

Costurar a memória, mas deixar um fio solto: Rosana Paulino e o presente do passado espiralar

Embroidering memory, but leaving a loose thread: Rosana Paulino and the spiraling presence of the past

Marina Baltazar Mattos

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
marinagmattos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4657-7609>

Resumo: Este artigo procura analisar a obra de Rosana Paulino tendo em vista debates contemporâneos sobre memória e ecologia. A partir do catálogo *A costura da memória* (2018), em especial das obras que envolvem artes do fio, argumenta-se que a artista opera uma recomposição crítica dos escombros coloniais, costurando – literal e metaforicamente – feridas históricas que permanecem abertas. Sua prática artística evidencia a persistência da violência racial no presente, articulando imagens, procedimentos e arquivos para escancarar silenciamentos, apagamentos e formas de resistências. O texto dialoga com Malcom Ferdinand, Édouard Glissant, Saidiya Hartman e Leda Maria Martins para pensar, respectivamente, a dupla fratura colonial-ecológica, a poética da relação, a jornada atlântica da escravidão e o tempo espiralar. Paulino, ao retomar o Atlântico como ferida e fluxo, remonta um regime de memória que não busca encerrar o passado, mas reinscrevê-lo no corpo e no presente, deixando um fio solto que convoca à reflexão, à responsabilidade e à reconstrução de mundos comuns.

Palavras-chave: bordado; tempo espiralar; memória; Rosana Paulino.

Abstract: This article examines the work of Rosana Paulino in light of contemporary debates on memory and ecology. Drawing on the catalog *A costura da memória* (2018), particularly the pieces involving fiber and thread practices, it argues that the artist undertakes a critical reassembly of colonial debris, stitching – both literally and metaphorically – historical wounds that remain open. Her artistic practice exposes the persistence of racial violence in the present by articulating images, procedures, and archival materials that lay



bare silencing, erasure, and forms of resistance. The text engages the works of Malcom Ferdinand, Édouard Glissant, Saidiya Hartman, and Leda Maria Martins to reflect on, respectively, the colonial-ecological fracture, the poetics of relation, the Atlantic journey of enslavement and spiral time. By returning to the Atlantic as both wound and flow, Paulino reconstructs a regime of memory that does not seek to settle the past but rather to reinscribe it in the body and in the present, leaving a loose thread that calls for reflection, responsibility, and the reconstruction of shared worlds.

Keywords: embroidery; spiral time; memory; Rosana Paulino.

Que noite mais funda calunga
No porão de um navio negreiro
Que viagem mais longa candonga
Ouvindo o batuque das ondas
Compasso de um coração de pássaro
No fundo do cativeiro
É o semba do mundo calunga
Batendo samba em meu peito
Kawo Kabieçile Kawo
Okê arô okê'

1 Introdução

Rosana Paulino (1967, São Paulo), artista, curadora e educadora brasileira, em *A costura da memória* (2018), exposição e catálogo homônimos, remonta os nós dos navios negreiros, de cordas de dor e sofrimento, fios que aprisionaram, dedicando-se à invisibilidade continuada dos negros, sobretudo das mulheres negras e suas vivências, muitas vezes relegadas ao espaço doméstico, em um silenciamento duplo, afastando os bordados de qualidades e delicadezas que antes lhes eram inerentes, em que costuras, ou melhor, suturas propositalmente mal engendradas, parecem atuar sobre feridas ainda abertas, sobre cortes profundos. A expressão sutil se sobrepõe, em seus trabalhos, a temáticas pesadas e doloridas, ligadas ao genocídio e à diáspora africana, que vêm, anacronicamente, se repetindo, como se fosse Janus – deus das transições, origem do nome “janeiro”, comumente representado com duas faces que se voltam para direções contrárias – quer olhando o passado, quer olhando o presente, vê as mesmas coisas.²

¹ CAPINAN, J. C.; MENDES, R. *Yáya Maseemba*. Intérprete: Virgínia Rodrigues. Produção: Casa de Fulô Produções, 2015. Vídeo (7 min).

² “A história, como Janus, tem duas faces: quer olhe o passado, quer olhe o presente, ela vê as mesmas coisas” Maxime Du Camp – fragmento presente no livro *Passagens* (Benjamin, 2007, p. 585).

