REVISTA DE CULTURA VISUAL
e-ISSN 2184-1284

N.º 18 | 2026

Dos Fios da Memória Nasce um Povo Inteiro: Arquivo, Ancestralidade e Existência em *Parede da Memória*

An Entire People Emerges From the Threads of Memory: Archive, Ancestry, and Existence in *Parede da Memória*

https://doi.org/10.21814/vista.7456
e026017

Vinicius dos Santos Moreira

Vanessa Séves Deister de Sousa

Adriana Barin de Azevedo

© Autores

Vista, N.º 18, 2026, e026017
https://doi.org/10.21814/vista.7456

Dos Fios da Memória Nasce um Povo Inteiro: Arquivo, Ancestralidade e Existência em *Parede da Memória*

Vinicius dos Santos Moreira
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Psicologia,
Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Brasil
Concetualização, curadoria dos dados, análise formal, investigação, metodologia, redação – revisão e edição

Vanessa Séves Deister de Sousa
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Psicologia,
Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Brasil
Concetualização, curadoria dos dados, análise formal, investigação, metodologia, redação – revisão e edição

Adriana Barin de Azevedo
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Psicologia,
Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Brasil
Concetualização, curadoria dos dados, análise formal, investigação, metodologia, redação – revisão e edição

Resumo

O presente artigo investiga a obra *Parede da Memória* (1994–2015), de Rosana Paulino (1967), como um dispositivo estético-político que tensiona os regimes de visibilidade e memória na arte contemporânea brasileira. Partindo da compreensão de que a produção da artista não se limita à reconstituição de narrativas silenciadas, propõe-se caminhar junto à obra como um campo de forças, no qual memória, materialidade e ancestralidade se articulam, instaurando uma co-presença entre vivos e mortos. Por meio de dispositivos poéticos, que articulam fotografias familiares, costura, repetição e montagem, Paulino desloca o arquivo de sua função tradicional de repositório estático para um regime de disputa. Ou seja: no fazer poético de Paulino, a obra pode ser compreendida como um arquivo em ato, capaz de reativar vestígios e produzir vínculos entre experiências individuais e coletivas, especialmente no contexto da diáspora em território brasileiro. Dessa forma, entende-se que a incorporação de elementos provenientes do deslocamento diaspórico, como, por exemplo, os patuás, amplia essa dimensão, ao transformá-los em dispositivos de memória e proteção, nos quais as imagens ancestrais operam como agentes de continuidade e pertencimento. Mobilizando referenciais de Deleuze e Guattari (1980/2011) e Vinciane Despret (2015/2023), o artigo apresenta a obra como território e agenciamento, evidenciando como produz modos de existência ao articular materiais sensíveis e sustentar a continuidade dos mortos no presente. Argumenta-se, por fim, que a potência da instalação reside em sua capacidade de instaurar uma memória viva, que não se fixa no passado, mas se atualiza nas relações, configurando-se como um espaço de coabitação onde memória, arte e existência permanecem em processo.

Palavras-chave
memória, ancestralidade, arquivo, territorialidade, arte contemporânea

An Entire People Emerges From the Threads of Memory: Archive, Ancestry, and Existence in *Parede da Memória*

Abstract

This article examines Rosana Paulino's (1967) *Parede da Memória* (Wall of Memory; 1994–2015) as an aesthetic-political dispositif that challenges regimes of visibility and memory in contemporary Brazilian art. Rather than viewing the artist's practice as limited to reconstructing silenced narratives, the article proposes engaging with the work as a field of forces in which memory, materiality and ancestry converge, establishing a co-presence between the living and the dead. Through poetic dispositifs that bring together family photographs, stitching, repetition and montage, Paulino shifts the archive away from its traditional function as a static repository and towards a regime of contestation. In other words, Paulino's poetic practice allows the work to be understood as an archive in action, capable of reactivating traces and forging connections between individual and collective experiences, particularly in the context of the diaspora in Brazil. Incorporating elements associated with diasporic displacement, such as *patuás* (protective amulets), further extends this dimension by transforming them into dispositifs of memory and protection, in which ancestral images act as agents of continuity and belonging. Drawing on the theoretical frameworks of Deleuze and Guattari (1980/2011) and Vinciane Despret (2015/2023), the article approaches the work as a territory and an assemblage, showing how it generates modes of existence by bringing material and sensory elements into relation and sustaining the presence of the dead in the present. Finally, the article argues that the installation's power lies in its capacity to bring a living memory into being — a memory that does not remain fixed in the past but is continually actualised through relationships, taking shape as a space of cohabitation in which memory, art and existence remain in process.

