sociais e evidenciar estruturas que moldam a experiência de ser artista mulher, transformando minhas vivências em reflexões compartilháveis.

Judith Butler (2015) discute o ato de “dar um relato de si” como uma prática ética e relacional, marcada pela opacidade e pela dependência do outro, pois só é possível narrar-se dentro das condições de linguagem e de inteligibilidade oferecidas pelo mundo social.

Ela afirma: “o ‘eu’ não começa comigo. A vida psíquica é sempre relacional, e o relato de si mesmo é desde o início um relato dirigido a um outro. O ‘eu’ que tenta fazer o relato é já implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração” (2015, p. 35).

Desse modo, o sujeito não é uma entidade pré-existente, mas se constitui por meio de relações intersubjetivas e das normas sociais que definem o que pode ou não ser reconhecido como humano. Para Butler:

Se tento dar um relato de mim mesma, e se tento me fazer reconhecível e compreensível, devo começar com um relato narrativo da minha vida. Mas essa narrativa será desorientada pelo que não é meu, ou não é só meu. E, até certo ponto, terei de me fazer substituível para me fazer reconhecível. A autoridade narrativa do ‘eu’ deve dar lugar à perspectiva e à temporalidade de um conjunto de normas que contestam a singularidade de minha história. (BUTLER, 2015, p. 52)

Ao relatar-me, portanto, também exponho as forças sociais e culturais que me atravessam, revelando a dimensão coletiva de toda experiência individual. Na minha prática artística, essa perspectiva se manifesta na possibilidade de tornar visíveis as lacunas e tensões que estruturam meu corpo e minha identidade. Nas minhas obras, ao narrar um “eu” inevitavelmente fragmentado, não apenas denuncio as normas que moldam a experiência, mas também crio um espaço de fricção, permitindo que o espectador participe dessa negociação entre o íntimo e o social.

Como afirma Butler: “quando se fala em dar um relato de si mesmo, também se está exibindo, na própria fala, o logos pelo qual se vive, um logos que não é inteiramente de um só e que não pode ser, pois esse logos é o meio através do qual a vida se torna reconhecível e compartilhável” (2015, p. 161). Esse “logos” não é apenas pessoal, mas o reflexo das condições históricas e simbólicas que delimitam o que pode ser dito, vivido e reconhecido. Relatar-se (ou criar artisticamente) torna-se, assim, um ato ético e político, no qual o sujeito se reconhece não como centro, mas como parte de uma rede de relações e forças que o excedem.

Minha videoarte insere-se nesse campo de tensão, no qual se evidencia a impossibilidade de um relato pleno de si, transformando essa opacidade em potência poética.

O “eu” que emerge na obra não se apresenta como entidade fixa ou transparente, mas como um corpo em relação, um sujeito que se constitui na troca com o outro e com o mundo, habitando as brechas e contradições que Butler reconhece como condição fundamental da existência.

Ao construir esse relato, mobilizo corpo, imagem e memória como formas de pensamento, em que a experiência não é apenas descrita, mas elaborada e compartilhada. A escrita, nesse contexto, se revela como extensão da prática artística ao operar como espaço de reflexão, onde o íntimo se abre ao coletivo.

A travessia entre interior e exterior constitui, assim, o cerne desta investigação, colocando em questão seus limites e sugerindo que, talvez, essas fronteiras não apenas se toquem, mas se reflitam e se prolonguem mutuamente.

“Dentro”

advérbio e expressão

1. Interiormente; localizado no interior de; de modo interno; adentro; em direção ao interior de. **2.** Intimamente; de maneira íntima e particular.

“Fora”

advérbio, preposição e substantivo masculino

1. Na parte exterior; na face externa; em outro local. **2.** Com exclusão de; além de; exceto. **3.** Não aceitação de; recusa.

Considerando as ideias apresentadas, os conceitos de “dentro” e “fora” ultrapassam definições simples de espaço ou localização. O “dentro” não se restringe à experiência íntima individual, mas trata-se de um território do corpo, da memória e da sensação, permanentemente atravessado por normas, expectativas e construções sociais. O “fora”, por sua vez, não se limita ao espaço público ou externo, mas engloba o olhar do outro, os dispositivos de visibilidade e os contextos sociais e culturais que incidem sobre a existência do sujeito. É a partir dessa tensão que emerge o título do trabalho que nomeia este memorial: DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR.

Ao refletir sobre essa relação, compreendo que não se trata de estabelecer fronteiras fixas entre interioridade e exterioridade, mas de reconhecer um movimento contínuo de passagem, retorno e reconfiguração. Aquilo que se apresenta como íntimo já carrega marcas do mundo; aquilo que parece externo já atua na constituição do corpo, da memória e da linguagem. Dentro e fora deixam, assim, de operar como opostos e passam a funcionar como dimensões em permanente implicação.

Esse movimento atravessa diretamente minha prática artística e minha escrita. Aquilo que registro retorna a mim transformado; aquilo que narro me atravessa novamente; aquilo que considero “fora” da experiência (a câmera, o arquivo, o olhar do público) passa a integrar o campo sensível a partir do qual me constituo. O gesto autoetnográfico não organiza essas instâncias como separáveis, mas como camadas que se dobram, se atravessam e se reinscrevem mutuamente.

Na videoarte, esse movimento se intensifica. Corpo, memória e espaço social entram em fricção na construção da imagem, produzindo uma zona instável na qual a experiência já não pertence apenas ao campo privado, mas se desloca para uma dimensão compartilhável. A obra opera como travessia: o corpo é atravessado pelo mundo e, simultaneamente, o atravessa. Quando o íntimo se inscreve na imagem, ele não retorna como memória intacta, o processo artístico o desloca, recorta e transforma em som, gesto e forma, produzindo novos sentidos a partir do que foi vivido.

Retomo, assim, a afirmação de Trindade (2013) que introduz este capítulo-ensaio: “Só será possível nos reapropriarmos do mundo quando nos reapropriarmos de nós mesmos”. Reapropriar-se de si é reconhecer que o mundo começa no corpo e que compreender o exterior exige uma escuta profunda do que nos atravessa internamente. Nesse trânsito contínuo entre dentro e fora, minha prática se constitui não como separação, mas como passagem.

Para aprofundar essas questões, destaco a produção de Fernanda Magalhães (1962, Londrina – PR), cuja prática exerceu influência decisiva na minha trajetória artística e na forma como passei a me relacionar com o meu próprio corpo. O contato com sua obra foi fundamental para que eu reconhecesse meu corpo como instrumento legítimo de investigação poética, compreendendo a experiência pessoal não como algo a ser ocultado, mas como potência crítica. Magalhães é uma das pioneiras no Brasil na articulação de práticas autoetnográficas nas Artes Visuais, investigando o próprio corpo como território de tensão entre gênero, sexualidade, normatividade e representação.

Desde os anos 1990, sua produção dedica-se à reconfiguração da imagem da mulher gorda por meio da fotografia, afirmando a existência desses corpos e tensionando os padrões hegemônicos de beleza. Ao incorporar sua vivência pessoal como dispositivo crítico, sua obra problematiza as estruturas sociais que regulam visibilidade, desejo e reconhecimento, evidenciando como o corpo feminino é atravessado por normas coloniais, patriarcais e estéticas. Para a artista, trabalhar com o corpo constitui um gesto “absolutamente político” e um compromisso ético de longa duração: “É uma política que se expandiu para pensar o corpo da mulher junto a questões de diversidade queer, de gênero, do corpo abjeto” (MAGALHÃES, 2015, s/p).

Nos trabalhos iniciais de sua carreira, Magalhães volta o olhar para o próprio corpo como território de resistência e autoconhecimento. Na série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia* (1995), a artista investiga criticamente os estigmas associados aos corpos gordos femininos no imaginário social. Composta por 28 produções, a série utiliza colagens que combinam fotografias, recortes de jornais, textos, cores, linhas e formas, ampliadas sobre lona ou vinil. Cada obra recebe o título *Gorda*, seguido de numeração sequencial, reforçando tanto a repetição quanto a insistência da presença desse corpo.

Sobre essas imagens, a artista afirma:

Mulheres Gordas com suas dobras, estrias e cicatrizes que estão fora das normas e tabelas que ditam a normalidade. Invisível, pretendem desvendar-se. Estar nos espaços e atuar, ocupar, ser. São fotografias, resultado de ações fotoperformáticas. Surgiram pelas experiências com meu corpo considerado fora dos padrões, estranho a estes modelos ditados a todas as mulheres. (MAGALHÃES, 2021, s/p)

Em *Gorda 09* (**Figura 14**), por exemplo, Magalhães apresenta um autorretrato frontal, nua, com o corpo centralizado na composição. No lugar do rosto, insere a cabeça da estatueta da *Vênus de Willendorf* (**Figura 15**), recriando-se como deusa da fertilidade. Ao redor de seu corpo, inscreve-se a imagem de uma mulher magra, em contraste com sua própria figura.

14

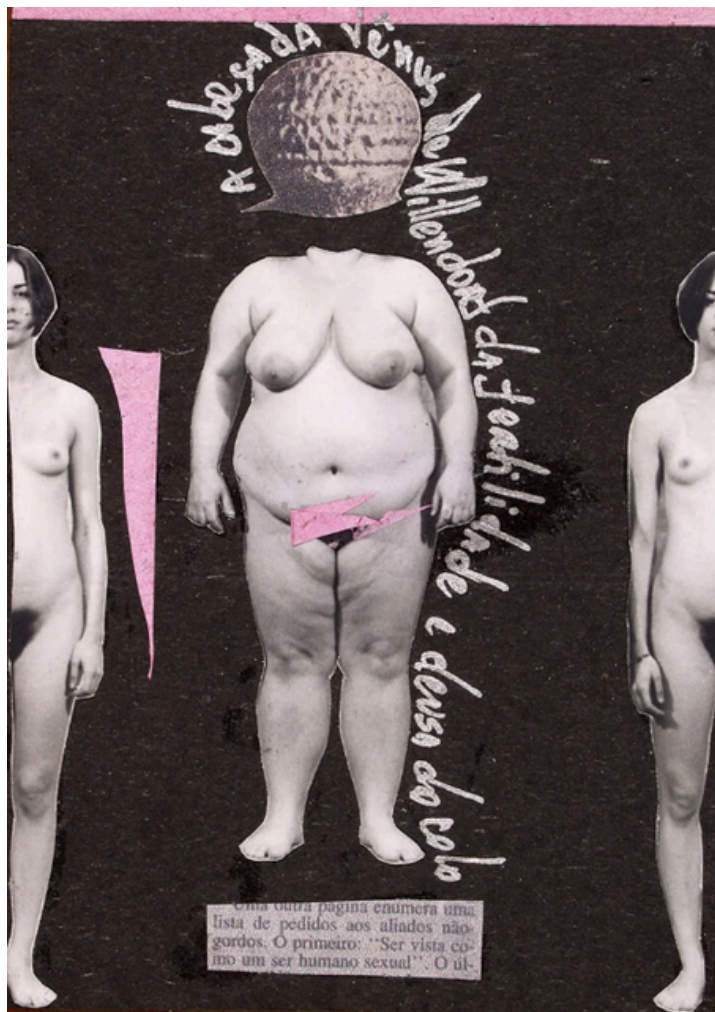


Figura 14. Fernanda Magalhães, Gorda 09, série: A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia, 1995, colagem analógica, dimensões desconhecidas. Fonte: Fernanda Magalhães.

15

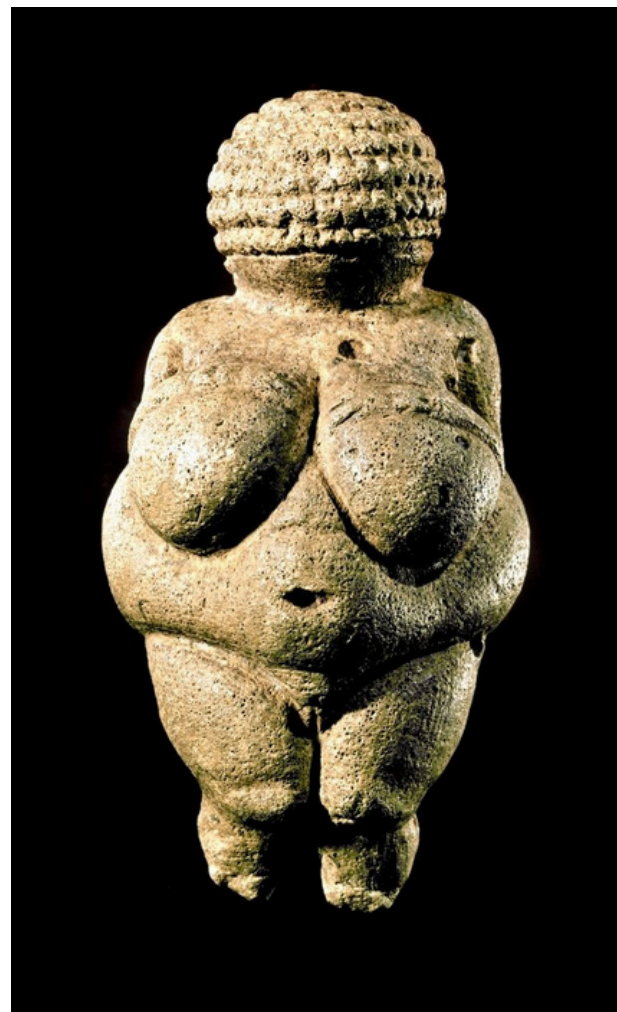


Figura 15. Autor desconhecido, Vênus de Willendorf, descoberta em 1908, escultura em pedra calcária com vestígios de ocre vermelho (11,1 cm de altura), National Museum of Natural History, Viena. Fonte: Meisterdrucke.

Esse contraste entre o corpo gordo da artista e a silhueta magra inscrita ao redor não opera apenas como oposição formal, mas como um dispositivo que evidencia as hierarquizações profundas que estruturam o imaginário visual ocidental. A coexistência dessas duas corporeidades na mesma imagem revela que a violência simbólica não se constitui apenas pela exclusão ou apagamento de determinados corpos, mas também (e sobretudo) pela repetição exaustiva de um ideal magro que se consolida como parâmetro universal de beleza, saúde, moralidade e valor. Nesse sentido, a imagem magra não é neutra: ela funciona como tecnologia disciplinadora do olhar, regulando quem pode ocupar o campo da visibilidade legítima, do desejo socialmente reconhecido e da plena humanidade.

No entanto, ao posicionar o corpo gordo no centro da composição e relegar a silhueta magra às margens, a obra opera uma inversão dessa lógica dominante. O que historicamente foi deslegitimado passa a ocupar o lugar de protagonismo, enquanto o ideal normativo é deslocado para uma posição secundária. Essa reorganização do espaço visual não apenas questiona os regimes hegemônicos de representação, mas afirma o corpo gordo como presença plena e legítima, capaz de redefinir os critérios de valor, beleza e existência.

Como observam Tvardovskas e Rago (2007), a obra:

Apresenta-se como uma reação à perversa lógica de negação do corpo gordo, difundida na atualidade. Ser gorda, nesse contexto, deixa de ser uma experiência traumatizante e de profundo sofrimento, afinal, as próprias divindades situadas em nossas origens não eram representadas como as figuras que hoje definimos como saudáveis, porque magras e ágeis. (SATURNINO TVARDOVSKAS; RAGO, 2007, pp. 64-65)

Ao inserir-se como *Vênus*, a artista não apenas reivindica visibilidade, mas tensiona a própria construção histórica das categorias de normalidade e beleza, evidenciando seu caráter contingente, culturalmente produzido e atravessado por relações de poder. Essa operação pode ser aprofundada a partir das reflexões de Grada Kilomba (2016), para quem o regime colonial do olhar institui uma economia visual na qual certos corpos são reiteradamente posicionados como excessivos, desviantes ou abjetos, enquanto outros são naturalizados como universais e desejáveis. Nesse regime, o corpo gordo é empurrado para fora do campo do que é compreensível e do desejo, sendo reconhecido apenas como erro, falha ou excesso.

Ao ocupar o centro da imagem e reinscrever-se como figura divina, Magalhães rompe com essa lógica e produz o que Kilomba denomina *reversão da posição do olhar*: o corpo historicamente objetificado passa a enunciar a si mesmo, deslocando-se da condição de objeto de julgamento para a de sujeito produtor de sentido. Ao narrar-se visualmente, a artista constrói um conhecimento situado, que emerge da experiência vivida e se afirma como gesto político e epistemológico. Trata-se de uma forma de produção de sentido que escapa aos parâmetros normativos e hierárquicos da tradição ocidental, instaurando uma outra gramática do ver, na qual o corpo não é mais superfície passiva de inscrição do olhar dominante, mas território ativo de enunciação, memória e disputa simbólica.

No centro inferior da obra, lê-se a frase colada: “lista de pedidos aos aliados não-gordos. O primeiro: Ser vista como um ser humano sexual”. Com essa declaração, Magalhães denuncia a falha estrutural da sociedade em reconhecer a mulher gorda como sujeito legítimo de desejo e afetividade. Ao inserir o texto diretamente na imagem, a artista transforma o corpo em manifesto, reivindicando o direito ao prazer, à visibilidade e à humanidade plena. A frase funciona como um gesto que tensiona a fronteira entre intimidade e exposição, questionando quem pode ser olhado, e de que modo.

Como afirma a própria artista:

As transgressões levam às abjeções. Os corpos que se posicionam e não cumprem as regras, que não estão nas normas, são desconsiderados, não serão representados. Serão silenciados. Morte em vida. As artes são campo de posicionamentos e transgressões, criando forças poéticas que transcendem às racionalidades e nos atingem direto, no fundo de nossas sensações, e a todos. (MAGALHÃES, 2024, s/p)

Dessa forma, sua poética propõe que corpos historicamente marginalizados e estigmatizados sejam reconhecidos como plenos sujeitos de desejo e afetividade, desafiando o olhar normativo e reinscrevendo a mulher gorda no campo da experiência erótica e humana. Magalhães inaugura, assim, uma prática de autoimagem na qual o corpo deixa de ser apenas objeto de representação para afirmar-se como território de disputa, enunciação e produção de sentido.

Em diálogo com as reflexões de bell hooks (2000) proponho trabalhar com o termo “autoimagem”, e não “autorepresentação”. Essa escolha desloca o foco da validação externa para a autoridade interna. Enquanto a autorepresentação tende a se ancorar no olhar do outro, buscando reconhecimento e legitimação dentro de lógicas patriarcais, a autoimagem posiciona o sujeito no centro de sua própria narrativa, tomando a própria percepção como princípio de definição.

Em *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, uma das leituras centrais desta pesquisa, bell hooks enfatiza que o desenvolvimento de uma autoimagem está intrinsecamente ligado ao amor-próprio e à afirmação do sujeito em sua integralidade. Para a autora, o amor por si não se configura como um sentimento isolado ou individualista, mas como um gesto político e ético, que implica resistir às normas sociais responsáveis por controlar, moldar e limitar o corpo e a identidade feminina.

A partir desse posicionamento, a prática artística insere-se nesse processo como ferramenta de experimentação e visibilização: ao materializar experiências subjetivas, seja por meio do corpo ou de diferentes suportes, a artista não apenas nomeia sua própria percepção, mas também interroga os paradigmas sociais que moldam os corpos e as identidades, criando possibilidades de existência que rompem com modelos normativos e coloniais de representação.

Essa perspectiva se expande em produções posteriores de Magalhães, como na série *Natureza da Vida* (2005) e no projeto *Corpo-reconstrução: ação, ritual, performance* (2003–2008), nos quais a artista continua a inscrever sua própria imagem como exercício de existência. Suas obras evidenciam a potência de narrar a própria experiência como gesto simultâneo de reconstrução de si e de reconfiguração simbólica da realidade, confrontando a normatividade e as estruturas patriarcais que determinam quais corpos podem ser vistos, desejados e legitimados no campo da arte contemporânea.

Em diálogo com essa abordagem, minha produção também se constrói a partir da vivência e da exposição de marcas corporais, afetivas e sociais, compreendendo o corpo como instrumento de resistência e elaboração de sentido. Essas marcas, atravessadas por violências simbólicas, constituem a base dos processos poéticos que desenvolvo. Nesse encontro, nossos trabalhos revelam não apenas aproximações formais ou temáticas, mas a partilha de inquietações em torno da experiência de ser mulher, consolidando o corpo como eixo central da investigação apresentada neste memorial.



Sonhei um sonho
e lembrei-me do sonho
e esqueci-me do sonho
e sonhei que procurava
em sonho aquele sonho
e pergunto se a vida
não é um sonho que procurava um sonho.

– **Cecília Meireles, 1959**

Como mostrei no capítulo-ensaio anterior, habitar o mundo é ser atravessado por imagens e expectativas que ultrapassam o âmbito individual, sendo produzidas e sustentadas por estruturas sociais e culturais. É nesse contexto que esta pesquisa artística se insere, buscando compreender como memória, imaginário e sonho se entrelaçam na constituição da experiência de si. Parte do trabalho nasce de lembranças pessoais (afetivas, fragmentadas e por vezes confusas) que, ao serem revisitadas pela videoarte, desdobram-se em reflexões sobre os modos como o eu se constrói em relação ao mundo.

Neste capítulo-ensaio, aprofundo a memória em suas dimensões individual e coletiva, compreendendo-a como um processo narrativo e relacional atravessado por forças sociais. Interessa-me investigar como o imaginário e o sonho operam nesse campo: o primeiro, como uma matriz de imagens e símbolos regulada por poderes que produzem e reiteram padrões e narrativas hegemônicas; o segundo, como um espaço de invenção sensível que tensiona essas estruturas, abrindo brechas para outras formas de existência. Ao articular essas camadas, busco compreender como determinadas experiências são silenciadas ou apagadas, e como a prática artística pode reativá-las, reinscrevendo o corpo e a subjetividade em outras possibilidades de sentido.

Para isso, dialogo com Paul Ricoeur (2000) no campo da memória; com Luiz Costa Lima (2009), Grada Kilomba (2019) e bell hooks (1995) nas discussões sobre imaginário; e com Gaston Bachelard (2009) acerca dos sonhos e suas funções simbólicas. No campo prático, trago as proposições de Lygia Clark e o filme *O Mágico de Oz* (1939), evidenciando como sonho e criação artística articulam experiências, tensões e desejos que atravessam corpo e subjetividade.

“Memória”

substantivo feminino

1. Faculdade de reter e recordar algo vivido, experiências, fatos, imagens, ideias ou sentimentos. **2.** Registro escrito ou narrativo de fatos, acontecimentos ou experiências.

A palavra “memória” vem do latim *memoria*, ligada a *memor*, “aquele que se lembra” ou “consciente do passado”. Desde a Antiguidade, o termo não se limita ao registro de fatos, mas envolve a preservação de imagens, experiências e afetos que participam da construção das identidades.

Nesse sentido, a memória articula passado e presente, contribuindo para a formação de sentidos individuais e coletivos. Ao longo do tempo, o conceito ampliou-se, incorporando dimensões psicológicas, sociais e culturais.

Pensar a memória implica reconhecer suas diferentes formas de constituição, que articulam dimensões individuais e coletivas. A memória individual diz respeito ao registro íntimo (afetivo, fragmentado e mutável) que molda a percepção de si. No entanto, como propõe Paul Ricoeur (2000), lembrar nunca é um ato isolado: trata-se de um gesto situado, atravessado por narrativas, linguagens e sistemas simbólicos que nos precedem. Nesse sentido, as experiências vividas são continuamente reorganizadas por meio das narrativas que circulam socialmente, fazendo com que a memória se constitua em relação a um horizonte coletivo de sentidos. Assim, nossas lembranças não operam como registros fixos do passado, mas como construções mediadas por discursos familiares, culturais e históricos que orientam a forma como o vivido se torna explícito.

Quando lembro da música que marcou minha infância, da primeira vez que vi a lua por um telescópio ou do cheiro de cloro na piscina, aciono memórias íntimas que, no entanto, carregam também o tempo histórico, os rituais sociais e as imagens estéticas que moldaram essas experiências. Minhas festas de aniversário, por exemplo, remetem não apenas a vivências afetivas, mas a uma época específica: músicas, visualidades e rituais compartilhados socialmente. O que parece estritamente pessoal revela-se tecido por fios coletivos.

Recordar, portanto, não é recuperar fielmente um acontecimento, mas participar de um processo de reconstrução. Ricoeur (2000) enfatiza que aquilo que um grupo reconhece como seu passado depende de histórias contadas, reafirmadas e transmitidas ao longo do tempo, um movimento atravessado por seleções, esquecimentos e disputas de sentido. A memória se realiza por meio do testemunho e da narrativa, estabelecendo uma relação ética entre quem conta e quem escuta, fundada na confiança e na responsabilidade.

Muitas vezes, a lembrança que carregamos de nós mesmos não nasce da experiência direta, mas do relato do outro. Um familiar narra algo vivido na infância e, mesmo sem registro na memória consciente, passamos a incorporar essa história como se fosse nossa. A narrativa alheia ocupa o lugar da lembrança ausente, produzindo uma memória mediada, construída pelo olhar de quem nos viu antes que pudéssemos nos ver.

O outro, nesse sentido, nos empresta uma imagem de nós, que se integra, com o tempo, àquilo que reconhecemos como identidade. A memória torna-se, assim, um território poroso, no qual o eu se forma no encontro com o outro. Lembrar é sempre reinterpretar: envolve disputar sentidos, selecionar o que permanece e, muitas vezes, resistir a narrativas hegemônicas que tentam definir quem somos e quais memórias importam.

As narrativas partilhadas organizam aquilo que pode ser lembrado, mas também produzem tensões, fissuras e instabilidades na forma como o sujeito se percebe no tempo. Nesse sentido, lembrar nunca é um ato neutro: ao mesmo tempo em que sustenta uma sensação de continuidade, a memória revela sua fragilidade, seus apagamentos e suas transformações. É nesse movimento que a identidade se constitui não como algo fixo, mas como uma construção instável, permanentemente atravessada por revisões, esquecimentos e deslocamentos.

Minha prática artística se constrói a partir desse entrelaçamento entre memória individual e coletiva. Ao trabalhar com imagens, gestos e materiais, mobilizo não apenas recordações pessoais, mas também histórias familiares, experiências compartilhadas entre mulheres e repertórios culturais que informam meu olhar. A obra torna-se, assim, um campo de reinscrição, no qual o passado é reorganizado sensivelmente no presente, em sua condição fragmentária e processual.

Na videoarte, essa dinâmica se materializa de forma sensível. As imagens da infância, da adolescência e da vida adulta não seguem uma linearidade cronológica, mas se sobrepõem, criando uma temporalidade afetiva próxima ao funcionamento da memória. O corpo, presença constante nos vídeos, torna-se o lugar onde essas experiências se concentram, carregando marcas do vivido e das narrativas que atribuo a elas. Ao me narrar, estabeleço um diálogo contínuo com o mundo que me antecede. É nesse encontro entre a lembrança, a fabulação e o olhar do outro que o imaginário se afirma, não como fuga do real, mas como força que o reconfigura e amplia seus sentidos.

“Imaginário”

adjetivo e substantivo masculino

1. Que pertence à imaginação; que não é real; fictício. **2.** Conjunto de ideias, imagens ou representações que existem na mente de alguém ou na consciência coletiva.

O conceito de imaginário surge, historicamente, como uma forma de compreender o conjunto de imagens, símbolos, mitos e representações que estruturam a percepção do mundo e das experiências humanas. Inicialmente abordado pela filosofia e pela psicologia, o imaginário foi pensado como o espaço em que o pensamento criativo e a memória se articulam, permitindo que indivíduos e grupos atribuam sentido à realidade e à experiência vivida.

No campo da arte, o imaginário ultrapassa a fronteira entre o real e o fictício, constituindo-se como um território de passagem entre o consciente e o inconsciente. Ele se manifesta não apenas nas imagens que criamos, mas também nas imagens que nos habitam, aquelas que emergem das lembranças, dos afetos e das fantasias.

Luiz Costa Lima (2009) define o imaginário como o lugar das imagens que estruturam o pensamento social e orientam os modos de sentir e agir, sendo um campo de forças regulado por sistemas de poder e de crença. Em *O controle do imaginário e a afirmação do romance*, o autor aprofunda essa discussão ao demonstrar como, a partir do século XVII, a racionalidade moderna ocidental, ancorada na ciência, na religião institucional e no Estado, passou a impor limites à imaginação, disciplinando-a em nome da verdade e da ordem. Nesse processo, tanto a linguagem quanto as imagens são reguladas, delimitando quais formas de sensibilidade, discurso e corpo podem ser reconhecidas como legítimas.

Como o autor ressalta, “bem sabemos que a censura é o controle explicitado, tão evidente que não apresenta problema teórico nenhum. Mas será preciso que a censura se escancare para compreender-se a existência do controle?” (2009, p. 33). Ou seja, grande parte do controle sobre o imaginário ocorre de maneira silenciosa, internalizada, tornando-se visível apenas quando se evidencia explicitamente. Nesse sentido, segundo ele, a ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza:

Cultura, classe, camada, meio profissional parecem-se então a roupas muito leves, tão leves que a pele não sente que as transporta. Melhor, roupas que se tornam a própria pele, da qual não nos imaginamos despossuídos. Então julgamos que nossos hábitos, condutas e práticas são nossos simplesmente porque pertencemos à humanidade. (COSTA LIMA, 2009, p. 85)

Além disso, Costa Lima observa que “a relação entre mimesis e controle é imediata. Basta que o produto daquela [mimesis] não reproduza o padrão que se lhe mostra como guia para que esse produto se sujeite a ser controlado” (2009, p. 45), mostrando que qualquer desvio das normas estabelecidas já é alvo do controle social e simbólico.

Nas artes e na cultura visual, esse processo de racionalização resultou na construção de modelos normativos de corpo e de subjetividade; o corpo belo, harmônico, masculino, branco e magro como padrão de humanidade e visibilidade. O que não se encaixava nesse ideal foi sendo empurrado para a zona do indizível e do invisível: corpos de mulheres, corpos gordos, corpos negros e dissidentes passaram a ocupar o território do “irracional”, do “monstruoso” ou do “inadequado”.

Ao descrever o “controle do imaginário”, Costa Lima denuncia essa tentativa histórica de submeter a imaginação às formas hegemônicas de representação. Ele argumenta que a razão moderna institui uma fronteira entre o que pode ser representado e o que deve permanecer fora da imagem, e é nesse fora que se acumulam experiências e sensibilidades marginalizadas, bem como sonhos. Assim, o imaginário social é também um lugar de exclusão, onde hierarquias de gênero, raça e corpo se perpetuam por meio da repetição simbólica de padrões.

Essa leitura de Luiz Costa Lima é fundamental para compreender minha videoarte, na medida em que evidencia os mecanismos históricos de controle da imagem e da imaginação. Na obra, proponho uma ruptura com esse regime ao colocar o corpo da mulher gorda em primeiro plano, devolvendo visibilidade e complexidade a uma presença frequentemente apagada ou reduzida pela história da arte e pela mídia. Ao utilizar minha própria imagem e voz, aciono um gesto de resistência àquilo que o autor define como “interdição da imaginação desviante”, deslocando o corpo da condição de objeto para a de sujeito de sua própria ficção.

Se o imaginário moderno foi moldado por uma racionalidade excludente, o gesto artístico aqui opera no sentido oposto, ao restituir à imaginação sua potência crítica e emancipatória. Ao tensionar a hierarquia entre quem olha e quem é olhado, a obra desestabiliza narrativas hegemônicas e desloca o corpo para outras formas de representação e experiência. Nesse movimento, a memória deixa de ser apenas rememoração individual e passa a atuar como prática política.

Retomando Grada Kilomba (2019, p. 31), “contar é uma prática de libertação. É um processo de dar voz, nome e linguagem à experiência silenciada. Ao contar, rompemos com a política do silêncio e reivindicamos o poder de definir nossas próprias realidades”. Ao narrar a si mesmo, a artista não apenas revisita o passado, mas disputa os sentidos que historicamente lhe foram negados.

Assim, a memória torna-se um território de afirmação: lembrar é também reivindicar existência, presença e legitimidade. A criação de um imaginário próprio, portanto, não se configura apenas como exercício estético, mas como prática de resistência, ao tensionar regimes dominantes de visibilidade e afirmar o corpo feminino, gordo e dissidente como possibilidade legítima de humanidade e sensibilidade.

É nesse movimento de imaginar outras formas de existir que retomo também a bell hooks, que ressalta o potencial transformador da arte. Para a autora, criar não é apenas refletir o mundo tal como ele é, mas projetar aquilo que ainda não foi possível viver. Como afirma: “para ser verdadeiramente visionário, precisamos enraizar nossa imaginação em nossa realidade concreta, enquanto simultaneamente imaginamos possibilidades além dessa realidade” (hooks, 1995, p. 110). A imaginação, assim, deixa de ser um território da fantasia desligada do real e se converte em ferramenta capaz de vislumbrar e afirmar futuros possíveis para corpos e vozes historicamente silenciados.

Minha obra, portanto, fala a partir de mim, mas não se encerra em uma experiência individual. As imagens ativam um campo relacional no qual o espectador é convidado a reconhecer como suas próprias memórias, afetos e vivências se entrelaçam ao que vê. Ao habitar esse território de imaginação compartilhada, cada pessoa passa a integrar o processo de construção de sentidos, mobilizando lembranças que extrapolam o gesto autoral. Essa experiência pode produzir uma forma de desalienação sensível, possibilitando tanto o reconhecimento de experiências comuns quanto a abertura para reconstruir a si fora das narrativas normativas que moldam o olhar.

Nessa busca por um imaginário próprio, procuro, por meio da videoarte, transformar imagens cotidianas e fragmentos da experiência em territórios poéticos. São esses recortes, às vezes mínimos, íntimos e quase imperceptíveis, que evidenciam a tensão entre memória e imaginação. Corpo, espaço e tempo tornam-se, assim, materiais maleáveis, atravessados por lembranças e sentidos compartilhados.

É nesse ponto de contato entre memória, imaginário e sonho que emergem imagens capazes de ampliar nossa maneira de habitar o mundo.

“Sonho”

substantivo masculino

1. Associação de imagens, ideias e pensamentos, frequentemente desconexas e confusas, que aparecem no pensamento durante o sono. **2.** Ideia veemente e apaixonada; anseio; desejo permanente, vivo e constante. **3.** Ideias disparatadas e sem coerência; imaginação sem lógica; devaneio; planejamento sem nexos; vontade absurda; fantasia. **4.** Algo ou alguém ideal; sem defeitos.

Para Gaston Bachelard (2009), o sonho não se reduz a um fenômeno psíquico isolado ou a uma simples manifestação de desejos reprimidos; ele é uma experiência poética e existencial, um espaço privilegiado onde a imaginação habita as imagens e as transforma. Em *A Poética do Devaneio*, o filósofo desenvolve uma compreensão do sonhar como forma de vivenciar imagens, dando corpo a estados internos que escapam à lógica do real e à linearidade do tempo, ressaltando o caráter estruturante do mundo onírico na constituição do ser.

Bachelard propõe uma distinção fundamental entre o sonho noturno e o devaneio. Para ele, o sonho noturno pertence ao domínio da inconsciência e do esquecimento, ele nos atravessa sem que possamos conduzi-lo, sendo muitas vezes fragmentário e enigmático. O devaneio, ao contrário, é uma forma de sonho acordado, um espaço em que a consciência participa da imaginação. O autor afirma:

O devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um ‘espírito’, um fantasma do passado ou da viagem. (BACHELARD, 2009, p. 146)

Essa “fuga” a que se refere Bachelard não representa uma evasão do real, mas a própria manifestação do imaginário, um movimento criador que se origina na infância e se prolonga na vida adulta. Para o autor, há uma felicidade em corresponder à imagem que nos faz sentir parte do mundo, numa experiência de acolhimento e pertencimento. Nessa perspectiva, o mundo sonhado torna-se um espaço de bem-estar e completude, onde o devaneio e o sonhador se encontram.

Essa fusão entre sujeito e mundo é, em Bachelard, uma forma de comunhão poética, um estado em que o ser e o universo se refletem mutuamente. Quando o autor afirma: “[...] tocam-se, compenetram-se. Estão no mesmo plano de ser; se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o cogito do devaneio há de enunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho” (2009, p. 93), ele propõe uma inversão poética do cogito cartesiano: existir passa a ser um ato de sonhar. O devaneio, assim, não é um afastamento da realidade, mas a própria criação de um mundo sensível, onde o imaginário molda a existência e o ser se expande através da imagem. Sonhar torna-se, portanto, uma maneira de habitar o mundo, de construir, pela imaginação, uma realidade afetiva e simbólica.

O devaneio, como campo de expansão do ser, proporciona uma experiência de crescimento imaginativo: “o sonhador de devaneios é um homem em plena expansão de ser; ele vive o aumento de sua própria substância imaginária” (2009, p. 118). Ao afirmar isso, Bachelard revela o devaneio como um movimento vital de ampliação interior. Sonhar acordado é, para ele, um modo de existir mais plenamente, uma forma de dilatar a sensibilidade e de criar vínculos entre o mundo interno e o externo. Nesse estado, o sujeito não se limita a contemplar imagens, ele as habita, deixa-se transformar por elas e, ao mesmo tempo, as transforma. A imaginação, portanto, não é apenas reprodutiva, mas produtiva; gera novas realidades simbólicas e emocionais, tornando-se uma via de conhecimento e de autoconstrução.

Percebo que o devaneio atravessa meu cotidiano de forma constante. Às vezes, por exemplo, enquanto tomo banho, minha mente se dispersa em imagens, lembranças e pensamentos que se misturam e, quando percebo, já terminei o banho sem saber ao certo se o vivi. Esse estado de suspensão reflete a própria dinâmica do devaneio de Bachelard: uma consciência que se desloca, mas continua atenta ao movimento interno das imagens. É desse mesmo lugar de deriva e de abertura que nasce meu processo criativo, um espaço em que o pensamento se torna imagem, e os devaneios cotidianos se transformam em matéria poética. Na videoarte, essa experiência se materializa em atmosferas sensoriais que oscilam entre o real e o imaginário, como se as imagens projetassem o próprio fluxo do devaneio, convidando o espectador a compartilhar esse estado de expansão do ser.

Retorno então ao campo da arte para pensar como essas dinâmicas se materializam corporalmente. É nesse movimento que Lygia Clark (1920, Belo Horizonte – MG) se insere: sua obra também nasce dessa zona liminar entre mundo interno e externo, fazendo do corpo um espaço de invenção sensível onde o sonho se corporifica.

Em seus escritos e proposições da década de 1960, o ato criativo aparece como um processo de abertura e transformação contínua, no qual a artista se envolve integralmente na experiência, dissolvendo-se nela e tornando-se meio, e não mais fim. Em proposições sensoriais como *Respire Comigo* (1966) e *Máscaras Sensoriais* (1967), o corpo é transformado em instrumento de criação coletiva. A respiração coordenada na primeira e o contato com texturas, cores e cheiros na segunda não apenas provocam sensações físicas, mas instauram uma experiência compartilhada, dissolvendo as fronteiras entre sujeito e objeto, artista e espectador.

Em *Baba Antropofágica* (**Figura 17**), de 1969, Clark leva ao limite essa compreensão do corpo como espaço de invenção coletiva. Nessa proposição, os participantes conectam-se por fios de linhas “babadas” que se estendem de uma boca à outra, formando uma teia orgânica. O gesto simples de cuspir o fio e deixá-lo repousar sobre o corpo do outro transforma-se em um ritual de afeto e comunhão. Nos seus diários, Clark relatava suas experiências artísticas, memórias e imaginações. Em um desses registros, de 1973, a artista descreve um sonho relacionado à esta obra:

Tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la. (Clark citada por Bortolon, 2015, p. 53)

O relato do sonho revela como, para Clark, o inconsciente e o corpo se fundem no ato criativo. A imagem de extrair uma substância infinita da própria boca simboliza o movimento de trazer à superfície o que é interior, transformando matéria íntima em experiência compartilhada. Essa entrega radical expressa o modo como a artista desfaz limites entre sujeito e matéria, instaurando um espaço de criação sensorial e relacional.

O corpo, então, torna-se meio de troca e contágio, evocando a antropofagia modernista sob uma nova chave: não mais a devoração cultural, mas uma fusão de sensações e afetos. Nessa dinâmica coletiva, o eu se dispersa e se reencontra no contato com o outro. O sonho, assim, deixa de ser interioridade e passa a existir como experiência comum; um corpo-sonho que se expande e reinventa o real por meio do toque, da saliva e do cuidado.



Figura 17. Lygia Clark, registro da proposição Baba Antropofágica, 1969, linha de costura e tecido. Fonte: Lygia Clark.