Ao contrapor paradoxos como delicadeza e violência, tecido e carne, arquivo e ausência, Paulino opera uma metodologia que se opõe ativamente (até quanto aos vazios e esburacamentos) à narrativa histórica linear, homogênea e pacificadora. Nas dobras da costura, nos avessos da sutura, a permanência de estruturas coloniais é trazida à tona, colocando-se como um contra-arquivo, desarranjando hierarquias tradicionais do saber e revelando como o colonialismo permanece colado ao cotidiano. Nesse sentido, Rosana Paulino não apenas revisita o passado, mas reinscreve sua permanência no presente, escancarando o trauma colonial costurado de forma sutil e violenta ao presente.

Procura-se evidenciar como a obra de Paulino opera em uma zona de interseção entre estética, política e ecologia, tendo em vista que a violência colonial continuada produziu, de maneira simultânea, a exploração de corpos negros e dos ambientes “descobertos”. Ao costurar imagens, corpos, ossos e azulejos portugueses, a artista convoca camadas históricas não apenas de destruição, mas também de resistência. Situando o mar, como na série *Atlântico vermelho*, como espaço expandido do simbólico, memória da travessia forçada e da continuidade de formas de exploração, assim, o reinscrevendo como corpo histórico, arquivo salgado em movimento de nomes, rastros e histórias em fragmentos.

Para tanto, parte-se da dupla fratura colonial e ambiental pensada por Malcom Ferdinand em *Uma ecologia decolonial* (2022), da *Poética da relação* (2021) proposta por Édouard Glissant, e da jornada pela rota atlântica da escravidão de Saidiya Hartman em *Perder a mãe* (2021). O *Atlântico vermelho* evocado por Paulino é sobretudo um reflexo atual de uma sociedade que ecoa no presente a violência de um passado que ainda não acabou, e que precisa ser debatido, lido a contrapelo, elaborado e, finalmente, escutado como um mal-estar que é preciso atravessar, com um fio solto que cabe ao tempo espiralar, conforme proposição de Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021) dos compartilhantes.

2 O avesso da memória

Começamos pela rota proposta por Malcom Ferdinand (2022): enfrentar a tempestade moderna, por meio de epígrafes que antecedem cada capítulo de seu livro e contam o nome e a história de navios destinados às chamadas grandes navegações: *Conquérant*, *Planter*, *Nègre*, *La Tempête*, *Noé*, dentre outros, agora convocados para uma contra-navegação, para contar os corpos que ficaram, e ainda ficam, pelo mar. A tese principal da ecologia decolonial, proposta pelo pesquisador caribenho, se refere à dupla fratura entre a questão ecológica e a questão colonial, que deve ser desfeita a fim de evidenciar como a destruição do meio ambiente está intrinsecamente ligada ao legado colonial, desde a sua origem até as consequências catastróficas que acompanhamos ainda hoje. Os negros, naufragos, foram condicionados a se movimentar entre a senzala e a casa grande, e ainda habitam o “porão”: metáfora da modernidade, invisível e sustentando o peso do mundo. Há uma crítica à ecologia e sobretudo um aviso de que ela não é neutra, mas tão elitista quanto a Arca de Noé, narrativa bíblica que salva alguns em detrimento de outros. Como pensar, então, este porão do navio negreiro que deu origem ao habitar colonial de uma terra sem mundo? Mais do que isso, como agir?

Rosana Paulino, em consonância à noção de desfazer a dupla fratura entre meio ambiente e racismo colonial, e também à metáfora do navio para empreender tal tarefa, remontando seus nós, traduz em seu fazer artístico maneiras de ativar novos imaginários, revisando o passado, fincando os pés no presente denso e inventariando futuros num mundo

estraçalhado. Em *Atlântico vermelho*, obra de 2017, 127 por 110 centímetros de dimensão, costura imagens-retalhos de um homem negro nu de lado (objetificado para algum tipo de pseudo-estudo científico e/ou etnográfico); de navios; de um grande osso (aparentemente um fêmur) colocado de lado; de uma mulher negra carregando um barril no topo da cabeça (ora com esse membro recortado, ora com ele aparecendo em seu negativo transversal); e uma mulher com uma criança carregando o que parece ser cana em seus ombros. Além das imagens em preto e branco, impressões digitais sobre tecido, somam-se três famigerados azulejos portugueses em azul e branco, sendo o do meio grafado em caixa alta “ATLÂNTICO VERMELHO”, subvertendo a cor pensada por Paul Gilroy em *O Atlântico negro* (2013) – obra fundamental para se entender a modernidade a partir da diáspora negra e suas decorrências identitárias e culturais – para a cor do sangue derramado, e que escorre do último azulejo, por meio de fios, que deixam em aberto não só a denúncia, como sua continuidade. Há, ainda, furos nos rostos das pessoas retratadas, seja por meio da rasura nos olhos, seja por meio do recorte do rosto, deixado vazio, seja por meio da saturação da imagem, que deixa os traços da face desvanecidos.