Keywords
memory, ancestry, archive, territoriality, contemporary art

Introdução

A arte contemporânea brasileira tem sido atravessada, nas últimas décadas, por práticas que tensionam os regimes de visibilidade, memória e representação historicamente constituídos. Contexto no qual, paulatinamente, a produção artística de Rosana Paulino (1967) se destacou como um campo privilegiado de investigação estética e política, ao mobilizar materialidades e dispositivos poéticos sensíveis para problematizar os modos pelos quais corpos negros foram frequentemente apagados na história do Brasil. Sua obra não se limita à recuperação de narrativas silenciadas, mas produz condições para que imagens e existências historicamente apagadas retornem ao presente como presenças ativas, capazes de afetar, narrar e produzir novas relações.

O presente artigo deriva de uma pesquisa de iniciação científica em psicologia[1], com orientação compartilhada entre pesquisadoras das áreas da psicologia e da arte, com o objetivo de compreender de que maneira a obra *Parede da Memória* (1994–2015)

[1] Pesquisa realizada na Universidade Estadual de Maringá, com o apoio da Fundação Araucária/Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior do Paraná.

dialoga com a ideia de "suplemento biográfico", da autora Vinciane Despret (2015/2023)[2]. Destaca-se que essa pesquisa se desafia a transitar entre territórios como a psicologia, a arte, a filosofia, a ancestralidade, entre outros, almejando múltiplas possibilidades de leitura — ou seja, sem submeter a obra a um exemplo/ilustração conceitual. Sendo assim, compreende-se que o movimento proposto é outro: ele parte da ideia de deixar com que a obra nos indique o caminho necessário para algumas de suas possibilidades de compreensão.

Deste modo, nos deixaremos ser instruídos[3] pela obra. Essa conduta epistemológica permite ao pesquisador deixar-se guiar por linhas de pensamento errantes, que nos levam a "mobilizar pelo tipo particular de entendimento que a situação exige" (Despret, 2015/2023, p. 27). A premissa de se deixar instruir pelo próprio processo de pesquisa indica que o itinerário analítico deve ser inaugurado pelo acolhimento de enigmas, os quais se caracterizam como "começos de histórias que colocam aqueles que o enigma convoca para trabalhar de um modo muito particular" (Despret, 2015/2023, p. 27).

Dessa forma, permitimos que o trabalho artístico ultrapasse a sua fixação material e chegue a outros campos de forças, onde arte, memória, materialidade e ancestralidade se articulam. Interessa-nos observar como a obra tensiona as fronteiras entre o íntimo e o coletivo, o arquivo e a experiência, o passado e o presente, constituindo-se como um território relacional em que vivos e mortos entram em co-presença.

Ao assumir as imagens como rastros frágeis, porém insistentes, e ao operar sobre elas por meio de procedimentos/dispositivos poéticos, como a costura, a repetição e a composição, Paulino produz um deslocamento significativo: o arquivo deixa de ser entendido como um repositório estático e passa a funcionar como um campo ativo de reinscrição e disputa, no qual *Parede da Memória* pode ser compreendida como um arquivo em ato.

A compreensão do arquivo como um campo ativo de reinscrição e disputa aproxima-se das formulações de Amaral (2021), especialmente no que diz respeito à recusa do arquivo enquanto mero depósito passivo de vestígios. De modo a convidar o espectador a participar de uma rede de relações que ultrapassa a dimensão individual e alcança uma memória coletiva diaspórica.

Buscaremos acompanhar também os modos pelos quais a obra produz territórios. Isto é, como a instalação, em suas diferentes montagens e contextos expositivos, engendra variações de sentido e experiência, configurando-se como uma máquina de "territorialização" e "desterritorialização" (Deleuze & Guattari, 1980/2011). Ao fazê-lo,

[2] Vinciane Despret (1959) é uma pesquisadora que possui formação em filosofia e psicologia, o que faz com que seus pensamentos transitem nessas (e em outras) áreas. Nos últimos anos, a autora vem se dedicando ao estudo das relações entre vivos e mortos de maneira transdisciplinar. Foi o aprofundamento desses estudos que nos deu abertura para a possibilidade de construirmos o escopo da presente pesquisa (que, por sua vez, também se desafia a transitar entre diferentes áreas-lugares de pensamento).