É justamente essa dimensão onírica em que o sonho é uma forma de criação de mundo, que permite aproximar a poética sensorial de Clark à outras linguagens artísticas, como o cinema. No filme *O Mágico de Oz* (1939), dirigido por Victor Fleming, por exemplo, toda a estrutura narrativa é sustentada por um sonho. Dorothy, personagem principal, ainda imersa na tonalidade sépia do início do filme, adormece após o tornado (essa força que simboliza caos, ruptura e deslocamento) e desperta colorida em Oz, um mundo regido pela fantasia, pelas imagens vibrantes e por seres fantásticos **(Figuras 18 e 19)**.

Essa travessia onírica não se apresenta como simples distanciamento do real, mas como um mergulho psíquico profundo onde os medos e desejos de Dorothy ganham corpo simbólico. Em Oz, o que estava silenciado encontra forma, o que era difuso se organiza em imagens que permitem elaborar a experiência. O sonho torna-se, assim, um território de autoconhecimento, um espaço limiar que expande o real ao acolher o que a consciência desperta não alcança. O desejo da personagem de “ir além do arco-íris” revela tanto a busca por transcendência quanto a percepção de que a imaginação sustenta e transforma o modo como habitamos o mundo.



Figuras 18 e 19. Victor Fleming, frames retirados do filme The Wizard of Oz [O Mágico de Oz], 1939, transição do sépia para a cor. Fonte: Youtube.

É nesse ponto que encontro diálogo entre a imaginação sensorial proposta por Lygia Clark e a jornada de Dorothy. Em minha prática, a criação também se estrutura nesse entre-lugar onde memória e fantasia se encontram e se contaminam. As imagens que produzo funcionam como dispositivos de escuta interna, acompanham meus enfrentamentos, elaboram minhas lembranças e traduzem meus desejos. Produzir arte, para mim, é como caminhar pela estrada de tijolos amarelos que a personagem trilha no filme: cada gesto é uma tentativa de dar corpo ao que ainda não tem forma, de tocar aquilo que se anuncia nesse limiar.

Muitas vezes, percebo-me desejando sonhar novamente um mesmo sonho, tentando recuperar uma experiência já vivida, como se fosse possível refazer imagens, afetos e sensações que foram intensos demais para permanecerem intactos na memória. Há vivências que me atravessam de tal forma que passo a persegui-las ao longo do tempo. No entanto, esse retorno nunca é completo: algo sempre se perde, se apaga ou se transforma.

É justamente nessa distância que minha poética se constrói. Meu trabalho nasce do desejo de elaborar a vida por meio da imagem. Assim, o processo artístico torna-se uma forma de permanecer em diálogo com o que já não está mais, transformando o esquecimento em matéria sensível e abrindo espaço para que o passado continue a se reinventar no presente.

Se, nas práticas que apresentei, o sonho abre mundos possíveis como experiência estética, é possível aprofundar essa compreensão ao pensá-lo também como linguagem simbólica na constituição do sujeito. Nesse movimento, o sonho deixa de ser apenas um campo sensível de criação e passa a ser compreendido como um espaço onde experiências individuais se articulam a imaginários mais amplos, compartilhados social e culturalmente.

No percurso de Dorothy no filme, esse aspecto torna-se evidente: embora o sonho parta de uma experiência íntima, ele se organiza por meio de figuras e estruturas simbólicas que excedem sua história pessoal. A travessia pelo mundo mágico, o encontro com personagens em busca de coragem, conhecimento e afeto, e o desejo de retornar para casa configuram-se como imagens que ressoam para além da personagem, mobilizando dimensões reconhecíveis por diferentes sujeitos. Certas imagens e desejos reaparecem em distintos contextos, atravessando corpos e histórias, como se houvesse um repertório comum que orienta modos de sentir, imaginar e projetar o mundo.

Em diferentes contextos sociais e culturais, observa-se a recorrência de imagens associadas ao corpo idealizado, ao amor romântico, à realização afetiva e a modelos específicos de felicidade direcionados às mulheres. Esses sonhos não emergem de uma suposta natureza feminina, mas são construídos por expectativas históricas, midiáticas e sociais que moldam desejos e imaginários. Nesse processo, muitas mulheres são levadas a projetar versões idealizadas de si mesmas, em detrimento da valorização de suas experiências no presente. Não por acaso, uma das definições recorrentes da palavra “sonho” remete à ideia de algo ideal ou altamente desejado, fazendo com que ele opere como projeção e promessa. A origem desses desejos tende a se tornar pouco visível, justamente porque se naturaliza e se inscreve profundamente na subjetividade.

A criação artística, nesse sentido, configura-se como um espaço de tensão, ressignificação e invenção das imagens que nos atravessam. Nela, o imaginário coletivo se manifesta por meio da experiência individual, abrindo brechas para outras formas de existir, sonhar e narrar a si mesma. Assim como no sonho, o gesto criativo estabelece um diálogo entre o vivido e aquilo que nos antecede, entre a experiência singular e as camadas compartilhadas da memória. A arte pode ser compreendida, portanto, como uma forma de sonho desperto, em que a imagem deixa de operar apenas como representação e passa a atuar como produção de sentido.

Minhas imagens propõem um olhar que desacelera o tempo e transforma o real em experiência sensível, próxima ao onírico. Nesse sentido, não apenas narro, mas sonho o mundo, instaurando uma temporalidade associada ao devaneio descrito por Gaston Bachelard: um tempo suspenso, no qual memória e imaginação se entrelaçam. As imagens não buscam reproduzir fielmente o vivido, mas reabrir caminhos internos, acolher o que escapa ao discurso e se revela pela sensibilidade. Trabalhar com vídeo é permitir que corpo e lembrança fabriquem uma segunda realidade, mais elástica, íntima e, ao mesmo tempo, compartilhável.

Em minha prática, esse movimento se realiza sobretudo através do corpo, que se torna lugar de inscrição, circulação e partilha. O corpo filmado, marcado por gestos e memórias, transforma-se em ponto de passagem para forças coletivas, desejos, fragilidades e lembranças que ultrapassam o âmbito pessoal. Na videoarte, esse processo se manifesta como fluxo: a imagem sonha o corpo, e o corpo sonha a imagem, em um movimento contínuo de trocas. A matéria, então, converte-se em linguagem, a água convoca lembranças, o vento sugere deslocamentos e afetos, e o corpo, em sua vulnerabilidade, torna-se superfície sensível de inscrição.

É nesse espaço de travessia que minha poética se constitui: no gesto que revisita o passado sem se limitar à recordação, reinventando-o como imagem-afeto. O processo artístico torna-se, assim, um campo de reconhecimento, no qual cada imagem marca um deslocamento nessa jornada, abrindo-se também à experiência do espectador, pois é nesse diálogo que a imagem se atualiza e ganha sentido. O sonho desperto, aqui, não é apenas tema, mas método, uma forma de ver, sentir e transformar o mundo em matéria poética.

Nesse movimento, reconheço-me no verso de Cecília Meireles (1959) que introduz este capítulo-ensaio, quando pergunta se a vida não seria “um sonho que procurava um sonho”. Talvez viver seja exatamente isso: sonhar, buscar, lembrar, errar, esquecer, tentar de novo, um percurso em que estamos sempre perdendo algo e ganhando outra coisa ao mesmo tempo.

Ao refletir sobre memória, imaginário, sonho e experiência do corpo, este capítulo-ensaio evidencia que a produção artística não se limita à expressão pessoal, mas atua como mediação entre indivíduo e coletividade. A obra torna-se um espaço de negociação simbólica, onde memórias íntimas e narrativas sociais se articulam e se transformam. Desse modo, a imagem deixa de ser apenas representação para operar como ferramenta de visibilidade, crítica e emancipação, sobretudo quando mobilizada por corpos e vivências historicamente silenciados.

Nesse contexto, o conceito de “dentro” e “fora”, discutido anteriormente, se aprofunda. O “dentro” não se restringe ao corpo ou à esfera íntima, mas configura-se como um território permeável, atravessado por normas sociais, pela história e pelo olhar do outro. O “fora”, por sua vez, ultrapassa a ideia de exterioridade visível, abrangendo os discursos, imagens e imaginários que nos constituem. Na videoarte, esse trânsito torna-se explícito: imagens de intimidade se entrelaçam a cenas do mundo externo, revelando que memória, imaginário e sonho são produzidos em relação e compartilhamento.

ATO II. CONFRONTO



1. (RE)APROPRIAÇÃO DE IMAGENS

Não se deve dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago, para formar uma constelação.

– Walter Benjamin, 2006

Reapropriar-se de uma imagem é, antes de tudo, um gesto de retorno: um movimento que retoma o que já foi visto, dito ou esquecido, não para repeti-lo, mas para deslocá-lo e reinscrevê-lo sob outro olhar. Nesse processo, o passado é ativado no presente como matéria de criação.

Partindo das reflexões de diferentes autores, este capítulo-ensaio propõe compreender a reapropriação como uma prática simbólica, em que o arquivo deixa de ser um simples depósito de memórias para tornar-se um espaço de encontros e fricções. Para fundamentar essa perspectiva, recorro às reflexões de Carlos Adriano (2015) sobre a reapropriação sensível, às práticas críticas da artista Dara Birnbaum e às ideias de Cao Guimarães (2008) sobre o fazer cinematográfico e a experiência do público.

Esses diálogos não visam, neste momento, uma análise direta da minha videoarte, mas constroem o campo conceitual a partir do qual minha produção será discutida posteriormente.

“Apropriação”

substantivo feminino

1. Ação ou efeito de apropriar, de tomar algo para si, de se apossar de algo, legal ou ilegalmente; apoderamento, empossamento. **2.** Acomodação ou adaptação a um determinado objetivo. **3.** Reinterpretação ou reutilização de imagens, objetos ou ideias preexistentes, deslocando seus sentidos originais.

Historicamente, a reapropriação como prática artística remonta ao início do século XX, sobretudo às vanguardas europeias, quando artistas passaram a incorporar objetos industriais, imagens impressas e fragmentos do cotidiano, questionando os ideais de originalidade. Apropriar-se de elementos preexistentes tornou-se, assim, um modo de deslocar significados e evidenciar as relações entre arte e vida. No contexto brasileiro, essa estratégia se consolida como ferramenta crítica a partir das décadas de 1980 e 1990, com o fortalecimento da fotografia, do vídeo e das práticas conceituais. Artistas passam a reconfigurar arquivos, registros familiares e imagens da mídia, explorando como a memória coletiva é construída, manipulada e transmitida.

Mais do que um recurso formal, a reapropriação assume dimensões políticas e poéticas: ao mobilizar imagens preexistentes, artistas reescrevem narrativas, questionam hierarquias do olhar (quem pode ver, quem pode ser visto, quem pode narrar) e ativam outras formas de pertencimento. Nesse sentido, o gesto se configura também como um exercício de reexistência.

É nesse percurso que se situam as reflexões do cineasta e pesquisador Carlos Adriano (2015). Em *Reapropriação de arquivo e imantação de afeto*, ele parte de sua própria experiência com o cinema de arquivo (intitulado “found footage”, que traduzindo fica “filmagem encontrada”), para pensar as implicações éticas e emocionais do gesto de revisitar imagens preexistentes. Sobre o contexto contemporâneo da produção visual, o autor observa:

Atualmente, o mundo parece ter se convertido num imenso banco de dados de imagens e de sons. A proliferação acelerada e desenfreada das tecnologias digitais veio a permitir inéditas e insuspeitadas (até então, há pouco mais de duas décadas) formas de armazenamento, indexação, produção, reprodução e difusão de imagens e de sons. O mundo como arquivo tornou-se uma baliza não só para a criação de obras artísticas, mas também para a reflexão analítica sobre fenômenos e produtos audiovisuais. (ADRIANO, 2015, p. 63)

A partir dessa constatação, Adriano compreende que a artista contemporânea atua dentro de um mundo-arquivo, no qual as imagens circulam incessantemente, acumulando e transformando sentidos à medida que são deslocadas de seus contextos originais. Nesse cenário, reapropriar-se não significa apenas reutilizar imagens, mas reorganizar esse excesso, instaurando brechas de sentido na saturação visual que caracteriza o presente. O gesto de retomada torna-se, assim, uma forma de reinscrever o olhar em meio à avalanche de registros que moldam nossa experiência cotidiana.

Até aqui, utilizo o termo “reapropriação” para nomear esse procedimento. Ao empregá-lo, Adriano propõe um deslocamento conceitual em relação à noção de simples “apropriação”. Enquanto esta pode sugerir um gesto de posse sobre algo preexistente, reapropriar implica um retorno sensível, um novo vínculo entre sujeito e imagem. Trata-se de um processo que envolve tanto a reativação do material quanto a reconfiguração do olhar que o atravessa. O prefixo “re” (presente em palavras como recordar, revisitar e reconstruir) indica a ação de voltar ao que já foi, sob outras condições, abrindo espaço para novos modos de relação com o passado.

Nessa perspectiva, trabalhar com o arquivo não se reduz a um procedimento técnico de seleção e montagem, mas configura-se como um encontro afetivo entre tempos e olhares. Não se trata de dominar o material, mas de deixar-se afetar por ele, permitindo que o arquivo também interpele quem o manipula. Essa inversão transforma a artista em uma mediadora sensível, que não impõe uma narrativa fechada, mas acolhe as memórias e diálogos despertados pelas imagens.

Adriano denomina esse processo de “*imantação de afeto*”, sugerindo que cada imagem carrega uma energia capaz de atrair o olhar e ativar lembranças que extrapolam o âmbito individual, alcançando dimensões coletivas da memória. Essa concepção aproxima a artista da figura de uma arqueóloga afetiva, que, ao lidar com o arquivo, reativa sentidos adormecidos e reinscreve o passado em novas formas visuais. No contexto da minha prática em videoarte, a reapropriação se expande nesse sentido: envolve tanto arquivos externos quanto a revisitação de registros pessoais, fotografias, vídeos e fragmentos de lembranças que compõem minha trajetória.

Assim como propõe Adriano, reapropriar-se constitui um encontro afetivo com o material; no meu caso, esse encontro se dá de forma dupla, articulando a relação com imagens do mundo e com a própria memória. Cada imagem que reaparece no vídeo torna-se um elo entre o que fui, o que observei e aquilo que ainda pode ser reinventado. Reapropriar-se, aqui, é produzir continuidade, permitindo que o já visto retorne sob outras formas e abra novas leituras de si e do mundo.

Sob essa perspectiva, a reapropriação pode ser compreendida como um gesto de experimentação temporal e sensorial, no qual a artista reorganiza tanto o tempo quanto a percepção. Ao manipular fragmentos visuais, o processo criativo assume a forma de descoberta, orientada pelo acaso, pelo erro e pelo afeto. Como sugere Walter Benjamin (2006) na reflexão que introduz este capítulo-ensaio, ao pensar a imagem como o ponto em que o “*Outrora encontra o Agora*”, o passado não é simplesmente revelado, mas reinscrito em novas “*constelações*” de sentido.

Essas reflexões ganham materialidade em diversas práticas artísticas contemporâneas. No campo do audiovisual, a reapropriação pode operar tanto como encontro sensível entre tempos e memórias quanto como procedimento crítico, capaz de revelar os mecanismos de poder que estruturam a circulação das imagens. É nesse segundo eixo que se destaca a obra de Dara Birnbaum (1946, Nova York – EUA).

Pioneira no uso do vídeo sob uma perspectiva feminista, Birnbaum mobiliza imagens apropriadas da televisão para investigar estereótipos de gênero e os dispositivos ideológicos que moldam percepções e comportamentos. Ao deslocar esses materiais de seus contextos originais, a artista expõe suas lógicas de repetição e seus efeitos de naturalização.

Em *Technology/Transformation: Wonder Woman* (**Figuras 20 e 21**), de 1978, a artista se apropria de cenas da série televisiva homônima, fragmentando e repetindo a icônica sequência de transformação da atriz Diana Prince em “Mulher-Maravilha”. Ao isolar esses gestos e submetê-los à repetição e à desaceleração, Birnbaum desmonta a performance heroica e evidencia o caráter construído e artificial da imagem feminina na mídia. A figura da Mulher-Maravilha torna-se, assim, um emblema das expectativas irreais projetadas sobre os corpos das mulheres, frequentemente atravessadas pela sexualização e pelo olhar masculino.

Mais do que uma crítica direta ao arquétipo do herói, Birnbaum expõe os mecanismos da mídia que fabricam e disseminam imagens de poder, moldando ideais de feminilidade que oscilam entre a submissão e a superação, entre a fragilidade e o heroísmo. Sobre a obra, a artista afirma:

Como você se atreve a me confrontar com essa imagem supostamente superpoderosa de uma mulher que é mais forte do que eu e também pode salvar a humanidade? Eu não posso fazer isso, e não vou, e não há meio termo no meio. O meio termo é o que precisamos trabalhar. (BIRNBAUM, 2013, s/p)

O “meio termo” mencionado por Birnbaum refere-se justamente a esse espaço ausente, o lugar da mulher comum, que não é nem a dona de casa domesticada nem a heroína sobre-humana. A artista evidencia essa lacuna simbólica, questionando a ausência de representações que contemplem a complexidade, a vulnerabilidade e a multiplicidade das experiências femininas. Ao fragmentar, repetir e distorcer as imagens televisivas, revela a artificialidade desse sistema de signos e convida o espectador a perceber as violências sutis implicadas na construção dessas narrativas visuais.



Figuras 20 e 21. Dara Birnbaum, frames retirados da obra *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1978, videoarte, cor, áudio, formato 4:3, duração: 5'50". Fonte: Brooklyn Museum photograph.

Birnbaum intensifica esse gesto ao combinar imagens televisivas com trilhas sonoras comerciais, criando um diálogo crítico entre conteúdo visual e cultura pop que denuncia a articulação entre consumo, entretenimento e construção de subjetividades. Nesse sentido, como observa a própria artista:

Estamos numa era em que a imagem já não está mais ancorada de certa forma. Com ou sem nossa permissão, ela escorrega e desliza... para outros meios ou métodos... É uma mudança profunda que suscita a pergunta: vozes independentes ainda podem existir com propósito hoje? (BIRNBAUM, 2022, s/p)

Ao refletir sobre esse “deslizamento” das imagens, Birnbaum antecipa debates contemporâneos sobre circulação, recontextualização e perda de controle autoral na cultura midiática. Sua fala evidencia uma preocupação ética e política: a imagem, antes ancorada a um suporte ou autoria específicos, passa a flutuar entre contextos, sendo constantemente reapropriada, remixada e consumida de forma incessante, o que coloca em crise noções de autoria, controle e sentido.

Essa instabilidade da imagem, longe de esvaziar o gesto artístico, torna-se um campo de disputa. Ao reapropriar fragmentos da cultura de massa, Birnbaum reinscreve o vídeo como um espaço de resistência simbólica, no qual a repetição deixa de ser passiva e se transforma em estratégia crítica. Sua prática não se limita a reproduzir imagens existentes, mas as subverte, expondo os códigos visuais que sustentam regimes de poder, gênero e visibilidade. Em obras como *PM Magazine/Acid Rock* (1982) e *Pop-Pop Video: General Hospital/Olympic Women Speed Skating* (1980), Birnbaum continua a explorar a fragmentação e a reconfiguração das imagens televisivas, expondo a lógica do entretenimento como engrenagem de controle simbólico e desejo.

Se a produção da artista evidencia como a reapropriação pode operar na desmontagem dos regimes midiáticos de visibilidade, ela também coloca uma questão fundamental: o que acontece com essas imagens no encontro com o público? É nesse deslocamento que as reflexões de Cao Guimarães (2008) se tornam especialmente pertinentes.

Em *Cinema de Cozinha*, o artista propõe compreender o cinema como um espaço íntimo e cotidiano de experimentação, no qual as imagens não se apresentam como formas acabadas, mas como matéria em processo. A metáfora da cozinha sugere um fazer baseado no preparo, na mistura e na transformação: imagens são “cozinhadas” a partir de fragmentos do real, do arquivo e da memória, sem a pretensão de controle total sobre seus efeitos.

Nesse contexto, reapropriar implica reconhecer que o sentido da imagem se realiza no encontro com o outro. Sobre isso, Guimarães afirma:

Pois, como qualquer 'cozinheiro', sempre ajuntei estranhos ingredientes para formar pequenos bolinhos, com o propósito de que a digestão se realize no estômago do outro. O cinema, assim como a culinária, precisa perfazer todo este processo, não podemos desconsiderar que fazemos filmes para que alguém os veja, e mais que isso, para que alguém reinvente o tempero através da saliva, reinvente a imagem através do líquido ocular, do prisma ocular, das veias oculares que transportam toda a informação para ser processada em um cérebro único, personificado, individual, reinventando o filme, multiplicando-o. (GUIMARÃES, 2008, p. 1)

A partir dessa perspectiva, a reapropriação desloca-se do gesto autoral para a esfera da recepção. O filme deixa de pertencer exclusivamente à artista e passa a existir em trânsito, sendo ativado pela experiência sensível do espectador. Assim como o alimento se completa na digestão, a imagem se efetiva ao ser vista, sentida e reinventada por quem a recebe. O público torna-se, portanto, também um reapropriador, ao "metabolizar" as imagens a partir de suas próprias memórias, afetos e repertórios. O ato de ver constitui-se, assim, como um gesto ativo, no qual o olhar reinscreve a imagem em novas temporalidades e produz camadas de sentido que não se esgotam na intenção inicial de quem cria.

A obra, nesse processo, não se apresenta como um significado fechado, mas como um campo de ativação contínua, atravessado por movimentos que passam pela criação, se reconfiguram na exibição e se intensificam na experiência de quem vê, sente e recria. Trata-se de um processo aberto, no qual a imagem permanece em circulação entre diferentes olhares, tempos e afetos, sem se fixar em um único sentido.

As reflexões desenvolvidas neste capítulo-ensaio dialogam diretamente com minha prática artística. Ao trabalhar com fragmentos de memória, imagens coletivas e registros pessoais, transformo esses materiais em matéria sensível e poética, compreendendo a reapropriação não apenas como procedimento técnico, mas como forma de relação com o tempo, o afeto e a experiência. Cada elemento que retorna na videoarte articula memórias individuais e coletivas, convidando o espectador a participar da construção de sentidos. Nesse contexto, reapropriar-se afirma-se como um gesto de invenção e compartilhamento, no qual arquivo, criação artística e recepção se entrelaçam em constante transformação.



2. LISTA DE OBRAS AUDIOVISUAIS

Todo mundo diz que cinema serve para você esquecer da vida, dos problemas e viver num mundo mágico, longe da sua realidade (...) Cinema, para mim, um bom filme, Violeta, é aquele que mostra os podres, as limitações, as angústias que todo mundo tem. Um bom filme, antes de tudo, quer te experimentar e quer ser experimentado (...) Diante daquela imagem dominada pelo som, você consegue ficar finalmente diante de si e escutar tudo aquilo que nunca teve coragem de falar para si mesma. E é nessa hora que você se encontra (...) Quando o filme acaba, as luzes acendem, tudo fica diferente (...) Aquele que sentou na poltrona nunca mais vai levantar, e aquele que levanta é novo, é outro. É isso. Cinema, para mim, é isso.

– diálogo entre as personagens Margarida e Violeta no filme “Café com Canela”, 2017

Este capítulo-ensaio reúne uma lista de obras audiovisuais que assisti e que, de diferentes maneiras, dialogam com esta videoarte. Digo desde já que montar esta lista não foi fácil. Ao contrário do que possa parecer, assistir filmes sendo artista é um exercício intenso, às vezes, até exaustivo. É difícil porque, no meio do filme, tenho vontade de parar e começar a fazer o meu próprio. As ideias me atravessam com tanta força que é como se o filme não coubesse apenas na tela, mas transbordasse para dentro de mim. Para fazer este trabalho, assisti a muitos. Houve dias em que não consegui nem dormir direito, tomada por mil possibilidades, por planos, cores e sensações que insistem em continuar mesmo depois que o filme acaba.

É nesse estado de imersão que me vêm à mente as palavras da personagem Margarida na citação que introduz este capítulo-ensaio: "Aquele que sentou na poltrona nunca mais vai levantar e aquele que levanta é novo, é outro." Essa fala dialoga de maneira profunda com a minha experiência enquanto espectadora-artista, especialmente quando penso na transformação que um filme pode provocar. Ela sintetiza o que sinto ao assistir uma obra que me atravessa, a perda do chão, a ausência de máscara, a possibilidade de encontrar-me com minhas próprias angústias e memórias. O cinema, nesse sentido, não é fuga, mas confronto, um convite à introspecção que atravessa meu processo criativo e a forma como percebo e me relaciono com o mundo.

Nesse mesmo movimento de reflexão sobre o cinema como experiência transformadora, a escolha por apresentar esse levantamento é inspirada no trabalho de conclusão de curso *Narrativas sobre o feminino: diálogos em cartas, memória e cinema*, de Bárbara Ferreira (2018). Assim como em sua pesquisa, busco aqui articular pensamento e sensibilidade, fazendo dos diálogos não apenas um inventário, mas um espaço de conversa entre imagens, memórias e processos criativos.

Além dos diálogos de pesquisa, parte desse repertório audiovisual foi construído nas aulas da disciplina "Tópicos Especiais em Audiovisual: Espaço e Tempo no Cinema", ministrada pelo professor Paulo Angerami. Nelas, o ato de assistir aos filmes acontecia de forma desacelerada e atenta: as obras eram pausadas, retomadas e atravessadas por perguntas que deslocavam o olhar do óbvio para aquilo que muitas vezes passa despercebido, como os silêncios, os ritmos, os enquadramentos, a montagem e a relação entre som e imagem. Esse exercício coletivo foi profundamente transformador, pois radicalizou um desejo pelas imagens que já existia em mim e me ensinou a construir uma escuta mais sensível para o cinema. Mais do que ampliar um repertório, essas experiências em aula aprofundaram a forma como penso e produzo imagens, atravessando diretamente a concepção e a realização da videoarte que aprendo aqui.

Essa experiência marcou meu primeiro contato, de fato mais aprofundado, com o cinema no curso de Artes Visuais da UFU, já próximo ao final da graduação. Embora fazer cinema tenha sido um sonho anterior à minha entrada no curso, senti, ao longo da formação, a ausência de um encontro mais contínuo com essa linguagem. Ainda assim, vejo esse cruzamento tardio não como encerramento, mas como abertura: a partir dele, reconheço a necessidade (e também o desejo) de construir novos percursos que me conduzam à realização desse interesse antigo, agora amadurecido pela experiência artística e pela pesquisa.

No que diz respeito à estrutura deste capítulo-ensaio, as obras audiovisuais que aparecem diretamente na videoarte estão devidamente listadas nos créditos finais do vídeo. Optei por não repetir essa listagem aqui, uma vez que o foco deste capítulo-ensaio é apresentar o repertório de diálogos que acompanharam o processo criativo. No entanto, algumas dessas obras reaparecem nos comentários dos capítulos-ensaios seguintes, à medida que se relacionam conceitual ou poeticamente com a minha prática.

Para aprofundar a compreensão do “dentro” e do “fora” no meu trabalho, é útil considerar essas fontes. A seleção foi organizada por categorias que evidenciam aspectos formais e conceituais presentes tanto nos diálogos quanto na minha produção. Essa organização busca não apenas registrar o repertório visual que acompanhou a pesquisa, mas também revelar as afinidades poéticas e temáticas que atravessam o processo de criação da obra.

Entre as obras listadas, farei uma análise mais detalhada de *Retratos Fantasma* (2023), dirigido por Kleber Mendonça Filho, marcando os pontos de convergência com a minha obra. Escolhi abordar esse filme em especial não apenas por se tratar de uma produção brasileira e por ser uma grande admiradora do trabalho do diretor, mas também porque sua abordagem nessa obra se aproxima de maneira significativa da minha videoarte, estabelecendo afinidades formais e conceituais com meu processo criativo.

As obras estão organizadas em oito categorias e apresentadas em ordem de lançamento, do filme mais antigo para o mais recente. Para cada obra, indico o título original e, quando esse não corresponde a um título brasileiro, o título popularizado em português para facilitar a identificação, seguido do ano de lançamento, quem dirigiu e o país de origem.

Categoria 1. Obras que trabalham com filmagens em primeira pessoa, representando o ponto de vista de um personagem

Essas obras deslocam a posição do espectador, reduzindo a distância entre quem vê e quem é visto por meio da câmera subjetiva. Essa perspectiva produz uma imersão na qual o olhar do personagem se confunde, temporariamente, com o de quem assiste. Assim como na minha videoarte, essas narrativas instauram uma tensão entre experiência interior e representação, evidenciando que percepção, emoção e gesto são indissociáveis. Nesse processo, o enquadramento deixa de ser um registro neutro e passa a funcionar como extensão da presença, carregando afetos e perspectivas íntimas que moldam a forma de narrar.

1. Lola rennt [Corra, Lola, Corra] — 1998, Tom Tykwer, Alemanha

2. Being John Malkovich [Quero Ser John Malkovich] — 1999, Spike Jonze, Estados Unidos

3. Enter the Void [Enter the Void: Uma Viagem Alucinante] — 2009, Gaspar Noé, França / Alemanha / Itália

4. Nickel Boys [O Reformatório Nickel] — 2024, RaMell Ross, Estados Unidos

Categoria 2. Obras que trabalham com a construção de tempo, mostrando o crescimento dos personagens a partir de mudanças visuais e elementos culturais

Nessas obras, o tempo não se apresenta como simples sucessão de acontecimentos, mas como matéria sensível que molda percepções, corpos e relações. Pausas, omissões e fragmentações revelam o caráter sempre parcial da memória, fazendo com que tempo, imagem e lembrança se entrelacem no ato de ver. Na minha videoarte, essa lógica se repete: as diferentes fases da vida não se organizam de forma linear, mas se sobrepõem, instaurando uma temporalidade fluida em que passado e presente se afetam mutuamente. É nesse movimento entre continuidade e transformação que a narrativa se constrói.

1. The Tree of Life [A Árvore da Vida] — 2011, Terrence Malick, Estados Unidos

2. Boyhood [Boyhood: Da Infância à Juventude] — 2014, Richard Linklater, Estados Unidos

3. Moonlight [Moonlight: Sob a Luz do Luar] — 2016, Barry Jenkins, Estados Unidos

4. Euphoria [Euforia] — 2019, Sam Levinson, Estados Unidos

Categoria 3. Obras que falam sobre a vida de mulheres, mostrando seus enfrentamentos em diferentes fases da vida

Essas obras revelam múltiplas formas de ser e existir enquanto mulher, expondo corpos que desafiam o olhar normativo e atravessam expectativas de gênero no cotidiano. Nesse campo de resistências e descobertas, emergem experiências marcadas por diferentes contextos, desejos, medos e inseguranças. Ao assisti-las, reconheço na minha própria videoarte o mesmo impulso de transformar gestos íntimos (tocar, olhar, sentir, ocupar um espaço) em imagens que tensionam normas e ampliam possibilidades de visibilidade. São narrativas que me atravessam por apontarem brechas onde o corpo pode criar outros modos de existir.

1. **Real Women Have Curves** [Mulheres de Verdade Têm Curvas] — 2002, Patricia Cardoso, Estados Unidos
2. **Little Miss Sunshine** [Pequena Miss Sunshine] — 2006, Jonathan Dayton e Valerie Faris, Estados Unidos
3. **Verdens verste menneske** [A Pior Pessoa do Mundo] — 2021, Joachim Trier, Noruega / França / Dinamarca / Suécia
4. **Den Stygge Stesøsteren** [A Meia-Irmã Feia] — 2023, Emilie Blichfeldt, Noruega
5. **A Natureza das Coisas Invisíveis** — 2025, Rafaela Camelo, Brasil

Categoria 4. Obras que abordam o surrealismo na construção das cenas, para apresentar o espaço subjetivo dos personagens ou para representar algum acontecimento

O surrealismo presente nessas obras evidencia a potência do imaginário como forma de compreender o mundo, articulando real e onírico em uma trama na qual lembranças, pensamentos e emoções se condensam em imagens que escapam à lógica racional. Nesse espaço liminar, o imaginário constrói sua própria linguagem, tornando visível o que é sentido, mas não enunciado, e transformando o íntimo em experiência partilhável. Na minha videoarte, esse entrelugar opera como horizonte de criação: as imagens oscilam entre memória e invenção, instaurando um campo híbrido no qual o espectador é convidado a atravessar os labirintos do corpo, da lembrança e do desejo.

1. **Limite** — 1931, Mário Peixoto, Brasil
2. **The Wizard of Oz** [O Mágico de Oz] — 1939, Victor Fleming, Estados Unidos
3. **Meshes of the Afternoon** [Tramas do Entardecer] — 1943, Maya Deren e Alexander Hammid, Estados Unidos
4. **Ivanovo detstvo** [Infância de Ivan] — 1962, Andrei Tarkovsky, União Soviética

5. **Zabriskie Point** [Deserto de Almas] — 1970, Michelangelo Antonioni, Estados Unidos
6. **Le charme discret de la bourgeoisie** [O Discreto Charme da Burguesia] — 1972, Luis Buñuel, França/Itália/Espanha
7. **Pleasantville** [Pleasantville: A vida em Preto e Branco] — 1998, Gary Ross, Estados Unidos
8. **Poor Things** [Pobres Criaturas] — 2023, Yorgos Lanthimos, Reino Unido / Estados Unidos / Irlanda

Categoria 5. Obras que trabalham com montagens de imagens e cortes rápidos para a construção de uma narrativa

Nessas obras, a edição torna-se pensamento materializado. Corte, ritmo e repetição não apenas organizam a narrativa, mas atuam como dispositivos de memória, reconfigurando fragmentos de tempo, espaço e experiência. A justaposição entre o íntimo e o coletivo, o real e o simbólico, rompe a linearidade e amplia os sentidos. Na minha videoarte, editar aproxima-se de rememorar: recolher fragmentos, recompor continuidades possíveis e permitir que camadas ocultas do vivido emergem. Cada corte configura, assim, um gesto poético, político e afetivo, capaz de reorganizar a história e inventar novas formas de imaginá-la.

1. **Le Bonheur** [As Duas Faces da Felicidade] — 1965, Agnès Varda, França
2. **Koyaanisqatsi: Life Out of Balance** [Koyaanisqatsi: Vida Fora de Equilíbrio] — 1982, Godfrey Reggio, Estados Unidos
3. **Ilha das Flores** — 1989, Jorge Furtado, Brasil
4. **Nós Que Aqui Estamos por Vós Esperamos** — 1999, Marcelo Masagão, Brasil
5. **Eletrodoméstica** — 2005, Kleber Mendonça Filho, Brasil

Categoria 6. Obras que exploram o som como linguagem para a construção da narrativa, tanto na construção dos espaços quanto para acrescentar informações

Nessas obras, o som não apenas acompanha a imagem, mas constrói sentidos, atmosferas e deslocamentos, instaurando um imaginário sonoro no qual passado e presente se entrelaçam. Como linguagem própria, ele sugere aquilo que a imagem nem sempre alcança. Na minha videoarte, o som atua como instrumento de memória, atravessando o corpo e inscrevendo na narrativa afetos, tempos e estados sensíveis que ampliam a experiência da obra.

1. **Chung Hing Sam Lan** [Amores Expressos] — 1994, Wong Kar-wai, China
2. **Requiem for a Dream** [Réquiem para um Sonho] — 2000, Darren Aronofsky, Estados Unidos
3. **Anatomie d'une chute** [Anatomia de uma Queda] — 2023, Justine Triet, França

Categoria 7. Obras que estabelecem ligações diretas com cenas da videoarte, em relação ao enquadramento, movimento da câmera, construção de cores e edição

Essas obras dialogam formalmente com a estética da videoarte e apresentam procedimentos que também atravessam meu processo criativo. Nelas, observei e explorei estratégias como a variação de enquadramentos, o uso das cores como codificação de afetos e o congelamento da imagem para evidenciar memórias e elipses temporais. Esses recursos ampliaram meus modos de narrar e intensificaram a potência visual da obra.

1. **Vertigo** [Um Corpo que Cai] — 1958, Alfred Hitchcock, Estados Unidos
2. **Psycho** [Psicose] — 1960, Alfred Hitchcock, Estados Unidos
3. **Jules et Jim** [Jules e Jim - Uma Mulher para Dois] — 1962, François Truffaut, França
4. **O Homem que Copiava** — 2003, Jorge Furtado, Brasil
5. **Maid** [Criada] — 2021, Molly Smith Metzler, Estados Unidos

Categoria 8. Obras que mesclam imagens de arquivo e cenas do presente

Essas obras constroem uma temporalidade híbrida, na qual passado e presente se atravessam, transformando o arquivo em espaço de invenção. Imagens antigas ganham novos sentidos ao serem articulados ao olhar do agora. Na minha videoarte, esse movimento é fundamental: aquilo que vem da memória emerge como extensão de mim mesma, devolvendo minha imagem transformada. Nesse processo, reinvento formas de habitar o tempo e inscrever novas possibilidades de existência no presente.

1. **Retratos Fantasmás** — 2023, Kleber Mendonça Filho, Brasil
2. **Vasta Natureza de Minha Mãe** — 2025, Aristótelis Tothi e Inez dos Santos, Brasil

Entre as obras listadas, *Retratos Fantasmas*, de Kleber Mendonça Filho (1968, Recife–PE), estabelece o diálogo mais direto com minha videoarte, sobretudo pelo modo como a memória é acionada como procedimento estético e estrutura narrativa. Ao partir de sua própria história, o diretor não constrói apenas um autorretrato, mas uma cartografia afetiva da cidade do Recife, na qual espaços urbanos, arquivos audiovisuais e lembranças pessoais se constituem mutuamente. As memórias não aparecem como registros lineares ou nostálgicos, mas como fragmentos que emergem a partir de lugares (cinemas, ruas, edifícios) que funcionam como dispositivos de ativação.

A narração não se limita a contextualizar as imagens: opera como gesto de rememoração, marcado por hesitações, desvios e sobreposições temporais. O filme se constrói, assim, no intervalo entre o que é visto e o que é lembrado, transformando o relato autoetnográfico em uma reflexão sobre a instabilidade da memória e sobre o próprio ato de narrar o passado. Essa dimensão ensaística aproxima *Retratos Fantasmas* das questões que atravessam minha prática em videoarte, especialmente na construção de uma narrativa subjetiva que assume a fragmentação e a incompletude como potência poética.

O filme articula arquivos pessoais e registros urbanos de modo a deslocar o autorretrato do campo estritamente individual, fazendo da cidade um operador narrativo da memória. Quando o diretor afirma no próprio filme que “é quando você junta o normal com a imagem do cinema. E aí fica com a cara de um filme” (2023, s/p), explicita um gesto fundamental do trabalho: a conversão do cotidiano em matéria cinematográfica.

Nesse processo, gestos, espaços e objetos ordinários deixam de funcionar como simples representações e passam a operar como imagens afetivas, ativadas pelo olhar do artista. O resultado é a produção de camadas de sentido que emergem desse atrito, no qual a experiência vivida não é apenas ilustrada, mas transformada pelas imagens, instaurando um regime em que memória e cinema se co-produzem.

O “fantasma” que dá título ao filme manifesta-se em três dimensões interligadas. A primeira reside na própria imagem, como registros que persistem apesar do desaparecimento físico dos lugares e das experiências que os originaram, sobrevivendo como vestígios na memória individual e coletiva. A segunda emerge no gesto de filmar, entendido como tentativa de fazer coexistirem tempos distintos, reativando o passado no presente. Nesse processo, a imagem não fixa a lembrança, mas a reinscreve como matéria instável, conferindo ao filme sua dimensão reflexiva.

Por fim, o fantasma se revela nas transformações urbanas do Recife, marcadas pela descaracterização da cidade e pela extinção de antigos cinemas, espaços de memória coletiva cujas ausências tornam visíveis os efeitos do tempo sobre a paisagem cultural.

Essa tensão entre o íntimo e o compartilhável aparece de forma explícita na fala do diretor:

Quando você está desenvolvendo um filme, você se pergunta se ‘isso aqui’ é um filme. E eu passei por isso com Retratos Fantasmas, um dilema parecido, porque você tem muito material que é íntimo e pessoal, que é da sua família, que mostra a sua casa... e você começa a se perguntar se isso [o filme] vale. (MENDONÇA FILHO, 2025, s/p)

A reflexão envolve questões recorrentes em práticas autoetnográficas: o que pode ser transformado em obra? o que pode se tornar público sem perder a intimidade? de que modo experiências particulares podem dialogar com o coletivo? No filme, essa tensão sustenta a narrativa, que encontra sua força no equilíbrio entre memória individual e partilha, preservando sua densidade afetiva sem se esgotar. Para minha prática em videoarte, essa reflexão reforça a importância de assumir imagens pessoais como matéria de criação, não como simples registro, mas como fragmentos capazes de compor narrativas abertas. Nelas, experiências íntimas se articulam a outras, revelando camadas de memória e sensibilidade.