Figura 1 – *Atlântico vermelho*, 2017.



Fonte: Paulino, 2018, p. 39.

Aproximando dimensões autobiográficas da artista, seu estudo continuado de biologia, da vida em metamorfose e transformação, mas também do seu questionamento sobre a História com H maiúsculo, pode-se pensar, não apenas nesta obra mas no catálogo como um todo, como a dimensão biográfica se estende para a dimensão coletiva, tensionando a memória social e os contínuos apagamentos, dos rostos, dos corpos estudados peremptoriamente e classificados como diferentes dos brancos até sua desumanização e seus resquícios racistas nos dias de hoje.

A ciência é a luz da verdade 3?, de 2016, também carrega desde o título este forte questionamento, múltiplo em sua numeração e emblemático desde seu cerne: colocar em xeque a suposta infalibilidade da ciência, a questão da luz e das trevas, das cores que as representam, e da própria noção de verdade, temática inesgotada ao longo de séculos de estudos filosóficos e literários. Também em vermelho, a frase-título é repetida, na mesma tipografia, em diferentes tamanhos e ocupações em dois quadros de três desta costura, sempre nas bordas, pois o meio é ocupado pelas imagens de um crânio, primeiro frontal e depois de perfil, sobreposta a um fino tecido branco e azul, novamente a azulejaria portuguesa. De antemão, temos a questão da ciência não só questionada, mas também desvinculada do dualismo tão arraigado entre natureza e cultura, incisivamente atrelado à acusação de um cientificismo predatório e sobretudo racista, cujo desenvolvimento está atrelado à exploração não apenas da própria espécie humana como também do meio ambiente e de todos os recursos que puderam/podem ser extenuados. Sobreposto ao crânio, que parece também simbolizar a morte, está o signo do colonizador: o azulejo português, no que parece ser um tecido *voile*, tal como o véu de Maya, ocultando aquilo que subjaz ao fundo. O crânio, por exemplo, figura anatômica e símbolo do universal masculino branco, apropriado pela tradição científica ocidental, ao ser colocado no contexto do azulejo português, desloca a neutralidade e a universalidade da ciência e aponta para a morte, justificada sob a égide do conhecimento, tendo em vista que essa ciência serviu para justificar hierarquias sociais. Afinal, quem é autorizado a produzir essa ciência, suposta luz da verdade?

Ao criticar a História oficial, Paulino coloca-se contra a disciplina que seleciona, ordena e hierarquiza acontecimentos, por pressuposto deixando muitos outros de fora, confrontando a cumplicidade histórica entre produção científica, racismo e colonialidade. Por sua vez, a produção da artista se insere deliberadamente na brecha entre arquivo e memória, fazendo recrudescer justamente aquilo que se tentou apagar: rostos sem nome, corpos capturados e escravizados, subjetividades violentadas que retornam não como objetos de estudo, mas como agentes de um confronto ético com o presente denso.

Figura 2 – *A ciência é a luz da verdade 3?*, 2016.



Fonte: Paulino, 2018, p. 38.

Outra obra da série *Atlântico vermelho* é capa da edição brasileira do livro *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão* (2021), de Saidiya Hartman. Há um gesto semelhante entre os procedimentos de Paulino e de Hartman: ambas se movimentam contra o esquecimento por meio da poética narrativa que resgata os corpos negros, muitas vezes sem uma origem bem demarcada, estrangeiros, escravizados, mas postos em outro regime de visibilidade, convocando outras histórias possíveis para os subjugados. Nas palavras de Hartman:

Ponderando sobre os detalhes que biso compartilhou comigo, tentei preencher os espaços em branco da história, mas nunca consegui. Desde aquela tarde com meu bisavô, tenho buscado parentes cuja prova de sua existência são apenas fragmentos de histórias e nomes que se repetem através de gerações. [...] As lacunas e os silêncios da minha família não eram incomuns: a escravidão fazia do passado um mistério desconhecido e indizível (2021, p. 21).