[3] A ideia de "ser instruído" pela obra aproxima-se da proposta metodológica desenvolvida por Vinciane Despret (2015/2023). Para a autora, o processo de "pesquisar" não consiste em aplicar categorias prévias sobre um objeto, mas em acompanhar os modos pelos quais ele próprio faz pensar, sentir e produzir questões. Trata-se de sustentar uma relação de atenção aos problemas, afetos e memórias que a obra de arte convoca, permitindo que seus "regimes de existência" orientem o percurso da investigação.

pretende-se evidenciar que a potência do trabalho de Paulino reside justamente em sua capacidade de sustentar a memória como força viva que insiste em se atualizar, instaurando continuidades entre o interrompido e o que pode vir a existir.

A Artista

Rosana Paulino é considerada hoje "a ponta da lança da arte afro-brasileira contemporânea" (Oliveira, 2025, para. 1). Nascida na cidade de São Paulo, é uma artista-pesquisadora negra, brasileira, formada em Gravura (pela Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo) e doutora em Artes Visuais (Graichen et al., 2021; Paulino, s.d.). Durante a finalização da escrita deste artigo, verificamos outra conquista pioneira de Paulino: sua escolha para representar o Brasil na Bienal de Veneza de 2026[4], ao lado de Adriana Varejão. A presença da artista em um dos mais importantes eventos internacionais de arte contemporânea, evidencia tanto a ampla circulação crítica de sua produção, quanto a centralidade que suas obras vêm ocupando nos debates contemporâneos sobre memória, racialização, colonialidade/decolonialidade e imagem.

Em entrevista à revista *Arte!Brasileiros*, Paulino reflete sobre seu pioneirismo e relevância poética no contexto nacional: "me considero uma artista muito técnica, que pesquisa áreas que não estavam presentes na construção da visualidade, da representação negra e da produção brasileira" (Simões, 2022, para. 10). A experimentação técnica em sua pesquisa poética fica evidente em suas obras quando observamos a utilização de diferentes recursos plásticos — como, por exemplo, papel, tecido, fotografia, costura, bordado, gravura, colagem —, tudo sendo usado em prol de uma articulação entre linguagens, de modo a provocar reflexões sobre a construção artística da memória e a desnaturalização do olhar (TV Brasil, 2019).

A poética de Paulino tem se dedicado à ressignificação de códigos visuais, acionando memórias apagadas pelas tradições hegemônicas da história da arte. Suas obras entrelaçam experiências racializadas, de classe e de gênero, operando uma reconfiguração crítica de imagens históricas, buscando revelar o que foi sobreposto por outras camadas. Essa dinâmica de tensão e reconstrução visa oferecer novas possibilidades de existência visual a sujeitos antes invisibilizados. Corpos que, como sabido, foram submetidos à violência e ao cativeiro, mas que na obra da artista são reconectados à trama do presente.

Como nos diz Amaral (2021), "nas linhas da artista, guiadas pela agulha perfurante, a realidade do tecido é penetrada pelo tempo. A costura liga tempos e corpos, mas não sem antes lembrar dos encontros e permanências que são coercitivos" (p. 15). Trata-se de uma atuação estética e política que transforma o fazer artístico em um gesto de cuidado. No caso de Paulino, um cuidado não apenas de si, mas com a memória nacional, de um grupo, que ultrapassa o plano individual das biografias utilizadas em suas composições.

[4] Intitulada *In Minor Keys* (Em Tonalidades Menores) e concebida pela curadora, já falecida, Koyo Kouoh, a 61ª exposição internacional de arte da Bienal seguirá de forma integral o projeto concebido, com o objetivo de valorizar o que Kouoh idealizou. Sendo assim, se propõe uma reflexão sobre memória, escuta, relações e formas de existência frequentemente marginalizadas pelos grandes regimes de visibilidade contemporâneos (La Biennale di Venezia, 2026).

A produção artística de Paulino pode ser compreendida como um relicário íntimo e coletivo. Utilizando materiais associados ao universo doméstico e feminino — linhas, agulhas, tecidos, objetos cotidianos, entre outros —, ela reconfigura criticamente uma linguagem artística que foi historicamente hierarquizada. Suas obras provocam uma reflexão sobre a construção dos corpos negros na história do Brasil, evidenciando como essa narrativa foi, muitas vezes, sustentada por imagens que cristalizaram estereótipos antes mesmo que pudessem ser compreendidos (Oliveira, 2025). A artista lida com imagens como quem escava camadas de silêncio, em um movimento de reposicionamento, reivindicação e expansão de sua existência. Essa (re)organização se dá não apenas no plano formal, mas também no simbólico, permitindo que os mundos contidos nas imagens sejam reinscritos em uma nova ordem.