Delimito, assim, diálogos diretos entre a obra de Mendonça Filho e minha videoarte. Do ponto de vista técnico e processual, Retratos Fantasmas se constrói a partir da articulação entre material de arquivo, registros contemporâneos e imagens domésticas **(Figuras 23–26)**, procedimento que também atravessa minhas investigações. A justaposição dessas temporalidades não obedece a uma lógica cronológica, mas se organiza por aproximações sensíveis, como o funcionamento da memória.



Figuras 23 - 26. Kleber Mendonça Filho, frames retirados do filme Retratos Fantasmas, 2023, duração: 93'. Fonte: Folha UOL.

Nesse contexto, é na montagem que a obra se constitui. A edição deixa de ser apenas uma etapa técnica para se afirmar como gesto de pensamento com as imagens, organizando afetos, tensionando temporalidades e instaurando ritmos. Na minha prática, é nesse momento que os fragmentos ganham corpo: cada corte reorganiza a duração, adensa memórias e faz emergir aquilo que não se apresenta imediatamente na superfície visual. Som, ritmo e cadência atuam como extensões da experiência sensível, ativando presenças e lembranças latentes.

Esse entendimento da montagem como pensamento encontra diálogo na fala de Mendonça Filho, quando afirma: “eu realmente acredito que uma câmera consegue fotografar o tempo [...] Manusear o tempo é uma das coisas que mais me deu energia para ir atrás desse filme” (2023, s/p). A noção de um tempo passível de ser tocado e reencenado aproxima diretamente nossos modos de criação, compreendendo a edição como trabalho como algo vivo.

Ao revisitar arquivos, converter formatos ou retornar a gestos antigos, não busco recompor uma linearidade perdida, mas produzir deslocamentos: aproximar temporalidades, friccionar memórias e permitir que fragmentos do passado reverberem no presente. Nesse movimento, a videoarte se configura como um espaço de escuta e transformação, no qual as durações se entrelaçam e encontram, na edição, uma forma possível de existir.

Há ainda um ponto de aproximação fundamental, explicitado quando o diretor observa:

Acho que tem tocado as pessoas porque todos nós temos uma história. Depende de cada família, cidade, lugar, mas todos nós temos histórias e tem muita gente que não tem imagens da sua vida, e isso é muito forte. E tem, também, muita gente com imagens da vida e que são acumuladas. (MENDONÇA FILHO, 2023, s/p)

Essa dimensão coletiva da memória, marcada tanto pelo excesso quanto pela ausência de imagens, atravessa também minha videoarte. Se, por um lado, trabalho com arquivos e registros acumulados, por outro me deparo com vazios e instantes não capturados que persistem como sensação ou memória corporal. Entre o que se guarda e o que se perde, as imagens deixam de operar como documentos e passam a funcionar como disparadoras de narrativas possíveis. Nesse contexto, ausências pesam tanto quanto presenças, organizando o sentido.

Outro ponto de convergência é a organização narrativa em três atos, não como divisão rígida, mas como percurso sensível. No filme, cada parte opera como um movimento de aproximação, da memória pessoal aos vestígios urbanos, culminando em uma síntese entre tempo, espaço e lembrança. Em minhas obras, os fragmentos também se organizam em blocos, criando ritmo e permitindo que cada etapa seja vivenciada como gesto de escuta e reflexão, mais do que como progressão linear.

Além disso, o diretor estabelece um diálogo constante com seus próprios trabalhos anteriores, como *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), retomando temas, imagens e procedimentos recorrentes. Essa continuidade não opera como repetição, mas como retorno a questões que atravessam sua experiência, fazendo com que cada obra se inscreva em um repertório mais amplo. De modo semelhante, em minha prática, revisito gestos, lugares e imagens de trabalhos anteriores não apenas por recorrência estética, mas porque essas obras falam das experiências que me constituem. As variações instauram diálogos internos, revelando um percurso no qual cada trabalho se conecta ao outro como continuidade de uma mesma investigação. Essa insistência produz um aprofundamento, afirmando a prática artística como processo em elaboração.

Por fim, destaco nosso interesse em comum pela cidade, não apenas como espaço físico, mas como território de memórias, afetos e experiências. Na minha prática, a cidade é lugar de encontros e deslocamentos, que registra gestos e narrativas que se entrelaçam com a vida cotidiana. Ao percorrer ruas, edifícios e ruínas, percebo como o espaço urbano molda movimentos, lembranças e desejos. Assim como nas produções de Mendonça Filho, o ambiente urbano carrega histórias que dialogam com o corpo e com a memória, abrindo possibilidades de criação e reflexão sobre o que significa habitar a cidade.

As obras reunidas aqui, portanto, não funcionam apenas como diálogos visuais, mas como companheiras de percurso. Cada uma delas me ensinou algo, contribuiu para meu modo de pensar o olhar, o tempo, o corpo e a narrativa. Atravessá-las foi também visitar minha própria prática: reconhecer gestos que se conectam com o meu trabalho, o desejo de reter o que escapa, de dar forma ao que a memória fragmenta, de tornar visível aquilo que insiste em permanecer difuso. São filmes que me ajudam a pensar o audiovisual não como simples registros do mundo, mas como experiências sensíveis e afetivas, capazes de ampliar o que entendemos por realidade.

ATO III. RESOLUÇÃO



1. CRIANÇA (felicidade)

Nós estamos, em nossa relação com a vida, como um peixinho num imenso oceano, em maravilhosa fruição.
Nunca vai ocorrer a um peixinho que o oceano tem que ser útil, o oceano é a vida.

– **Ailton Krenak, 2020**

Começo este capítulo-ensaio destacando que seu objetivo, assim como o dos dois seguintes, não é explicar integralmente as memórias presentes na videoarte. Algumas delas serão abordadas, não de forma sequencial, mas conforme emergem questões, temas e reflexões que atravessam a obra. O foco está em compartilhar o processo de criação, articulando escolhas técnicas, experiências vividas, afetos mobilizados e diálogos com artistas e autores. Desse modo, proponho uma visão integrativa do fazer artístico, em que prática e reflexão se entrelaçam, configurando a videoarte como espaço de experimentação e ressignificação de trajetórias.

Ao longo destes capítulos-ensaios, os relatos são construídos a partir de uma perspectiva inspirada no “realismo mágico” de Gabriel García Márquez (1982), entendido como uma operação narrativa em que o cotidiano é atravessado por camadas sensoriais que expandem a experiência do real. Essa lógica também atravessa a videoarte, fazendo coexistirem lembranças, imaginações e gestos performativos sem hierarquizá-los. Esse pensamento orienta a construção das imagens e das memórias no vídeo, em diálogo com as reflexões de Leda Maria Martins (2021) sobre o tempo espiralar, de Gaston Bachelard (1998) sobre a imaginação material da água, bem como com obras das artistas Maria Lynch e Clarissa Borges.

Neste capítulo-ensaio, a narrativa da infância se organiza em quatro partes, acompanhando o processo de edição do vídeo: *Nascimento-1.mãe.mp4*, que apresenta a primeira memória com minha mãe; *Nascimento-2.pai.mp4*, dedicada à memória com meu pai; *Infância-Caminhada.mp4*, que atravessa a religião e os primeiros passos; e *Infância-Viagem.mp4*, que reúne outras experiências da infância, incluindo a relação com a água. Essa divisão acompanha a construção da memória e da percepção do mundo nos primeiros anos de vida.

A palavra que inspira este capítulo-ensaio é **felicidade**.

“Felicidade”

substantivo feminino

1. Sensação real de satisfação plena; bem-estar; estado de contentamento. **2.** Condição da pessoa feliz; alegria.

A felicidade, como sentimento e como ideia, costuma ser associada ao prazer, à plenitude e ao sucesso. No entanto, quando atravessada pela memória, deixa de ser um estado excepcional para se revelar como presença contínua, ainda que nem sempre visível. Neste trabalho, ela não se manifesta apenas em momentos de euforia, mas também permanece adormecida, à espera de condições sensíveis para emergir. Habita imagens, gestos e lembranças, reaparecendo ora de modo explícito, ora de forma sutil, fragmentada e silenciosa.

A videoarte se inicia com uma frase-reflexão de Cecília Meireles, à qual retorno posteriormente. Sua presença funciona como uma epígrafe, abrindo o vídeo como um prelúdio. Em seguida, surge a cena do nascimento, dividida em duas partes: *Nascimento-1.mãe.mp4* e *Nascimento-2.pai.mp4*, como nomeei os arquivos durante a edição. Essa divisão não é apenas técnica, mas simbólica: instaura dois olhares sobre um mesmo acontecimento e revela como toda lembrança de felicidade é fragmentada, atravessada por múltiplas presenças.

O nascimento (cena inaugural da vida) é também a cena inaugural do vídeo, e talvez da própria narrativa de mim, como um retorno ao ponto em que felicidade, dor, medo e o primeiro respiro se confundem. Ao revisitar essas imagens, percebo que a felicidade não é apenas lembrança, mas montagem, um gesto de construção. Editar é escolher o que permanece e o que se apaga; é refazer o nascimento inúmeras vezes, até encontrar uma forma possível de existir na imagem.

Nascimento-1.mãe.mp4

Na primeira parte, apareço sendo retirada da barriga da minha mãe, Renata, às 8h01 de uma quarta-feira, em 29 de setembro de 1999, coberta de sangue e aos prantos (**Figura 27**). Embora ela desejasse um parto natural, algumas complicações levaram a médica a recomendar a realização de uma cesariana.

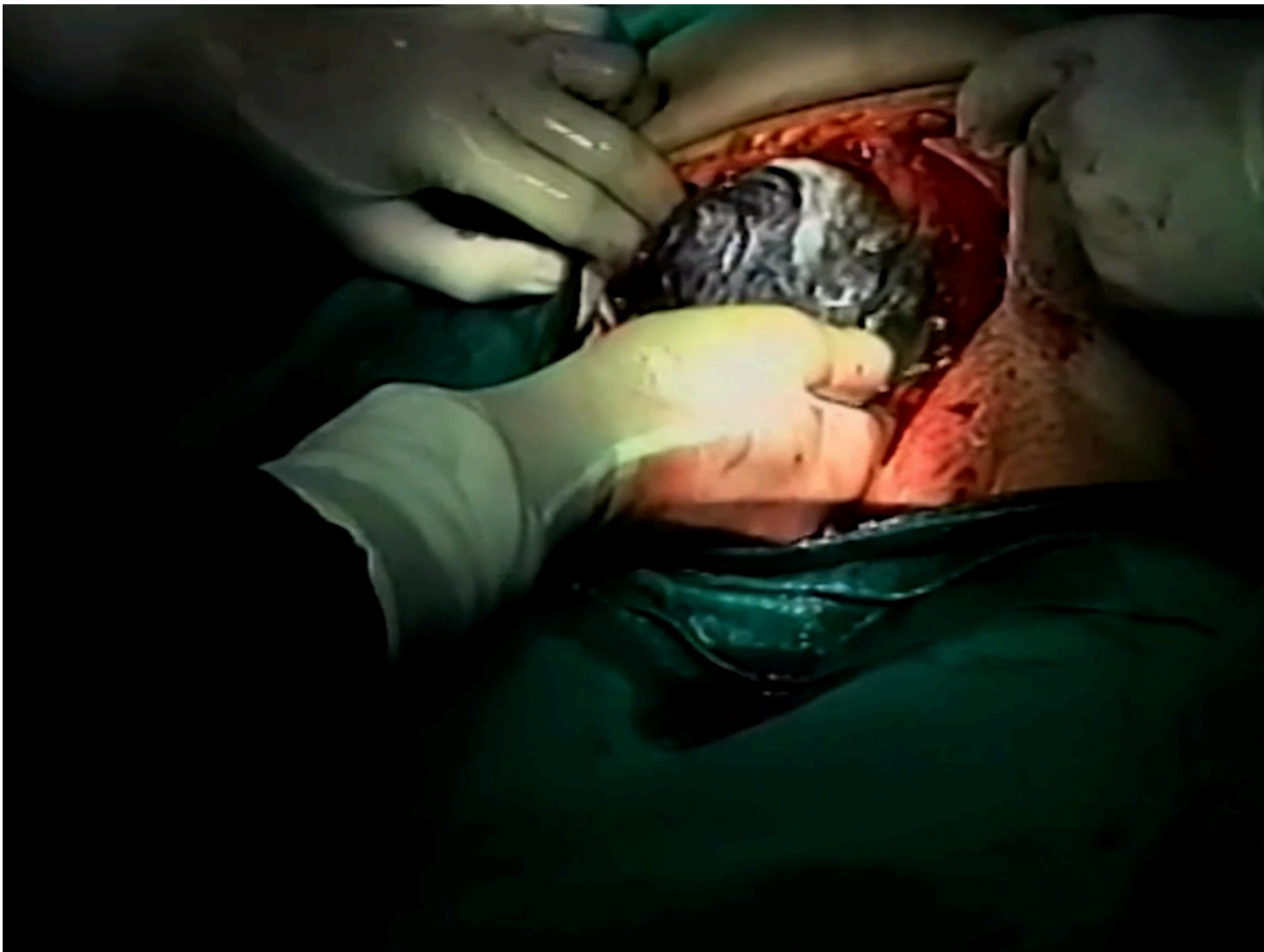


Figura 27. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 0:21 segundos, 2025, formato 4:3.
Fonte: Acervo pessoal.

Quando vi essa filmagem pela primeira vez, em setembro de 2024, fui profundamente atravessada. Diria que vivi uma experiência estética, um desses momentos que nos tocam de forma incontornável. Foi como nascer de novo. O sentimento é difícil de nomear, mas sei que me transformou. Minha mãe, por sua vez, chora toda vez que assiste ao vídeo; talvez porque, para ela, esse nascimento nunca deixou de ser, ao mesmo tempo, ferida e milagre.

Desde então, passei a pensar constantemente no parto, não apenas no meu, mas no parto como experiência. Algo em mim se abriu, como se aquela imagem tivesse desbloqueado perguntas e desejos que eu nunca tinha formulado. Fiquei até com pensamentos sobre ser mãe, não como uma decisão imediata, mas como uma possibilidade que passou a existir no meu coração. Antes, nascer me parecia um acontecimento comum demais para merecer atenção. Mas agora nada nisso me parece simples. É extraordinário imaginar um corpo crescendo dentro de outro, habitando tudo o que a mãe guarda em seu interior (seus medos, suas esperanças, suas alegrias, sua comida, seu sangue) que, por meses, chegam a parecer um só. E então, um dia, esse corpo atravessa essa fronteira e chega ao mundo. Parece uma transição tão profunda, mágica, que me pergunto como pude viver tanto tempo sem sentir o seu tamanho.

Ao mesmo tempo, por mais sublime que seja, o parto é frequentemente atravessado por violência. Trata-se de uma experiência marcada por dor, risco e exposição, muitas vezes mediada por intervenções que escapam ao desejo da mãe. Essa violência incide sobre o corpo que se abre, mas também sobre o corpo que chega, submetido a procedimentos bruscos e separações precoces. Entre milagre e ruptura, beleza e brutalidade, o nascimento transforma todos os corpos envolvidos, especialmente aquele que abre caminho para a chegada.

Essa ambiguidade me remete à instalação fotográfica *Janela Provisória* (**Figura 28**), de Maria Lynch (1981, Rio de Janeiro–RJ). Sua produção investiga corpo, memória e imaginário, frequentemente mobilizando estados de infância, fabulações do feminino e zonas de excesso que tensionam os limites entre o íntimo e o público. Ao transitar por diferentes linguagens, a artista constrói ambientes sensoriais em que o corpo aparece tanto como figura quanto como experiência expandida, em um campo que oscila entre acolhimento e desconcerto.



Figura 28. Maria Lynch, registro da instalação fotográfica Janela Provisória, prédio Oi Futuro (Rio de Janeiro), 2015, fotografia (10 metros de altura). Fonte: Folha UOL.

É nesse contexto que surge Janela Provisória (2015), instalação na qual a artista apresenta a cena de seu próprio parto, no instante em que é retirada do ventre da mãe. A imagem, registrada por seu pai (que é médico), foi ampliada a dez metros de altura na fachada do centro cultural Oi Futuro, no Rio de Janeiro. Projetada no espaço urbano, a fotografia opera como uma abertura abrupta do íntimo, monumentalizada e exposta ao olhar da cidade.

“O meu trabalho lida com rastros da memória e aspectos da identidade; quem é essa Maria que começa a ser construída?” (2015, s/p), observa a artista. Ao deslocar sua imagem de nascimento para o espaço público, Lynch transforma esse acontecimento em um gesto de reinscrição: um recomeço não apenas físico, mas existencial e artístico. Ao expor o instante em que vem ao mundo, reconecta-se à própria origem e reinscreve sua história no presente, como se, ao tornar pública essa imagem, se permitisse nascer novamente, agora pela arte. O corpo recém-nascido torna-se, assim, afirmação de existência e convite à reflexão sobre o que significa começar e ser vista.

Nesse gesto, o corpo atravessa a fronteira entre o privado e o coletivo, convertendo-se em metáfora da presença feminina e da constituição da artista. A ideia de gênese desloca-se do campo biológico para o da criação: trata-se do surgimento de uma consciência e de uma identidade em permanente construção. A imagem do parto opera, portanto, como metáfora do próprio fazer artístico, um processo de emergência, em que algo do interior irrompe no mundo.

Na minha videoarte, parece curioso que um trabalho chamado DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR comece justamente com a cena de um nascimento. O parto é, em si, a passagem entre esses dois estados, o corpo que estava dentro torna-se corpo no mundo. Essa transição se desdobra como metáfora da própria obra, um atravessamento entre interioridade e exterioridade. No ato de nascer, o corpo cruza uma fronteira invisível, do espaço uterino, íntimo e silencioso, para um espaço de exposição, luz e respiração, condensando, em sua materialidade, muitos dos temas que percorrem o vídeo: dentro e fora, visível e invisível, lembrança e presença.

Ao reapropriar essa passagem, a videoarte realiza ainda outro nascimento: o do corpo-imagem, que se faz e refaz na tela. O nascimento deixa de ser apenas um evento biológico para se tornar imagem inaugural da criação artística, uma espécie de autoinscrição, em que o corpo que nasce é também o corpo que cria.

Assim como em Janela Provisória, há algo de desconcertante em assistir à imagem do nascimento, seja o próprio, seja o de outro. O espectador é colocado diante de um limiar (o início absoluto da vida) e, ao mesmo tempo, de um gesto de exposição radical. Ao ver esse corpo emergindo, o público é convocado a refletir sobre suas próprias origens, sobre o que significa nascer e existir.

No meu caso, ao inserir essa filmagem no início do vídeo, proponho um retorno ao começo como forma de compreender o presente. A imagem do parto, registrada por Lindomar, cinegrafista contratado por meus pais, carrega não apenas a minha chegada ao mundo, mas também as marcas de um olhar externo que testemunha esse instante. Reassistir a essa cena foi, para mim, um modo de reentrar em mim mesma, de olhar de fora o meu próprio dentro.

Se Maria Lynch revisita sua origem ao expor a própria imagem de nascimento, na minha videoarte esse retorno se dá como intervenção: insiro a simulação da minha própria perspectiva. É com minha mãe que surge minha primeira memória visual, a paisagem da cidade. Ela caminhava comigo, ainda bebê, pelo centro de Uberlândia, com um saquinho de biscoito e uma garrafinha de água. Hoje percebo como a cidade atravessa minhas reflexões e produções. Por isso, no vídeo, quando minha mãe me vê pela primeira vez, a cena se intercala com a simulação do meu olhar de dentro do carrinho **(Figuras 29 e 30)**.

A cidade se apresenta, assim, como o primeiro território da percepção, o lugar onde o olhar começa a se formar. Ruas, prédios e sons compõem uma paisagem inaugural, um “berço expandido” que acolhe e, ao mesmo tempo, molda quem observa. Esse acolhimento, no entanto, não é estável: a cidade também se impõe como excesso, ruído e fragmentação. Ela ensina o olhar não apenas a reconhecer distâncias, velocidades e superfícies, mas também a lidar com o estranhamento, o anonimato e a experiência de estar entre muitos e, ainda assim, só.

Crescer na cidade é aprender a conviver com corpos que se cruzam sem se tocar, histórias que se sobrepõem sem se encontrar e paisagens em constante transformação. Entre pressa, instabilidade e violências sutis, o espaço urbano torna-se uma força formadora do sensível. Na videoarte, busco retornar ao instante em que o olhar ainda não separa plenamente o dentro e o fora, quando o mundo é pura sensação, atravessado por um campo denso e contraditório em que intimidade e exposição coexistem, e o corpo aprende, simultaneamente, a se proteger e a se abrir.



Figuras 29 e 30. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 0:59 segundos e 1:46 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Nessa inserção, mobilizo visualmente a perspectiva de “tempo espiralar”, proposta por Leda Maria Martins (2021), como modo de compreender a temporalidade que atravessa meu processo artístico e autoetnográfico. Ao romper com a lógica linear ocidental, que organiza passado, presente e futuro como etapas sucessivas e separadas, o tempo espiralar propõe uma experiência em que essas dimensões se entrelaçam continuamente, produzindo uma temporalidade curva, movente e encarnada.

Ao refletir sobre os limites dos calendários, Martins propõe que o tempo não seja entendido como sequência, mas como um campo de movimentos simultâneos, em que avançar e retornar coexistem. Nesse sentido, a autora descreve o tempo espiralar como uma experiência marcada por “reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade e descontinuidade” (MARTINS, 2021, p. 13), evidenciando modos de existência que escapam à cronologia e se manifestam nos fluxos da memória, dos afetos e do gesto.

Na continuidade dessa formulação, Martins afirma:

O passado não é um lugar a que se retorna, mas uma força que nos atravessa e que, em nós, continua a acontecer. O tempo espiralar não se inscreve em linha reta; ele dobra-se, volta-se sobre si mesmo, reatualiza-se. É memória e criação, presença e devir. Nele, o corpo é o território onde os tempos se cruzam, onde o que foi e o que virá se encontram em ato. (MARTINS, 2021, p. 25)

Essa formulação condensa a compreensão de que o corpo não é apenas atravessado pelo tempo, mas o lugar onde ele acontece. Ao afirmar o movimento como seu princípio, Martins desloca a temporalidade para o campo da experiência encarnada, em que memória e criação operam simultaneamente. As experiências não retornam como repetição, mas persistem como vibração, reatualizando-se a cada gesto e a cada criação. Pensar o tempo a partir dessa espiral implica compreendê-lo não como sucessão, mas como fluxo: o corpo emerge como arquivo vivo e território de invenção, onde memórias antigas coexistem com sensações recentes, e onde traumas e afetos se reconfiguram continuamente.

A espiral temporal proposta por Martins opera, nesse sentido, como gesto de resistência à colonialidade, ao recusar o tempo homogêneo e progressista do Ocidente moderno. Em seu lugar, afirma uma temporalidade multidirecional, ancestral e criativa, capaz de reinscrever experiências silenciadas e articular diferentes camadas do vivido, do imaginado e do herdado.

Partindo dessas reflexões, no vídeo, o olhar do bebê (quase impossível de ser registrado no momento do parto) é recriado pela artista adulta. Trata-se de uma intervenção que desloca a cena do nascimento do campo documental para o da imaginação. Ao inserir meu próprio olhar nesse instante inaugural, reinscrevo meu corpo em uma memória da qual participava apenas como presença física, sem consciência ou possibilidade de ver. Retorno à cena, portanto, não mais como objeto da filmagem, mas como sujeito que reconstrói e recria a própria origem.

Neste momento, utilizo um enquadramento em primeira pessoa, que no cinema é chamado de “câmera subjetiva”. Ela desloca o olhar tradicional: em vez de observar a personagem, o espectador passa a ver através dela. A câmera recria o mundo a partir da minha interioridade, se tornando extensão do meu próprio corpo. Cada movimento, tremor ou desfoque revela um estado de sentir, uma memória, um afeto que, mais do que de mostrar, se torna experiência.

Para construir essas imagens, optei pelo ângulo chamado “contra-plongée” (de baixo para cima) e utilizei uma lente grande-angular acoplada à câmera do celular. A escolha dessa lente se dá por sua capacidade de ampliar o campo de visão ao mesmo tempo em que distorce proporções, fazendo com que o espaço pareça maior do que é. Esse efeito aproxima-se da percepção infantil, em que o olhar, frequentemente voltado para o alto, encontra um mundo que parece enorme, luminoso e vivo. Exclusivamente nessas cenas, utilizei também um filtro que faz a imagem “piscar”, simulando um olhar que se abre gradualmente à luz, como o de um recém-nascido.

O som do choro atravessa toda a cena. Primeiro som que um corpo emite ao entrar no mundo, ele condensa sentidos opostos: expulsão e recepção. O bebê se separa do ambiente líquido e protegido do útero e chega a um espaço de luz, ar e ruídos, sendo acolhido por esse novo mundo através da voz que anuncia sua presença. Instintivo, já que nascer é a primeira grande emoção do corpo, o choro é também manifestação de vida e forma inaugural de comunicação, um modo de dizer “aqui estou”.

Na videoarte, esse som ecoa como memória primordial, atravessando o tempo e marcando o início da existência. Mas não é apenas o meu choro que se faz presente: a imagem do choro da minha mãe se entrelaça ao meu, instaurando um diálogo entre dois corpos atravessados pela mesma experiência. Se, hoje, ela o nomeia como a maior felicidade de sua vida, ao rever a cena percebo que seu choro carrega também a incerteza, uma ambivalência que revela a complexidade do vínculo que se constitui nesse instante.

Ao revisitar essa imagem, reconheço como esse momento carrega marcas profundas da experiência de ser mulher. A maternidade (desejada ou não, romantizada ou silenciada) atravessa historicamente os corpos femininos, impondo expectativas que nem sempre coincidem com o vivido. O choro da minha mãe parece condensar essa tensão entre o gesto biológico e o peso simbólico de tornar-se mãe em uma sociedade que frequentemente exige plenitude onde há ambivalência, segurança onde há vulnerabilidade, alegria onde também pode haver dor. Seu choro revela, assim, uma experiência que escapa ao ideal da maternidade perfeita, feita também de medo, desconhecimento e ruptura com uma versão anterior de si.

Ao mesmo tempo, o meu próprio choro (ainda sem linguagem) já inscreve meu corpo em uma condição atravessada por expectativas de gênero. Antes mesmo de compreender o mundo, sou capturada por projeções e narrativas que recaem sobre as meninas: o cuidado esperado, a delicadeza pressuposta, a força silenciosa atribuída. O som do meu nascimento torna-se, assim, também o som de entrada em um campo de significações onde meu corpo será continuamente lido, moldado e interpretado.

Em conjunto, esses choros ampliam a dimensão sensorial da obra. Deixam de marcar apenas o início da experiência sensível e passam a evidenciar o vínculo que se constitui entre mãe e filha, uma presença compartilhada, atravessada pelo impacto do nascimento em ambos os corpos. Ele carrega a memória de um corpo que sente antes de compreender e o eco de uma relação que se inaugura no primeiro respirar.

Ao insistir nesse som inaugural, o vídeo reforça o nascimento ainda como metáfora da criação artística: o gesto de vir ao mundo se aproxima do gesto de criar, ambos marcados pela dor, pela descoberta e pela necessidade de expressar aquilo que ainda não tem forma.

Nascimento-2.pai.mp4

Essa experiência sonora do início da vida reverbera em outras memórias que também se inscrevem no corpo. Na segunda parte do nascimento, apresento minha primeira memória sonora: meu pai, André, cantando *Valsinha* (1971), de Chico Buarque e Vinicius de Moraes, para me fazer dormir. A melodia serena parecia envolver meu corpo, entrelaçando-se ao meu choro e ao calor de seu peito, produzindo uma sensação profunda de acolhimento.

Anos depois, por volta dos dez anos, escutei essa música tocar na televisão e fiquei em absoluto choque. Foi uma mistura de emoções tão forte que lembro de ter chorado. Como podia estar tocando na TV a música que era do meu pai? Naquele dia descobri que a música, na verdade, não era do meu pai. Ainda assim, o choro que surgiu naquele instante parecia dialogar como o primeiro choro do nascimento, trazendo de volta a memória afetiva do acolhimento.

Ao reouvir Valsinha hoje, percebo a estranheza e a beleza desse gesto: um pai cantando para a filha recém-nascida uma música que fala de um amor maduro, de um casal que se reencontra e se ama. Nos versos finais, “E ali dançaram tanta dança / e foi tanta felicidade / que toda cidade se iluminou / e foram tantos beijos loucos / que o mundo compreendeu / e o dia amanheceu em paz”, há uma potência de transformação, como se o amor pudesse refazer o mundo e instaurar um novo tempo. Talvez, sem saber, meu pai tenha me embalado com uma canção que anuncia um amanhecer, o início de uma consciência, um gesto de nascimento que, na videoarte, ressurgiu como um símbolo de paz e recomeço.

Quem canta no vídeo é o meu pai. Pelo menos, aqui, essa versão é dele. Gravamos cerca de vinte vezes até que ele conseguisse reencontrar o modo como cantava anos atrás. Para alcançar o tom lento e sereno de antes, foi preciso até improvisar: ele segurou um saco pequeno de arroz, simulando o peso de um bebê nos braços, tentando reativar no corpo a memória daquele gesto esquecido, mas ainda vivo em algum lugar.

O áudio é acompanhado por imagens nossas juntos, entrecortadas por fragmentos da videoarte *Ofrenda* (1978), de Claudio Caldini. A obra apresenta uma sucessão de imagens de margaridas filmadas quadro a quadro, criando uma espécie de pulsação visual feita de cortes rápidos e intermitentes, próximos a “flashes” de memória (**Figuras 31 e 32**). Essa estrutura fragmentada produz uma sensação de suspensão do tempo, como se a imagem persistisse na retina mesmo após desaparecer.

As margaridas eram as flores preferidas da minha avó paterna, Marilene, que faleceu no mesmo ano em que nasci. Mesmo sem termos nos encontrado em vida, sinto uma conexão profunda com ela. Ao ouvir suas histórias ou observar suas fotografias, tenho a sensação de tê-la conhecido, e muitos dizem que somos parecidas em tudo. No vídeo, é como se ela se fizesse presente nessas flores: a margarida torna-se uma forma de permanência. Uma parte de mim também é ela, e é a partir desse vínculo que escolho inserir essas imagens.



Figuras 31 e 32. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 2:24 e 2:31, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

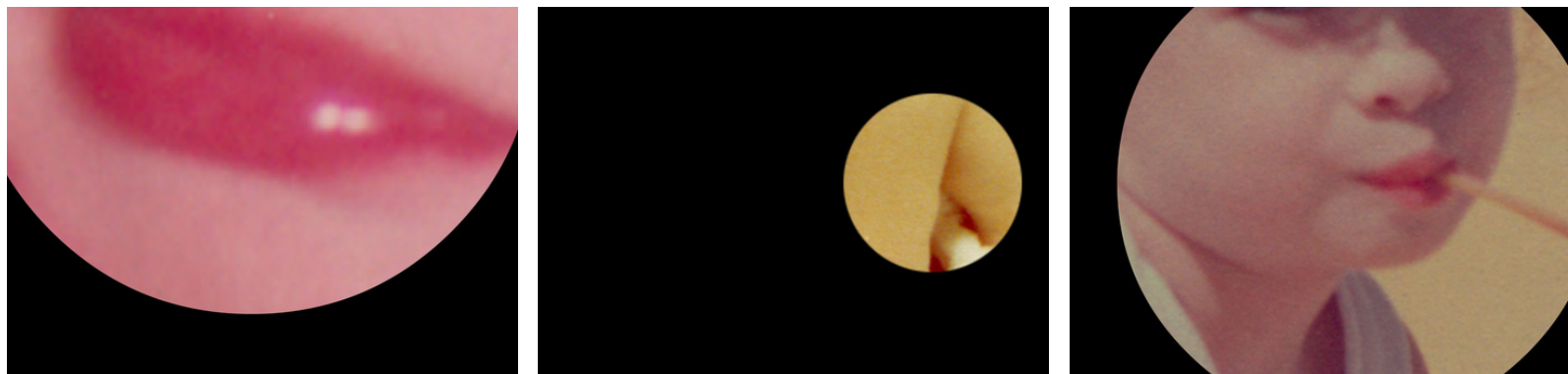
O nascimento se encerra na cena em que apareço com meus pais, sentados no sofá da sala de casa, espaço que, anos depois, se transformaria no meu quarto. É uma imagem simples, mas extremamente íntima e carregada de camadas: nós três reunidos, compartilhando um instante que não é exatamente lembrança nem reconstrução, mas uma espécie de retorno ao início. Essa é, inclusive, a cena mais longa do vídeo, como se o próprio tempo ali precisasse se alongar para dar conta da densidade desse encontro. A presença, o carinho, o toque, o amor, tudo ali funciona como um lembrete de que nascer não é um ato isolado, mas uma trama de presenças que continuam me constituindo.

Em seguida, surge a imagem de uma mão sobre fundo preto, realizando um gesto como se segurasse algo, cena à qual retorno mais adiante.

Embora me refira a essas imagens como minhas primeiras memórias, não posso afirmar com certeza se são, de fato, lembranças ou construções elaboradas posteriormente. Eu era um bebê muito pequeno, e, nesse período, ainda não há uma consciência plenamente formada nem uma capacidade de registro que permita reter imagens nítidas. O que entendo como memória pode ser uma sobreposição de tempos: fragmentos das gravações, relatos familiares, afetos que retornam como lembrança. Não se trata, portanto, de recuperar um passado intacto, mas de reconhecer como essas imagens se reorganizam e ganham sentido no presente.

Essa incerteza, longe de ser um problema para mim, evidencia a própria natureza da memória na infância: um campo poroso, em que vivido e imaginado se misturam sem hierarquia. Mais do que buscar precisão, interessa-me compreender como essas imagens atuam hoje, que sensações mobilizam, que questões abrem, que territórios fazem emergir.

É nesse ponto que estabeleço diálogo com *Fotográfica Memória* (**Figuras 33–35**), de Clarissa Borges (2000). Artista, pesquisadora e professora, Clarissa desenvolve uma produção voltada ao corpo, à maternidade e aos modos de construção da memória, articulando perspectivas feministas e abordagens autobiográficas. Sua obra tensiona os limites entre o íntimo e o político, problematizando como imagens do nascimento e da experiência materna atravessam simultaneamente esses campos.



Figuras 33 – 35. Clarissa Borges, frames retirados da obra *Fotográfica Memória*, 2000, vídeo-animação digital a partir de fotografias, cor, áudio, formato 4:3, duração: 02'. Fonte: Clarissa Borges.

Opto por me referir à artista como Clarissa, e não pelo sobrenome como acontece com os outros autores, em razão da relação que construímos ao longo da graduação. Ela não é apenas a autora da obra que analiso, mas alguém que acompanha meu processo, lê meus textos, me orienta, provoca minhas perguntas e, portanto, também atravessa esta pesquisa.

Fotográfica Memória é um vídeo construído a partir de fotografias do álbum pessoal da artista, organizadas em close e em movimentos que percorrem fragmentos do corpo infantil. Sem uma narrativa linear, a obra se estrutura por aproximações e recortes, criando uma atmosfera entre lembrança e invenção. Sobre esse gesto, Clarissa Borges escreve: “A câmera passa no corpo, como se o espiasse de muito perto. De tão próximo, é impossível deter o todo” (2019, p. 232).

Essa aproximação extrema produz um efeito de inquietude: o corpo infantil deixa de ser apenas objeto de registro e se converte em superfície de projeção, lugar em que o olhar adulto reinscreve sensações, desejos e lacunas. Ao discutir o trabalho em sua tese, a artista afirma que o vídeo nasce do desejo de revisitar o corpo infantil “com uma intenção de atualização da memória daquele período” (2019, p. 232), reconhecendo que essa memória não retorna intacta, mas atravessada pelas experiências da artista adulta.

É nesse sentido que ela identifica, na imagem, a presença simultânea de duas subjetividades: “aquele corpo é o corpo de dois sujeitos sobrepostos, a criança e a artista adulta. Uma aparece claramente na imagem e na música infantil; a outra é aquela que faz do espectador um fantoche em artimanhas sensuais” (2019, p. 233). Essa duplicidade (ter sido e ainda ser) desloca a memória de uma lógica de retorno para um campo de atualização, no qual passado e presente se contaminam mutuamente. Assim, o vídeo não busca reconstruir uma infância fiel, mas a apresenta como matéria viva, permeada por afetos posteriores e por uma corporeidade em constante transformação.

Assim como em Fotográfica Memória, no meu trabalho também retorno à infância não para reconstruir uma origem, mas para compreender como essas imagens continuam se atualizando no presente. Ao revisitar o nascimento, a perspectiva do carrinho, o choro e a melodia, reconheço que essas memórias, assim como as de Clarissa, não existem isoladas, mas atravessadas pela artista que as reinscreve. Quando ela afirma que a imagem reúne “dois sujeitos sobrepostos”, reconheço o mesmo movimento em meu vídeo: a criança que fui e a mulher que sou coexistem no corpo-imagem, criando um espaço de fricção entre experiência, imaginação e fabulação.

Inicia-se, então, a sequência de cenas que intitulei *Infância-Caminhada.mp4*. Ela se abre com o registro do meu batizado, em que apareço no colo da minha madrinha, Sandra. Considerei importante que essa imagem surgisse logo após a aparição dos meus pais, pois ela é uma das pessoas mais significativas da minha trajetória. Presente nos momentos marcantes da minha infância, foi com quem aprendi a andar e, mais tarde, a andar de bicicleta. Esteve ao meu lado em celebrações, descobertas e aprendizados, acompanhando-me com cuidado e afeto, e me ensinando, entre tantas coisas essenciais, a experimentar a felicidade.

Mais adiante no vídeo, ela reaparece, agora ao lado dos meus pais, na comemoração do meu primeiro aniversário. Aos poucos, vou introduzindo as pessoas da minha família na narrativa, tecendo, com elas, o início da minha história.

É fundamental destacar que o processo de reflexão sobre as imagens se dá, sobretudo, na edição. A cena do batizado, por exemplo, se encerra de maneira repentina, seguida por uma imagem cujo significado ainda não se revela (**Figuras 36 e 37**). Esse corte súbito, que se repete em diferentes momentos da obra, remete ao funcionamento das fitas VHS, em que uma gravação frequentemente se sobrepõe a outra, deixando rastros, ruídos e fragmentos de imagens anteriores.

Essas interferências (ruídos visuais, falhas de gravação, a “tela colorida” entre uma cena e outra) não operam apenas como referência estética ao suporte analógico, mas como procedimentos simbólicos. Elas evocam o próprio funcionamento da memória: instável, descontínua, marcada por lapsos e sobreposições. Ao incorporar essas interrupções, busco expandir a experiência do espectador, convidando-o a atravessar não apenas a narrativa das imagens, mas também suas camadas temporais, afetivas e sensoriais.



Figuras 36 e 37. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 3:49 e 3:55 minutos, 2025, formato 4:3.
Fonte: Acervo pessoal.

Por isso, a imagem misteriosa que surge logo após o corte (que intitula *Fragmento 1.mp4*, um dos quatro fragmentos que anunciam a narrativa final) é inserida ao longo do vídeo, reaparecendo de forma breve como um ponto de respiro e expectativa. Ela atua como um presságio, um sinal que conecta o visível ao que ainda está por vir, abrindo fissuras na linearidade do tempo, em uma perspectiva espiralar. Essas aparições funcionam como lampejos de consciência, momentos em que a narrativa se interrompe para que o inconsciente possa emergir.

A repetição desses fragmentos cria um ritmo próprio, que antecipa algo sem revelá-lo por completo. Nesse movimento entre anunciar e reter, encontra-se o gesto que atravessa toda a obra: o desejo de compreender o que nasce e o que se perde entre uma imagem e outra. Assim, essa imagem enigmática deixa de ser apenas um elemento de transição para se tornar uma chave simbólica, marca do intervalo, do não-dito, do que ainda está em formação. É nesse “entre” que a narrativa se reorganiza e onde o sentido começa a se insinuar antes mesmo de se tornar plenamente compreensível.

Em alguns trechos específicos, como no batizado, o corte abrupto também simboliza aquilo que não se sustentou ao longo da minha trajetória. Nesse caso, trata-se da religião católica na qual cresci. Não é que eu não acredite em nada, pelo contrário, considero-me uma pessoa profundamente espiritualizada. Até acredito em deus, embora talvez não nesse “Deus” de que muitos falam, mas em alguma força, uma energia que me acompanha.

No entanto, com o tempo, os mandamentos e as estruturas dessa religião, sobretudo quando atravessados pela experiência de ser mulher, deixaram de fazer sentido para mim. Cresci ouvindo narrativas que associavam corpo, desejo e culpa, e que, de diferentes maneiras, orientavam modos de silenciamento e obediência. Na vida adulta, esse distanciamento se configurou como um processo de desconstrução e, ao mesmo tempo, de libertação.