Figura 3 – capa do livro *Perder a mãe* de Saidiya Hartman (2021), publicado pela Bazar do Tempo, com obra de Rosana Paulino.



Fonte: Clube F – Bazar do Tempo (2026)

É importante notar que a obra da capa do livro não configura uma operação de ilustração, mas de diálogo: tanto a jornada proposta por Hartman quanto a costura proposta por Paulino fazem ecoar as violências do passado repetidas no presente. Por meio da arte têxtil, do corpo nu feminino e negro, cortado, suturado e recosturado, junto a ossos, órgãos e azulejos, Paulino tensiona os fragmentos que trouxeram a história até aqui, marcada pela violência reiterada. A partir de Gana, Hartman busca por parentes e histórias que sobrevivem como vestígios, encontrando sobretudo silêncios e repetições. Tanto Hartman quanto Paulino fazem do trabalho com os restos quiasma precioso: dos arquivos incompletos às imagens fragmentadas, histórias singulares que remontam, ao mesmo tempo, uma memória coletiva que faz da incompletude seu modo de continuar.

Heloisa Buarque de Hollanda, em *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020), organiza diversos textos que desafiam as matrizes e as práticas artísticas, reunindo diversas vozes e artistas, para, ao final, elaborar sobre três artistas brasileiras, sendo Rosana

Paulino uma delas. A respeito da série analisada – e por isso parte do texto é incorporado ao final do livro de Hartman, num *myse em abyme* necessário – comenta:

O conjunto das obras que compõem *Atlântico vermelho* evoca, de imediato, as consequências da expansão europeia, que destruiu as sociedades ameríndias e impôs o tráfico negreiro entre a África e as Américas. Durante mais de três séculos, milhões de africanos e africanas foram capturados e depois vendidos como escravos, com o argumento jurídico, moral, religioso e econômico de que eram despossuídos de alma e de direitos e remetidos para a condição de coisas naturais. Essa atitude, protagonizada pela modernidade europeia, constitui uma dupla violência cujos efeitos ainda perduram: uma violência sobre a natureza, que se quis subjugada ao empreendimento colonial, e uma violência sobre as pessoas escravizadas que eram tidas apenas como parte dessa natureza. A obra de Rosana Paulino é um permanente resgatar das duas entidades subjugadas: na força da desocultação dessas violências e no cuidado que é dado à visibilidade da história dos negros e da natureza (Hollanda, 2020, p. 361).

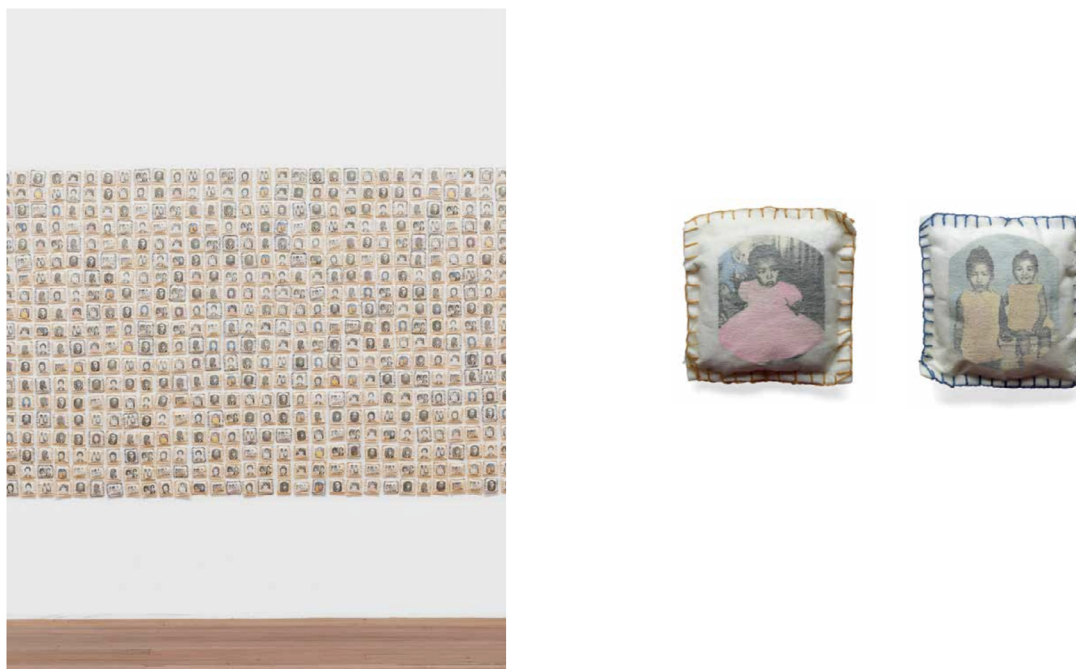
Há certa proximidade entre a crítica que Heloisa Buarque de Hollanda tece quanto à obra de Paulino e a conceituação de dupla fratura colonial-ambiental que Ferdinand pensa a partir do mundo caribenho (2022). Tendo em vista que tanto as pessoas que foram escravizadas quanto a natureza foi, e ainda é, em certa medida, continuamente tomada como recurso e fonte de exploração e apropriação, ainda se vive permeado pelo modelo exploratório que atravessa os séculos e organiza relações socioeconômicas contemporâneas. Tanto os corpos negros quanto a terra foram tratados como matéria de extração, até seu esgotamento. Rosana Paulino, na construção de sua poética da costura, ao colocar num mesmo plano crânios, ossos, plantas, figuras humanas nuas, azulejos e tecidos delicados, cria uma ecologia têxtil da violência. No gesto de costurar, ainda, escancara-se o caráter lento e processual da memória, que não é estática, mas reinscrita, passível de ser repensada, e necessariamente rearticulada.