A Obra

Parede da Memória (1994–2015; https://35.bienal.org.br/wp-content/uploads/sites/2/2023/06/rosana-paulino-2-scaled.jpg) articula diferentes elementos que atravessam a artista Rosana Paulino; principalmente as suas memórias familiares, sobretudo por meio do uso de imagens fotográficas herdadas (com condições históricas mais amplas), produzindo uma espécie de montagem em que o íntimo e o coletivo deixam de ser esferas separadas. Destacamos que *Parede da Memória* se trata de uma instalação artística, isto é, de um trabalho visual que tensiona os limites tradicionalmente estabelecidos entre bidimensionalidade, tridimensionalidade, espaço expositivo, corpo e experiência.

Segundo Michael Archer (1997/2012), o termo "instalação" é uma espécie de rótulo, criado, a partir dos anos 1970, pela crítica de arte para "dar conta da crescente frequência com que os espectadores achavam que precisavam estar na obra de arte para poder vê-la e vivenciá-la" (p. 83). Em conformidade com o pensamento de Rosalind Krauss, uma importante crítica de arte contemporânea, Archer (1997/2012) compreende que as instalações artísticas são trabalhos de difícil descrição e categorização, pois encontram-se no chamado "campo expandido" da arte contemporânea internacional. Como pode ser observado na imagem, um dos principais elementos da instalação são as fotografias. Aqui podemos compreender as fotografias como tensionadores dos vestígios de uma história atravessada por regimes de visibilidade que determinaram quem poderia aparecer, como poderiam aparecer. As fotografias, assim, possuem consigo uma ideia de "rastro", um rastro de materialidade, capaz de (re)afirmar a existência de tudo o que nela está presente.

Em entrevista à TV Brasil, por ocasião da exposição *A Costura da Memória* (2018–2019), a artista diz "trabalho com a foto já feita, porque ela traz um afeto muito grande" (Antonacci, 2017, p. 281). Dessa forma, compreende-se que as fotografias, para Paulino, são agentes relacionais. Amaral (2021) reforça essa percepção ao observar que sua produção envolve não apenas a consulta ao arquivo, mas um vínculo com a carga afetiva dos objetos históricos que convocam a sua rememoração.

O uso recorrente de retratos de pessoas negras torna-se um gesto de resgate e reinscrição identitária, tensionando diretamente os fundamentos da história oficial. Ao expor seus familiares, a artista entra em um campo da produção do coletivo, não

simplesmente pela repetição das imagens, mas por ampliar a rede ancestral de todos que não puderam ter acesso aos seus antepassados.

A potência do trabalho de Paulino está, portanto, na capacidade de revisitar a história e reconfigurar narrativas (Oliveira, 2025). Ao confrontar diretamente as violências coloniais, ela transforma os objetos artísticos em territórios de disputa e reconhecimento. Paulino não suaviza as bordas da dor — ao contrário, ela costura com a agulha da verdade e do afeto, entrelaçando tempos e corpos. O resultado é uma obra que, embora pessoal, é inevitavelmente política. Em suas palavras, Paulino afirma que: "do ponto onde eu estou (...) vou atrás de outras memórias, e aí entra a memória do grupo étnico" (Amaral, 2021, p. 9). Um grupo que forma uma grande massa, um rastro amarelado em toda exposição, visto de longe, mas que também vê de longe.

É nesse jogo de distâncias que a obra se constitui como arquivo. Não um arquivo estático, organizado segundo rígidos critérios institucionais, mas um arquivo em ato, tecido pela repetição, pelo desgaste e pela reinscrição de imagens e técnicas familiares. Ao mobilizar fotografias e costura, Rosana Paulino desloca o gesto de arquivar do campo do controle para o da convocação: não se trata mais de decidir o que permanece, mas de fazer emergir aquilo que foi parcialmente apagado, isto é, tensionando o próprio "mal de arquivo"[5], ao expor poeticamente a violência constitutiva dos processos de guarda e esquecimento, sem, contudo, buscar resolvê-la.

Ao mesmo tempo, ao reunir esses fragmentos e reinscrevê-los em um espaço expositivo, a artista produz um outro regime arquivístico, que se aproxima do que Mbembe (2002) compreende como o arquivo enquanto dispositivo, que articula memória, materialidade e poder. Aqui, porém, esse dispositivo é desviado: já não serve à estabilização de uma narrativa oficial, mas à exposição de suas falhas e lacunas. As imagens comuns trazidas pela artista passam a operar como provas sensíveis de uma história que insiste em não se deixar apagar.