Nesse contexto, o corte da cena não opera apenas como um recurso formal, mas como gesto simbólico de ruptura. É o instante em que a imagem se interrompe para que outra possa emergir, uma imagem que já não carrega o peso do dogma, mas a abertura de uma espiritualidade construída a partir de dentro.

A partir da cena que sucede a comemoração do meu primeiro aniversário, inicia-se a *Infância-Viagem.mp4*. Nomeei o arquivo dessa forma porque a infância é introduzida junto a uma viagem, literalmente. Enquanto o vídeo acompanha o deslocamento de carro em direção à praia, narro minha infância em paralelo, como se o percurso físico e o percurso da memória se sobrepusessem. A estrada torna-se metáfora de tempo e lembrança: cada curva, cada paisagem atravessada dialoga com as viagens que eu fazia quando criança, quando o próprio caminho já continha a expectativa e o deslumbramento do primeiro olhar **(Figuras 38 e 39)**.

Naquele período, as viagens eram para Ubatuba, destino recorrente das férias em família, onde meu tio, Romero, tem um apartamento. Já as imagens atuais foram gravadas no Guarujá, outra praia, outro tempo, mas o mesmo impulso de encontro com a água. A viagem ao mar é central não apenas por marcar minha infância, mas por introduzir minha relação com a água, elemento que atravessa essa fase. Por isso, as duas trajetórias (viagem e infância) começam e se encerram juntas.

Essa sobreposição entre tempo vivido e tempo lembrado atravessa toda a estrutura do vídeo. Cada fase da obra se organiza a partir de uma duração subjetiva da vida: a infância ocupa 16 minutos, correspondendo a 13 anos de existência, extensa, como o tempo que molda o corpo e o olhar; a adolescência se apresenta em 7 minutos, condensando 6 anos de descobertas e conflitos; já a vida adulta recebe apenas 1 minuto, breve, pois marca o início de uma etapa em que os acontecimentos se aceleram e o passado começa a se sedimentar.

Nesse movimento, os tempos já vividos se expandem, como se o vídeo lhes restituísse a duração que a experiência lhes retirou; o presente, por sua vez, se estreita, refletindo a fugacidade do instante em que a consciência se reconhece adulta. O tempo espiralar, assim, deixa de ser apenas um conceito e se torna uma experiência sensível, algo que não apenas se compreende, mas se atravessa.



Figuras 38 e 39. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 4:52 e 6:57 minutos, 2025, formato 4:3.
Fonte: Acervo pessoal.

É curioso perceber como a infância, embora mais longa em duração, se esvai na lembrança como um relâmpago. Fui criança por mais tempo do que qualquer outra coisa, mas essa fase me parece a mais breve. Talvez porque o olhar infantil não reconheça o tempo, ele apenas o atravessa.

“Criança”

substantivo feminino

1. Quem está no período da infância, entre o nascimento e a puberdade; menino, menina. **2.** Pessoa muito jovem; quem não atingiu a idade adulta. **3.** Pessoa sem experiência; quem é ingênuo, inocente. **4.** Filho ou filha de alguém.

Assim como na citação de Ailton Krenak (2020) que introduz este capítulo-ensaio, penso a infância como esse estado de fruição em que o peixinho não percebe o oceano como algo útil, porque o oceano é a própria vida. A criança, como esse “peixinho”, existe em comunhão com o mundo, não o analisa, não o mede, apenas o habita. A vida, para ela, é fluxo. E dentro desse fluxo, o tempo não se mede, apenas se sente. Talvez por isso, ao revisitar essa fase, tudo pareça ter passado tão rápido: o tempo vivido em inteireza não se acumula, ele apenas se espalha, como a água.

Há algo de profundamente corporal nessa percepção. A criança vive o presente com todo o corpo, sem a separação entre dentro e fora, sujeito e mundo. Na minha videoarte, essa dimensão da infância aparece como um tempo de fusão, espiralar, em que o corpo ainda não aprendeu a se diferenciar do ambiente, e cada gesto é uma forma de pertencimento. Revisitar essa fase, portanto, é também revisitar a origem do olhar: o instante em que existir era suficiente.

Minha relação com a água se manifesta entre a piscina e o mar. Ela começa na piscina, ainda muito cedo, nas idas ao clube Cajubá com minha família, onde passei grande parte da infância. Foi nesse mesmo espaço que gravei as cenas que representam minha perspectiva, nos mesmos lugares onde nadava, brincava e observava (**Figuras 40 e 41**).

Voltar ali, tantos anos depois, foi como entrar em uma espécie de máquina do tempo. O espaço parecia o mesmo, mas algo havia se deslocado: como se cada detalhe guardasse vestígios de uma presença anterior. Caminhar por aquele lugar despertou uma familiaridade profunda, uma memória que não era apenas mental, mas corporal. Antes mesmo de reconhecer, o corpo já lembrava. E, junto com essa lembrança, emergiu uma saudade intensa de tudo o que foi vivido ali.



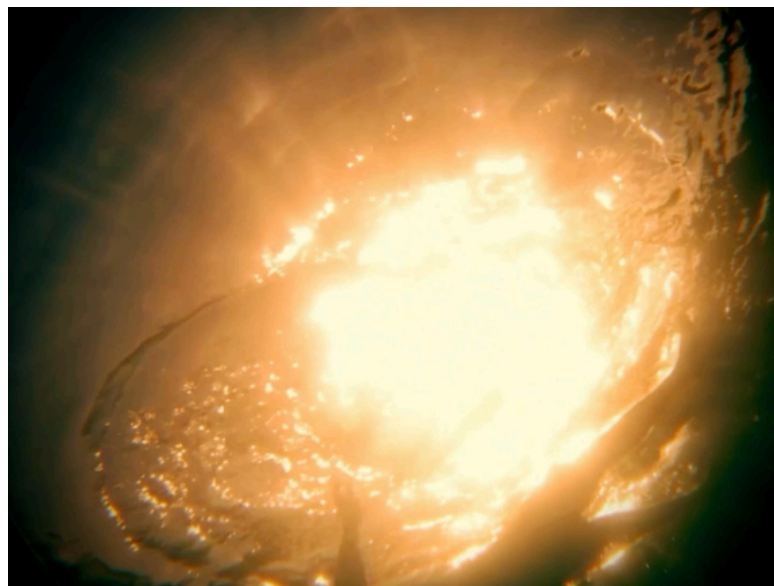
Figuras 40 e 41. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 5:50 e 5:03 minutos, 2025, formato 4:3.
Fonte: Acervo pessoal.

Com cerca de cinco anos, iniciei aulas de natação em um lugar chamado *Golfinho de Ouro*. Recordo com nitidez a sensação do vento frio atravessando a pele molhada ao sair da piscina, seguida pelo calor macio do roupão envolvendo meu corpo. Permaneci ali ao longo de toda a infância. No início, frequentava uma piscina pequena e rasa, onde aprendi a respirar e a me adaptar à água. Lembro que atravessar para a piscina grande, destinada às crianças mais velhas, era um desejo constante. Alguns anos depois, consegui.

Foi nessa piscina que vivi uma das minhas primeiras memórias que considero mágicas: eu, submersa, observando as outras crianças nadando, enquanto a luz atravessava a água e se fragmentava em brilhos **(Figuras 42 e 43)**. Nesse instante, o tempo parecia suspenso, como se o mundo se reduzisse ao som abafado, ao movimento desacelerado dos corpos e à vibração luminosa da água. Havia ali uma sensação de abrigo e encantamento, em que o corpo, envolto pelo meio aquático, experimentava uma forma inicial de contemplação, um estado de presença e descoberta.

A música que acompanha a representação dessa cena no vídeo é de Cuco, meu artista preferido, cuja produção se insere no “dream pop”, subgênero caracterizado por atmosferas etéreas, vocais suaves e timbres envoltos em reverberações que evocam o analógico e o sonho. Sua sonoridade dialoga diretamente com a característica difusa dessa lembrança, atravessando também toda a parte da infância e reaparecendo no início da vida adulta, como um fio sonoro que conecta temporalidades distintas e mantém ativo esse estado de encantamento.

A cena utilizada para reimaginar essa memória foi retirada da série *The White Lotus* (2021), que, em diversos momentos, mobiliza a água como extensão do espaço psíquico de seus personagens. Ao incorporar essa imagem, busco não apenas ilustrar a lembrança, mas intensificar sua dimensão sensorial e simbólica, aproximando a experiência íntima de um campo imagético compartilhado.



Figuras 42 e 43. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 14:30 e 7:30 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Essa atmosfera submersa da lembrança abre espaço para pensar essa experiência, assim como outras, a partir do “realismo mágico”. A intensidade sensorial dessa memória, que não exige explicação racional para se afirmar como verdade, aproxima-se de um modo de perceber o real em que o encantamento não é exceção, mas parte constitutiva da vida. É nessa direção que o escritor colombiano Gabriel García Márquez (1982) compreende o realismo mágico: não como fantasia, mas como expressão de uma realidade que é, por si só, extraordinária.

Para Márquez, a forma ocidental e racionalizada de descrever o mundo não dá conta da experiência latino-americana, marcada por excessos, afetos, desmesuras e camadas simbólicas que ultrapassam a lógica cotidiana. Em seu discurso do Prêmio Nobel (1982), ele afirma que “a interpretação da nossa realidade com esquemas alheios só contribui para nos tornar cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários”. Essa afirmação aponta que o realismo mágico nasce da recusa em reduzir o real àquilo que cabe em uma moldura externa, e do direito de narrar o mundo tal como ele é vivido, com toda a sua estranheza própria.

Ainda nesse discurso, o autor observa que a história das Américas sempre carregou uma dimensão de absurdo e maravilhamento que precede qualquer ficção. Ao afirmar que “não é fácil acreditar que esta realidade que padecemos tenha sido forjada sem um desígnio premeditado”, evidencia que o extraordinário é parte inerente do cotidiano latino-americano. Em suas narrativas, como em *Cem Anos de Solidão* (1967), em que flores caem do céu ou personagens ascendem aos céus, o mágico não se apresenta como ruptura, mas como continuidade do mundo.

A partir dessa perspectiva, minha memória submersa deixa de ser apenas uma cena da infância para se tornar uma percepção expandida do real: a luz que se fragmenta, a água que acolhe o corpo e o tempo que desacelera ganham densidade simbólica sem abandonar sua materialidade. Recuperar essa lembrança no meu trabalho é, portanto, também reivindicar um modo de narrar que acolhe o sensível, o mágico e o íntimo como dimensões legítimas da realidade, entendendo que essas experiências, embora situadas no corpo, não se esgotam no indivíduo, reafirmando a autoetnografia como um espaço em que corpo e memória produzem conhecimento sem abrir mão do encantamento.

Nesse sentido, pensar a experiência como atravessada por dimensões coletivas implica também questionar quem historicamente teve o direito de definir o que é considerado real.

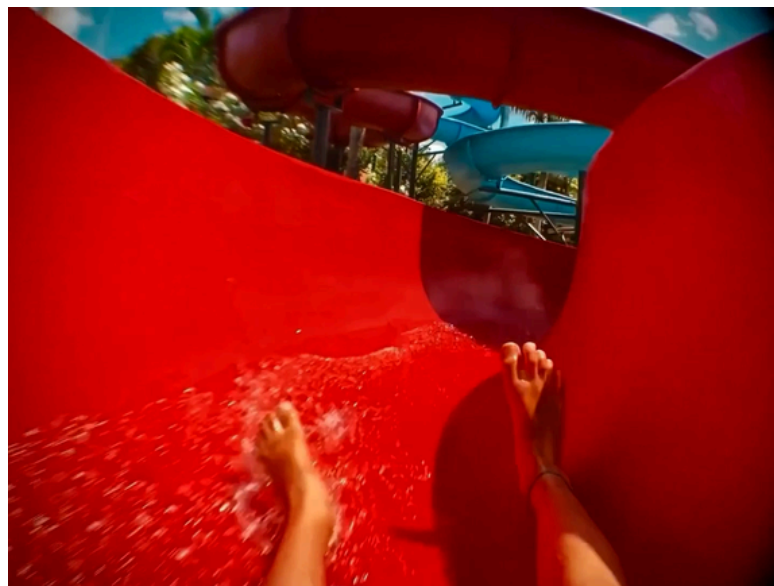
Experiências femininas são frequentemente deslegitimadas como exagero, imaginação ou excesso emocional, justamente por escaparem às normas de um racionalismo patriarcal. Reivindicar o mágico, o sensível e o íntimo como parte legítima da narrativa é, nesse sentido, também subverter os modos historicamente impostos de ver, sentir e contar o feminino. A infância e a água, atravessadas por essas camadas, são vividas no corpo, mas também na história de ser mulher em um mundo que define quais experiências podem ser reconhecidas como verdadeiras.

Retomar a memória da água através do realismo mágico, portanto, não significa transformá-la em fantasia, mas reconhecer o que há de profundo no modo como ela me atravessou. Trata-se de afirmar que este mundo, com seus medos, brilhos, fluxos e encantamentos, já é múltiplo e complexo em sua própria intensidade. A arte, nesse sentido, torna-se um espaço em que percepções sensíveis ganham forma, onde o cotidiano encontra o extraordinário, e onde o corpo produz conhecimento ao mergulhar tanto no que se sente quanto no que se vê.

É nesse fluxo entre medo e encantamento que outra lembrança de infância se insere, agora fora da piscina, mas ainda guiada pela água como elemento que ensina, desafia e transforma.

Mais tarde, passei a frequentar o *Praia Clube*, onde foram registradas as imagens em que apareço no toboágua (**Figuras 44 e 45**). Ali, a relação com a água assume outro contorno, menos contemplativo e mais lúdico, marcado pela entrega à velocidade e ao fluxo. Eu tinha muito medo de descer o escorregador, que, na época, me parecia imenso, quase inalcançável. Assim como na piscina, começava pelos toboáguas mais baixos, enquanto desejava alcançar o mais alto, como se esse movimento fosse também um exercício de coragem.

A água, então, torna-se impulso e passagem: conduz o corpo, transforma o medo em prazer e revela uma liberdade efêmera, em que se aprende a confiar no movimento e a experimentar o limite entre controle e entrega. Por isso, para mim, ela é sinônimo de coragem, me ensinando a avançar mesmo com medo, a confiar no fluxo e a me deixar levar pelo desconhecido.



Figuras 44 e 45. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 12:14 e 12:21 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Explorar as memórias com a água nos meus trabalhos tem sido uma experiência transformadora. Na primeira obra da série EX-MENINA (2023 - 2024), em que apresento a cena do mergulho, voltei a nadar pela primeira vez desde a infância, aos 23 anos. Entrar na piscina novamente foi um gesto simbólico, quase ritual. Senti uma sensação de liberdade muito profunda, como se algo dentro de mim se abrisse junto com o mergulho. Ao mesmo tempo, senti medo, da profundidade, do desconhecido e de revisitar aquilo que havia ficado guardado por tantos anos. Foi um momento intenso, em que o corpo lembrava e esquecia ao mesmo tempo, entre o impulso de se lançar e a hesitação de voltar à superfície.

Eu não havia nadado desde então porque passei a sentir vergonha do meu corpo. Crescer significou também me afastar da água, daquele lugar de exposição e leveza. O que antes era natural (o corpo flutuando, o prazer do movimento) tornou-se constrangimento. Voltar a nadar, portanto, foi mais do que revisitar uma lembrança: foi enfrentar o próprio corpo, olhar para ele sem disfarces, permitir que ele voltasse a existir dentro da água. Nesse gesto, reencontrei não só a criança que fui, mas também a mulher que ainda aprende a habitar-se com ternura.

Talvez por isso eu a veja como algo mágico. Há nela uma força que acolhe e transforma, que dissolve e reconstrói. Dentro dela, sinto que posso existir de outro modo, mais leve, mais verdadeira, mais próxima de algo essencial. A água me ensina sobre a entrega e a fluidez, sobre a possibilidade de deixar ir o que pesa e de renascer em outro estado. Quando me deixo submergir, não é apenas o corpo que mergulha, mas também as lembranças, os medos e as imagens que carrego. Tudo se mistura, se move, como se a água guardasse uma linguagem própria, antiga e silenciosa, capaz de falar diretamente com o que há de mais íntimo em mim.

Assim, trazer a água como imagem para o meu trabalho é, para mim, algo profundamente significativo. Ela atravessa minha história pessoal, mas também o modo como imagino e sonho. Em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, Gaston Bachelard (1998) descreve que a água conduz o sujeito a uma experiência íntima de interioridade, um mergulho que é, ao mesmo tempo, retorno e abertura. O elemento aquático acolhe o corpo e o pensamento, fazendo emergir lembranças, afetos e sonhos que a racionalidade tende a silenciar. É nesse gesto de entrega ao fluxo que se forma o que Bachelard chama de “imaginação materializante”: uma imaginação que não paira no abstrato, mas brota da matéria, daquilo que se toca, se sente, se dissolve.

Nas palavras do autor:

A água não é apenas um grupo de imagens conhecidas numa contemplação errante, numa sequência de devaneios interrompidos, instantâneos; é um suporte de imagens e logo depois um aporte de imagens, um princípio que fundamenta as imagens. A água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante. (BACHELARD, 1998, p. 12)

Nessa perspectiva, a fluidez da água permite que a imagem escape da dimensão fixa, dissolvendo fronteiras e instaurando o movimento como condição do pensamento poético. Imaginar a água é também imaginar o tempo: o devir, o ciclo constante de transformação entre aquilo que nasce e aquilo que desaparece.

Bachelard observa ainda que “não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes” (1998, p. 9). Essa reflexão evidencia que a água ultrapassa o âmbito da experiência individual, funcionando como um reservatório de memórias, emoções e imagens compartilhadas. No vídeo, ela se transforma em um meio sensível que convida o espectador a flutuar no próprio imaginário, permitindo que pensamentos e lembranças se entrelacem ao movimento aquático. Cada reflexo ou ondulação atua como um estímulo à contemplação e ao devaneio, conferindo densidade à experiência estética.

Em sua natureza cíclica, a água evoca a origem, mas também a dissolução, aquilo que se desmancha para poder existir novamente sob outra forma. Ao transbordar, mistura dentro e fora, corpo e ambiente, memória e esquecimento. No contexto do vídeo, essa fusão torna-se metáfora da própria subjetividade: algo que nunca é inteiramente “nosso”, pois está sempre sendo moldado, atravessado e contaminado por fluxos coletivos.

A água me conduz, então, à imagem do nascimento: o primeiro mergulho, a primeira travessia. Antes de respirar o ar, somos corpos imersos, sustentados por um líquido que nos envolve e protege. O parto marca o instante em que dentro e fora se separam pela primeira vez, e a água inscreve essa passagem. Desde então, torna-se difícil distinguir com precisão o que é propriamente meu e o que é do mundo. A subjetividade passa a ser moldada pela ambiência que nos acolhe, seja cultural, simbólica ou afetiva.

Talvez por isso, cada mergulho (real ou simbólico) seja também uma forma de renascimento. Essa ideia atravessa profundamente minha prática, pois, ao me aproximar da água, experimento a sensação de retorno a um lugar primordial. Assim, cada imagem aquática no vídeo configura-se como um mergulho no sonho: uma tentativa de habitar o invisível e dar forma ao que, por tanto tempo, permaneceu adormecido. A água, mais do que um elemento, torna-se ventre, lugar de acolhimento, origem e transformação.

É nesse contexto que minha relação com o mar começou, por volta dos seis anos, quando fui à praia pela primeira vez. Lembro do gosto forte do sal na boca, da textura da areia que se acumulava no biquíni, do vento intenso e do som constante das ondas, num ritmo que parecia me chamar, mesmo sem que eu compreendesse o que dizia. O mar era imenso, quase assustador, mas, ao mesmo tempo, me despertava uma alegria e uma curiosidade profundas. Eu podia passar horas apenas olhando o movimento da água, tentando entender como algo tão grande podia se mover sem nunca parar.

No vídeo, essa lembrança retorna como um som que cresce. À medida que, ao longo da viagem, me aproximo do mar, o barulho das ondas vai se intensificando, como se ele chamasse o espectador para dentro. O som atravessa a imagem, funcionando como uma memória sonora que antecede o mergulho: é como se o mar estivesse ali desde o início, à espreita, esperando o momento do reencontro.

Não há, no entanto, imagens minhas gravadas no mar, pois minha mãe (que registrou a maior parte das cenas dessa fase) não levava a filmadora nas viagens. Por isso, as cenas foram intercaladas com registros feitos na piscina, que aqui funcionam como uma espécie de espelho simbólico (**Figuras 46 e 47**). Enquanto o mar representa o “fora”, carregando a ideia do infinito, do desconhecido, do vasto (do outro), a piscina se relaciona ao “dentro”, ao íntimo, ao contido, ao que é possível tocar.

Entre essas duas águas existe uma tensão: uma convoca a imensidão; a outra, o retorno ao interior. Ainda assim, o mar e a piscina não se opõem, ao contrário, se completam. Mais uma vez, o dentro e o fora se confundem, atravessando as imagens e dissolvendo fronteiras.



Figuras 46 e 47. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 10:22 e 14:15 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

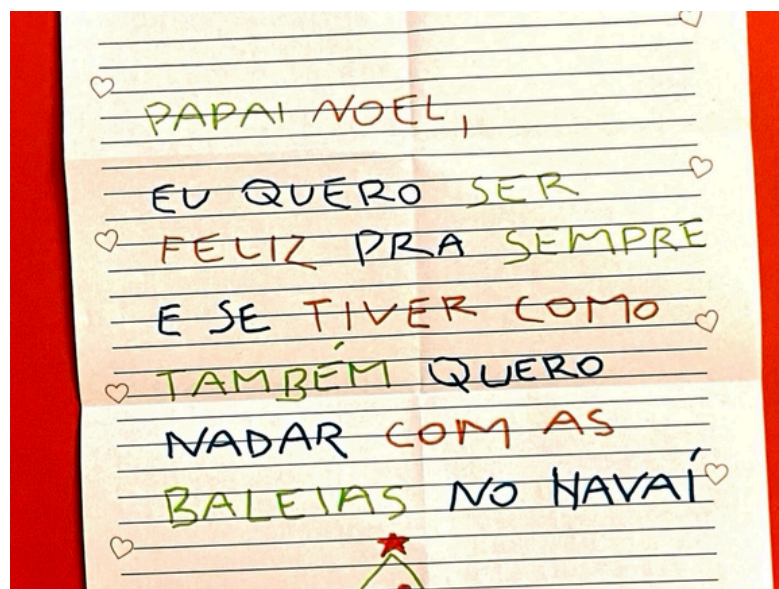
Entre ambas, sinto como se a câmera mergulhasse comigo, acompanhando o gesto de reentrar no tempo e no sonho. O próprio ato de filmar torna-se, assim, um mergulho, não apenas no espaço líquido, mas no inconsciente das lembranças, onde as imagens se reorganizam e tudo se torna possível. O mergulho assume, então, a dimensão de um gesto de coragem: submergir para encontrar-se, deixar-se atravessar pela matéria onírica, permitindo que a imagem respire e se renove a cada rememoração. E, para quem quiser me ver, será preciso mergulhar também.

A água, para mim, também é sinônimo de felicidade. Em todos os meus aniversários na infância, quando chegava a hora de soprar a vela, ou sempre que precisava fazer um pedido, seja para o “papai noel” no natal, seja em pequenos rituais, como quando um cílio caía do olho, eu fechava os olhos e pedia, com toda a força que cabia em mim, do fundo do coração, para ser feliz para sempre. O pedido era sempre o mesmo e, ocasionalmente, incluía o desejo de nadar com as baleias no Havaí **(Figuras 48 e 49)**.

Nunca pedi outra coisa em nenhum aniversário durante toda a minha vida, nem mesmo quando outros sonhos e desejos que nasceram pareciam urgentes. Essa insistência no desejo de ser feliz ficou como uma espécie de marca: a felicidade aparece nas imagens como correnteza, como brilho, como um pequeno milagre cotidiano que atravessa as cenas e devolve à criança que, fechando os olhos, só queria continuar feliz.

A cena do mergulho com as baleias, que (ainda) não aconteceu, foi retirada da série *Incredible Animal Journeys* (2023), no primeiro episódio, que acompanha a trajetória das baleias no Havaí. Quando penso nas baleias hoje, percebo que o desejo de nadar com elas talvez fosse menos sobre o encontro em si e mais sobre aquilo que elas representam: liberdade. Eu não queria apenas estar ao lado delas, queria ser livre como elas, mover-me por espaços imensos, sem medo, sem pressa, sem limites.

Lembro que, quando criança, minha madrinha me perguntou se eu preferia continuar criança ou crescer e já virar adulta. Eu disse que queria crescer, mas, no fundo, sabia que estava mentindo. Mesmo sem ter plena consciência disso, sentia que ser criança era a coisa mais incrível do mundo. O que eu tinha não era pressa de deixar a infância, mas curiosidade sobre a vida adulta, que carregava, desde cedo, esse desejo de liberdade que sempre esteve em mim.



Figuras 48 e 49. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 08:13 e 08:32 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Nesse mesmo território do encantamento, entra em cena o segundo momento mágico da minha infância: a primeira vez que vi a lua por um telescópio. Lembro-me de ter sentido um misto de medo e fascínio. A luz era intensa, quase ofuscante, e a imagem parecia imensa, viva, como se pudesse me engolir. Fui aproximando o olho aos poucos, num gesto entre encantamento e receio, tentando compreender como algo tão distante podia estar, de repente, tão perto. Desde aquele dia, passei a fazer meus pedidos também para a lua, pois acreditava que ela guardava os sonhos de todas as pessoas e que, com sua magia cósmica, poderia transformá-los em realidade.

No entanto, antes da cena que representa essa memória, apareço no vídeo fazendo um pedido em voz alta: “minha madrinha lua, traz um amor pra mim” **(Figuras 50 e 51)**. Ao me ver dizendo isso agora, tantos anos depois, sinto certo espanto. Percebo o quanto esse tipo de desejo é, muitas vezes, aprendido desde cedo, sobretudo pelas meninas. Essa e outras sutilezas que anunciam a experiência de uma infância feminina atravessam as imagens e as lembranças, nos presentes que quase sempre eram bonecas, nas brincadeiras que ensinavam a cuidar, a esperar, a sonhar com o amor. Entre inocência e aprendizado, o vídeo acaba revelando como o imaginário sobre o que é “ser menina” já se infiltrava no meu modo de desejar o mundo.



Figuras 50 e 51. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 13:01 e 13:13 (Moon Phase and Libration, NASA, 2011) 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Quando abro pela primeira vez um presente no vídeo, dentro de uma caixa vermelha, o conteúdo não se revela. O corte acontece antes da descoberta. Na cena seguinte, apareço segurando uma boneca nas mãos, elemento que reaparece outras vezes ao longo do vídeo. Entre uma imagem e outra, utilizo um recurso cinematográfico (que também retorna em diferentes momentos do trabalho) conhecido como “efeito Kuleshov”, princípio formulado pelo cineasta russo Lev Kuleshov, que demonstra como o sentido de uma sequência nasce da justaposição das imagens. Em outras palavras, não é apenas o que se mostra que constrói o significado, mas o modo como uma imagem se conecta à outra, convidando o espectador a preencher as lacunas com o próprio olhar e imaginário.

Assim, o corte entre a caixa vermelha e a boneca faz com que o espectador associe as duas cenas, como se o presente revelado fosse justamente a boneca (**Figuras 52 e 53**). Contudo, esse presente poderia ser qualquer outro, qualquer desejo que se espera de uma menina. O gesto de interromper a revelação transforma o momento em um comentário simbólico sobre o que é dado, o que é esperado e o que é sonhado. O embrulho vermelho guarda, então, não apenas um objeto, mas uma construção social: a promessa do amor, do cuidado, da doçura, do papel que se aprende a desempenhar. Ao suspender o instante da descoberta, o vídeo evidencia essa fissura, entre o presente e o que se espera dele, entre o desejo próprio e aquele que é imposto. O que é dado, afinal, como presente? O que se espera que uma menina deseje?

Nessa cena que representa a minha perspectiva, as mãos que aparecem na imagem (assim como os pés em outras cenas da infância) são de Bernardo, uma criança de oito anos, irmão do meu afilhado Lorenzo. Os dois aparecem no vídeo também em outros momentos, junto com outras crianças, amigas deles, que colaboraram com as gravações em 2025 com muito entusiasmo. Convidar uma criança para participar da filmagem foi, de certo modo, uma forma de reencenar o passado através de outro corpo. Ao olhar para elas, reconheço a mim mesma, em outro tempo.

As crianças não interpretam, elas simplesmente vivem, como os peixinhos no oceano, e talvez por isso suas presenças tragam uma verdade que escapa ao controle. Entram em cena com espontaneidade, abrindo brechas para o acaso, o riso, o imprevisto. Essa imprevisibilidade também atravessa o processo de criação, como se a infância, mais do que um tema, fosse um modo de estar no mundo: aberto, curioso e sensível.



Figuras 52 e 53. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 06:21 e 06:31 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

É a partir dessa presença infantil que se abre um novo campo de reflexão: o das construções de feminilidade e das estéticas normatizadas na infância. Um exemplo são as cenas de dança que aparecem várias vezes no vídeo. Sempre gostei muito de dançar, mas meu conflito era com o balé, aquele que esperavam, e, de certa forma, me impunham a fazer. Não quero atribuir isso aos meus pais, pois eles sempre me deixaram escolher o que eu gostaria de fazer. No entanto, no lugar onde fazia aula de dança (cujo nome prefiro não citar), entrei ainda muito nova com o desejo de fazer jazz. O pré-requisito, porém, era fazer balé. Então, eu era obrigada. E, como sempre, era a única menina gorda da turma. Tinha que usar collant, meia-calça, saia e sapatilha, roupas apertadas, quentes, desconfortáveis, que marcavam o corpo e me faziam sentir ainda mais deslocada. Era um pesadelo.

Lembro que minha professora de balé convidava as alunas a ouvir o barulho do próprio estômago vazio. O som era alto e perturbador, porque ela não comia, e ainda nos incentivava o tempo todo a fazer o mesmo. Acho que foi dentro daquela sala de aula que comecei, de fato, a questionar meu próprio corpo. Antes disso, mesmo com comentários recorrentes de pessoas da minha família sobre o meu peso, eu ainda conseguia ser feliz exatamente como era. Mas sobre isso falo mais profundamente no próximo capítulo-ensaio. Trago essa memória aqui para situar a origem de questões com o meu corpo que se acentuam na adolescência.

No vídeo, nas cenas em que danço outras modalidades, estou feliz; já nos momentos em que apareço no balé, estou claramente desconfortável ou entediada. Mas o que se esperava de mim, assim como das outras meninas, era justamente a delicadeza dessa dança. Eu me sentia estranha repetindo aqueles movimentos coordenados e rígidos. Por isso, no vídeo, intercalo cenas de balé com momentos em que estou simplesmente brincando (**Figuras 54 e 55**). Enquanto dançava, me imaginava descendo o escorregador, pulando no pula-pula, andando de bicicleta, ansiosa para poder me mover livremente e inventar meus próprios gestos.

Essa alternância entre obrigação e liberdade não é apenas estética: revela uma tensão concreta entre as regras rígidas do balé (o corpo controlado, uniformizado, avaliado) e a alegria espontânea da brincadeira, onde o corpo inventa, experimenta e se afirma sem medo ou censura. No vídeo, essa sobreposição de tempos e modos de corpo cria um efeito de diálogo silencioso entre disciplina e liberdade, que atravessa a experiência da infância de uma menina.



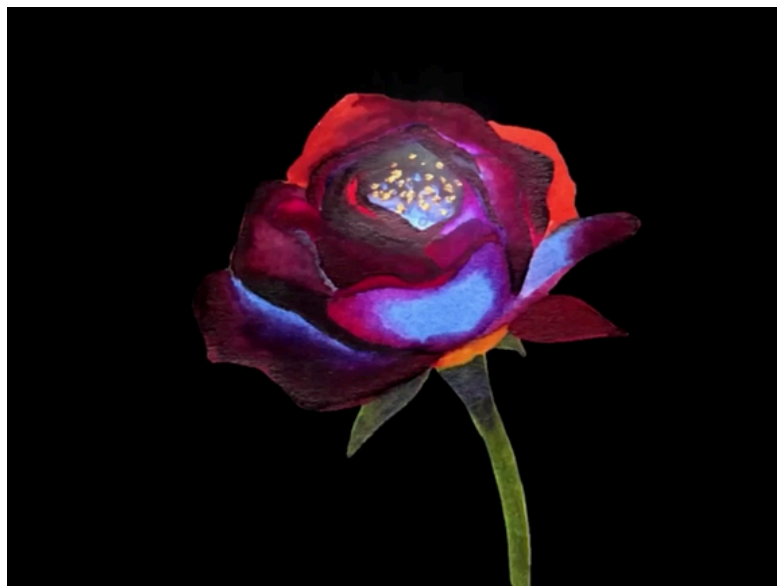
Figuras 54 e 55. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 13:27 e 13:38 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

O áudio que acompanha essa sequência de cenas foi extraído do vídeo do meu aniversário de dois anos. Nessa gravação, ouve-se: “com quem será? com quem será que a Ana Luisa vai casar?” e “vai depender se o pai dela vai querer”. Trata-se de um trecho que, embora ainda recorrente e socialmente naturalizado, é, no mínimo, perturbador. Como assim casar? Estamos falando de uma criança, que só quer nadar, brincar e ser feliz. E como assim vai depender se o meu pai vai querer? Essa frase ressoa como um lembrete precoce de que minha autonomia estava, de certo modo, condicionada; de que decisões sobre meu corpo, meus desejos e meu futuro já eram mediadas por outros, mesmo antes de eu ter condições de compreendê-las.

Não se tratava apenas de uma brincadeira de aniversário, mas de uma cena cotidiana que revela, de forma quase imperceptível, uma lição sobre autoridade, controle e as normas sociais que delimitam o que uma menina “deve” querer ou ser. Naquele momento, ainda não tinha consciência de que essas falas carregavam expectativas tão claras sobre o destino feminino. O que deveria ser apenas uma comemoração, um espaço de alegria, já vinha atravessado por olhares, regras e projeções externas. Essa tensão entre o mundo que me era imposto e o meu desejo genuíno de brincar, de existir de forma espontânea, manifesta-se no vídeo de maneira sutil, porém persistente. Entre gestos de felicidade e leveza, emergem sinais de um corpo e de uma subjetividade que aprendem, desde cedo, a negociar constantemente entre obrigação e liberdade.

Nesse mesmo contexto, em outro momento do vídeo, intercalo as imagens de balé com uma animação de rosas, extraída de um dos meus videoclipes preferidos, *Baby I'm Yours* (2010), da banda Breakbot (**Figuras 56 e 57**). A cena que introduz essas intercalações traz a minha voz dizendo: “Ana Luisa Melgaço Guimarães, uma flor que lembra rosa”, acompanhada de um gesto performático. Esse enunciado não surge por acaso: desde muito cedo, eu já me apresentava como uma criança expressiva, corporal, atravessada pelo desejo de me mover e me afirmar no mundo de maneira intensa e sensível.

A frase e a imagem da rosa evocam imediatamente a ideia de delicadeza socialmente atribuída ao feminino: ser bonita, comportada, gentil, graciosa e, sobretudo, contida. Nesse sentido, a rosa opera como metáfora da feminilidade normatizada, um ideal que orienta e regula o corpo, o comportamento e a expressividade das meninas desde a infância. Ao inserir essa imagem no vídeo, tensiono esse imaginário, fazendo emergir a distância entre o gesto vivo da criança e o modelo simbólico que tenta enquadrá-la.



Figuras 56 e 57. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 09:29 e 09:34 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Ao mesmo tempo, há uma beleza inegável nessa imagem. A rosa é vulnerável, mas nasce plena; delicada e, ainda assim, resistente. Seu crescimento exige cuidado, mas também é capaz de florescer de maneira surpreendente. No vídeo, a interseção entre a minha voz, a dança e as rosas torna visível essa tensão: a expectativa social de delicadeza cruza-se com a minha própria força, expressividade e construção subjetiva. A rosa, portanto, não opera apenas como símbolo de imposição, mas também como imagem de potência. Trata-se de uma beleza que emerge da fragilidade, lembrando que delicadeza e força não são termos opostos, mas estados que podem coexistir. Da mesma forma, brincadeira, alegria e expressividade convivem, desde cedo, com normas e enquadramentos sociais que tentam organizar o corpo e o desejo. No vídeo, essa coexistência não se resolve, mas se mantém em suspensão, permitindo que a imagem permaneça aberta, entre o que é esperado e o que insiste em florescer.

Caminhando para o final da infância, gravo uma televisão como se estivesse assistindo à animação *Cinderella* (1950), intercalando essas imagens com cenas em que apareço me maquiando para uma apresentação de balé (**Figuras 58 e 59**). À medida que a personagem do conto se transforma, eu também me transformo diante da câmera, em um gesto quase ritual de espelhamento. A montagem cria uma sobreposição entre o imaginário da princesa e o meu próprio desejo de ser “como ela”: linda, magra, doce e delicada.

Esse impulso de identificação revela o quanto a construção da feminilidade na infância é mediada por narrativas midiáticas que romantizam a submissão e a passividade, associando beleza à pureza, docilidade e sacrifício. No vídeo, a maquiagem, o figurino e os gestos funcionam simultaneamente como ferramentas de transformação e de apagamento, tentativas de caber em um molde idealizado. Ao me ver transformada, com o vestido amarelo que apertava e incomodava, percebo que a magia dessa cena é profundamente ambígua: ela carrega tanto o encanto da descoberta quanto a dor de um desejo moldado por padrões inalcançáveis.

No fundo, a transformação de Cinderela não acontece simplesmente para si, mas para ser vista, reconhecida e amada. O amor do “príncipe encantado” surge como recompensa pela adequação, pela beleza conquistada após a metamorfose. Essa lógica atravessa também minha relação com a própria imagem: o desejo de ser aceita, de ser amada, de ser considerada bonita. O encanto do conto de fadas revela-se, assim, como uma promessa de validação condicionada à renúncia de partes de si.



Figuras 58 e 59. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 15:23 e 15:29 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Ao encarar essa cena no vídeo, compreendo que a fantasia do amor romântico e da aprovação externa se mistura às primeiras experiências de apagamento. Trata-se de uma aprendizagem silenciosa, incorporada ainda na infância, sobre o que precisa ser transformado, ou silenciado, para merecer ser olhada. Nesse ponto, a imagem deixa de ser apenas sonho e passa a revelar seus limites, abrindo fissuras que anunciam a transição para outros modos de existir, perceber e narrar o próprio corpo.

À medida que o vídeo avança, essas fantasias de transformação deixam de operar apenas no plano do imaginário e passam a incidir diretamente sobre o corpo. O que antes aparecia como desejo de adequação começa a se materializar em práticas cotidianas de correção e controle. É nesse deslocamento (do sonho para a matéria) que a imagem do corpo infantil se torna um campo de disputa mais evidente, onde normas de beleza e pertencimento passam a ser experimentadas de forma concreta e, muitas vezes, dolorosa.

Existem três sequências de imagens na videoarte que são apresentadas sem som; duas delas situam-se na infância. Na segunda sequência, apareço penteando o cabelo de uma boneca loira, de fios lisos. Em seguida, sou vista no “salão de beleza” que frequentava na época, sendo penteada por uma mulher que não consigo identificar, agora com o meu próprio cabelo cacheado, de textura radicalmente distinta da boneca **(Figuras 60 e 61)**.



Figuras 60 e 61. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 08:42 e 08:58 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Desde muito nova, meu cabelo foi fonte de dor e conflito. Chorava no banho quando tentavam penteá-lo, ele vivia embaraçado, e qualquer toque do pente provocava dor. Embora minha mãe tivesse o cabelo naturalmente ondulado e volumoso, ela o usava sempre liso e vinha de uma família em que a maioria das mulheres também tinha (ou mantinha) os cabelos lisos. Socialmente, recaía sobre ela a responsabilidade de cuidar do meu cabelo e, apesar de seus esforços, faltavam-lhe repertório e experiência com cabelos cacheados e de múltiplas texturas como o meu, herdado pela parte da família do meu pai. O cuidado permanecia difícil, e a ausência de diálogo no ambiente doméstico reforçava a sensação de inadequação e estranhamento em relação à minha própria aparência.

Somavam-se a isso os comentários de familiares que sugeriam raspar minha cabeça para que o cabelo “nascesse liso”, ou alisá-lo desde cedo, numa tentativa de adequação a um padrão estético que não correspondia à minha textura. A convivência constante com esses discursos de correção, aliada à experiência cotidiana de dor e frustração, marcou profundamente a minha relação com o cabelo. Esses episódios atravessaram minha infância e adolescência, configurando-se como elementos centrais na construção da minha subjetividade e na forma como passei a me compreender ao longo dos anos.