Outra obra que se desloca do museu e vem incorporar a capa de um livro é *Parede da memória*, costurada entre 1994 a 2015, passando por transformações contínuas, cujo começo parte da faculdade, na USP, e termina quando a obra acaba por fazer parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo. No livro de Márcio Seligmann-Silva, *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*, de 2022, a obra opera não apenas como capa e abertura da reunião de textos díspares, mas também como mote, método para aquilo que o livro se propõe: reconfigurar o prolongamento da era do testemunho diante do momento paradoxal em que se encara a possibilidade de extinção. Seligmann-Silva, nesse sentido, situa Rosana Paulino como pioneira no que vem se elaborando em arte brasileira, sintetizando o encontro de diversos gestos, como o da costura, da fotografia e da rememoração, da família e da origem afro. Ao estabelecer a fotografia como metáfora fundamental na arte contemporânea, o pesquisador baliza sua fantasmagoria, sua escrita por meio da luz:

fragmento, escombros, sobrevivência de um naufrágio, e é em torno de fotografias apropriadas, suas cópias, seus recortes e suas inversões, que boa parte da obra de Paulino se constrói. Isso sem, no entanto, romancear alguma origem perdida, ou estabelecer alguma ontologia identitária (Seligmann-Silva, 2022, p.23).

Pode-se, nesse sentido, expandir o gesto fotográfico para o gesto da costura, o fio como abertura com o espaço imaginativo da origem, as narrativas que vêm se contrapor aos discursos gastos coloniais, de maneira a tensionar memória e esquecimento.

Figura 4 – *Parede da memória*, 1994-2015.



Fonte: Paulino, 2018, p. 24 e 25.

Parede da memória, assim, coloca na superfície asséptica dos museus uma multidão de rostos antes relegados ao fundo do navio (ou do mar), familiares negros resgatados pela artista, que agora encaram obstinadamente o expectador/observador, em pequenos quadrados costurados ao redor como panos, formando patuás protetores e colocados lado a lado como uma colcha de retalhos que contém histórias singulares que, juntas, formam uma história coletiva. Esses rostos, repetidos, dispostos em panos impressos e por vezes coloridos, reconfiguram o espaço institucional que historicamente selecionou o que deve ser visto e o que deve ser relegado ao esquecimento, contrapondo o que era branco, asséptico, neutro, supostamente universal, com o confronto de uma presença coletiva que insiste, que não mais pode ser ignorada, multidão que convoca a responsabilidade do olhar, do nervo óptico. Além disso, o fato de a instalação ter sido montada e remontada ao longo de mais de duas décadas, reforça não apenas a noção da memória como trabalho contínuo, mas também suas possibilidades de arranjo e rearranjo, de diferenças dimensionais, simbólicas, que vão variar de tamanho, local de ocupação, até sua incompletude: um jogo da memória destinado a nunca ser concluído, transformando os participantes, os movimentos da vida, a necessidade de contar e recontar histórias – até chegar na capa e no cerne de um livro, por exemplo.