A ausência de som nessa sequência é proposital. O silêncio permite que a imagem se revele, fazendo com que a experiência sensível da criança diante de uma imposição externa seja percebida sem mediação. Trata-se também de uma forma de dar corpo à dor, tornando visível um desconforto que, à época, não encontrava linguagem. Ao mesmo tempo, esse silêncio sugere ao espectador que algo está por vir: evoca sons possíveis que poderiam acompanhar aquelas imagens, mas que foram deliberadamente omitidos. Esse vazio sonoro convida o público a completar a cena com a própria imaginação, interrogando-se sobre suas causas e os afetos que carrega.

Mais uma vez, a boneca surge como um espelho impossível. Ela representa um ideal projetado e a sensação de que meu corpo, minhas formas e minha identidade são insuficientes ou “erradas”. Sou confrontada com a impossibilidade de me encaixar em um modelo pré-estabelecido. A frustração não emerge apenas da dificuldade prática de lidar com meus cachos, mas de uma experiência mais profunda de inadequação diante de expectativas externas (familiares, sociais e estéticas) que determinam como meu corpo e minha imagem deveriam ser.

Não posso ser bonita como sou? Essa questão reverbera de forma intensa nos anos seguintes da minha vida.

Ao final da infância, essa tensão culmina na cena que encerra as sequências infantis do vídeo: apareço com o cabelo liso, no dia da minha primeira eucaristia, ajoelhada no altar da igreja para receber o “corpo de cristo”. O enquadramento rígido e solene contrasta com a leveza das cenas anteriores, instaurando um ponto de inflexão. A hóstia torna-se símbolo de uma obediência silenciosa, de um corpo que aprende a se dobrar. A cena se encerra de maneira abrupta, assim como a do batizado, sugerindo uma passagem, mas também deixando à mostra os resquícios do desconforto e do estranhamento, marcas de uma identidade que começa a ser moldada pelo olhar do outro.

Embora a religião católica já não faça parte da minha vida como antes, essa cena revela algo que ultrapassa a experiência pessoal. Historicamente ligada ao controle dos corpos, a instituição religiosa aparece aqui como metáfora das formas de imposição e normatização que atravessam a infância, seja em relação ao corpo, à aparência ou aos comportamentos esperados. Uma menina ajoelhada, curvando-se diante desse sistema simbólico, encarna um gesto de submissão reiterado ao longo da história: dobrar-se não apenas diante do sagrado, mas diante de uma estrutura que dita o que deve ser venerado, seguido e incorporado.

Recordo que, para que essa cerimônia da primeira eucaristia fosse possível, eu precisava confessar meus “pecados” a um padre. Sem compreender plenamente o que isso significava, imaginava que pecar estivesse associado a atos extremos, como matar ou roubar, e não me reconhecia como alguém culpada. Diante da exigência de nomear um erro, recorri ao Google e escolhi um pecado de uma lista para relatar, reproduzindo o ritual sem entender seu sentido. Há algo de profundamente violento nesse gesto que, sob o disfarce da fé, ensina desde cedo a abaixar a cabeça, a se adaptar, a se purificar para ser aceita.

Ao revisitar essa cena, compreendo que ela não se refere apenas a uma lembrança religiosa, mas funciona como metáfora da aprendizagem da obediência e da contenção do corpo feminino. Trata-se de um corpo disciplinado, moldado e silenciado, que reproduz gestos herdados sem ainda poder questioná-los plenamente. Essa imagem marca, simbolicamente, o fim da infância e o início de outro tempo. O corpo, que antes se movia livremente entre brincadeiras e descobertas, passa a ser atravessado por olhares, expectativas e julgamentos. É como se, a partir dali, eu comesse a perceber, mesmo sem compreender totalmente, que existir como mulher implicava ocupar um lugar de constante vigilância. Receber o corpo de cristo torna-se também oferecer o próprio corpo ao mundo: um corpo observado, interpretado e comparado.

A fé cede espaço à consciência, e a obediência, à dúvida. Nesse ponto, algo se rompe silenciosamente: uma fissura que, mais tarde, se transforma em busca, questionamento e criação.

Assim, encerra-se também a viagem (**Figuras 62 e 63**). O som das ondas se dispersa lentamente, abrindo espaço para outras narrativas. A cena do interior do carro se repete, acompanhada pela voz da fada madrinha de Cinderela, que diz: “como nos sonhos, receio que não possa durar muito”. O encanto se desfaz e, com ele, a leveza que acompanhava a infância. A frase ecoa como um presságio, anuncia o fim de um tempo em que tudo parecia possível e o início de uma fase em que descobertas passam a conviver com imposições, desejos com culpas e o corpo com suas transformações.

O carro segue em movimento, mas o trajeto agora é outro, mais denso, mais incerto. A criança sonhadora se afasta e, no espelho retrovisor, resta apenas sua imagem borrada pelo tempo. A estrada que se abre adiante é a da adolescência, onde o sonho começa a se confrontar com a realidade.



Figuras 62 e 63. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 15:23 e 15:29 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.



2. MENINA (solidão)

A lua foi ao cinema,
passava um filme engraçado,
a história de uma estrela
que não tinha namorado

Não tinha porque era apenas
uma estrela bem pequena,
dessas que, quando apagam,
ninguém vai dizer, que pena!

Era uma estrela sozinha,
ninguém olhava para ela,
e toda a luz que ela tinha
cabia numa janela

A lua ficou tão triste
com aquela história de amor,
que até hoje a lua insiste:
– Amanheça, por favor!

– Paulo Leminski, 2009

A palavra que inspira este capítulo-ensaio é **solidão**.

“Solidão”

substantivo feminino e expressão

1. Estado de quem está só, retirado do mundo ou de quem se sente desta forma mesmo estando rodeado por outras pessoas; isolamento. **2.** Lugar despovoado e não frequentado pelas pessoas; ermo, retiro. **3.** Isolamento moral. **4.** Interiorização.

Neste capítulo-ensaio, reflito sobre a minha adolescência, período em que a solidão deixa de ser apenas ausência e passa a se constituir como experiência. No vídeo, ela aparece como uma presença densa, inscrita nas imagens, nos gestos e nos sons. Não se trata apenas de estar só, mas de sentir-se separada, deslocada, observando o próprio corpo como se fosse outro. Uma solidão que se manifesta, sobretudo, como a experiência de viver longe de mim mesma.

Nesse percurso, estabeleço diálogos com obras de artistas mulheres como Fernanda Magalhães, Lenora de Barros e Iliu Susiraja, cujas ações performáticas tensionam as relações entre corpo e olhar, entre o desejo de aparecer e o impulso de se esconder. Assim como em seus trabalhos, a solidão aqui se confunde com o ato de expor-se: estar só diante da câmera, mas atravessada por um campo de influências femininas que transformam a dor íntima em gesto público.

Esse campo se amplia ainda mais com autores que revelam diferentes dimensões dessa experiência: Geovanni Lima (2025), com o conceito de “performance-testemunho”, que transforma a narrativa pessoal em gesto político e ético; Sharon Lebell (2002), cuja leitura do estoicismo oferece ferramentas para pensar a culpa; bell hooks (2021), ao discutir amor e cuidado como práticas de resistência; Susan Bordo (1997), em suas análises sobre corpo, cultura e padrões sociais; Angélica Freitas (2020), cuja escrita feminista reverbera na construção poética da narrativa; e Gaston Bachelard (1998), cujas reflexões sobre água e morte contribuem para pensar temporalidade, imaginário e memória.

Na edição, dividi a adolescência em quatro partes, cada uma dedicada a um eixo específico dessa fase: *Adolescência-1.peso.mp4*, em que continuo a relatar a relação conflituosa com o meu corpo; *Adolescência-2.fome.mp4*, que aborda a relação com a comida; *Adolescência-3.sono.mp4*, voltada à relação com as drogas; e *Adolescência-4.morte.mp4*, em que trato da cirurgia plástica, discuto a morte, retomo diálogos com a infância e preparo o espectador para a entrada na fase adulta.

Essa divisão organiza a narrativa e acompanha o progressivo adensamento das experiências vividas. Se, na infância, as imagens se organizavam em pares que articulavam “dentro” e “fora”, na adolescência elas se expandem para tríades e conjuntos mais amplos. Essa multiplicidade visual intensifica as relações entre corpo e memória e introduz uma identidade menos estável, mais fragmentada, atravessada por normas sociais, imagens externas e pela presença de outras artistas mulheres que passam a dialogar diretamente com o meu próprio corpo.

Adolescência-1.peso.mp4

A adolescência tem início com a minha entrada no ensino médio, em um novo colégio chamado Nacional. Tudo o que eu desejava era me encaixar. Lembro-me de achar as meninas lindas, muito mais bonitas do que eu. Elas pareciam semelhantes entre si: brancas, magras, de cabelos lisos e longos. Vestiam-se de forma parecida e performavam uma feminilidade que me parecia natural, quase inata. Eu acreditava que precisava ser como elas, pois eram aceitas, especialmente pelos meninos. Perguntava-me, em silêncio, como será que deve ser existir como elas? Essa pergunta, de algum modo, ainda me habita.

Nesse contexto, minha relação com o corpo, que já se anunciava como conflituosa no fim da infância, intensificou-se de maneira profunda. O medo da rejeição e da solidão passou a orientar meus gestos, escolhas e desejos. Aos poucos, comecei a transformar minha aparência, meu modo de ser e até aquilo que eu sentia querer. Fui me tornando outra pessoa, tentando, ao máximo, parecer com elas.

Na primeira cena do vídeo desta fase, parte da sequência intitulada *Adolescência-1.início.mp4*, abro outro presente, assim como na infância, também envolto em uma caixa vermelha. No entanto, o que se revela na cena seguinte não é mais a boneca: trata-se de uma chapinha de alisar cabelo (**Figuras 64 e 65**). Lembro-me de acordar de madrugada para alisar os cachos antes de ir para a escola. Aquilo se tornou uma obsessão, eu não podia sequer transpirar com medo de que o cabelo voltasse à sua forma natural. Foi um período de intenso sofrimento, que ainda hoje torna difícil revisitar essas memórias.



Figuras 64 e 65. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 16:10 e 16:16 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Nessa cena, apareço performando a menina adolescente: uso uma peruca e um óculos semelhantes aos que utilizava naquele período. Não existem mais imagens minhas gravadas dessa fase, talvez por ter sido uma das mais dolorosas da minha vida. A ausência desses registros coincide também com a transição definitiva do analógico para o digital. É curioso perceber como, a partir desse momento, tudo parece ter se tornado mais fácil de registrar e, ao mesmo tempo, mais fácil de perder. Arquivos corrompidos, dispositivos descartados, senhas esquecidas, plataformas que deixaram de existir, um rastro de ausências produzido com a mesma velocidade com que o digital promete preservar.

Essa lacuna tecnológica soma-se à lacuna afetiva, produzindo um duplo apagamento: o das imagens e o da adolescente que eu fui.

Reencenar essa versão de mim é uma tentativa de trazer de volta aquilo que o trauma apagou, de dar corpo ao que não pôde ser registrado. Esse gesto ultrapassa a simples reconstrução da memória e se aproxima de um campo mais amplo de pensamento e prática artística, que Geovanni Lima (2025) define como “performance-testemunho”.

“Performance”

substantivo feminino

1. Modo como alguém se comporta ou atua na execução de alguma coisa; desempenho. **2.** Representação de um personagem num filme, peça teatral, novela; atuação. **3.** Expressão da competência dos falantes nativos de uma língua, por meio de orações desenvolvidas de maneira espontânea ou de sua capacidade interpretativa.

“Testemunho”

substantivo masculino

1. Declaração feita pela testemunha, pela pessoa que estava presente ou viu algum acontecimento ou crime; depoimento. **2.** O que pode ser usado para comprovar a veracidade ou existência de algo; prova. **3.** Registro que se faz com o intuito de fundamentar algo, geralmente uma passagem da própria vida: testemunho religioso; comprovação. **4.** Os restos ou aquilo que resta de antigas superfícies destruídas pelo efeito da erosão. **5.** Ação ou efeito de testemunhar, de manifestar algo por palavras ou gestos.

Se, de acordo com o dicionário, “performance” está associada à ideia de atuação ou desempenho, Lima propõe uma ampliação desse entendimento: a ação performática deixa de ser mera execução ou representação e passa a ser vivência, presença e gesto que pensa. Do mesmo modo, o autor desloca o “testemunho” dos campos religioso e jurídico (nos quais se exige fé, verdade ou comprovação) para o campo da arte, em que testemunhar se configura como uma forma de conhecimento sensível e encarnado. O autor afirma:

A performance-testemunho configura-se como uma epistemologia sensível, uma forma de conhecimento que se realiza com o corpo, pelo corpo e através do corpo. O corpo não é apenas meio de expressão, mas também meio de produção de pensamento — um corpo que pensa, que sente e que elabora o mundo pela experiência. Trata-se de uma incorporação reflexiva, em que o gesto performativo não apenas representa, mas produz pensamento, instaurando uma forma de saber encarnado. (LIMA, 2025, p. 87)

Nessa perspectiva, o testemunho deixa de se fundar na prova ou na confissão e passa a se realizar como manifestação sensível do vivido. É um saber que não se traduz apenas em palavras, mas em gesto, movimento e presença. Ao propor esse deslocamento, o autor compreende o testemunho como uma prática simultaneamente ética e estética: ética, porque implica responsabilidade com a própria experiência e com a escuta do outro; estética, porque transforma a dor e o silêncio em forma sensível, instaurando uma poética da presença (LIMA, 2025).

Assim, o testemunho artístico não busca convencer, mas fazer sentir. Não pretende reconstruir o passado tal como foi, mas reinscrevê-lo no presente, criando um espaço de escuta e partilha em que a dor pode se transformar em criação. Testemunhar, nesse sentido, é fazer do corpo um território de passagem entre o íntimo e o coletivo, entre o silêncio e a palavra que ainda está por vir.

Se, como propõe Lima, o testemunho é uma “incorporação reflexiva”, performar torna-se um modo de pensar. O corpo, ao se mover, pensa; e, ao pensar, testemunha. Esse pensamento não é abstrato nem puramente racional, mas se produz na experiência e no gesto. Como afirma o autor, “na performance-testemunho, o saber nasce do fazer, e o pensamento é sempre um acontecimento corporal” (2025, p. 89).

Lima articula esse entendimento com Márcio Seligmann-Silva (2008), para quem o testemunho é um exercício de linguagem que busca dar forma ao irrepresentável. Segundo o autor:

Narrar o trauma é, antes de tudo, um desejo de renascer, de dar uma nova forma à dor, de reconfigurar o passado em palavras que possam ser habitadas. O testemunho é o gesto de quem, tendo sobrevivido, busca uma forma de continuar vivendo — não apenas recordar, mas transformar a lembrança em possibilidade de vida. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69)

Esse renascimento, para Lima, se realiza por meio da performance: o corpo, ao agir, reinscreve-se no mundo não como prova do que passou, mas como ato de sobrevivência e reinvenção. O gesto performativo torna-se, assim, também um gesto de elaboração, uma forma de atravessar a dor e transformá-la em criação, abrindo espaço para novos modos de existência.

Na minha própria experiência, ao vestir a peruca, realizo exatamente o que Lima propõe, um corpo que fala sem precisar explicar, que revisita a dor não para repeti-la, mas para elaborá-la. Colocar-me novamente nesse lugar de vulnerabilidade é também um gesto de escuta da menina que fui, suas tentativas de se encaixar, suas violências silenciosas. Esse corpo adulto que performa a adolescente é um corpo duplo: o corpo que sofreu e o corpo que observa, ambos coexistindo no mesmo tempo, como descreve Leda Maria Martins (2021) em sua noção de tempo espiralar. Assim, o testemunho faz do corpo um lugar de retorno, onde diferentes camadas temporais se tocam.

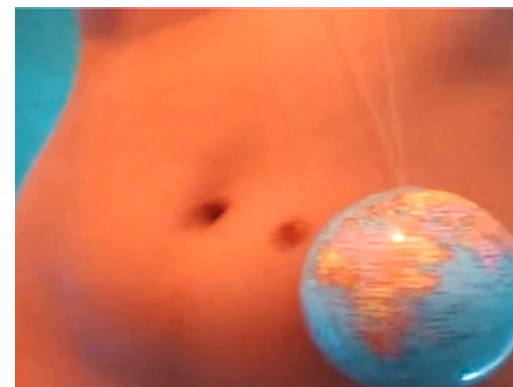
Essa performance do corpo-adolescente, no entanto, não se restringe a essa fase específica, mas atravessa toda a videoarte. Na infância, performo a criança não apenas pela evocação desse tempo, mas pela incorporação do ponto de vista que estrutura as imagens, filmadas de baixo para cima. Na vida adulta, mesmo sendo adulta, também a performo: uma mulher que se observa, se representa e se reinterpreta. O corpo que aparece na tela nunca é fixo, é um corpo em trânsito entre tempos e versões de si, reelaborando continuamente suas próprias experiências.

Dessa forma, a videoarte não apresenta uma sucessão linear de fases da vida, mas uma sobreposição delas, uma constelação espiralar de presenças que se atualizam mutuamente. A criança, a adolescente e a mulher coexistem, se olham e se recontam por meio do corpo que performa e testemunha. É nesse entrelaçamento que o trabalho encontra sua força testemunhal, não na cronologia dos acontecimentos, mas na possibilidade de fazer do corpo um arquivo vivo.

Essa travessia, que Lima nomeia como performance-testemunho, é ao mesmo tempo pessoal e coletiva. Pessoal, porque nasce de um processo íntimo de reconciliação com o próprio corpo e suas feridas; coletiva, porque ecoa violências simbólicas que moldam a experiência de tantas meninas, as imposições do feminino, os padrões de beleza, os silenciamentos cotidianos. Para Lima, “testemunhar é também resistir. É afirmar o corpo que fala, o corpo que existe, o corpo que sobrevive. Em um mundo que insiste em silenciar certas presenças, testemunhar é insistir na vida” (2025, p. 91).

A performance, assim, torna-se um lugar de produção de conhecimento que não se dá pela explicação, mas pela presença. O testemunho não se limita a contar uma história, mas se constitui como um saber que se revela na experiência, uma tentativa de restituir o corpo a si mesmo, um gesto de olhar para trás e, ao mesmo tempo, seguir.

Na sequência da cena do cabelo no vídeo, apareço me pesando em uma balança pela primeira vez, gesto que se repete três vezes ao longo dessa fase. Em seguida, meço a minha cintura com uma fita métrica. Logo depois, insiro um fragmento da videoarte *Um.bigo* (2001), de Lia Chaia, em que a artista equilibra um pequeno globo terrestre apoiado sobre seu umbigo **(Figuras 66–68)**.



Figuras 66 - 68. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 16:20, 16:30 e 16:33, 2025, formato 4:3.
Fonte: Acervo pessoal.

O gesto de Chaia é simples e, ao mesmo tempo, profundamente simbólico: o mundo, reduzido à escala do corpo, oscila sobre o seu centro vital. O umbigo (marca do corte do cordão umbilical) é também vestígio da origem, ponto de ligação entre o corpo, a mãe e a terra. Quando o globo balança, não é apenas o objeto que se move, mas o próprio eixo corpo-mundo. Essa imagem reverbera na sequência do meu vídeo, em que o corpo volta a ser centro e medida, agora sob outra lógica, não a da origem, mas a do controle.

Aqui, marco o início de uma trajetória de violências extremas contra o meu próprio corpo, motivadas pelo desejo de perder peso. O som que acompanha essas cenas é o do estômago vazio, em diálogo direto com a lembrança da minha professora de balé, relatada no capítulo-ensaio anterior. Esse som, que naquele contexto significava esforço e dedicação, reaparece aqui como vestígio de uma violência aprendida: a naturalização do sacrifício físico como caminho para a beleza idealizada.

Esse som não pertence originalmente às imagens. Trata-se de um som “não diegético”. No cinema, chamamos de “diegese” o universo narrativo criado pela obra: tudo aquilo que “existe” nesse mundo, seja de forma visível (objetos, corpos, espaços) ou audível (sons e falas). Quando um som é “diegético”, sua origem está dentro da cena; já o som não diegético vem de fora desse universo, operando como um recurso de comentário, ampliação ou tensão do que se vê.

Ao utilizar o som do estômago vazio como elemento não diegético, busco expandir a experiência da cena para além do visível. Esse ruído não corresponde literalmente ao momento em que apareço na tela, mas à vivência que ele convoca: o corpo disciplinado, o silêncio imposto pela fome, a memória de uma violência incorporada. Ao inserir sons não diegéticos (recurso que reaparece em diferentes momentos do vídeo), tensiono os limites entre o vivido e o reconstruído, fazendo com que o som opere como uma camada de construção de sentido. Orgânico, interno e visceral, ele cria um incômodo que ultrapassa o corpo em cena e alcança o espectador, constituindo-se como uma dimensão de memória e sensação tão relevante quanto a própria imagem.

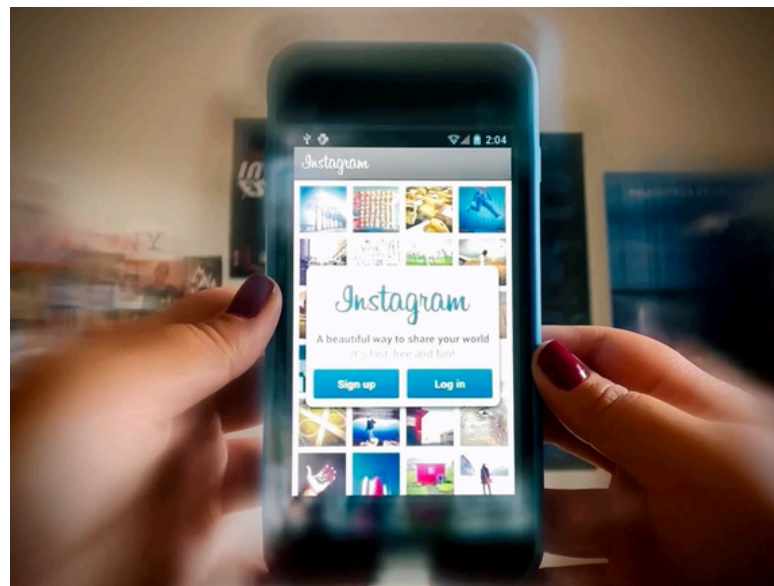
Essa trajetória de controle e violência sobre o corpo coincide com a consolidação da rede social Instagram no Brasil. Foi também nesse período que se intensificou o uso de celulares e se popularizaram as chamadas “selfies”. Nesse contexto, surgem os filtros de imagem, que remodelam rostos e corpos, suavizam traços, apagam imperfeições e produzem novas superfícies de aparência. Não é segredo que o Instagram provocou (e ainda provoca) inseguranças profundas, especialmente entre mulheres, ao consolidar uma estética do “corpo ideal” e transformar a autoimagem em uma performance contínua.

Mais do que um espaço de compartilhamento, a rede social passou a operar como uma ferramenta de construção de identidade. Cada imagem publicada funcionava como uma afirmação de quem eu era ou, mais precisamente, de quem tentava ser. Ver e ser vista deixou de envolver apenas o desejo de aparecer e passou a implicar a necessidade de corresponder a um padrão raramente alcançável. A câmera, o espelho e a tela formam uma tríade de controle e desejo, fundindo percepção e representação. A cada nova imagem, surge a tentativa de ajustar o corpo à imagem idealizada, como se o digital pudesse corrigir aquilo que o corpo é.

A busca por aprovação, medida em curtidas e comentários, intensifica o distanciamento de mim mesma. O corpo deixa de ser território de experiência para se tornar vitrine: uma superfície moldada para o olhar externo, que eu mesma aprendo a reproduzir.

No vídeo, essa transformação é marcada pela transição da câmera digital para a tela do celular (**Figuras 69 e 70**). Enquanto a câmera digital estava associada ao registro e à construção de memórias (viagens, aniversários, celebrações), o celular introduz outra lógica: a da exposição contínua. Fotografar deixa de ser apenas um gesto de lembrança e passa a ser um gesto de validação. A imagem, antes guardada em álbuns, passa a existir para circular, ser vista, reagida e medida pelo olhar do outro.

Essa mudança de dispositivo reflete uma mudança de olhar. Se antes fotografava para lembrar, agora eu me fotografava para ser percebida, para confirmar uma presença. A câmera frontal transforma o ato de registrar em um gesto de vigilância. A cada clique, instala-se uma expectativa silenciosa, o desejo de aceitação, pertencimento e reconhecimento. O corpo, mais uma vez, torna-se um território de controle, tensionado entre o desejo de aparecer e o medo constante de não corresponder.



Figuras 69 e 70. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 16:38 e 16:43 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Logo após essa cena, intercalo imagens minhas realizando a ação de me maquiar e, em seguida, retirar a maquiagem do rosto. Essas imagens surgem de forma fragmentada, como lembranças interrompidas, e são atravessadas por trabalhos de outras artistas mulheres que também exploram o corpo como território de transformação. Eu, Lenora de Barros, Marina Abramović, Liu Susiraja, Letícia Parente e Pipilotti Rist compartilhamos, sobretudo, gestos cotidianos (maquiar-se, escovar os dentes, pentear o cabelo) que, à primeira vista, parecem banais, mas que revelam tensões profundas. São gestos que falam sobre moldar-se, ajustar-se, repetir-se até o limite.

Essas ações, ora sutis, ora extremas, expõem o corpo em um estado permanente de tentativa: o desejo de se tornar algo e a impossibilidade de alcançar plenamente esse ideal. Na montagem, os gestos se justapõem e produzem um espelho coletivo, no qual o “eu” se reconhece multiplicado nas outras. Entre a busca por aceitação, a dor de não caber e a violência silenciosa da adequação contínua, emerge uma espécie de coro de corpos disciplinados que insistem, resistem e, pouco a pouco, se transformam em denúncia.

Dessa forma, o vídeo não apenas reúne imagens, mas constrói uma experiência compartilhada de vulnerabilidade. Ao aproximar essas artistas, coloco em diálogo diferentes tempos, contextos e estratégias poéticas, atravessados por um mesmo movimento: o de mulheres que se olham, se testam e se reconhecem na fricção constante entre aparência e existência **(Figuras 71–76)**.



Figuras 71 - 76. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 16:46, 16:47 (Lenora de Barros, Homenagem a George Segal, 1985), 16:48 (Marina Abramovic, Art Must Be Beautiful Artist Must Be Beautiful, 1975) 16:49 (Leticia Parente, Preparação I, 1975), 16:51 (Iliu Susiraja, Kiss, 2017) e 16:56 (Pipilotti Rist, Be Nice To Me, 2000), 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

O áudio que acompanha essa sequência é uma versão digital inspirada no poema *Procuro-me* (2003), de Lenora de Barros, elaborado para a revista *Cortex* #1. Nele, a sobreposição de vozes constrói um ambiente sonoro marcado pela tensão e pela desorientação. Uma voz feminina, em tom quase hipnótico, repete insistentemente “procuro-me”, como um sussurro ao fundo. Sobre ela, outras vozes surgem de forma abrupta e entrecruzada, dizendo: “quem, eu?”, “não, ela”, “a cara dela”. Esse embate vocal produz um eco interno, como fragmentos de pensamento reverberando na mente, uma tentativa incessante de encontrar uma imagem de si que nunca se completa.

As vozes múltiplas e fragmentadas instauram uma sensação de desdobramento e conflito que dialoga diretamente com as imagens da sequência. Enquanto na tela aparecem corpos que se repetem, se medem, se maquiam e se desfazem, o som introduz a dimensão psíquica dessa repetição, o pensamento circular, a autocrítica constante, o olhar que vigia a si mesmo. A expressão “procuro-me”, ao se repetir, esvazia seu sentido literal e se transforma em ruído, em um mantra desgastado, como se a busca por si mesma resultasse não em encontro, mas em perda.

A junção entre áudio e imagem constrói, assim, um retrato íntimo da tentativa de existir em meio à pressão por ser “alguém” visível, aceitável, admirável. A repetição sonora e visual não conduz ao reconhecimento, mas à exaustão. Quanto mais se procura, mais se distancia.

Nascer como menina, nesse contexto, parece significar aprender cedo que o corpo deve caber em padrões. Que a comida não é apenas alimento, mas também medida e controle; que a balança e o espelho se tornam instrumentos de julgamento silencioso. A mídia, as redes sociais e as imagens que circulam diariamente sussurram que, para ser aceita, é preciso emagrecer, ajustar, esconder ou transformar. Cada curva “fora do lugar” torna-se culpa; cada refeição, ansiedade. A menina cresce observando o próprio corpo como um projeto inacabado, transitório, como se a aparência fosse o principal, ou mesmo o único território em que pudesse exercer algum poder.

“Menina”

substantivo feminino

1. Criança ou jovem do sexo feminino; garota. **2.** Mulher nova e solteira; jovem, adolescente. **3.** Nome pelo qual se pode designar filha.

A neutralidade da definição de “menina” contrasta com o peso que a palavra carrega quando se converte em expectativa. No vídeo, exploro memórias que registram minha trajetória conflituosa com o peso, um dos aspectos mais dolorosos da minha história. Essa dor surge inicialmente de forma quase discreta, nas imagens da balança e da esteira, símbolos da tentativa incessante de caber em uma calça jeans. Com o tempo, essa busca se transforma em solidão: o isolamento que acompanha a obsessão pelo emagrecimento, quando todo o sentido da experiência parece se reduzir à medida do corpo.

Quando era criança, minha madrinha costumava me perguntar se eu era feliz sendo gorda. À época, não sabia responder. Hoje, no entanto, me pergunto: que tipo de pergunta é essa? Que resposta ela esperava ouvir? Se eu dissesse que sim, isso bastaria para que meu corpo fosse aceito? Mais do que uma curiosidade inocente, essa interrogação operava, para mim, como uma sugestão silenciosa que ser gorda era, por definição, uma condição incompatível com a felicidade. Não se tratava apenas de saber como eu me sentia, mas de me ensinar, desde cedo, como eu deveria me sentir em relação ao meu próprio corpo. Ela me faria essa pergunta se eu fosse magra?

Não a culpo por isso. Hoje entendo que essa questão também não nasceu nela. Como tantas outras mulheres, minha madrinha foi ensinada a odiar o próprio corpo e a medir seu valor a partir de um ideal magro. Ao perguntar se eu era feliz sendo gorda, talvez reproduzisse, em forma de cuidado, a mesma violência simbólica que marcou sua própria história. A pergunta revela não apenas como meu corpo era lido, mas também as feridas que o corpo dela carregava. O que se transmitia ali era uma herança de vergonha, deixando marcas que atravessam o tempo.

Adolescência-2.fome.mp4

A maior parte das cenas dessa fase foi gravada em ambientes internos, refletindo a intimidade, o recolhimento e o isolamento que marcam essa experiência. No início da sequência *Adolescência-2.fome.mp4*, a relação com a comida é introduzida pelo som de um despertador, que anuncia a rotina e instaura uma tensão inicial. Cada dia parece começar sob o signo do controle, como se o despertar fosse também um lembrete da vigilância constante sobre o próprio corpo.

Quase simultaneamente a esse som, apareço abrindo a geladeira. O alimento que retiro, no entanto, não é mostrado de forma direta: ele é simbolicamente representado pela própria câmera, que se aproxima da blusa que uso, com estampa de imagens de prédios inspirada no filme *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho. Esse deslocamento transforma um gesto íntimo em uma imagem atravessada pelo coletivo, instaurando uma sobreposição entre corpo e cidade, entre o dentro e o fora.

O diálogo com a obra *Minhocão* (2006), de Lia Chaia, presente na sequência, intensifica essa relação simbólica. No vídeo, Chaia mastiga fotografias de prédios, realizando um gesto de reapropriação e desconstrução do espaço urbano: ela consome a cidade para ressignificá-la a partir do corpo. No meu vídeo, o movimento da câmera em direção à estampa dos prédios opera de maneira semelhante. A cidade é “ingerida” pela imagem, revelando como a experiência corporal também é moldada por estruturas externas. A ingestão torna-se metáfora do modo como o corpo absorve (e é absorvido) por discursos sociais que o atravessam. Comer, nesse contexto, deixa de ser apenas um ato fisiológico e passa a operar como ação simbólica, ligada à internalização de normas, expectativas e violências.

A narrativa, então, se desloca para o espaço urbano, em uma sequência que dialoga diretamente com a segunda obra da série *EX-MENINA* (2023–2024). Nela, apareço de costas, parada em meio ao fluxo de pessoas que passam como se eu não existisse, indiferentes à minha presença. Visto roupas que cobrem completamente o meu corpo, evidenciando uma tentativa de proteção e apagamento diante do olhar alheio.

Naquele período, mantinha uma relação profundamente hostil com o meu próprio corpo. Odiava meus braços, minhas pernas, as celulites, as estrias, as dobras, o quadril, a barriga; odiava meu nariz, o cabelo, os pelos, e qualquer marca que denunciasse imperfeição. Nada em mim parecia digno de ser visto. A recusa em mostrar o corpo tornava-se, pouco a pouco, uma recusa em existir plenamente. Cobrir-me era a única forma que encontrava de suportar o mundo e, sobretudo, de suportar a mim mesma.

Nesse momento, a cidade se transforma em cenário da invisibilidade: um lugar onde o corpo tenta se dissolver entre outros corpos, escapando do julgamento, do desejo e da vergonha. As imagens urbanas são intercaladas com fragmentos do vídeo-retrato de Fernanda Magalhães para a série *Nós Mulheres* (2025), no qual a artista se apresenta nua, de frente para a câmera, expondo seu corpo gordo. A nudez de Magalhães que se revela gradualmente até quase desaparecer, instaura um movimento ambíguo de presença e apagamento, que ressoa com a minha própria experiência de ocultamento.

O diálogo entre essas duas imagens (o corpo coberto e o corpo exposto) propõe uma reflexão sobre visibilidade e aceitação. Entre esconder-se e mostrar-se, há sempre uma negociação delicada: até que ponto é possível se expor sem ser violentada pelo olhar do outro? Ao intercalar essas duas presenças, o vídeo cria um espaço de entremeio, no qual corpo e imagem se tornam campos de disputa. O gesto de esconder-se e o de expor-se aparecem, aqui, não como opostos morais, mas como estratégias de sobrevivência. O corpo deixa de ser apenas superfície de desejo ou de repulsa e passa a se afirmar como campo de resistência, espaço de criação e de memória **(Figuras 77–80)**.



Figuras 77 - 80. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 17:27, 17:32, 17:40 e 17:41 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Visualmente, introduzo a comida na sequência do relógio no vídeo como um símbolo do controle e da rotina da fome. Durante essa fase, segui uma série de dietas amplamente difundidas como soluções rápidas para o emagrecimento: dietas baseadas apenas em proteínas, outras de baixíssimas calorias, jejuns intermitentes, além de regimes extremamente restritivos, como o de comer apenas tomates, entre outros. Cada refeição era monitorada com extrema rigidez. Eu me pesava todos os dias, às vezes, mais de uma vez ao dia. Quando a balança não indicava ao menos um quilo a menos, a sensação de aperto no peito era tão intensa que eu chegava a chorar.

Passei muita fome nesse período, e o mais difícil era sentir vergonha dessa fome. Vergonha por estar passando fome de propósito, como se esse sofrimento fosse uma escolha individual, e não o resultado de uma estrutura social que ensina, desde cedo, mulheres a odiarem seus próprios corpos. Hoje, percebo que essa culpa não era minha. Eu apenas reproduzia, no silêncio do meu quarto ou sobre a balança, uma violência que o mundo ainda insiste em naturalizar sobre os corpos femininos.

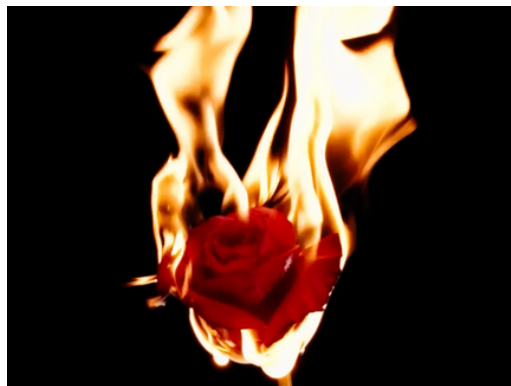
Ao revisitar essas memórias, compreendo que essa experiência não pode ser entendida apenas como individual, mas como efeito de normas que moldam a forma como mulheres percebem e regulam seus corpos. Nesse movimento de reflexão, encontro na filosofia estoica uma possível chave de leitura. No livro *A Arte de Viver*, Sharon Lebell (2002) apresenta, por meio de breves ensaios, princípios dessa tradição filosófica fundada na Antiguidade, que enfatiza a distinção entre aquilo que depende de nós e aquilo que não depende, bem como a necessidade de examinar nossos próprios julgamentos diante das experiências vividas. Nessa perspectiva, o sofrimento não se origina diretamente nos acontecimentos, mas na forma como os interpretamos e reagimos a eles.

Essa ideia me permite reposicionar a culpa: a dor que vivi não era resultado de falhas pessoais, mas da incorporação desses padrões. A tendência de me responsabilizar aparece, assim, não apenas como um mecanismo interno, mas como efeito de uma lógica mais ampla que sustenta essas formas de violência. Ao reinterpretar essas memórias sob essa lente, torna-se possível distinguir entre aquilo que dependia de mim e aquilo que não dependia, abrindo espaço para construir uma relação mais consciente com o corpo e com a alimentação, menos orientada pela punição e mais pela escuta.

No vídeo, o relógio (que marca o intervalo do meio-dia às seis da tarde) estabelece a janela de tempo em que eu poderia comer, ainda de forma extremamente restrita, limitada a alimentos considerados “leves”. As imagens da comida são intercaladas com cenas de uma flor em processo de queima. Lembra da Ana Luisa da infância, “a flor que lembra rosa?” Aqui, a rosa não é mais colorida e viva como era: ela se desfaz, queima e se apaga sob o peso de novos desejos **(Figuras 81–83)**.

A flor em chamas torna-se, assim, a metáfora central dessa fase: o corpo que antes florescia agora se consome lentamente no esforço de corresponder a um ideal. O fogo seca, reduz a vida à disciplina e transforma o prazer em culpa. Há algo de ritualístico nessa destruição; o ato de queimar a flor repete, de forma simbólica, o mesmo gesto de negação que se inscrevia diariamente no corpo.

O relógio, por sua vez, não marca apenas o tempo da alimentação, mas o tempo da espera, o intervalo entre o que se deseja e o que se permite. Ele traduz o controle em sua forma mais crua: o corpo submetido à lógica da produtividade, medido, cronometrado e contabilizado em gramas e calorias. A fome, aqui, não é apenas ausência de comida, mas a presença constante de uma vigilância interior. Enquanto a flor se desfaz em chamas, o som do micro-ondas que acompanha a sequência cria uma atmosfera quase hipnótica, misturando o cotidiano à tortura silenciosa da repetição.



Figuras 81 - 83. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 17:54, 18:22 e 18:30 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Aos poucos, o vídeo entra em uma espiral mais densa, como se cada imagem queimasse junto com a flor. Esse é o início de um clímax, o ponto em que a autoviolência se intensifica, em que o desejo de caber e o medo de desaparecer se confundem. O corpo, submetido à lógica da falta, torna-se um campo de experimentação de limites: até onde é possível suportar o vazio? Até que ponto se pode controlar o incontrolável? Cada gesto e cada imagem revelam a escalada de um processo que parece não ter fim, um ciclo de controle e culpa que se retroalimenta até o esgotamento.

Na perspectiva da filosofia estoica, o entendimento sobre a culpa atravessa a forma como registro a fome, o relógio e a flor em chamas. Esses elementos não operam apenas como representação do sofrimento vivido, mas como convite à reflexão sobre a possibilidade de agir com maior consciência sobre si mesma, sem permitir que a culpa determine ou anule a experiência. A disciplina, que antes se manifestava como autoexigência extrema e violência dirigida ao próprio corpo, pode, nesse deslocamento, ser reinterpretada como um exercício de observação, transformação e aprendizado. A obra passa, assim, a funcionar também como um instrumento de ressignificação da culpa, capaz de transformar o sofrimento em reflexão e, como tem sido para mim, em uma forma possível de liberdade emocional.

Após as seis da tarde, inicia-se o jejum até o meio-dia do dia seguinte. Nessa sequência, o relógio passa a incorporar a cor verde, que escolhi como representação da tristeza profunda. Essa decisão foi inspirada pelo uso dramático e psicológico das cores em *Um Corpo que Cai* (1958), de Alfred Hitchcock, recurso que intensifica a experiência emocional da cena. As imagens alternam com registros de uma mulher comendo macarrão coberto por muito molho, figura que encarna minha relação conflituosa com a fome e com o prazer interdito, aquele que surge sempre acompanhado de culpa.

Em momentos de fome extrema, próximos ao delírio, eu assistia compulsivamente a vídeos de ASMR de comida. O ASMR (Resposta Autônoma do Meridiano Sensorial) é um tipo de conteúdo audiovisual que provoca sensações físicas de relaxamento e formigamento, geralmente na cabeça, na nuca e na coluna, por meio de sons suaves, repetitivos e detalhados. Nos vídeos de comida, o som do mastigar, do cortar, do mexer ou do sussurrar cria uma proximidade intensa com o alimento, como se fosse possível senti-lo, cheirá-lo e prová-lo. Essas imagens e ruídos delicados produziam em mim uma espécie de saciedade imaginária, como se pudessem preencher temporariamente o vazio ou me dar forças para sustentar o corpo até a próxima refeição permitida.

Essa experiência era atravessada por múltiplas camadas de culpa. Me sentia culpada se comesse, por quebrar as regras rígidas que impunha a mim mesma, e culpada também quando não sofria, como se não estivesse fazendo “o suficiente” para merecer algum tipo de controle, valor ou reconhecimento. Essa memória permanece como uma das mais dolorosas que carrego, nela se condensam a sensação de quase morte, a exaustão extrema e o desejo profundo de que nenhuma outra mulher precise atravessar algo semelhante.

Foi a partir dessas reflexões que optei por gravar as cenas que representam minha perspectiva na adolescência com uma lente de filtro radial. Esse tipo de lente desfoca as bordas da imagem, concentrando o foco no centro, como se tudo ao redor perdesse importância. O foco central simboliza a busca obsessiva por um ideal, a tentativa insistente de alcançar uma forma de perfeição e corresponder a expectativas externas, enquanto aquilo que ocupa as margens se torna turvo, apagado. Trata-se de uma representação visual da maneira como se cresce tentando atender a padrões que silenciam, pouco a pouco, o restante da vida.

Quando se encerra a última cena do relógio, surge a silhueta de duas pessoas que se beijam, iluminadas por tons de vermelho e roxo, cores associadas ao amor, que também dialogam com a cartela cromática de Hitchcock (**Figuras 84–86**). Nessa imagem, apareço ao lado de alguém com quem me relacionei. Sua presença representa meu desejo adolescente de viver um amor, à época direcionado a um homem, que se apresenta como uma espécie de recompensa simbólica pela dor e pela fome suportadas. É como se a magreza, conquistada à custa de sofrimento, pudesse finalmente me tornar reconhecível, desejável e digna de amor. Essa imagem condensa o entrelaçamento entre o que vivi e o que desejei viver, entre o afeto experimentado e aquele que projetei desde a adolescência.



Figuras 84 - 86. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 18:34, 18:38 e 18:58 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

No entanto, o afeto que emerge nessa cena ultrapassa a lógica da performance e da recompensa. Ele não se reduz a um gesto encenado para o vídeo, nem se submete à ideia de que o amor precisa ser conquistado por meio da dor, do sacrifício ou do controle do corpo. Diferentemente do desejo adolescente, que associava magreza, sofrimento e reconhecimento, esse afeto existe por si, sem precisar ser merecido. Trata-se de um amor que não responde a regras, metas ou punições, mas que se manifesta como troca.

Esse deslocamento transforma radicalmente a leitura da cena. O beijo deixa de funcionar apenas como prêmio simbólico por um corpo disciplinado e passa a afirmar a possibilidade de um vínculo que não se funda na escassez nem na autoviolência. Ao colocar em imagem um afeto que não depende da anulação de si, a obra tensiona a narrativa internalizada de que só é possível ser amada quando se é menor, mais leve, mais controlada. O amor, aqui, aparece como algo que pode coexistir com o corpo tal como ele é.

Nesse sentido, a cena não encerra o percurso com uma promessa de salvação romântica, mas com uma abertura: a possibilidade de imaginar relações que não reproduzam a lógica da culpa, da vigilância e do merecimento. O afeto torna-se, assim, um gesto simbólico de ruptura, apontando para formas de existir e se relacionar que escapam à dor e afirmam outras maneiras de habitar o corpo e o mundo.

O beijo, além de um gesto de afeto, opera como ponto de virada emocional na narrativa. É terno e íntimo, mas também atravessado por uma ambiguidade: sobre os corpos recai uma imagem projetada que não se revela por completo, indicando que algo ainda se interpõe entre o desejo e sua realização plena. Essa sobreposição visual sugere que o afeto, naquele momento, não se apresenta de forma totalmente livre ou transparente, mas mediado por camadas de expectativa, idealização e controle.

Por isso, a cena se encerra nessa tensão delicada entre vontade, perda e promessa. O beijo carrega simultaneamente a esperança de pertencimento e a memória da renúncia, refletindo tanto a construção social da “menina magra”, moldada pela disciplina, pela privação e pela busca de validação, quanto o desejo persistente por cuidado, reconhecimento e amor. O afeto aparece, assim, como algo ainda em disputa: possível, mas não inteiramente acessível; presente, mas atravessado por aquilo que o corpo precisou negar para existir.

Essa cena final abre caminho para retomar a reflexão de bell hooks (2021) sobre o amor, não apenas o amor romântico, mas o amor como prática de aceitação, verdade e responsabilidade consigo mesma. A autora escreve:

A criança ferida dentro de muitas mulheres é uma menina que foi ensinada desde os primórdios da infância que deveria se tornar outra coisa que não ela mesma e negar seus verdadeiros sentimentos, para atrair e agradar os outros. [...] Para conhecer o amor, temos que dizer a verdade para nós mesmos e para os outros. Criar um 'eu' falso para mascarar os medos e as inseguranças se tornou tão comum que muitos de nós esquecemos quem somos e o que sentimos sob fingimento. Romper com essa negação é sempre o primeiro passo para descobrir nosso desejo de sermos honestos e claros. (HOOKS, 2021, pp. 75-76)

Ao reler essas palavras, reconheço a menina que, por muito tempo, acreditou que precisava se transformar (física, emocional e espiritualmente) para ser amada. Magreza, doçura, obediência e delicadeza constituíam performances de um "eu" idealizado, moldado para agradar, ser aceito e validado. hooks me ajuda a compreender que o amor não se sustenta na mentira nem na negação de si, mas no encontro com a própria verdade, mesmo quando ela é incômoda ou dolorosa.

No meu processo artístico, essa compreensão se manifesta nas escolhas de gestos, cores e performances, que não encenam a busca por aprovação alheia, mas o enfrentamento da própria verdade. Na videoarte, essa verdade emerge nas fissuras: entre desejo e culpa, prazer e dor, amor e controle. A performance-testemunho transforma o sofrimento em tentativa de reconciliação, um gesto de amor por si, uma recusa à lógica do apagamento. Trata-se de um movimento de cura que nasce da coragem de olhar para si, encarar as próprias vulnerabilidades e testemunhar a própria história sem disfarces, permitindo que o corpo, ao performar sua verdade, se torne espaço de escuta, transformação e renascimento.

Essa relação com a comida revela outro território de sofrimento. Desenvolvi diferentes transtornos alimentares: houve períodos de extrema restrição, assim como momentos de compulsão, nos quais comer se tornava uma tentativa desesperada de preencher um vazio impossível. Meu corpo converteu-se em campo de batalha entre o desejo de existir e o medo de ser vista. Quando magra, nunca era suficiente; quando gorda, me escondia diante do espelho e temia ir à escola sem um moletom, mesmo em dias de calor intenso.

A comida deixou de ser apenas alimento e passou a operar como linguagem: punição, controle e, paradoxalmente, consolo. O corpo tornou-se reflexo das violências sutis que atravessam tantas mulheres, aquelas que aprendem, desde cedo, a medir seu valor pela aparência e a calibrar a fome para caber no olhar do outro. Essa relação adoecida com o corpo e com o alimento era, ao mesmo tempo, sintoma e tentativa de resistência, uma forma de controlar o que parecia incontrolável, de dar forma a um sofrimento que não encontrava outra maneira de ser dito.

Adolescência-3.sono.mp4

A relação com o meu corpo, até então atravessada por uma experiência conflituosa com a comida, deslocou-se, com o tempo, para uma relação com as drogas. Por volta de 2016, quando eu ainda estava no ensino médio, o que hoje conhecemos como *ozempic* ainda não existia como tendência. Naquele momento, o medicamento mais difundido entre mulheres que buscavam emagrecer de forma rápida (e não segura) era a *sibutramina*. Trata-se de um fármaco originalmente indicado para o tratamento da obesidade, que atua no sistema nervoso central reduzindo o apetite e aumentando a sensação de saciedade. Entre seus efeitos colaterais mais comuns estão a taquicardia, a ansiedade intensa e as dores de cabeça.

Fiz uso desse medicamento por muitos meses, submetendo meu corpo a um estado constante de alerta, como se estivesse sempre tensionado além do que podia sustentar. Lembro-me do coração acelerado, fora do ritmo, como se estivesse permanentemente à beira de um colapso. Parecia que eu poderia morrer a qualquer momento e, honestamente, não me importava. Chorava muito nesse período, por desespero, por não suportar mais o corpo em que habitava, mas também como forma de alívio. As lágrimas eram o único meio de esvaziar aquilo que não conseguia nomear. Era um choro silencioso, muitas vezes noturno, que marcava a dor e, ao mesmo tempo, a resistência de um corpo que pedia pausa, mesmo quando eu insistia em continuar.

Além da *sibutramina*, recorri a outro método popular naquele período: as injeções de HCG associadas a uma dieta extrema de apenas 500 calorias por dia. O hormônio, naturalmente produzido durante a gravidez, passou a ser utilizado (de forma controversa) em protocolos de emagrecimento que prometiam resultados rápidos, sob a lógica de acelerar o metabolismo e reduzir a fome. Na prática, tratava-se de um regime de privação severa, sustentado por uma promessa ilusória de beleza.

Lembro-me de ir ao médico aplicar as injeções com uma mistura de medo e esperança, acreditando que cada picada me aproximava do corpo “ideal”. O que acontecia, no entanto, era o oposto, o corpo enfraquecia, o humor oscilava, a mente se confundia. A cada dia, eu me afastava um pouco mais de mim mesma, guiada por uma lógica de sacrifício disfarçada de autocuidado.

Com o tempo, os efeitos se acumulavam. As dores de cabeça constantes levavam-me aos analgésicos; as dores no estômago, a outros medicamentos. Um remédio conduzia ao outro. Meu corpo passou a funcionar sob a lógica da compensação: anestesiar um sintoma com outro, silenciar um mal-estar com mais uma dose. Cada comprimido prometia algum tipo de controle, ainda que fictício, sustentado por medo, culpa e desespero.

Naquele momento, o desejo de ser magra sobrepunha-se a qualquer outra coisa. A dor física se misturava à euforia da perda de peso, e o sofrimento passava a ser confundido com vitória. Hoje reconheço o quanto havia de autodestruição nesse gesto e como essa busca obsessiva por controle mascarava uma tentativa desesperada de lidar com o desamparo. Meu corpo, dopado e exausto, tornou-se o campo onde se inscreviam as exigências de um ideal inalcançável, um corpo moldado pelo desejo de desaparecer.

Além dos medicamentos, submetia-me a uma rotina exaustiva de exercícios físicos. Era comum sentir tontura, enjoo, quase desmaiar, efeitos diretos de uma alimentação restrita e de um organismo já fragilizado. Lembro-me da visão escurecendo após os treinos, da sensação de vazio, de um misto contraditório de orgulho e exaustão, como se o sofrimento fosse prova de disciplina. O suor se misturava à culpa. O exercício, que poderia ser um espaço de cuidado, transformava-se em mais uma forma de punição.

De algum modo, eu sabia que nunca teria um corpo completamente alinhado aos padrões de beleza difundidos pelas novelas, pelos vídeos, pelo cinema estadunidense ou, mais tarde, pelas imagens filtradas do Instagram. Até porque esses padrões mudam o tempo todo e exigem de nós uma constância impossível. Sabia também que nunca seria igual às outras meninas da escola. Havia algo em mim que sempre escapava, um traço de diferença que, naquele período, não conseguia aceitar. Em vez de acolhê-lo, tentei apagá-lo. Passei anos lutando contra quem eu era, tentando me moldar a uma imagem de perfeição que não existia, mas que, ainda assim, me governava.

Essa recusa de si constitui uma forma de violência internalizada: uma ferida que não é apenas individual, mas histórica e coletiva. Desde cedo, aprendemos que existem corpos certos e corpos errados, e que amor, sucesso e felicidade parecem reservados apenas aos primeiros. O que eu vivia, sem perceber, era o reflexo de uma cultura que ensina as mulheres a se odiarem para caber no olhar do outro, a ajustar a própria existência para serem vistas, aceitas e desejadas. Esse processo contínuo de adequação opera como apagamento, uma pedagogia da docilidade que nos afasta de nós mesmas.

Ao discutir as formas pelas quais o corpo é moldado por estruturas sociais, Susan Bordo (1997) propõe uma leitura crítica da construção histórica da feminilidade no ocidente. Para a autora, o corpo feminino funciona como um espelho dos valores e das ansiedades de cada época, um campo simbólico onde se inscrevem ideais de beleza, pureza, controle e submissão. Trata-se de compreender o corpo como uma tecnologia política, na qual o poder atua não apenas por coerção externa, mas pela internalização das normas que regulam o comportamento e a autoimagem das mulheres.

Como analisa Bordo:

Através da história da cultura ocidental, o corpo feminino tem funcionado como um espelho de valores e ansiedades culturais mais amplos — um corpo que é treinado, modelado e disciplinado para expressar as normas e os ideais de feminilidade. O corpo das mulheres, nesse sentido, tem sido historicamente construído como um corpo dócil, um corpo que se conforma, que se autocontrola e que é, sobretudo, um corpo para o outro. [...] O poder, aqui, não opera apenas através da coerção direta, mas da interiorização das normas: as mulheres aprendem a ser as guardiãs de si mesmas, a exercer sobre o próprio corpo o controle que antes vinha de fora. (BORDO, 1997, p. 31)

A leitura de Bordo evidencia que a dominação sobre o corpo feminino não se restringe ao espaço público ou às instituições formais, mas infiltra-se na subjetividade, moldando o modo como nos olhamos, sentimos e nos relacionamos com nós mesmas. Essa perspectiva me permite compreender que o sofrimento que vivi não era apenas individual, mas parte de uma estrutura cultural que produz subjetividades femininas por meio do controle dos corpos.

Essa vigilância internalizada, que nos faz olhar para nós mesmas a partir do olhar do outro, manifesta-se nos gestos mais íntimos e cotidianos: no espelho, na relação com a comida, na escolha da roupa, na maneira de ocupar o espaço.

Como aponta Bordo, “nossos corpos tornam-se uma espécie de tecnologia, um lugar prático e simbólico onde as relações sociais são encenadas e os ideais culturais são inscritos” (1997, p. 21). Reconhecer esse mecanismo é também um gesto de resistência, um primeiro passo para deslocar o corpo de um campo de dominação para um território possível de liberdade.

Vivendo sob essa lógica (lutando contra a balança, a comida e os remédios), minha vida foi, aos poucos, perdendo o brilho, tornando-se cada vez mais triste e solitária, como se as cores se apagassem gradualmente. Na videoarte, essa experiência é traduzida na sequência intitulada *Adolescência-3.sono.mp4*. Na cena do quarto, que se inicia em cores, apareço deitando na cama. Nesse gesto, a imagem se converte lentamente em preto e branco, como se a própria vitalidade se esvaziasse.

Era como viver o percurso inverso de Dorothy em *O Mágico de Oz*: enquanto ela atravessa um portal que a conduz do sépia ao colorido, minha trajetória parecia caminhar em direção oposta, rumo à perda da cor, da intensidade e da esperança. Se, em *Oz*, o colorido simboliza encantamento e descoberta, aqui o preto e branco passa a representar esgotamento, melancolia e apagamento. A transição cromática opera, assim, como metáfora visual da minha trajetória emocional, um caminho que, em vez de expansão, apontava para a retração da vida.

Em seguida, no vídeo, surgem cortes rápidos: fragmentos do corpo, closes na pele e no rosto, em diálogo direto com minha obra *DESEJOS* (2023). Essas imagens se misturam a cenas da cidade captadas por Fons de Haan (2025) e a fragmentos de videoclipes, filmes e séries que consumi obsessivamente desde a infância.

As mulheres que aparecem nesses trechos são aquelas que eu acreditava precisar ser, corpos idealizados, belos, desejáveis, (supostamente) seguros de si. Nas cenas de romance heterossexual, projeta-se o modelo de amor que imaginava necessário para me sentir completa. Essas imagens, no entanto, operam como instrumentos de domesticação, narrativas visuais que ensinam o que devemos desejar e como devemos nos comportar para sermos amadas.

É nesse sentido que a sexualização recorrente das mulheres na mídia se torna um problema. Ela não apenas impõe um ideal inalcançável, mas produz um sentimento permanente de insuficiência. Mesmo quando tentava me aproximar dessas imagens, mesmo quando performava feminilidade, desejo ou sedução, ainda assim não era o bastante. A mensagem implícita era clara: se eu não fosse como elas, não merecia amor; mas, mesmo tentando ser, continuava falhando, continuava insuficiente.

As cenas da cidade reforçam esse regime de visualidade. Ruas, prédios, movimentos e luzes funcionam como extensões de um corpo coletivo saturado de imagens e promessas. A cidade torna-se o espaço onde o desejo é produzido e consumido, onde aprendemos a nos olhar e a nos medir a partir dos outros. Ao incorporar essas cenas, evidencio como a experiência íntima é atravessada por um imaginário urbano e midiático que molda o que se entende por beleza, sucesso e feminilidade.

A forma como a cidade participa da construção desse imaginário dialoga com as reflexões de Angélica Freitas (2020), cuja poesia expõe a violência cotidiana que molda o ser mulher. Em seus textos, a autora evidencia como a feminilidade é atravessada por expectativas rígidas e por uma pedagogia do comportamento internalizada desde a infância. Sua escrita, marcada por humor e crítica, revela o feminino como uma performance socialmente exigida. Ao aproximar sua obra desta reflexão, reforça-se que o sofrimento íntimo relatado não é isolado, mas parte de um mecanismo cultural que molda a experiência das mulheres.

No poema quem desenhou as ruas, Freitas explicita a arquitetura do poder que organiza o espaço urbano:

quem desenhou as ruas
pôs tijolo após tijolo, fez as casas
quem pôs as telhas, as cercas
as grades nas janelas
quem projetou os mapas
organizou as quadras, o tráfego
quem pôs carros sobre o asfalto
quem colocou os semáforos
quem está na rua a esta hora
quem circula pelo centro
quem está do lado de fora
quem está do lado de dentro.
(FREITAS, 2020, p. 30)

Ao trazer esse poema para a discussão, torna-se evidente que a cidade não funciona apenas como pano de fundo, mas como uma tecnologia de governo dos corpos, uma extensão, em escala espacial, das mesmas normas que Susan Bordo analisa no âmbito da subjetividade. A organização das ruas, das grades, dos fluxos e dos mapas define quem pode ocupar o centro e quem é empurrada para as margens, isto é, quem pertence ao “dentro” e quem permanece no “fora”.

Esse “dentro” e “fora” não se referem apenas a posições geográficas, mas a regimes de visibilidade, legitimidade e pertencimento. Estar no “dentro” é ser reconhecida como corpo aceitável, desejável e autorizado a circular; permanecer no “fora” é habitar uma zona de inadequação ou excesso, onde certos corpos são tolerados apenas de modo condicional ou provisório. Assim, a cidade não apenas organiza trajetórias, mas produz hierarquias corporais, reinscrevendo no espaço urbano as mesmas fronteiras simbólicas que operam sobre o corpo feminino.

Essa lógica urbana ecoa diretamente o processo de internalização da vigilância, assim como aprendemos a policiar nossos gestos, aprendemos também a nos mover pela cidade de modo adequado, discreto e aceitável. A lógica que produz corpos dóceis é a mesma que produz cidades dóceis, e ambas moldam a forma como nos vemos, como desejamos e como existimos. Freitas explicita que o controle do corpo não é apenas íntimo ou psicológico, mas também arquitetônico e político: a cidade ensina, delimita e disciplina, participando ativamente da formação do feminino.

Foi também nesses imaginários que se construíram os mitos do amor e da feminilidade que, por muito tempo, me serviram simultaneamente de espelho e de prisão. As mulheres das telas, criadas majoritariamente para o olhar masculino, tornaram-se figuras que aprendia a admirar e invejar, desejando ser como elas. Seus corpos, gestos e modos de existir moldaram o que eu entendia como feminino, belo e possível. Ensinaaram-me a sorrir, a sofrer e a esperar o amor de modo contido, elegante e desejável. Hoje, reconheço como essas imagens operavam como narrativas visuais da feminilidade, produzindo um desejo que é também vigilância: um olhar que aprisiona o corpo dentro de um roteiro previsível, ensinando não apenas como amar, mas como existir.

Uma das “cenas de amor” utilizadas no vídeo é retirada de *Os Embalos de Sábado à Noite* (1977), dirigido por John Badham. Escolhi esse fragmento porque ele condensava, naquele período, a minha ideia de amor: intenso, coreografado, reconhecível, estruturado dentro dos moldes da paixão heteronormativa.

Era esse amor que eu acreditava precisar viver, aquele que me faria sentir desejada, validada e reconhecida. Essa é a cena projetada sobre o beijo na sequência anterior do vídeo e reaparece depois como um espelhamento simbólico, a tentativa de performar, na vida real, aquilo que o cinema havia me ensinado a desejar.

Ao revisitar essa imagem, no entanto, percebo a contradição que ela carregava: como desejar um amor que não era real, que sequer era meu? Tratava-se de uma fantasia aprendida, de uma coreografia incorporada antes mesmo de ser questionada. Eu tentava encaixar meu corpo e meus afetos nos passos que o filme propunha, mesmo quando eles não cabiam. Esse amor idealizado funcionava menos como encontro e mais como molde, uma promessa distante que eu me esforçava para reproduzir, acreditando que só assim seria reconhecida, aceita, suficiente.

Ao inserir esses fragmentos no vídeo, busco tensionar a herança visual que habita o imaginário feminino: o amor como recompensa, o corpo como moeda, a mulher como espetáculo. Revisitar essas imagens torna-se, assim, um gesto de reapropriação, que devolve o olhar ao corpo feminino e o desloca da posição de objeto para a de sujeito que observa, questiona e cria.

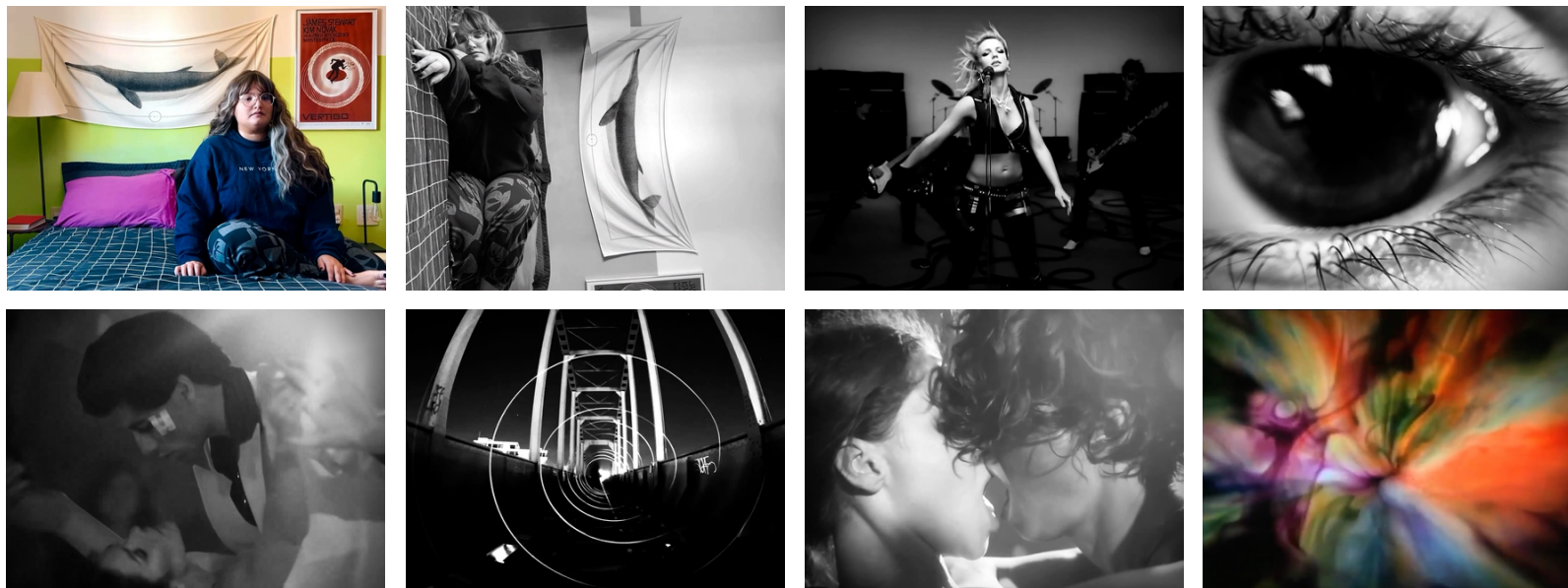
Nesse processo, o corpo em cena não reproduz modelos, mas os atravessa criticamente. Refilmar, sobrepor e repetir são procedimentos que operam fissuras nos discursos visuais que moldaram minha experiência. Cada gesto evidencia o conflito entre a imagem imposta e a imagem construída, entre o desejo de pertencimento e a necessidade de invenção de si. As sobreposições produzem um espelho instável, no qual memória, expectativa e frustração se entrelaçam. A experiência íntima transforma-se, assim, em matéria estética, revelando como cultura, mídia e olhar do outro constituem a construção do feminino e, ao mesmo tempo, abrem brechas para outras formas de existir, amar e aparecer.

O som que acompanha essa sequência simula batidas de um coração. À medida que as imagens aceleram, essas batidas tornam-se mais intensas e urgentes, remetendo à experiência física vivida durante o uso da sibutramina. O pulso sonoro funciona como uma trilha interna, marcando o ritmo de um corpo à beira do colapso, mas que, ainda assim, resiste. É um som de vida e de exaustão: o registro de um coração que insiste em bater mesmo quando tudo parece desabar.

Ao final da sequência, surge a imagem de duas mulheres prestes a se beijarem, mas o gesto é abruptamente interrompido. O corte dá lugar a uma explosão de cores: uma sequência de fluidos em movimento retirada do vídeo *Liquid Loops* (1969). Essa passagem marca o início da minha descoberta do desejo por mulheres, uma vontade que, naquele momento, não se concretizou de forma significativa, talvez por medo ou pela dificuldade de reconhecer o que eu sentia. Apenas mais tarde, já adulta, esse desejo pôde se transformar em experiência concreta. O corte que interrompe o beijo simboliza exatamente isso, o amor que não pôde acontecer naquele contexto.

As imagens coloridas dos fluidos condensam múltiplos sentidos. Representam o prazer breve proporcionado por outras drogas que comecei a consumir no fim da adolescência, numa tentativa de suportar o peso do que vivia; e também materializam as descobertas com a sexualidade, esse amor interrompido que só pôde existir à época como vislumbre, como êxtase suspenso. O fluxo psicodélico das cores é acompanhado pela melodia da banda Tame Impala, cuja sonoridade etérea, marcada por ecos e distorções, intensifica o caráter sensorial da sequência e amplia sua dimensão afetiva.

A combinação entre som e imagem funciona como metáfora para o transbordamento de afetos reprimidos: aquilo que não encontrou lugar no real se manifesta na cor, no som e no delírio visual (**Figuras 87–94**).



Figuras 87 - 94. Analu Guimarães, frames da videoarte *DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR* em 19:30, 19:36, 19:37, 19:43, 19:46, 19:47, 20:07 e 20:08 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Em alguns momentos do vídeo, surgem rapidamente as palavras “DENTRO” e “FORA”, sobre um fundo vermelho. Elas funcionam como interrupções no fluxo das imagens, abrindo e fechando passagens entre o que se mostra e o que se contém. Mais do que designar espaços físicos, evocam estados de ser: “dentro” remete ao íntimo e ao emocional; “fora”, ao social, ao corpo exposto e moldado pelo olhar do outro. Essas palavras, no entanto, não operam de forma estável. Em diversos trechos, “dentro” aparece sobre imagens externas, enquanto “fora” surge associada a cenas interiores. Essa inversão é proposital e tensiona a fronteira entre interioridade e aparência, questionando a ideia de que o que sentimos permanece oculto e o que mostramos seria neutro.

Ao deslocar esses sentidos, exponho o entrelugar em que o corpo feminino frequentemente se encontra: um espaço atravessado por normas externas e por processos internos de vigilância, medo e adequação. Aquilo que parece “de fora”, gestos, posturas, modos de circular, de amar e de desejar, revela-se, muitas vezes, resultado dessas dinâmicas. Assim, “dentro” e “fora” deixam de funcionar como categorias fixas e passam a operar como zonas de trânsito. O que está dentro transborda; o que vem de fora infiltra-se, evidenciando como a subjetividade se constrói na negociação constante entre sentir e mostrar.

Adolescência-4.morte.mp4

No final da adolescência, vivi minha primeira cirurgia plástica: uma mastopexia, procedimento estético realizado para retirar e remodelar as mamas. Foi uma experiência atravessada por uma dor que não era apenas física, mas também simbólica. A operação, que prometia “corrigir” o corpo, acabou por escancarar o quanto eu já havia internalizado a necessidade de me ajustar a um padrão, como se a adequação fosse condição para existir. A cirurgia não inaugura esse desejo de correção, ela o materializa.

No vídeo, essa vivência é transposta para o campo da imagem e da associação simbólica. Na sequência intitulada *Adolescência-4.morte.mp4*, abro o moletom e, desta vez, já não uso a camiseta da escola, como ocorre nas cenas anteriores. Ao levantar a blusa, o gesto é interrompido por um corte abrupto que dá lugar a um fragmento da animação *Supervenus* (2013), de Frédéric Doazan. Nela, um corpo feminino é violentamente manipulado por bisturis, cortes e próteses, submetido a um processo grotesco de “aperfeiçoamento” cirúrgico. O corpo aparece fragmentado, aberto, desmontado, tratado como matéria a ser corrigida, ajustada e refeita.

Esse fragmento se intercala com *Correção* (2017), vídeo da artista finlandesa Liu Susiraja, no qual ela amarra o próprio peito com uma linha, realizando um gesto simultaneamente irônico, violento e obstinado. Diferente do corpo anônimo e ficcional de *Supervenius*, o corpo de Susiraja é real e presente. Seu gesto não busca esconder a dor nem suavizar o desconforto; ao contrário, explicita o absurdo das normas estéticas ao levá-las ao limite.

Há um contraste marcante entre essas imagens e a minha própria cena. Na fase da adolescência no vídeo, meu rosto aparece poucas vezes por completo: o corpo surge quase anônimo, reduzido ao gesto, como se pudesse ser qualquer um. Em *Correção*, ao contrário, o rosto de Susiraja está totalmente exposto e, paradoxalmente, permanece impenetrável. Sua expressão é radicalmente neutra, impossível de decifrar, uma característica recorrente em suas obras. Não há pistas sobre o que ela sente ou pensa naquele momento. Essa recusa da legibilidade emocional tensiona ainda mais a ação, retirando do espectador qualquer possibilidade de conforto interpretativo.

Entre o corte brutal de *Supervenius* e a amarração rigorosa de Susiraja, reconheço uma mesma ferida: o corpo feminino como campo de correção, disciplina e performatividade. Ao inserir essas imagens em diálogo com o meu gesto de levantar a blusa, busco explicitar como o desejo de transformação nasce, muitas vezes, de uma lógica que se aproxima da mutilação. A tentativa de ser aceita confunde-se com o ato de se ferir; o anseio por pertencimento dissolve-se no sacrifício imposto ao próprio corpo.

Essa sequência marca, simbolicamente, uma morte, não do corpo em si, mas da ilusão de que a correção traria liberdade. O que se revela é o custo dessa promessa: um corpo atravessado pela dor, pelo controle e pela exigência constante de adequação. Ao expor esse processo, o vídeo não propõe redenção, mas confronto em relação as violências normalizadas que moldam o feminino e que, muitas vezes, aprendemos a reproduzir em nós mesmas **(Figuras 95–97)**.



Figuras 95 - 97. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 20:30, 20:42 e 20:40 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Quando falo da minha cirurgia, uma outra história sempre retorna. É algo que me foi contado e que carrego como uma memória herdada. Minha avó, Marilene, morreu em decorrência de um câncer de mama. Para se curar, seria necessário retirar as mamas, mas ela não aceitou. Dizem que era uma mulher vaidosa, que cuidava muito da aparência. Perder os seios, para ela, parecia algo impossível de imaginar. O câncer foi avançando, ocupando seu corpo, até que não havia mais o que ser feito.

Sempre que penso nessa história, sinto uma tristeza profunda. Não consigo olhar para essa decisão a partir do julgamento, o que me interessa é perceber como o corpo da minha avó estava atravessado por expectativas que não eram apenas dela. As mamas, mais do que uma parte do corpo, carregavam sentidos ligados à feminilidade, ao desejo e à identidade de mulher. Retirá-las significava, talvez, deixar de ser reconhecida como tal. Seu corpo era também um corpo social, moldado por normas que associam a integridade física à legitimidade de existir como mulher.

Ao trazer essa memória para junto da minha própria experiência, percebo como certas imposições atravessam gerações. Essa decisão foi tomada há mais de vinte anos e, ainda assim, os atravessamentos que operavam sobre o corpo da minha avó permanecem reconhecíveis no presente. A ideia de que o corpo feminino precisa permanecer inteiro, belo e desejável atravessa essas duas experiências, mesmo quando isso custa dor, medo ou a própria vida. Pensar na minha avó é pensar em como essas normas operam de maneira silenciosa, moldando escolhas, limites e modos de sobreviver, e em como o corpo das mulheres se torna, muitas vezes, um campo de sacrifício.

O som que acompanha a sequência no vídeo é o ruído intenso de uma máquina de ressonância magnética. Durante a preparação para a cirurgia, passei por diversos exames, mas esse foi o que deixou marcas mais profundas. Dentro do tubo estreito, o barulho metálico, repetitivo e invasivo parecia atravessar o corpo, reverberando como uma batida cardíaca descompassada. O espaço reduzido impedia qualquer movimento; o aperto e o som ensurdecido desencadearam uma crise de desespero e falta de ar. Reconheci ali a mesma agonia provocada pelos remédios: o coração acelerado, o corpo em estado de alerta permanente, o impulso urgente de fuga.

Trago esse som não diegético para o vídeo justamente por seu caráter intrusivo. Ele não acompanha a imagem de forma neutra: invade, oprime, ressoa por dentro, como um ruído interno que não cessa. Assim como esse som, o sentimento que atravessava aquele momento era o de sufocamento, uma pressão constante sem possibilidade de escape.

Essa sensação se intensificou no próprio dia da cirurgia. Ainda sob efeito da anestesia, acordei subitamente. Consegui abrir os olhos por alguns minutos, e as lágrimas começaram a escorrer, não pela dor física (que o corpo ainda não era capaz de sentir), mas pela falta de ar brutal que me atravessou. O silicone recém-colocado pressionava o peito com tanta força que a respiração não alcançava o fundo dos pulmões. Era como tentar inspirar dentro de um espaço inexistente. Mesmo sem dor, o desespero era absoluto: a consciência retornando aos poucos, o corpo imóvel, o ar insuficiente para sustentar qualquer tentativa de calma.

Para intensificar essa dimensão sensorial no vídeo, inseri nas cenas que representam minha perspectiva um filtro que atrasa e sobrepõe os frames, criando uma imagem turva, instável, quase cambaleante. Esse efeito visual procura traduzir a desorientação, a confusão e a fragilidade que marcaram aquele período, aproximando o espectador da experiência opressiva que atravessava o corpo.

Esse também foi um tempo de profunda reclusão. Passei semanas dentro de casa, em recuperação, tomada por uma sonolência contínua provocada pelos analgésicos. As injeções do pós-operatório, os curativos, o cheiro persistente de pomada e álcool compunham uma rotina silenciosa, quase ritualística. O corpo imobilizado parecia pesar mais do que nunca. A dor física misturava-se a um entorpecimento emocional, que não era apenas efeito dos remédios, mas também uma tentativa de não sentir.

O sutiã cirúrgico, que precisava ser usado dia e noite, apertava o peito com força, restringindo qualquer possibilidade de movimento ou de respiração profunda. O tecido rígido marcava a pele, lembrando constantemente da ferida e do controle exercido sobre ela. Era uma prisão disfarçada de cuidado, uma armadura imposta em nome da cura. Tudo ao redor parecia suspenso: o tempo, o desejo, a percepção do próprio corpo. Dia após dia, observava os hematomas se transformarem em cicatrizes, como se a pele tentasse reorganizar aquilo que, internamente, ainda permanecia em ruína.

No vídeo, represento esse estado de introspecção de forma fragmentada. À medida que apareço em meio a detalhes dos cômodos da casa (o chuveiro que pinga, o guarda-roupa entreaberto, o ventilador que gira lentamente), o ambiente se revela aos poucos, como se emergisse da memória. No entanto, nada se apresenta por inteiro. As imagens surgem em partes, em aproximações que sugerem mais do que mostram. Essa montagem descontínua produz uma sensação de suspensão, como se o tempo se dilatasse dentro da cena. A casa deixa de ser apenas cenário e passa a funcionar como espelho desse estado interior: um espaço em construção, incompleto, atravessado pela ausência e pela solidão.

A sequência se encerra no banheiro da casa dos meus pais, com a imagem de uma banheira enchendo. A água, em preto e branco, ocupa quase todo o recipiente. Antes de começar a escoar, a imagem congela por alguns instantes, interrompendo o fluxo do tempo e instaurando um silêncio denso, como se o mundo parasse simultaneamente por dentro e por fora. Esse congelamento marca um instante de tensão e plenitude, um tempo que se prolonga muito além da duração da cena (**Figuras 98–100**).



Figuras 98 - 100. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 21:24, 21:43 e 22:27 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Nunca houve uma tentativa concreta de suicídio, mas existiam pensamentos recorrentes de não querer mais existir. Registrar a cena da banheira foi uma forma de encarar e elaborar esses pensamentos, transformando-os em imagem. Nesse contexto, a banheira torna-se metáfora do meu estado interno: um corpo submerso em si mesmo, uma mente oscilando entre o cheio e o vazio. O ciclo de encher, congelar e esvaziar opera como imagem do movimento da vida e da dor, o vaivém entre o desejo de desaparecer e a insistência em permanecer.

Nas reflexões de Gaston Bachelard (1998) sobre a água como matéria sonhadora, o autor explora sua simbologia como elemento associado à morte, à melancolia e à dissolução do ser, em contraste com a leveza inicial do devaneio aquático. Ele escreve:

Nunca a água pesada se torna uma água leve, nunca uma água escura se faz clara. E sempre o inverso. O conto da água é o conto humano de uma água que morre. O devaneio começa por vezes diante da água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite estranhos e fúnebres murmúrios. O devaneio à beira da água, reencontrando os seus mortos, morre também ele, como um universo submerso. (BACHELARD, 1998, p. 49)

Essa passagem revela a profundidade simbólica da água como metáfora da própria condição humana: aquilo que flui, se transforma e carrega inevitavelmente o pressentimento da perda. A limpidez inicial, que convoca o brilho do reflexo e a promessa do devaneio, conduz ao mergulho na sombra, onde a imaginação encontra a morte e se desfaz. Imaginar a água, nesse sentido, é imaginar o fim, o retorno à matéria, ao silêncio, ao escuro que acolhe e absorve.

Ao ler Bachelard, não consigo deixar de reconhecer como a morte sempre atravessou minha vida de maneira silenciosa. Em todos os velórios que presenciei, repetia-se um mesmo gesto: observar a imobilidade do corpo e tentar compreender onde terminava a matéria e começava aquilo que não se vê, a alma, o silêncio, o resto de presença que ainda paira no ar. Nunca se tratou de curiosidade mórbida, mas de uma estranha familiaridade, como se a morte estivesse sempre rondando as margens das coisas, lembrando que existir é também aprender a desaparecer aos poucos.

Ao escrever sobre esse atravessamento, não romantizo o suicídio, mas trato a morte como fenômeno existencial, parte constitutiva da vida. Trata-se de uma reflexão sobre a finitude, não sobre a interrupção voluntária da própria existência.

Tampouco há julgamento sobre quem caminha por esse limiar: reconheço que há dores que não podem ser medidas de fora e que cada vida carrega complexidades para as quais não cabem respostas fáceis ou moralizantes.