A série *Bastidores* também performa nesta mesma toada: desde o seu título plurissignificante, que pode remeter desde à estrutura para esticar o pano e bordar, até às intrigas e estruturas teatrais que não aparecem no centro do palco. Fotografias de quatro mulheres negras são colocadas em bastidores e penduradas em paredes, de museus, de memórias, em

mais um procedimento contra o esquecimento, na construção de novas narrativas. Todavia, a reivindicação dessas vozes se dá justamente pelo avesso: sua perda e silenciamento, pois a primeira mulher tem sua boca precariamente costurada com fios pretos, a segunda mulher, sua garganta, a terceira mulher, seus olhos, e a quarta mulher tem sua testa tomada pelos fios em um bordado descontínuo. O silenciamento é denunciado ao mesmo tempo em que se coloca a gritar: estamos aqui, fomos silenciadas, apagadas, tivemos os olhos tapados, as gargantas cortadas, por nós e pela angústia continuada da perda da identidade, da perda de nossos filhos, da perda de nossa língua e de nossas terras natais, fomos reiteradamente alienadas, neste duplo outro que é a mulher negra, mas cujo presença segue a ecoar.

Figura 5 – série *Bastidores*, 1997.



Fonte: Paulino, 2018, p. 30-33.

Aqui, há a ampliação da articulação entre violência racial e de gênero, cujos pontos de silenciamento, situados na boca costurada, na laringe bloqueada e nos olhos suturados, representam tanto a mutilação quanto o mecanismo de controle do que se pode ver, falar, expressar, e sobretudo de como se pode ser vista. Há um tensionamento poderoso entre os instrumentos do bordado, geralmente associados à domesticidade e à docilidade dos corpos femininos: o fio suturado, mal colocado, grosseiro, passa a se tornar uma crítica justamente à violência contra a mulher, sobretudo a doméstica, praticada dentro das suas próprias moradas, corpos. O bastidor vira, assim, suporte duplo: do pano, da denúncia social, materializando a censura imposta às mulheres negras ao longo dos séculos, e questionando, ainda, a famigerada discussão entre arte e artesanato, uma vez que um suporte antes tido como doméstico também é deslocado para a instituição museológica. Assim, Rosana Paulino rompe, também, com a hierarquia subalternizante das artes do fio, ao incorporá-la como linguagem política de legitimação, reivindicando lugares de enunciação antes recusados, reinserindo esses corpos, outros do outro, no mesmo espaço que historicamente as excluiu.

Nesse sentido, a *Poética da relação* (III) engendrada por Édouard Glissant (2021) conceitua o processo de contaminação onde as diferenças fundamentais são reunidas sob as correntes da escravidão e do colonialismo, cujo pressuposto básico é conhecer o abismo dessa experiência, pois apenas a partir dela, e da abertura da imaginação, que se dá a partilha de mundos unidos pela própria separação. Para além da fratura, já proposta por Ferdinand na metáfora de seu navio-mundo, outra operação, da partilha, da relação, é tensionada por Glissant:

Se nos perguntarmos o que a Relação põe em jogo, chegamos àquilo que não pode ser decomposto em elementos primeiros. Temos dificuldade em abordar o jogo em sua totalidade, tanto pelos elementos postos em relação quanto pelo modo de transmissão, que está evoluindo o tempo todo.

Tranquilizamo-nos com essa ideia demasiado vaga: que a Relação diversifica as humanidades conforme séries infinitas de modelos, infinitamente postas em contato e transmitidas. Esse ponto de partida não permite esboçar nem mesmo uma tipologia desses contatos, nem as interações assim desencadeadas. Seu único mérito é propor que a Relação tem origem desses contatos e não em si mesma; que ela não visa o ser, a entidade suficiente que encontraria seu princípio em si mesma. A Relação é um produto que, por sua vez, também produz. O que ela produz não é do ser [...] (2021, p. 190).