A morte, para mim, nunca foi um evento isolado. Ela se infiltra nas experiências, nas pequenas perdas, nos ciclos que se encerram sem aviso, nas versões de nós que deixamos pelo caminho. Ao escrever tudo isso, percebo também o seu contraponto: a força silenciosa de ainda estar viva, de continuar apesar das quedas, de respirar depois dos vazios, de insistir na própria presença. Já morri tantas vezes e, ainda assim, estou viva. Ainda existo.

bell hooks, em suas reflexões, afirma que a morte não é um acontecimento separado da vida, mas uma presença que a constitui desde sempre. Ela escreve: “O amor nos empodera para viver plenamente e morrer bem. Então, a morte se torna não o fim da vida, mas uma parte dela.” (2021, p. 189). Ao compreender a morte como força contínua, e não como interrupção, hooks desloca a finitude para o campo da experiência cotidiana, do afeto e da transformação. Assim como Bachelard vê na água o pressentimento do fim, hooks reconhece, na aceitação da morte, a possibilidade de uma vida mais inteira. Ambos apontam para um mesmo movimento de encara-la não como ameaça, mas como parte do próprio processo de existir, imaginar e amar.

Talvez por isso a água me atravessasse de forma tão intensa. Nela, reconheço essa passagem constante entre presença e ausência, entre forma e dissolução, como se cada superfície aquática anunciasse que nada permanece inteiro por muito tempo.

Essa leitura ressoa profundamente com minhas memórias de infância. A água da banheira dialoga com a água da piscina, do mar, águas da felicidade e da liberdade, territórios onde o corpo pequeno se entregava ao movimento, ao riso, ao desconhecido. Na infância, a água era espaço de imersão plena, onde o mundo pesava pouco e o corpo brincava com a própria existência. Na cena da banheira no vídeo, ela retorna com outro peso: não mais como superfície luminosa, mas como profundidade densa, onde memória e dor coexistem.

A água antes leve torna-se matéria de introspecção, carregando o acúmulo das experiências e o eco do que não pôde ser dito. Infância e adolescência se tocam nesse fluxo espiralar, criando uma continuidade entre o que foi flutuação e o que se tornou queda. Lida à luz do realismo mágico, essa memória da água sugere que o extraordinário não precisa ser fabricado: ele já habita os silêncios, as metamorfoses e as pequenas rupturas da vida cotidiana.

O gesto simples da banheira enchendo, do tempo que parece congelar e da água que depois se esvai, constrói um limiar sensível em que a cena deixa de ser apenas uma ação doméstica e se abre para outra intensidade. Nesse intervalo suspenso, emergem sentidos que escapam à lógica linear do antes e do depois, organizando-se segundo a lógica afetiva da memória, do corpo e da dor que insiste em retornar.

Na videoarte, a água não opera apenas como elemento físico, mas como memória líquida que atravessa toda a narrativa: um meio sensível que permite ao espectador acessar, ainda que de forma fragmentada, essa intimidade emocional e a oscilação constante entre flutuar e afundar, entre permanecer e dissolver-se. Ao articular memória, corpo e percepção, o vídeo transforma o ordinário em experiência expandida, revelando um real carregado de intensidade e significado.

Nestas sequências que anunciam o fim da adolescência, na fase em preto e branco do vídeo, insiro fragmentos em azul retirados dos trabalhos do artista Edd Carr. Esses recortes se conectam diretamente às memórias da infância: a lua que antes se revelava e agora se esconde, os peixinhos que escorrem junto com a água da banheira, os passarinhos voando (elemento que analiso com mais atenção no próximo capítulo-ensaio). Cada um atua como ponte entre tempos da vida, costurando a leveza e a imaginação da infância à introspecção e à densidade emocional da adolescência.

É por essa razão que os fragmentos azuis atravessam a narrativa. Durante a adolescência, quando o sofrimento em relação ao corpo se intensificava, era a lembrança de mim mesma criança que me oferecia algum resgate. Recordava a água, a lua, o desejo de nadar com baleias no Havaí, imagens associadas a uma alegria simples e a uma relação com o corpo ainda livre de julgamento. Essas memórias me faziam acreditar que, se em algum momento eu havia amado meu corpo, esse amor poderia ser reencontrado a partir de um gesto de coragem.

O azul opera como fio condutor dessa memória afetiva, contrastando com o preto e branco da fase mais dura e silenciosa da narrativa, simbolizando a persistência do desejo e a experiência de transformação que acompanha o crescimento. A narrativa reforça, assim, uma lógica de tempo espiralar, em que não há rupturas absolutas entre infância, adolescência e vida adulta, mas um diálogo entre o vivido e o presente, um entrelaçamento de experiências e afetos na formação da identidade feminina.

A adolescência se encerra, então, com uma cena gravada no centro da cidade, que retoma diretamente as primeiras imagens do vídeo, aquelas vistas de dentro do carrinho de bebê. A cena foi filmada com a mesma lente fotográfica utilizada na infância, preservando a perspectiva subjetiva, mas agora em preto e branco, o que acentua a solidão e o estranhamento próprios desse período.

O áudio que se inscreve na imagem é um fragmento de uma gravação minha ainda criança, cantando a música *Tristeza do Jeca* (1918), canção preferida do meu avô, José: “Nestes versos tão singelos / minha bela, meu amor / pra você quero contar o meu sofrer e a minha dor / Sou igual ao sabiá / que quando canta é só tristeza / desde o galho onde ele está.” Esse registro sonoro estabelece uma conexão sensível entre lembrança e experiência, tensionando a leveza associada à infância e a densidade introspectiva da adolescência. A voz infantil, doce e serena, deslocada no tempo, não funciona apenas como memória, mas como presença que insiste em atravessar a cena, contaminando o presente com afetos do passado. Ao ecoar sobre as imagens urbanas, esse canto melancólico expõe o descompasso entre o corpo que cresce e uma subjetividade que ainda busca abrigo.

A cidade torna-se extensão do corpo e da memória. O olhar infantil percorre um espaço que agora parece menor, mais rígido e impessoal. Aquilo que antes se apresentava como descoberta surge, nesse momento, como excesso: de estímulos, de comparações e de normas. O fluxo contínuo da cidade opera como espelho fragmentado da percepção adolescente, marcada pela estranheza diante de si e pela vigilância do outro.

O canto infantil atravessa o espaço urbano como uma fissura temporal, conectando passado e presente, desejo e perda. Introduce uma camada de vulnerabilidade que contrasta com a dureza da paisagem, revelando a fragilidade de uma menina que tenta se reconhecer. Assim, a cidade se transforma em território de introspecção e confronto, cenário e testemunha das minhas passagens, perdas e reconstruções **(Figuras 101–104)**.



Figuras 104 - 104. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 20:48, 21:13, 22:37 (obras de Edd Carr) e 23:01 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

Quando revisito minha adolescência, sinto uma tristeza suave ao perceber quanta energia desperdicei tentando corresponder a expectativas que não eram minhas. Gastava horas imaginando como modificar meu corpo, minha aparência, meu jeito de existir, para atender a padrões inalcançáveis, sobretudo os sustentados pelo olhar masculino, que tantas vezes nem se responsabilizava por si mesmo. Poderia ter dançado mais, nadado mais, fotografado mais; poderia ter canalizado essa energia nas coisas que realmente me moviam e me faziam feliz.

Mas me perdoo por isso: por ter acreditado no que me diziam, por tentar caber em moldes estreitos, por não ter ocupado mais espaços e por ainda não ter escolhido a mim mesma. Hoje me escolho de modos diferentes, com consciência e atenção ao que me faz existir de verdade. Entre tropeços e dúvidas, reconheço que minha presença, meus desejos e meu corpo já não se curvam da mesma forma às expectativas alheias.

Quanto à solidão, percebo que o que me assustava não era exatamente estar só, mas a fantasia dela: os medos que aprendemos sobre a solidão, que nos empurram a medidas extremas apenas para evitá-la. Havia também o temor do desconhecido, de encarar perguntas que eu evitava: quem sou quando ninguém está por perto? Do que realmente gosto? O que desejo para mim? Fugir da solidão era, em parte, fugir de mim. Com o tempo, aprendi que a solidão também é espaço de descoberta, de presença e de escolha.

Relembro o poema de Paulo Leminski (2009), que abre este capítulo-ensaio. Quando ele narra “a história de uma estrela / que não tinha namorado”, percebo como essa figura da estrela pequena reflete o imaginário que me cercava: estar só parecia sinal de insuficiência. E, assim como nos versos “dessas que, quando apagam, / ninguém vai dizer: que pena!”, eu temia desaparecer sem que ninguém notasse.

“Era uma estrela sozinha, / ninguém olhava para ela, / e toda a luz que ela tinha / cabia numa janela.” A lua do poema fica triste e insiste: “Amanheça, por favor!”. Naquela época, eu também pedia amanheceres que me tirassem do vazio, e qualquer companhia parecia melhor do que permanecer comigo. Esse medo, por vezes, me levou a aceitar amores e relações ruins: ocupar qualquer espaço parecia preferível a permanecer comigo. Hoje, ao contrário, gosto de estar sozinha e, muitas vezes, preciso desse recolhimento. O que antes parecia falta agora se revela como lugar possível, não o apagamento da estrela pequena, mas uma luz que cabe, inteira, na minha própria janela.

A adolescência chega ao fim, e inicia-se a fase adulta. Essa passagem não é apenas temporal, mas perceptiva: memórias, inquietações e descobertas acumuladas se condensam em uma consciência mais nítida de si. Corpo, espaço e olhar, antes vividos em fragmentos e impulsos, passam a ser experimentados com maior presença, agência e responsabilidade afetiva.

É também o momento em que os conflitos internos se chocam com as exigências externas, e os limites do corpo, escolhas pessoais e impulsos, muitas vezes moldados por normas sociais, deixam de ser apenas vividos e passam a ser reconhecidos e questionados. Trata-se de uma transição marcada por experimentação, risco e construção identitária, na qual a autonomia começa a se afirmar, ainda que de modo instável. Essa passagem não é um ponto final, mas a abertura de um novo ciclo, um território em que liberdade, desejo e memória se entrelaçam de novas formas. Esse campo será explorado no próximo capítulo-ensaio, ampliando reflexões sobre continuidade, transformação e a experiência feminina em permanente reinvenção.



3. MULHER (desejos)

Liberdade, essa palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda.

– **Cecília Meireles, 1953**

A palavra que inspira este capítulo-ensaio é **desejos**.

“Desejo”

substantivo masculino

1. Aspiração; vontade de ter ou obter algo. **2.** Objetivo ou propósito. **3.** Cobiça; excesso de vontade por bens, posses. **4.** Impulso pelo prazer através de relações sexuais, desejo sexual. **5.** Ação ou efeito de desejar; de querer; possuir vontade.

Os desejos que me movem são múltiplos e atravessam diferentes camadas da minha existência: o desejo de liberdade, de criar minha própria narrativa, de reconectar-me com a criança que ainda vive em mim. Aqui, o desejo não aparece como simples intenção ou expectativa futura, mas como força vital, algo que atravessa meu corpo e minha experiência, tornando-se matéria da minha produção artística. É a partir dele que emergem caminhos de transformação, resistência e afirmação, que não apenas orientam meu processo criativo, mas também reorganizam minhas possibilidades de mundo.

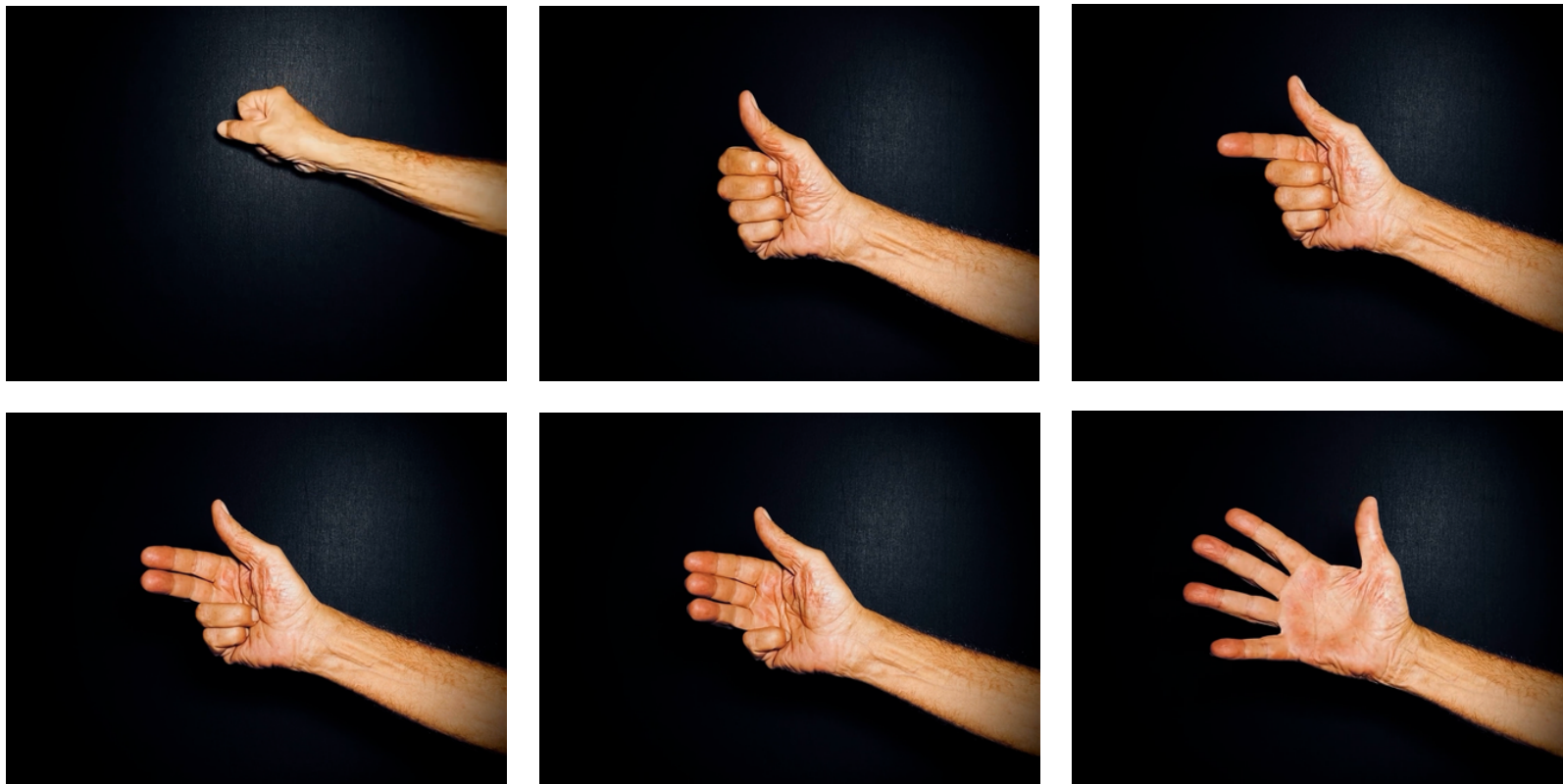
Neste capítulo-ensaio, parto das reflexões de Simone de Beauvoir (2009) sobre a liberdade da mulher, que são colocadas em fricção com as obras de Eder Santos e Pipilotti Rist, não para ilustrá-las, mas deixando que as imagens e as escolhas formais dos artistas tensionem e desloquem o que escrevo. É nesse atravessamento que vivências, memórias e inquietações se articulam, compondo um pensamento que se constrói entre teoria e prática, corpo e imagem.

Início este capítulo-ensaio pela cena que estabelece a ponte entre o fim da adolescência e o início da vida adulta: a mão que, finalmente, se abre por completo. Essa imagem, no entanto, não surge de forma isolada, mas condensa um percurso. No vídeo, a mão aparece pela primeira vez ainda na infância, logo após a sequência do nascimento, fechando-se como se tentasse agarrar algo no ar. Ao longo das fases seguintes, esse movimento se transforma gradualmente. Primeiro, abre-se um dedo, depois mais alguns, num gesto intermitente que acompanha meu crescimento e as experiências que atravessam cada etapa. São fragmentos que refletem tensões internas, dúvidas, descobertas de limites e possibilidades, compondo uma narrativa do amadurecimento.

Essa mão que aparece no vídeo é do meu pai. Quando eu era criança, ele brincava de fingir que segurava um passarinho. Eu queria muito ver o pássaro escondido, e então ele fechava a mão com firmeza e me pedia para abrir seus dedos, um por um.

Fazia força com minhas mãozinhas pequenas, tentando vencer aquela resistência adulta. E, sempre que estava quase conseguindo abrir o último dedo, ele o liberava rapidamente e dizia que o passarinho tinha voado. Naquele momento, o que eu buscava era o pássaro; hoje, acho que aquele passarinho era, na verdade, eu **(Figuras 105 – 110)**.

O canto do sabiá que acompanha essas cenas dialoga com essa memória e reforça seu caráter de transição. Enquanto a mão se abre, a sonoridade parece convocar para fora, para o mundo, refletindo a passagem do tempo e a necessidade de partir. É como se eu pudesse, enfim, voar. Como se a liberdade que sempre desejei finalmente se tornasse possível. O gesto simples da abertura transforma-se em imagem de emancipação, crescimento e conquista de autonomia. Ele marca o momento em que deixo de tentar desvendar o “passarinho” e passo a percebê-lo como parte de mim: algo que sempre estive ali, esperando que eu tivesse força suficiente para abrir os dedos, os limites, e permitir-me ir.



Figuras 105 - 110. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 03:46, 08:48, 12:42, 15:45, 19:08 e 23:09 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

“Liberdade”

substantivo feminino

1. Independência absoluta e legal de um indivíduo, de uma cultura, povo ou nação, sendo nomeado como modelo. **2.** Estado ou característica de quem é livre, de quem não se submete. **3.** Estado da pessoa que não está presa. **4.** Em que há consentimento; permissão. **5.** Comportamento que expressa intimidade; familiaridade. **6.** Reunião dos direitos de uma pessoa; poder que um cidadão possui para praticar aquilo que é de sua vontade, dentro das limitações estabelecidas pela lei: liberdade política; liberdade comportamental etc. **7.** Aptidão particular do indivíduo de escolher de modo completamente autônomo, expressando os distintos aspectos da sua essência ou de sua natureza. **8.** Autonomia de que usufruem determinados grupos sociais.

A frase que introduz a videoarte e este capítulo-ensaio, de Cecília Meireles (1953), fala justamente sobre isso. “Liberdade, essa palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda”. A reflexão se conecta com a experiência da vida adulta representada no vídeo. Ela não apenas evoca a dimensão universal do desejo humano por liberdade, mas também dialoga de maneira específica com a experiência de ser mulher. Ao longo da vida, muitas mulheres aprendem a negociar seus corpos, seus desejos e seus espaços em um mundo que frequentemente impõe limites, normas e expectativas. Essa palavra, “liberdade”, assume então múltiplos sentidos: autonomia sobre o próprio corpo, capacidade de escolha, possibilidade de criar e habitar espaços afetivos e sociais de acordo com a própria vontade. Mas, então, é possível que uma mulher seja realmente livre?

“Mulher”

substantivo feminino

1. Ser humano do sexo feminino ou do gênero feminino, dotado de inteligência e de linguagem articulada, bípede, bímano, classificado como mamífero da família dos primatas, com a característica da posição ereta e de considerável dimensão e peso do crânio. **2.** Pessoa que se identifica com o sexo ou com o gênero feminino, independentemente da genitália com a qual nasceu. **3.** Aquelas cujas características definem o ser feminino. **4.** Aquelas cujas características representam certas regiões, culturas, épocas etc. **5.** Menina que começa a apresentar fatores característicos da idade adulta; mulher-feita. **6.** Aquela que atingiu a puberdade, que passou pela adolescência; moça, mocinha. **7.** Aquela que é casada com outra pessoa; esposa, companheira, parceira. **8.** Aquela que deixou de ser virgem.

A definição de “mulher” nos dicionários costuma ser apresentada de forma aparentemente objetiva. Esses verbetes, embora organizados como descrições neutras, revelam como essa categoria é construída a partir de marcadores biológicos, sociais, culturais, etários e relacionais. No entanto, essa tentativa de enquadramento revela justamente sua insuficiência. Simone de Beauvoir (2009) rompe com essa lógica ao afirmar, em *O Segundo Sexo*: “Não se nasce mulher: torna-se mulher” (p. 11).

A filósofa aponta que nenhuma definição dicionarizada é capaz de capturar a complexidade da experiência feminina, porque ser mulher não é um dado natural ou estático, mas um processo histórico e existencial contínuo. As descrições que precedem (de corpo, papel social, idade ou vínculo afetivo) fazem parte de um repertório cultural que tenta estabilizar algo que, na prática, se constitui nas relações de poder, nos gestos cotidianos, nas expectativas sociais e nas formas como cada mulher vive e negocia sua identidade. Ser mulher, portanto, excede qualquer definição fixa: é sempre um vir-a-ser.

Beauvoir demonstra que tais definições refletem uma construção histórica e hierárquica cuja base é o patriarcado. A mulher passa a ser definida não por si, mas a partir do lugar que ocupa em relação ao homem, instaurado como sujeito pleno e universal, enquanto ela é instituída como “o outro”. Danielli Lima (2020) em *Existência feminina como imanência*, aprofunda a reflexão beauvoiriana ao afirmar:

A partir da noção da alteridade absoluta como condutora fundamental da existência da mulher no mundo, Simone de Beauvoir analisa a situação feminina sob a perspectiva da moral existencialista, compreendendo que a opressão vivida por este grupo social limita a autonomia das mulheres e as posiciona em um estado de imanência. (LIMA, 2020, p. 254)

Nem Beauvoir nem as estudiosas que a seguem compreendem a liberdade feminina como um ponto de partida, mas como um processo contínuo: uma conquista que se dá quando a mulher se reconhece como agente de sua própria existência. A liberdade, nessa perspectiva, exige ação, escolha e superação do que lhe foi imposto. É o que Lima sintetiza ao afirmar:

A existência encontra seu sentido e sua justificação quando aquele que existe age com vistas à superação do dado, exercendo, portanto, sua liberdade ontológica, ou seja, quando o indivíduo se posiciona ativamente frente às circunstâncias da vida, assumindo responsabilidade sobre suas escolhas e projetando-se na busca por realização e autonomia existencial. (LIMA, 2020, p. 259)

No contexto das minhas experiências essa reflexão se torna particularmente concreta. Meu corpo, atravessado por imposições sociais e expectativas de gênero, tornou-se um campo de disputa entre o desejo de existir plenamente e o medo de ser vista. As escolhas que fiz (conscientes, inconscientes ou compulsivas) não foram apenas sobre aparência ou comportamento, mas estratégias de sobrevivência dentro de limites que não criei. Cada gesto, cada forma de me conter ou me expandir, cada tentativa de controlar o corpo ou de libertá-lo refletia a tensão entre a imanência à qual fui empurrada e a transcendência que buscava conquistar.

Assim, a liberdade feminina, tal como aponta Beauvoir, só se concretiza na prática: nas pequenas escolhas, na resistência cotidiana, na coragem de reivindicar existência em um mundo que tantas vezes tenta cerceá-la. Ser mulher, então, significa equilibrar o que se é com o que se espera que se seja; e a liberdade, longe de ser um estado estático, é uma construção constante, uma ação, uma reflexão e uma busca. É nesse movimento contínuo de superação, resistência e criação que a vida da mulher se torna um campo de luta e de invenção. Um espaço onde, mesmo dentro de limites impostos, é possível transformar a própria existência em algo que seja, finalmente, genuinamente nosso.

Então, se a liberdade feminina se faz no movimento, na ação e na superação do dado, também é verdade que certas imagens nos empurram para esse deslocamento interno. Algumas obras não apenas nos afetam, mas nos convocam a existir de outro modo. Foi exatamente essa sensação que vivi em 2023, durante uma visita à Pinacoteca de São Paulo. Lá, deparei-me com a videoinstalação *Pilgrimage* (2010), de Eder Santos (1960, Belo Horizonte - MG).

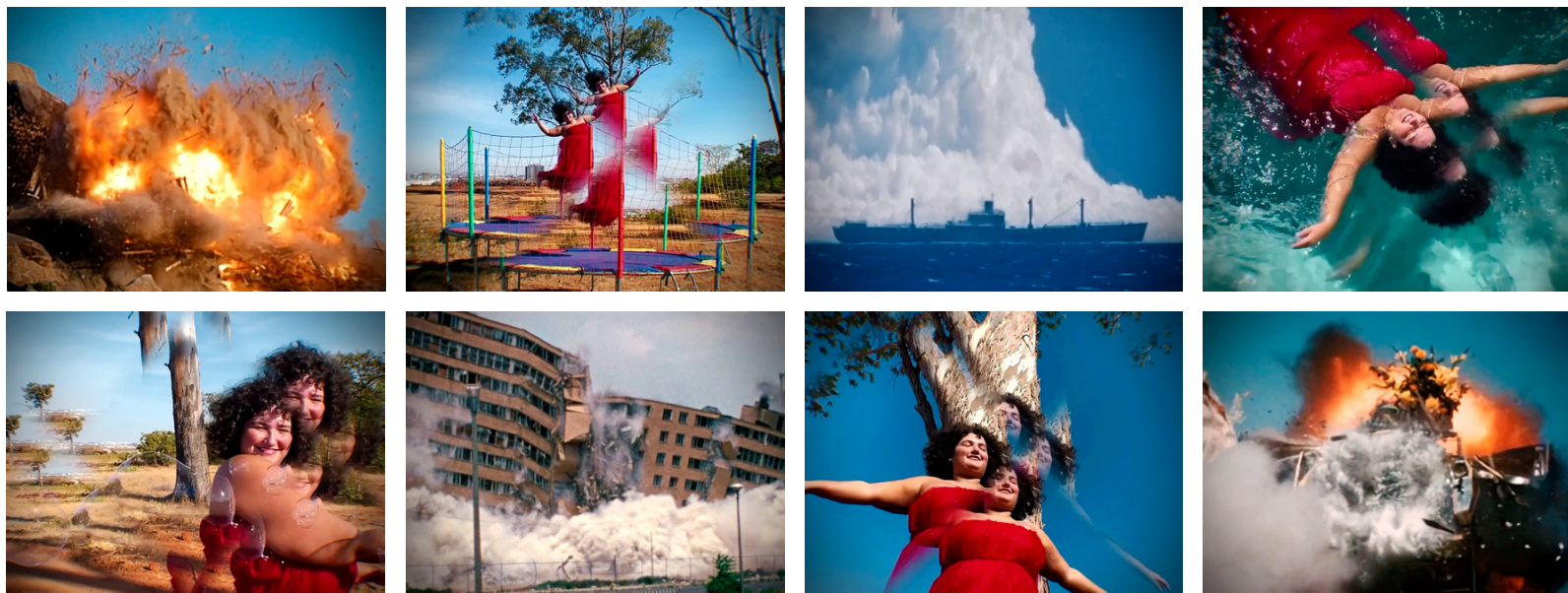
Ao longo de sua trajetória, Santos transita entre cinema, vídeo e instalação, criando obras que tornam instáveis as fronteiras entre documentário e ficção. *Pilgrimage* (que traduzindo fica “peregrinação”) insere-se nesse percurso como uma reflexão sobre o ciclo extrativo do minério, mostrando minas, impressionantes cenas de implosões e o trajeto do material até o mar. A obra transporta o público para uma paisagem industrial em constante transformação, revelando tanto a força bruta da exploração quanto sua dimensão simbólica. Santos tensiona destruição e criação, violência e beleza, matéria e espiritualidade, numa “peregrinação” que envolve território e corpo **(Figura 111)**.



Figura 111. Eder Santos, frame gravado na videinstalação Pilgrimage, 2010, cor, áudio, formato 16:9, duração: 14'20". Fonte: Pinacoteca de São Paulo.

O ambiente escuro e imersivo da sala de vídeo da Pinacoteca tornou-se uma experiência profunda para mim. Ao ver aquelas imagens monumentais sendo detonadas diante de mim senti um impacto imediato, como se aquelas explosões condensassem algo que eu também carregava, uma mistura de medo, força e desejo de ruptura. Sai de lá transformada e soube, desde aquele momento, que queria trazer cenas como aquelas para o meu trabalho, não apenas como efeito dramático, mas como símbolo de criação e reconstrução.

No meu vídeo, então, a vida adulta se inicia a partir de uma sequência de imagens de explosão, fragmentação e demolição, que são intercaladas com registros meus usando um vestido vermelho, o mesmo que vesti na série *A VIDA NA CIDADE É ASSIM!* (2022). Nesses fragmentos, performo três ações que se repetem em ritmos e enquadramentos variados: brinco, nado e danço. As gravações foram realizadas em um local afastado da cidade de Uberlândia, cercado apenas por céu e vegetação, com a paisagem urbana visível ao fundo, distante, quase em miniatura, imagem que remete a um sonho em que eu saltava em um pula-pula em meio à natureza. Esse deslocamento espacial opera como uma tentativa de resgatar um universo lúdico e sonhado, tensionado pela experiência da mulher adulta, em contraste com as imagens de destruição que atravessam a sequência **(Figuras 112–119)**.



Figuras 112 - 119. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em, 23:13, 23:14, 23:21, 23:19, 23:28, 23:30, 23:58, 23:38 e minutos, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

É neste ponto que se revela uma chave de leitura do próprio vídeo: os fragmentos breves e rápidos que surgem ao longo de toda a narrativa pertencem, na verdade, a esta sequência final. O que antes aparecia como “flashes” dispersos ganha, agora, sentido de antecipação, como fendas no tempo que anunciavam o desfecho. A estrutura da videoarte se constrói, desde o início, em movimento espiralar, no qual as imagens se transformam e se expandem ao longo do percurso, até convergirem, ao final, em um gesto de rompimento.

Essas cenas dialogam diretamente com a minha infância, com gestos de brincadeira e movimento que agora convivem com imagens de explosão e destruição: casas sendo despedaçadas, televisores e guarda-roupas estilhaçados, prédios desmoronando, água e terra explodindo em ondas caóticas. Tudo se fragmenta em um espetáculo visualmente intenso que marca uma descontinuidade em relação a uma adolescência atravessada por limites, inseguranças e imposições sobre o corpo e o comportamento.

Nesse contexto, a cena situada em um espaço isolado, afastado da cidade e de suas normas, configura um universo íntimo da mulher adulta, no qual o corpo encontra prazer, movimento e respiração. Não se trata apenas de performar gestos lúdicos, mas de reativar a experiência de felicidade da criança que fui, em um exercício de autonomia que, em diálogo com Simone de Beauvoir, afirma uma forma de habitar o corpo e o espaço para além da passividade e da lógica de contenção.

Nessa sequência final do vídeo, apareço, enfim, com meu cabelo natural, em contraste com a fase anterior. Essa passagem marca o abandono da performance de um cabelo que não me pertencia e a afirmação dos meus fios como parte constitutiva da minha identidade. É a recusa de pedir desculpas pelo corpo que habito e, ao mesmo tempo, o reencontro com meu próprio rosto, não aquele que imaginei que deveria ter, mas o que sempre esteve ali, à espera de reconhecimento. O cabelo passa a expressar essa travessia: a coragem de me ver inteira, de me lembrar com cuidado e de dizer, com a verdade que agora cabe no peito, que sigo aprendendo, dia após dia, a ser suficiente para mim mesma.

Ao escrever isso, retorno aos anos em que rejeitei meu cabelo, quando chorava no banho, passava chapinha e desejava, com toda a força que tinha, que meus fios fossem lisos, que fossem mais “fáceis”, mais “certos”, mais “amáveis”. Hoje, reconheço o peso que carregava e compreendo que apenas tentava sobreviver em um mundo que insistia em me fazer sentir insuficiente.

Essa transformação do corpo prepara a abertura para outra mudança fundamental da narrativa: a reintrodução das cores. A partir da primeira explosão, a cor começa a emergir após o período em preto e branco que caracteriza a adolescência no vídeo. Essa transição cromática não marca apenas uma passagem temporal, mas afirma a presença das emoções. As cores operam como extensão da subjetividade da mulher adulta, revelando prazer, ludicidade e intensidade, em contraste com a contenção fragmentada da etapa anterior. Como em *O Mágico de Oz*, meu mundo volta a ganhar cores vibrantes, num retorno à felicidade e à magia que sempre existiram em mim, mas que, por um tempo, permaneceram adormecidas.

Compreendo agora que a infância não se perdeu. Ela se desdobra em mim, no corpo, nos gestos, na forma como vejo e lembro. Não se trata simplesmente de um passado encerrado, mas de um estado de presença. No vídeo, essa dimensão aparece como continuidade: o brincar se transforma em gesto poético; o movimento, em performance; o impulso, em criação. Crescer não significa abandonar a criança que fui, mas dialogar com ela, acolhendo sua imaginação, sua alegria, suas fragilidades e seu desejo de liberdade como partes constitutivas da mulher que sou.

É nesse contexto que a escolha pelo uso do filtro caleidoscópico ganha sentido: ao fragmentar e multiplicar a imagem, ele não apenas produz um efeito visual, mas materializa essa ideia de continuidade e expansão do eu. O corpo se desdobra em múltiplas formas, como memória em movimento, como identidade em processo. Cada gesto se amplia e se transforma, tornando-se simultaneamente lúdico, performativo e existencial, enquanto o espaço aberto e os reflexos sobrepostos constroem uma visualidade onírica na qual a liberdade se manifesta na pluralidade das possibilidades de ser.

Diferentemente das fases anteriores, a vida adulta não é apresentada em primeira pessoa. O vídeo desloca o ponto de vista para o olhar do outro, intensificando a dimensão compartilhada que já atravessa toda a narrativa. A experiência se constrói como imagem aberta, em que espectador observa a mulher adulta em movimento e é convidado a projetar ali suas próprias noções de liberdade. Essa mudança amplia o campo de sentido e evidencia que não se busca documentar uma memória individual, mas construir um retrato poético e simbólico do existir como mulher.

A sequência é propositalmente curta, refletindo a vida adulta ainda em seus primeiros passos, marcada por descobertas, experimentações e pela construção gradual da autonomia. Essa brevidade concentra a potência das ações performativas, nas quais cada gesto carrega desejo, força e abertura para o que ainda está por vir.

Ao apresentar apenas fragmentos, o vídeo não busca completar a experiência, mas mantê-la em suspensão, implicando o espectador nesse processo: é nesse intervalo que a liberdade se inscreve, não como estado concluído, mas como algo em constante transformação, atravessado por diferentes leituras, afetos e possibilidades de existência.

Ao final, encontro diálogo com a reflexão de Louise Bourgeois (2000), que escreveu, sobre seu percurso artístico: “Meu trabalho inicial é o medo de cair. Depois se tornou a arte de cair. Como cair sem me machucar. Mais tarde é a arte de se manter no ar” (p. 222). “O medo de cair” representa a vulnerabilidade inicial, a sensação de fragilidade diante do mundo e das próprias limitações. Passar para “a arte de cair” indica um movimento de aceitação e experimentação do risco, aprendendo a lidar com a dor e a adversidade. Finalmente, “a arte de se manter no ar” simboliza a conquista da liberdade, a capacidade de agir com leveza, de sustentar-se apesar das feridas. Assim como Bourgeois, também venho aprendendo, todos os dias, a me manter no ar.

O vídeo se encerra com cenas retiradas da obra *Ever Is Over All* (1997), de Pipilotti Rist (1962, Grabs – St. Gallen, Suíça). Reconhecida sobretudo por seus trabalhos em videoinstalação, a artista utiliza o surrealismo para tensionar a percepção do espectador e problematizar normas sociais relacionadas ao gênero, ao corpo e ao comportamento. Sua produção, que também atravessa a fase da adolescência no vídeo, se estabelece como um diálogo recorrente ao longo da narrativa, influenciando diretamente não apenas a construção visual do trabalho, mas também o modo como penso e desenvolvo minhas obras desde o início da minha trajetória artística.

Em *Ever Is Over All*, vemos uma mulher caminhar pela rua de maneira tranquila e radiante, vestindo um figurino que remete diretamente à personagem Dorothy, de *O Mágico de Oz*. Enquanto percorre a calçada, ela passa a quebrar os vidros dos carros com um objeto metálico que imita o caule de uma flor gigante, elemento tradicionalmente associado à feminilidade e à fragilidade, mas que aqui se transforma em instrumento de ação. O gesto instaura um contraste entre delicadeza e violência: a mesma mão que poderia acariciar agora destrói. Essa ambiguidade produz uma ruptura simbólica, na qual uma figura associada à inocência, ao cuidado e à doçura, que (supostamente) deveria ser contida e comportada, pratica um ato deliberado de transgressão, sorrindo com espontaneidade e confiança. A coreografia dos movimentos constrói um universo onírico, como se o espectador fosse transportado para dentro de um sonho em que a ruptura não apenas se torna possível, mas necessária, como um gesto de rebeldia contra o papel que lhe é imposto.

A cidade atravessada pela personagem também carrega uma camada simbólica. Trata-se de um espaço historicamente organizado sob uma lógica masculina, no qual corpos femininos ocupam o espaço público sob vigilância, controle e expectativas de docilidade. É nesse território que a personagem realiza um gesto político: caminha com prazer, ri, move-se sem medo, reivindicando seu direito ao espaço e ao gesto. Em diálogo com Beauvoir, a liberdade aparece, assim, como prática contínua frente às imposições. Ao desestabilizar a ordem, a mulher do vídeo tensiona os limites do possível, reconfigurando o espaço urbano como lugar de desejo e autonomia feminina por meio de um gesto delicadamente brutal.

No meu vídeo, fragmentos da obra de Rist surgem rapidamente, intercalados com cenas em que apareço brincando com uma piñata (**Figuras 120 e 121**). Embora a piñata seja um elemento culturalmente vinculado a contextos mexicanos, mobilizo-a aqui a partir de uma lógica de ruptura que, no Brasil, se aproxima simbolicamente do gesto de estourar um balão de balas, objeto festivo que, ao ser rompido, revela surpresa e alegria. Diferentemente do balão, porém, a piñata não se abre de imediato: exige esforço, impacto e repetição, liberando gradualmente seus fragmentos coloridos como uma espécie de explosão controlada. Por isso, torna-se uma metáfora mais precisa para o gesto que realizo, uma ruptura construída, insistida e performada.

Retomo, assim, o ato de quebrar presente em *Ever Is Over All*, mas, aqui, sou eu quem rompe, quem atravessa, quem inscreve o movimento no próprio corpo. Na montagem, os cacos de vidro da performance de Rist e os papéis coloridos da piñata se aproximam, criando um jogo visual entre risco e celebração, no qual a violência do gesto é deslocada para uma experiência sensível, atravessada por prazer, tensão e exposição.



Figuras 120 e 121. Analu Guimarães, frames da videoarte DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR em 24:02 e 24:03 minutos, 2025, formato 4:3. Fonte: Acervo pessoal.

O vermelho do vestido que uso (que também aparece discretamente no sapato da mulher no vídeo de Pipilotti Rist) constitui um elemento fundamental na minha obra. Trata-se de uma cor que não apenas estrutura esta videoarte, mas atravessa minha produção de forma contínua. Em diferentes trabalhos, o vermelho se vincula ao corpo, ao afeto e às tensões internas que sustentam minhas narrativas visuais.

Em *Blood Ties*, Duncan MacMillan (2008) comenta os escritos de Louise Bourgeois, que apresenta o vermelho de forma insisiva: “Vermelho é a cor do sangue / Vermelho é a cor da tinta / Vermelho é a cor da violência / Vermelho é a cor do perigo / Vermelho é a cor da vergonha / Vermelho é a cor do ciúme / Vermelho é a cor do rancor / Vermelho é a cor da culpa”. (Bourgeois citada por Macmillan, 2008, p. 75). Essa definição explicita a ambivalência própria do vermelho, uma cor que nunca se apresenta como neutra, mas que aponta sempre para estados de excesso, transbordamento ou ameaça.

Na minha videoarte, o vermelho aparece pela primeira vez como sangue, na cena do parto. A partir daí, retorna na infância, incorporado às decorações das árvores de natal, aos vestidos, aos embrulhos de presentes, às bonecas, aos balões e brinquedos, pequenos objetos que carregam memória afetiva e participam da construção do olhar. Na adolescência, essa cor se desloca: surge no batom que marca o rosto, no relógio, na comida, na rosa que queima, na cena de amor, nos remédios que atravessam o corpo e, por fim, vibra intensamente na sequência dos fluidos. O vermelho acompanha, assim, cada passagem e transformação, como uma marca do corpo que cresce, experimenta, sofre, deseja e se expõe.

No desfecho, ele retorna de forma dramática nas explosões e brilha no tecido do vestido sob a luz do sol. Nesse momento, o vermelho atinge sua força simbólica plena. A dramaticidade é intensificada pelo contraste com o azul expansivo do céu e da piscina: enquanto o azul evoca amplitude, respiro e horizonte, o vermelho irrompe subitamente a paisagem. Esse choque cromático desloca as explosões do campo da ação para o campo do afeto visual, transformando-as em movimento interno. É o instante em que seus sentidos anteriores se condensam, nascimento, descoberta, erotismo, fratura, memória e cura. Por isso, no meu trabalho, o vermelho é a cor da vida, não de uma vida idealizada, mas daquela que existe em suas contradições.