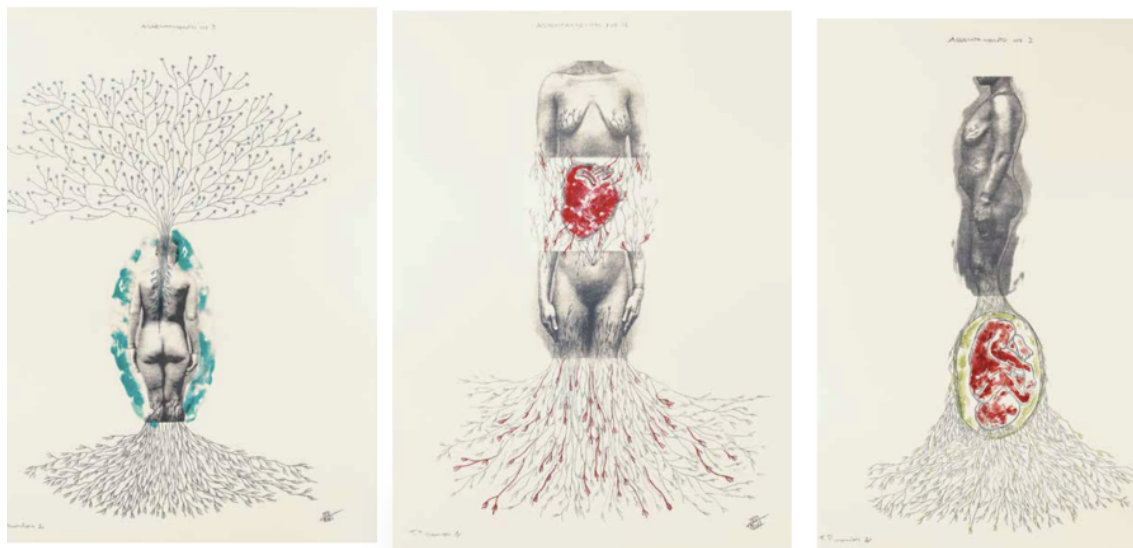
Diante da poética, e também do museu da errância de Glissant, pode-se compreender o gesto de costurar fragmentos, de tecidos, de corpos, de fotografias, por Rosana Paulino, como um gesto de colocar em relação, de afirmar coexistências tensas, violentas, diferenças que sobretudo não se reduzem umas às outras, mas expandem materiais e histórias que se tocam sem se fundir, mantendo-se estranhas, estrangeiras, na esteira de seu passado escravizadas, ao mesmo tempo em que relacionadas, próximas, contínuas. Essa relação entre fragmentos remete ao processo das barcas abertas descrito por Glissant, em que sujeitos de origens, línguas e culturas distintas foram colocados em contato de maneira forçada e violenta, criando, também, uma multiplicidade radical, que caracteriza, entre tantas coisas, o mundo caribenho e as diásporas negras.

Ao costurar as diferenças sem hierarquizá-las, operar encontros entre rastros individuais e memórias coletivas, costurar materiais heterogêneos e procedimentos distintos, Paulino reconfigura uma memória relacional, insistindo em desvelar o que foi histórica e repetidamente ocultado, expondo, concomitantemente, a contradição entre narrativas oficiais/dos vencedores, e marcas de um racismo estrutural latente no Brasil. Através dos rostos de seus familiares, de um acervo pessoal, e de materiais associados ao arquivo colonial, a artista esgarça o tecido social e simbólico de uma convivência apaziguadora, que guarda, na verdade, o silenciamento sistemático de vozes e corpos negros.

Por fim, em várias obras homônimas, *Assentamento(s)*, corpos de mulheres negras são repletos de raízes, que fincam seus corpos ao solo, aos corações, às suas crias, às folhas e aos frutos que alçam o céu. Este título pode ser considerado um termo genérico utilizado em arqueologia, geografia, urbanismo e em várias disciplinas que se ocupam do estudo de comunidades, temporárias ou permanentes, em que vivem pessoas, independentemente da sua dimensão ou importância populacional. O povoamento humano, na obra em questão, pela repetição do título, reivindica não só um lugar físico, mas social, da mulher que cria, que dá à luz, e que também está inerentemente vinculada à natureza, neste não dualismo que se atravessa, pois natureza compõe cultura e vice-versa (e o conceito de ambas precisa ser revisitado até suas modificações decoloniais). Não à toa o baobá vai aparecer em várias outras pinturas da artista: é a árvore da vida e o entrelaçamento da identidade social africana em suas raízes ancestrais, no seu tronco em exponencial crescimento e nas memórias das comunidades, abertas à reconstrução do mundo comum, que inclusive só poderá continuar a existir se outra atitude for tomada em torno do cotidiano imediato do cuidado. De certa maneira, evidencia-se, ainda, a continuidade entre corpo e território, sugerindo que a identidade, mais do que construída, deve ser cultivada. As raízes que emergem dos corpos

femininos, recortados, colados, costurados, não indicam fixidez, mas vínculo: da ancestralidade à necessidade de criar novos modos de enraizamento, diante da materialidade de deslocamentos e diásporas forçadas, reinscrevendo existências em solos desconhecidos, persistindo na vida e na costura da memória.

Figura 6 – *Assentamento*, 2012.



Fonte: Paulino, 2018, p. 111, 108 e 110, respectivamente.

3 Considerações finais

Ao (re)costurar aquilo que foi violentado, Rosana Paulino revela os cortes, entre natureza e cultura, entre humano e não humano, entre feminino e masculino, entre negro e branco, entre passado e presente, e sobretudo a necessidade de refazimento de um futuro, rearticulando continuamente a vida, humana e mais que humana, em seus casulos e metamorfoses, em constante processo de relação e transformação. Dessa maneira, a costura deixa de operar apenas como procedimento técnico, e se expande para o campo epistemológico: modos de conhecer, ver, ler, relacionar e reimaginar mundos possíveis, costurando corpos, territórios, memórias e olhares.

Ferro, corte e rasura tornam-se, assim, fios que não apagam o trauma, mas o tornam visível, transmissível, inclusive para que não se repita, não encerrando o passado, mas atualizando-o com a força crítica do presente. A poética de Paulino pode ser lida como um ateliê-laboratório aberto, onde a imaginação é convidada a ensaiar o que antes passava despercebido ou naturalizado, e cujos fios, em seu ritornelo de fazer, cortar, desfazer, recortar e colar, costuram a história, os corpos e os mundos, mas deixam um fio solto, para que a operação se repita: costurar, descosturar, recosturar.

Terminamos, todavia sem encerrar esta tarefa coletiva, em mais um exercício da memória: relembando a redenção histórica do Chronos, do tempo linear evolutivo, apresentada por Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela* (2021),

para suas dobras, gestos, ritmos, sonoridades, encruzilhadas, impermanências e ancestralidade, cartografia dos saberes e dos prazeres, cuja paisagem sonora recria e reinventa, em seu repertório, a reminiscência histórica. A costura da memória das obras de Rosana Paulino, que desfazem fraturas fundamentais, remontam nós e repensam a poética da relação, voltamos à epígrafe sonora que iniciou este artigo, pois o tempo espiralar é sobretudo uma rítmica de sonoridades, que convida todes, todas e todos a dançar:

Quem me pariu foi o ventre de um navio
Quem me ouviu foi o vento no vazio
Do ventre escuro de um porão
Vou baixar no seu terreiro
Epa raio, machado, trovão
Epa justiça de guerreiro
Ê semba ê
Samba á
O Batuque das ondas
Nas noites mais longas
Me ensinou a cantar³

Agradecimentos

A primeira versão deste texto foi escrita em agosto de 2024, para ser apresentada no Seminário Estéticas e Artes Contra-coloniais: confluindo práticas e saberes, na Escola de Belas Artes da UFMG, e por isso deve seu agradecimento às pesquisadoras Rachel Cecília de Oliveira, Natália Rezende e Felipe Lima, pela interlocução constante e generosa. Deve, ainda, agradecimentos à Percussão Circular, em especial à Andrezza Cajá e à Daniela Ponce de Leon, que, ao lado de colegas queridas, me ensinaram a bater meu tambor numa quarta-feira chuvosa – e os sons do tempo nunca mais foram os mesmos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CAPINAN, J. C.; MENDES, R. *Yáyá Massemba*. Intérprete: Virgínia Rodrigues. Produção: Casa de Fulô Produções, 2015. Vídeo (7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r-7ocBxqHYE>. Acesso em: 24 nov. 2025.

CLUBE F. *Perder a mãe* [capa de livro]. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. Disponível em: <https://clubef.bazardotempo.com.br/edicoes/perder-a-mae/>. Acesso em: nov. 2025.

³ CAPINAN, J. C.; MENDES, R. *Yáyá Massemba*. Intérprete: Virgínia Rodrigues. Produção: Casa de Fulô Produções, 2015. Vídeo (7 min).

- FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a ecologia a partir do mundo caribenho*. Tradução: Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Tradução: José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- PAULINO, Rosana. *A costura da memória*. Curadoria: Valéria Piccoli; Pedro Nery. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12191.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2025.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.