Ao revisitar minha trajetória na graduação, percebo que o vestido vermelho tornou-se um marcador simbólico desse ciclo que se inicia e se encerra. Entrei no curso experimentando essa cor quase intuitivamente, ainda sem compreender o que ela poderia significar para mim. Agora, ao finalizar a graduação, retorno ao mesmo vestido, não como repetição, mas como reconhecimento.

Ele acampanhou minhas transformações e meu amadurecimento. Usá-lo novamente é assumir que há continuidade na mudança: a artista que conclui o curso não é mais a mesma que o iniciou, ainda que habite o mesmo corpo, o mesmo vestido e o mesmo gesto de se colocar diante da câmera.

Do mesmo modo que o vermelho se expande, a trilha sonora também opera sua própria abertura. A melodia analógica de Cuco, incorporada à sequência das explosões, introduz uma repetição cíclica marcada por sintetizadores, cuja cadência constante constrói uma espécie de "loop" introspectivo que envolve a cena. Essa repetição não apenas acompanha a imagem, mas a tensiona. Enquanto a violência das explosões irrompe em contraste com o corpo que brinca, a música convoca uma interioridade que prolonga o processo já anunciado pelo vermelho: o de uma identidade que se forma na fricção entre o caos e a delicadeza.

Após as explosões, instala-se um instante de silêncio pós-colapso que marca o momento em que a intensidade se dissolve e abre espaço para a escolha. Na vida adulta, esse respiro se configura como território de passagem, um intervalo em que se reconhece o que permaneceu, o que se perdeu e o que ainda pode vir a existir. É nesse momento em que o título "DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR" aparece pela primeira vez no vídeo. Ele não surge como conclusão, mas como revelação: um reflexo desse lugar em que interior e exterior se aproximam, em que corpo e mundo passam a se tocar de forma mais consciente e madura. A liberdade começa, então, a se delinear como uma escolha que nasce precisamente no espaço entre a destruição e o recomeço.

A montagem, nesse sentido, também é um gesto de autonomia. Editar é escolher, decidir o que permanece e o que se interrompe, o que se revela e o que se sugere. Se, na infância e na adolescência, as imagens são atravessadas por descobertas ainda desordenadas, é na vida adulta que assumo a responsabilidade de organizar esse percurso. A montagem deixa de ser apenas procedimento técnico e se afirma como forma de maturidade, um modo de declarar que a narrativa da minha vida e da minha obra passa por escolhas conscientes. Cada corte é uma decisão sobre como desejo existir; cada continuidade, uma aposta; cada silêncio, uma afirmação.

Ao olhar para esse percurso a partir da vida adulta, percebo que cada passagem ganha novos contornos. As imagens revisitadas revelam camadas que antes não conseguia ver: a vulnerabilidade contida nos brinquedos na infância, a violência silenciosa dos ritos de passagem na adolescência, a descoberta abrupta do desejo nas explosões. É também agora que compreendo que essas experiências não se dão em um terreno neutro. Mulheres não são criadas com a mesma liberdade que os homens.

A educação do corpo, do afeto e do desejo feminino é atravessada por contenções, medos e vigilâncias que moldam, desde cedo, nossos modos de existir. A maturidade me permite, então, costurar essas partes com outra consciência, como quem reorganiza um arquivo afetivo, não para fixar um sentido único, mas para compreender o que ainda reverbera no presente.

Iniciar essa fase é reconhecer que a vida adulta não chega como forma pronta, mas como abertura. Trata-se de um tempo marcado por escolhas, cortes e pequenas rupturas cotidianas que ecoam a explosão, o estilhaço, a piñata que se rompe para revelar o que estava guardado. Nesse contexto, a busca pela liberdade deixa de ser abstrata e passa a ser um exercício contínuo de desaprender limitações impostas e afirmar outras possibilidades de existência. O vermelho, que atravessa toda a narrativa, encontra aqui sua maturidade, em que deixa de anunciar apenas aquilo que pulsa dentro de mim para tornar-se também a cor do que coloco no mundo.

Se, em minha vida, a infância foi o tempo do encantamento e a adolescência o da fragmentação, a vida adulta se apresenta na minha obra como o tempo da elaboração do que se viveu. É o momento em que o desejo deixa de ser apenas impulso e se torna direção; é o espaço onde posso desejar com consciência, escolher com cuidado e reconhecer a felicidade como possibilidade concreta, mesmo diante das estruturas que historicamente negam às mulheres esse direito.

É nesse atravessamento que encontro minha narrativa, ainda aberta, ainda incompleta, mas agora assumidamente minha. A mão que se abre por completo não é apenas um gesto do vídeo, mas uma escolha de existência, de continuar criando, desejando e afirmando minha própria liberdade. Uma liberdade continuamente construída, conquistada e aprendida, que, depois de tanto tempo, finalmente se permite também ser vivida com alegria.



5. VIDEOINSTALAÇÃO NO MUNA

Eu sou uma mulher sem segredos — todos estão pendurados nas paredes.

– **Louise Bourgeois, 1998**

A preparação desta videoinstalação para o Museu Universitário de Arte (MUnA) marca um ponto de virada no meu percurso, não apenas por se tratar da primeira vez em que ocupo um espaço expositivo institucional com uma exposição individual, mas por fazê-lo dentro do museu vinculado à UFU, lugar onde me formo como artista. Expor aqui carrega uma dupla dimensão: é retorno e projeção. Retorno, porque devolvo ao espaço que me formou uma obra que nasceu entre seus espaços e encontros; e projeção, porque inscrevo minha produção (ainda em trânsito e elaboração) no mesmo circuito onde circulam artistas que me atravessaram ao longo da graduação.

Este capítulo-ensaio se abre, portanto, como um registro desse processo, das escolhas que orientam a videoinstalação, das imagens que compõem a exposição, das reverberações que imagino e que surgiram no olhar do público, e dos diálogos que estabeleço especialmente com a artista Pipilotti Rist, cuja produção ressoou profundamente na construção desta obra.

A montagem da videoinstalação, iniciada em 1º de dezembro de 2025, marcou um momento decisivo na minha trajetória. Apesar de já ter participado de outras montagens ao longo da graduação no período em que fui bolsista no museu, essa experiência se destacou pela intensidade com que me afetou: ao ajustar a iluminação, construir a ambientação, testar o som e ocupar a sala com uma obra que acompanhei desde o primeiro esboço, vivi um deslocamento importante, reconhecendo-me como artista de verdade.

Esse processo se aprofundou na abertura, em 5 de dezembro, quando dividi o espaço do MUnA com Allan Rosário, meu parceiro de percurso, e Samy Sfoggia, cujo trabalho conheci naquela ocasião. A convivência entre obras e afetos ampliou as leituras da videoinstalação e me permitiu compreender a exposição como um espaço de encontro, entre trabalhos, artistas e diferentes tempos da minha formação, consolidando, no corpo e na prática, o lugar de artista que venho construindo.

A ambientação da videoinstalação foi pensada como parte constitutiva da obra, concebida para envolver o espectador de maneira sensorial e íntima. Logo na entrada da galeria, instalei uma cortina de pedras acrílicas que evocam o movimento da água em queda, em diálogo com a memória líquida que atravessa toda a narrativa da videoarte **(Figura 122)**. Esse elemento funcionava como um limiar simbólico entre o “fora” e o “dentro”, preparando o corpo para atravessar outro estado de presença.

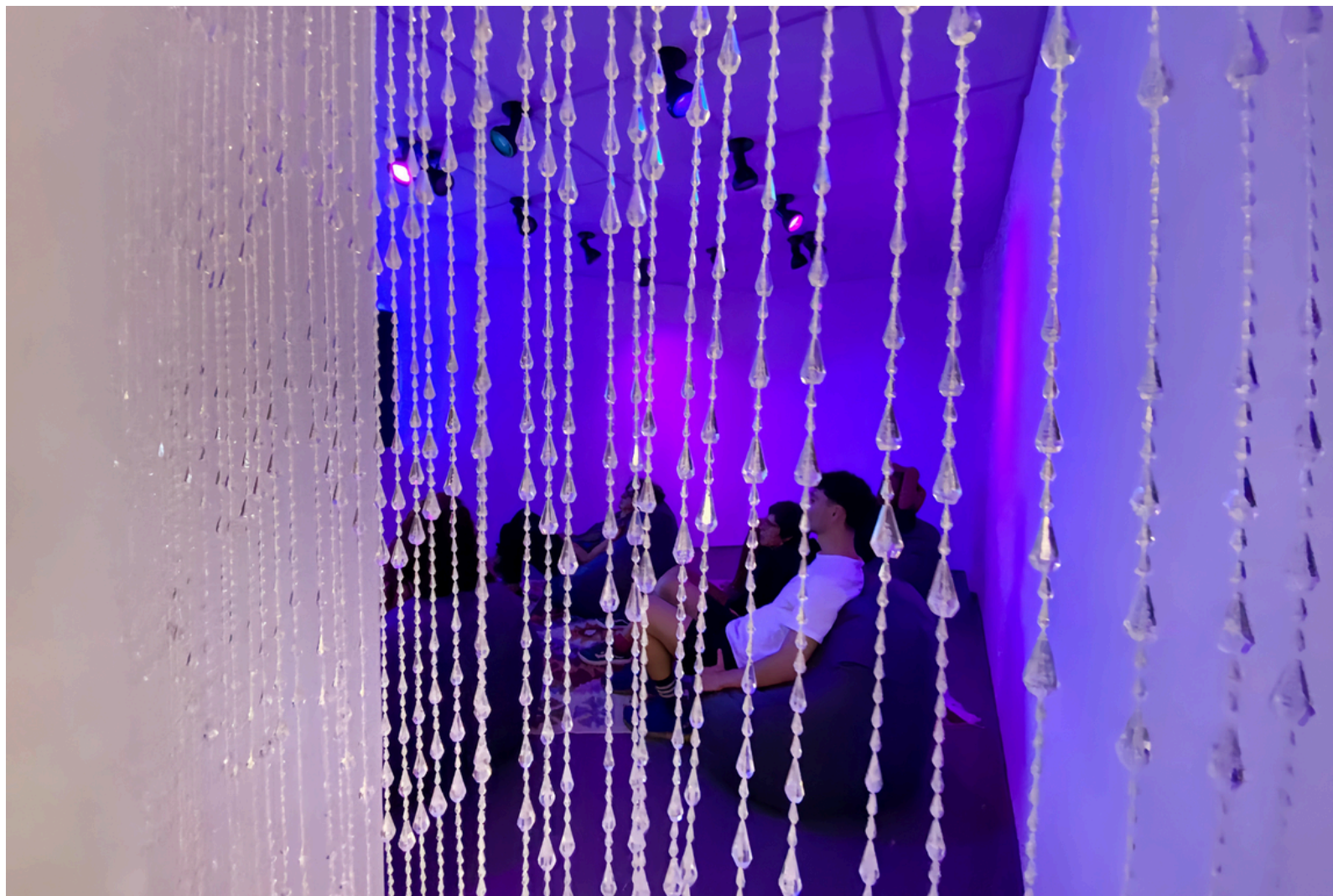
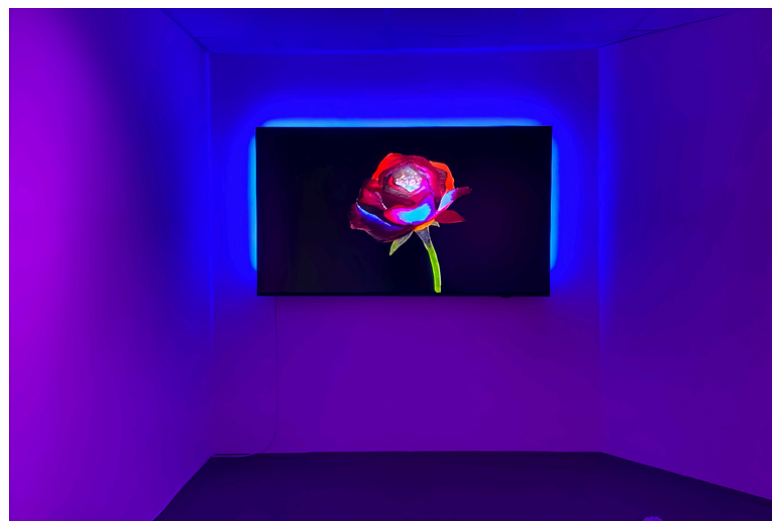


Figura 122. Analu Guimarães, videoinstalação DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR, 2025, Museu Universitário de Arte, Uberlândia.
Fonte: Acervo pessoal.

No interior da sala, trabalhei com uma iluminação em tons de azul combinados com roxo, cores que costumo utilizar na sala da minha própria casa. Essa escolha não se deu apenas por critérios estéticos, mas como uma forma de aproximar o espectador do meu espaço íntimo, permitindo que ele fosse envolvido pelo ambiente que também acolheu a criação do trabalho.

Para intensificar essa experiência de acolhimento, dispus um tapete e pufes no centro da sala, organizando o espaço de modo a convidar o corpo à permanência e à escuta, posturas que a obra solicita. O vídeo foi exibido em uma televisão, dispositivo escolhido por sua familiaridade doméstica, reforçando a transição entre casa e museu, entre vida e obra. O conjunto dessas escolhas buscou criar um ambiente imersivo, no qual o espectador não apenas assiste ao vídeo, mas atravessa uma experiência construída no corpo e no espaço compartilhado com a imagem. Entre a água, os remédios e as explosões que surgem no vídeo, partes de mim se revelam: ora pela lente da menina que sonha, ora pela da mulher que resiste.

É como se, ao atravessar esse ambiente, o espectador adentrasse uma espécie de simulação do meu inconsciente, um espaço onde memórias, medos e desejos se misturam, tal como nos meus próprios sonhos. Cada elemento da instalação opera como uma porta de entrada para esse território interno, permitindo que o público caminhe entre as camadas que compõem minha subjetividade, como eu mesma percorri ao criar o trabalho **(Figuras 123–126)**.



Figuras 123 - 126. Analu Guimarães, videoinstalação DENTRO E FORA SÃO O MESMO LUGAR, 2025, Museu Universitário de Arte, Uberlândia. Fonte: Acervo pessoal.

Essa construção do ambiente dialoga diretamente com as videoinstalações de Pipilotti Rist, especialmente no modo como a artista compreende o espaço expositivo como extensão do próprio corpo. Em suas obras, Rist cria atmosferas imersivas que dissolvem as fronteiras entre obra e espectador, propondo experiências que envolvem luz, cor, som e presença. Ao pensar minha videoinstalação, encontro diálogos na maneira como a artista formula sua relação com o meio e com o público, quando afirma:

Quero criar espaços para videoarte que repensem a própria natureza do meio. Quero descobrir novas maneiras de configurar o mundo, tanto o mundo exterior quanto o interior. Gosto de instalações que realmente envolvam você, que o tornem parte delas, ou que até funcionem como uma canção de ninar. (RIST, 2018, s/p)

Um exemplo significativo desse pensamento é sua obra Pixel Forest (**Figura 127**), de 2016. Na vídeoinstalação, a artista preenche a sala com centenas de “pixels” de luz que criam um ambiente quase líquido, no qual o público circula imerso em cor e movimento. A imagem deixa de estar confinada à tela e se expande pelo espaço, transformando-o em um corpo luminoso que envolve quem entra. O vídeo torna-se matéria espacial, e o espectador parte integrante da obra, atravessando-a como quem caminha por dentro de um sonho.

As obras de Rist acionam uma sensorialidade expandida, numa experiência que a própria artista descreve como uma tentativa de “recompor o mundo por meio da suavidade e da cor” (2018, s/p). Em diferentes entrevistas, Rist insiste na ideia de que a videoinstalação deve funcionar como um ambiente emocional, algo que “toca” o espectador por dentro e produz uma forma de intimidade compartilhada. Essa concepção me interessa profundamente porque desloca o vídeo do campo narrativo para pensá-lo como experiência: um estado, uma atmosfera, uma presença.

Ao aprofundar esse diálogo, percebo que o que mais me atravessa em sua obra é a capacidade de tensionar os limites entre dentro e fora, não apenas em termos espaciais, mas também afetivos. Rist constrói ambientes que convidam o público a suspender a rigidez do corpo, a relaxar, a se entregar e permitir que luz, imagem e som penetrem como uma entrada no inconsciente.



Figura 127. Pipilotti Rist, videoinstalação Pixel Forest, 2016, New Museum, Manhattan. Fonte: The New York Times.

Assim como ela, busquei construir um ambiente que não funcionasse apenas como suporte para a imagem, mas como parte constitutiva da obra, capaz de acolher o espectador e conduzi-lo a um estado outro, entre o meu espaço e o dele. Ao entrar na sala, o público não apenas vê o vídeo: ele o habita.

A reverberação da exposição foi muito positiva e, em muitos sentidos, maior do que eu imaginava. Cerca de quinhentas pessoas visitaram a mostra e diversas delas compartilharam comigo relatos de experiências vividas que atravessavam diretamente as imagens apresentadas, reconhecendo no trabalho não apenas uma narrativa visual, mas um reflexo de suas próprias histórias. Houve quem precisasse fazer pausas e assistir aos poucos, tomado pela intensidade das imagens; houve também quem retornasse e assistisse mais de uma vez, como se fosse necessário revisitar aquilo que, de algum modo, a obra havia despertado. A ausência de explicações diretas ou narrações no vídeo parecia abrir espaço para que cada espectador pudesse habitar a obra com sua própria memória, seus próprios silêncios e feridas.

Para mim, foi uma experiência quase desconcertante perceber pessoas adentrando tão profundamente a minha intimidade, atravessando conteúdos que, por muito tempo, pensei serem apenas meus. Ao mesmo tempo, essa abertura revelou que aquilo que nasce de um lugar íntimo não é necessariamente individual, ao contrário, pode se tornar um campo de partilha, onde o não dito, o fragmento e a opacidade produzem uma forma de comunicação mais intensa do que a fala explícita.

Tenho consciência de que quem não ler este memorial talvez não compreenda muitos dos elementos que atravessam a videoarte. Certas imagens, escolhas formais e aparições permanecem indecifráveis para quem não acessa as histórias, memórias e relações que as sustentam. Ainda assim (ou justamente por isso) essa condição me interessa. Não estou preocupada em tornar tudo legível ou explicável. Vivo uma vida inteira sendo eu e, ainda assim, continuo sendo um mistério para mim mesma.

Nesse encontro com o outro, conclui que o trabalho não se oferece como tradução direta da minha experiência, mas como campo de sensações, atravessamentos e aberturas. Algumas camadas pertencem apenas a mim, enquanto outras se ativam de modos imprevistos em cada espectador. A incompletude da compreensão não é uma falha para mim, mas parte do próprio gesto artístico: aceitar que nem tudo se revela, que certas imagens existem também como silêncio. O que importa não é entender tudo, mas permitir-se estar com o que aparece, mesmo quando não se deixa decifrar por completo.

Ao final, senti muito orgulho da coragem que me trouxe até aqui e da vida que venho construindo para mim. Meu trabalho é também a minha vida: uma extensão do que pulsa, dói, insiste e se reinventa dentro e fora de mim. Quando Louise Bourgeois (1998) afirma, na citação que abre este capítulo-ensaio, “Eu sou uma mulher sem segredos — todos estão pendurados nas paredes”, reconheço meu fazer artístico. É assim que me percebo, exposta e inteira, oferecendo ao outro não apenas uma obra, mas fragmentos da vida que venho elaborando como forma de existir.

Me sinto completa com o resultado, como se essa experiência tivesse consolidado em mim a certeza de que sou capaz de sustentar minhas escolhas, assumir riscos e seguir criando a partir daquilo que me atravessa. Sempre tive força para enfrentar minhas batalhas, e muitas delas precisei atravessar sozinha. Houve momentos em que a solidão se tornou uma forma de resistência, um modo possível de seguir quando não havia espaço para apoio ou escuta. Essa força, no entanto, não nasce do isolamento como desejo, mas da necessidade.

Hoje, reconheço que não quero mais sustentar tudo sozinha. Quero dividir o peso e o risco, permitir que o outro se aproxime, entre e atravesse. Abrir o trabalho (e a vida) para o encontro implica vulnerabilidade, mas também cria espaços de troca, cuidado e reconhecimento. Deixar o outro entrar passa a ser, agora, parte fundamental do meu gesto artístico e da maneira como escolho continuar existindo e criando.

Esse processo, iniciado em anotações ainda tímidas e atravessado por meses de montagem e experimentações até alcançar o espaço do MUnA, abriu também um novo movimento dentro de mim. A videoinstalação não ocupou apenas uma sala do museu, mas um lugar na minha própria história. Ao perceber o trabalho reverberar no outro, compreendi que podia me distanciar o suficiente para enxergar minhas imagens como obra, e não apenas como lembrança, dor ou processo. Criar, para mim, tornou-se um exercício de coragem: não apenas para elaborar minhas experiências, mas para permitir que o outro encontre nelas algo que, de algum modo, também lhe pertence.

A realização dessa obra acrescenta à minha pesquisa um entendimento mais profundo do corpo como meio e como método. Minha produção não se organiza apenas pela imagem, mas pelo modo como ela se corporifica no espaço, na materialidade e na experiência sensorial compartilhada com o espectador.

Ao desenvolver todas as etapas (da escrita inicial do roteiro à montagem no museu) compreendi que meu processo metodológico se estrutura a partir da escuta do próprio corpo, das memórias que emergem e das relações que estabeleço entre intimidade e espaço expositivo. Trabalhar com a instalação me ensinou que a obra não se limita ao vídeo: ela se completa no ambiente, na iluminação, na disposição dos objetos e, sobretudo, na presença do outro.

Finalizo este capítulo-ensaio reconhecendo que esta exposição marcou meu percurso de maneira definitiva, sem, contudo, estabelecer um ponto final. Ela me permitiu ocupar o museu com meu corpo e minha história, abrir espaço para diálogos que ainda estão por vir e afirmar, com a sinceridade que aprendi com Louise Bourgeois, que talvez eu também seja uma mulher sem segredos, ou, ao menos, uma artista disposta a transformá-los, pendurá-los e deixá-los respirar diante do mundo. Aqui, entre a casa e o museu, entre o íntimo e o público, entre o sonho e a imagem, sigo inventando modos de ocupar e de existir.



6. AS ÚLTIMAS COISAS QUE QUERO DIZER (ATÉ ENTÃO)

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil.
Minha experiência maior seria ser o âmagô dos outros: e o âmagô dos outros era eu.

– Clarice Lispector, 2004

Antes de tudo, quero dizer que escrevo estas últimas palavras com muita emoção. Este memorial é, sobretudo, uma tentativa de me compreender e de compartilhar com você o percurso que me trouxe até aqui. Ele termina, neste último capítulo-ensaio, com a citação de Clarice Lispector (2004): quando ela diz que antes quis “ser os outros para conhecer o que não era eu”, reconheço algo do meu próprio caminho na graduação, esse desejo de buscar fora, nos diálogos, nos gestos e nas histórias alheias, aquilo que eu ainda não sabia nomear em mim. E, assim como Lispector percebe que “o âmagos dos outros era eu”, compreendo agora que, ao tentar entender o mundo, acabei inevitavelmente retornando ao que me constitui, isto é, o mais profundo nos outros é algo que já vive dentro de mim mesma. Este trabalho nasce desse movimento de ir ao encontro do outro para, finalmente, encontrar-me.

Neste percurso, percebo que não há fronteira definitiva entre dentro e fora: o que experimento no mundo exterior reflete, sempre, aquilo que já habita em mim, e o que descubro em meu interior ressoa no encontro com os outros. Dentro e fora são o mesmo lugar porque atravessar a vida, memórias e relações, é também atravessar a si mesma. Cada gesto, cada lembrança, cada vídeo que produzo é, simultaneamente, olhar para fora e mergulhar para dentro; é descobrir que a força que me move vem tanto do mundo quanto do meu próprio interior, e que, ao final, esses movimentos se cruzam e se transformam em algo único, novo, insurgente.

É justamente por isso que escolhi partir da autoetnografia como caminho de criação e pesquisa. Ao me narrar, não falo apenas de mim, mas deixo emergir marcas, violências, potências e movimentos que me constituem, e que também dizem sobre nós. É nesse entrelaçamento que o método encontra seu sentido: reconhecer que minhas vivências não são marginais, mas atravessadas por uma história mais ampla de mulheres que seguem reinventando modos de existir, resistir e criar. Assim, a autoetnografia deixa de ser apenas um procedimento e se torna matéria do trabalho. Ela orienta o gesto, a montagem e o modo como minhas experiências se transformam em imagem.

As narrativas hegemônicas frequentemente tentam nos fazer acreditar que a resistência não existe, ou que, se existe, é impotente diante das estruturas que nos atravessam. Isso nunca foi verdade. Essa é uma manipulação que opera justamente para nos convencer de que não há saída, para que a realidade imposta pareça inevitável e natural. No entanto, a resistência sempre esteve presente, sobretudo nas artes: ela aparece nos corpos que insistem em existir, nas histórias que escapam, nos gestos que desobedecem.

Minha pesquisa e meu trabalho se inscrevem nessa continuidade. Criar é também recusar. É afirmar que outras narrativas são possíveis e que, mesmo quando tentam apagá-las, elas seguem emergindo, teimosas, profundas e transformadoras.

Sei que meu trabalho não acaba aqui. Uma investigação que fala de mim só se encerra quando eu mesma deixar de existir. Ela acompanha minhas mudanças, minhas tentativas de compreender quem fui, quem sou e quem ainda posso e quero ser. O que se conclui aqui é a travessia da graduação, essa etapa que me ofereceu espaço, linguagem e coragem para transformar experiências em matéria artística. A videoarte, afinal, começou no mesmo dia que entrei na graduação: nasceu e cresceu comigo nesse percurso, se transformou conforme eu também me transformava. Foram sete anos de experimentar a mim mesma como processo, de aprender a sustentar fragilidades e convertê-las em gesto, de descobrir que a pesquisa, para mim, também é uma forma de existir no mundo.

Aprofundar este trabalho significou, desde o início, enfrentar medos que insistiam em me paralisar: o receio de revisitar memórias dolorosas, a vergonha de expor aquilo que por tanto tempo mantive escondido, e até o medo prático (mas igualmente verdadeiro) de que um vídeo tão longo pudesse se tornar cansativo, “chato” ou excessivo para quem o assistisse. Hoje percebo que esses medos não eram obstáculos externos, mas parte constitutiva da obra; que criar também é atravessar o que dói, sustentar a duração do que parece excessivo e escutar o que insiste em retornar.

O medo me acompanhava, inclusive, nos pequenos gestos: ao cortar cenas, ao revisar momentos, ao romper com aquilo que parecia previsível ou confortável. Paradoxalmente, era justamente esse medo que me impulsionava adiante. Se a videoarte exige presença e escuta, foi nesse exercício que encontrei força para honrar minhas memórias e transformá-las em linguagem. Converter a dor em algo que fizesse sentido sempre foi meu maior desejo e, hoje, sinto que isso vem se realizando.

Nesse processo de me encontrar, percebi que também perdia partes de mim. Como diz Paulo Faria (2022) em entrevista, “quando a gente quer saber muito sobre nós mesmos (...) a gente perde o passado”, pois “todo passado atualizado é um passado perdido”. Essa formulação me atravessa profundamente: ao revisitar minha história, também percebo que sou feita desses “multifragmentos de antes que se atualizam”, às vezes bagunçados, mas ainda assim verdadeiros. Somos, como ele afirma, “janelas que se abrem o tempo todo”.

Assim como para Faria, essa ideia não me assusta mais, ao contrário do que se poderia imaginar, ela me tranquiliza. Saber que a vida também é perder torna possível olhar para minhas próprias rupturas sem culpa. Cada lembrança é uma nova invenção, um fragmento que se rearranja, partes de nós que mudam de lugar, que se confundem, que se renovam. Há beleza nesse descompasso, nesse saber que viver também é perder. E talvez seja justamente nessa perda que continuamos a existir.

Reconheço, então, que a criação e a escrita são modos de me reinventar no tempo, de me despedir e, ao mesmo tempo, de me reencontrar.

Ao olhar para trás e lembrar de quem eu era no início do curso, sinto nascer uma espécie de ternura pela menina que chegou aqui sem certezas, sem saber nomear seus medos e suas potências, mas carregando uma vontade enorme de criar. Hoje, reconheço o quanto aquela versão de mim já continha, em silêncio, tudo o que eu viria a me tornar. Foi nesse percurso, entre tropeços, descobertas, conversas, erros e pequenas iluminações, que aprendi a me ouvir e a sustentar minhas próprias formas de existir.

Tenho muito orgulho da mulher que sou agora: mais amorosa comigo mesma, mais consciente dos meus limites e desejos, mais aberta ao encontro e mais tranquila com o que não sei e com o que ainda não consigo entender. E percebo que a arte teve papel fundamental nisso: foi através dela que pude me reconstruir, me visitar e me afirmar. Minha trajetória artística ao longo da graduação, embora curta quando penso no tempo de uma vida, foi intensa o suficiente para me transformar profundamente. Ela me ensinou que criar é também um gesto de coragem para olhar para dentro, para enfrentar a dor, para celebrar a alegria e para assumir que meu corpo, minhas vivências e minhas narrativas importam.

Se hoje me orgulho do caminho percorrido, é porque cada etapa dele exigiu que eu me tornasse mais honesta comigo mesma. E lembro, então, das palavras de Clarice Lispector (1964) que abrem este memorial: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.” Hoje entendo que criar a partir da vida é justamente assumir esse risco, de confrontar o real, de escutá-lo, de transformá-lo e, ao mesmo tempo, ser transformada por ele.

A mulher que chega ao fim deste percurso não é a mesma que o iniciou, e isso me traz uma felicidade profunda. Cresci. Me ampliei. Me reencontrei. E sei que tudo o que vivi aqui, nas fotografias, nos vídeos, nas escritas, nas leituras e nos encontros, continua me atravessando e me guiando para os próximos passos. Desejo, daqui em diante, continuar escolhendo caminhos que me aproximem do que realmente me faz viver com leveza: seguir meus desejos com honestidade, permitir que meus sonhos tenham espaço e me comprometer com uma vida que seja coerente com o que sinto. Que eu continue cultivando felicidade, liberdade e verdade, não como metas distantes, mas como práticas diárias de existir.

Estas considerações também são notas; notas para trabalhos futuros, notas para a vida. Que o que encontrei neste percurso possa servir de força, coragem e inspiração não apenas para mim mesma, mas também para outras artistas e mulheres, para quem estiver atravessando medos e descobertas semelhantes. E que, um dia, eu também possa ser, para alguém, parte dos diálogos e das vivências que transformam caminhos. Que minha experiência, ainda em construção, continue a circular e a reverberar, abrindo possibilidades para outros encontros, outros olhares e outras criações.

E finalizo este memorial como a videoarte, trazendo a citação da artista Luiza Domingos (2018): “A quem fui, desejo ser, serei e sou.”



7. LISTA DE DIÁLOGOS

ABRAMOVIC, Marina. Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful [video/performance]. 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNyFM-ydhDs>. Acesso em: nov. 2025.

ADRIANO, Carlos. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto. Visualidades, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 60–80, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/40736>. Acesso em: nov. 2025.

ALEXANDRE E CASTRO, Paulo. Louise Bourgeois: metafísica e arte da intimidade. Calle 14 – Revista de investigación en el campo del arte, vol. 17, n° 31, p. 178–192, 2021/2022. Disponível em: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/18704>. Acesso em: dez. 2025.

ALVES, João Paulo. A artista plástica Maria Lynch e sua obra “Janela Provisória”. A Gazeta do Acre, Rio Branco, 2015. Disponível em: <https://agazetadoacre.com/2015/09/noticias/geral/oi-futuro-flamengo-comemora-10-anos-com-exposicoes-e-outras-programacoes-distintas-ate-julho-de-2016/>. Acesso em: nov. 2025.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/540723904/BACHELARD-Gaston-A-Agua-e-Os-Sonhos>. Acesso em: nov. 2025.
_____. A poética do devaneio. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARRA, Luiza Domingos. Uma casa sobre orvalhos: estética feminina do cotidiano e cultura árabe: ensaio da formação subjetiva de uma professora-artista. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) — Universidade Federal de Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/19942>. Acesso em: out. 2025.

BARROS, Lenora de. Procuro-me [poema digital]. Versão elaborada para a revista Cortex #1, 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_WcME9iv3cQ. Acesso em: nov. 2025.

BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIRNBAUM, Dara. Technology/Transformation: Wonder Woman. 1978/79. New York: Brooklyn Museum. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/pt-BR/objects/189637>. Acesso em: nov. 2025.

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminilidade: uma leitura de Foucault. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan (orgs.). Gênero, corpo, conhecimento. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 19–41.

BORGES, Clarissa. Fotográfica Memória (2000).

_____. O parto nas artes visuais: uma abordagem histórica e feminista do nascimento e da maternidade. 2019. 297 f. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/27455>. Acesso em: nov. 2025.

BOURGEOIS, Louise. Destruição do pai Reconstrução do pai – escritos e entrevistas 1923 1997. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000.

BUARQUE, Chico; MORAES, Vinicius de. Valsinha. Intérprete: Chico Buarque. In: Construção. Rio de Janeiro: Philips, 1971. Canção.

BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CARVALHO, Noel dos Santos; TVARDOVSKAS, Luana Saturnino; FUREGATTI, Sylvia Helena. Entrevista com Rosana Paulino. Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas, SP, v. 26, n. 2, p. 149–160, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8651077>. Acesso em: out. 2025.

CLARK, Lygia. Baba Antropofágica. 1969. Acervo Associação Cultural Lygia Clark. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>. Acesso em: nov. 2025.

DE SÁ, Daniela. “‘O bom cinema é o que tem o sabor particular’: Kleber Mendonça Filho fala sobre o olhar pessoal dentro de projetos cinematográficos”. Jornal do Commercio (Recife), 10 set. 2025. Disponível em: <https://jc.vol.com.br/social/filmes/2025/09/10/o-bom-cinema-e-o-que-tem-o-sabor-particular-kleber-mendonca-filho-fala-sobre-o-olhar-pessoal-dentro-de-projetos-cinematograficos.html>. Acesso em: nov. 2025.

DICIO. Dicio – Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: out. 2025.

ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography, personal narrative, reflexivity: researcher as subject. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (org.). Handbook of Qualitative Research. 2. ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2000. p. 733–768. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/254703924_Autoethnography_Personal_Narrative_Reflexivity_Researcher_as_Subject. Acesso em: out. 2025.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoetnografia: Uma Visão Geral. Fórum Qualitative Sozialforschung / Fórum: Pesquisa Social Qualitativa, [S. l.], v. 1, 2010. Disponível em: <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589>. Acesso em: out. 2025.

FARIA, Paulo. Entre Linhas. YouTube, 25 ago. 2022. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=_KW9vo9H7y4&list=RD_KW9vo9H7y4&start_radio=1. Acesso em: nov. 2025.

FERREIRA, Bárbara. Narrativas sobre o feminino: diálogos em cartas, memória e cinema. 2018. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em:

<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/24219>. Acesso em: out. 2025.

FERREIRA, Helder. Grada Kilomba: “O racismo está sempre se adaptando ao contemporâneo”. Revista CULT, n. 211, abril 2016. Disponível em:

<https://revistacult.uol.com.br/home/grada-kilomba/>. Acesso em: out. 2025.

FLEMING, Victor. O Mágico de Oz, Estados Unidos, 1939. Filme.

FREITAS, Angélica. Canções de atormentar. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. A solidão da América Latina. Discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura, 8 dez. 1982. Disponível em:

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/lecture/>. Acesso em: nov. 2025.

GUIMARÃES, Cao. Cinema de Cozinha. São Paulo: SESC-SP, 2008. Disponível em:

<https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wpcontent/uploads/2012/12/cinema-de-cozinha.pdf>. Acesso em: nov. 2025.

HOOKS, bell. Art on my mind: visual politics. New York: The New Press, 1995.

_____. Tudo sobre o amor: novas perspectivas. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. Disponível em:

<https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/170783/161665>. Acesso em out. 2025.

KRENAK, Ailton. A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEBELL, Sharon. A arte de viver: o manual clássico da virtude, felicidade e sabedoria. São Paulo: Cultrix, 2002. Disponível em:

<https://pt.scribd.com/document/795330572/A-Arte-de-Viver-www-trechos-org>. Acesso em: dez. 2025.

LEMINSKI, Paulo. A Lua foi ao cinema. Toda Poesia. Rio de Janeiro: Record, 2009.

LIMA, Danielli. Existência feminina como imanência: a relação entre liberdade, alteridade e opressão em Simone de Beauvoir. *Uberlândia*, v. 5, n. 10, 2020. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/primordium/article/view/57350>. Acesso em: dez. 2025.

LIMA, Geovanni. Performance-testemunho no campo das artes visuais. 2025. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2025.1501017>. Acesso em: dez. 2025.

LIMA, Luiz Costa. O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
_____. Aprendendo a viver. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MACMILLAN, Duncan. Blood Ties. *Modern Painters: The International Contemporary Art Magazine*, Maio 2008. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/2790/279069104012/html/>. Acesso em: dez. 2025.

MAGALHÃES, Fernanda. A representação da mulher gorda nua na fotografia. *Mulheres Luz*, 4 fev. 2021. Disponível em: <https://mulheresluz.com.br/ensaios/a-representacao-da-mulher-gorda-nua-na-fotografia/>. Acesso em: out. 2025.
_____. Gordofobia: “É uma política que se expandiu para pensar o corpo da mulher junto a questões de diversidade queer, de gênero, do corpo objeto.” *Revista Continente*, 2015. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/175/gordofobia>. Acesso em: out. 2025.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. 2. ed. Belo Horizonte: Cobogó, 2021.

MARTÍ, Silas. Artista Maria Lynch estampa imagem do próprio parto em outdoor no Rio. *Folha de S.Paulo*, 19 ago. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1671539-artista-maria-lynch-estampa-imagem-do-proprio-parto-em-outdoor-no-rio.shtml>. Acesso em: nov. 2025.

MEIRELES, Cecília. Poesia completa: sonhos. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
_____. Romanceiro da Inconfidência. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Mais real que a ficção: entrevista com o cineasta Kleber Mendonça Filho. Entrevista concedida a Maria Júlia Leddó. Sesc São Paulo, 28 nov. 2023. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/mais-real-que-a-ficcao-entrevista-com-o-cineasta-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: nov. 2025.
_____. Retratos Fantasmas. Produção: Emilie Lesclaux. Recife: CinemaScópio Produções, 2023. Filme.

NICÁCIO, Glenda; ROSA, Ary. Café com Canela. (BA): Rosza Filmes, 2017. Filme.

PAULINO, Rosana. Imagens de sombras. 2011. 98 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RICOEUR, Paul. Paul Ricoeur. Stanford Encyclopedia of Philosophy, Fall 2008 Edition. [s.l.]: Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2008. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/ricoeur/>. Acesso em: nov. 2025.

RIST, Pipilotti. Conversation: “I want to create spaces for video art that rethink the very nature of the medium itself.” Ocula Magazine, 8 jan. 2018. Disponível em: <https://ocula.com/magazine/conversations/pipilotti-rist/>. Acesso em: dez. 2025.

_____. Pixel Forest. Instalação multimídia e vídeo, 2016. Disponível em: <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/2093>. Acesso em: nov. 2025.

SANTOS, Angelino de Oliveira. Tristeza do Jeca. 1918. Canção.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: dez. 2025.

TRINDADE, Rafael. Espinosa — o que pode o corpo? Razão Inadequada, 25 ago. 2013. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2013/08/25/espinosa-o-que-pode-o-corpo/>. Acesso em: out. 2025.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino; RAGO, Luzia Margareth. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade. Caderno Espaço Feminino, Uberlândia, v. 17, n. 1, p. 55-78, jan./jul. 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/378>. Acesso em: out. 2025.

VENUS DE WILLENDORF. Venus de Willendorf [reprodução de imagem]. Prähistorische Kunst, 23.000 a.C. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Prehistoric-Prehistoric/1024497/Pr%C3%A4historische-Kunst:-Die-Venus-von-Willendorf---Statuette-aus-Kalkstein-darstellend-eine-Frau-mit-sehr-ausgeprägten-Formen,-23000-v.-Chr.-Wien,-Naturhistorisches-Museum.html>. Acesso em: out. 2025.

XAVIER, Luana Lopes; SANTOS, Nádia Maria Weber. Lygia Clark e Jung: a relação obra-espectador e o processo criativo. Revista Mosaico – Revista de História, Goiânia, v. 13, p. 13–20, 2020. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/7537>. Acesso em: nov. 2025.