É nesse deslocamento que a obra pode ser compreendida como um "arquivo nagô" (Amaral, 2021): um arquivo diaspórico, construído a partir de restos, de sobrevivências e de gestos de recomposição. Diferente do arquivo estatal, que organiza e encerra, este arquivo se expande, se multiplica e convoca. Ele não busca a origem, mas sustenta a continuidade de uma memória atravessada pela violência e pela resistência. Assim, a obra reativa imagens, fazendo do arquivo um campo vivo, onde o passado não está concluído, mas em permanente reinscrição.

Destaca-se que o processo de elaboração da obra não se trata, apenas, de tirar fotografias de uma caixa de lembranças e colocá-las na parede (https://35.bienal.org.br/wp-content/uploads/sites/2/2023/06/rosana-paulino-1-scaled.jpg). Aqui, existe um conhecimento próprio ao campo dos processos criativos em artes visuais, permeado por experimentações poéticas sensíveis que, neste caso em particular, estão na intersecção entre elementos ditos "cotidianos" com outras tecnologias, a exemplo dos necessários tratamentos que as imagens fotográficas foram submetidas até sua configuração final.

[5] O conceito de "mal de arquivo" foi desenvolvido pelo filósofo Jacques Derrida (1995/2001), principalmente em sua obra intitulada *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. O conceito é um dos focos principais do artigo desenvolvido por Amaral (2021), onde propõe uma outra leitura possível da ideia de arquivo.

Segundo a própria artista:

> *Parede da Memória*, na realidade, é xerox computadorizada, e isso é muito legal, porque eu gosto muito de tecnologia. Não tenho nenhum problema com a tecnologia, muito pelo contrário, eu a adoro. Naquele momento, por exemplo, a xerox computadorizada era uma coisa muito prudente, porque eu conseguia manipular as imagens (mudar formato, mudar tamanho) – não havia scanner nem Photoshop nessa época. (Paulino, 2018, p. 10)[6]

O uso de programas de edição de imagens foi necessário para que a artista pudesse digitalizar e padronizar as fotografias no formato/dimensão 8 x 8 x 3 cm (Graichen et al., 2021; Paulino, 2018). Paulino (2018) segue dizendo:

> não é gravura, não faço uma gravação, não é uma fotogravura; o que pesa ali é a cabeça de gravadora, é o modo de olhar o material, por isso sempre falo sobre a questão do material, porque essa questão da reprodutibilidade, o modo de encarar aquele trabalho, vem da mentalidade de uma gravadora. (p. 11)

Em seu processo criativo, Paulino investigou profundamente as potencialidades intrínsecas das materialidades que estavam ao seu alcance. Sendo assim, os tecidos, após receberem a estamparia fotográfica desejada (algumas com novas intervenções feitas em aquarela), não permaneceram apenas como "tecidos": foram transformados em artefatos-talismãs-amuletos de proteção, se tornaram patuás[7].

Esse elemento da obra, apesar do empréstimo linguístico, é muito comum na cultura afro-brasileira ligada ao Candomblé e a sua produção se dá de inúmeras maneiras. Segundo Alex Swander Martins (2014), o patuá pode consistir em um pequeno pedaço de tecido utilizado junto ao corpo; já Aquino (2014) aponta que ele também pode ser confeccionado em couro, frequentemente nas cores associadas ao orixá de quem o porta, trazendo em seu interior ervas, substâncias e inscrições relacionadas à entidade de proteção espiritual.

A utilização do patuá, como proteção, aponta para além do uso individual, no caso de Paulino, o seu contato com o amuleto-talismã se deu por meio de sua própria casa. Segundo Paulino (2018): "você não passa por um objeto, por dez anos, sem ser tocada por ele, sem pensar sobre o que será que tem lá" (p. 15).

Podemos, assim, observar que todo processo criativo da obra *Parede da Memória* é permeado por memórias e atravessamentos técnicos, sensoriais e afetivos que a artista teve durante a sua vida, que são revisitados e periodicamente ressignificados. A obra conjuga imagens de parentes (ancestrais), a costura aprendida com a mãe, a materialidade do patuá, dentre tantos outros elementos da experiência de vida de Paulino, ao ponto de conduzir os espectadores a mergulhar em uma narrativa visual singular, proveniente de arquivos.

---

[6] A versão definitiva da obra é de posse da Pinacoteca de São Paulo, nesta versão a artista refaz os patuás com uso de impressão digital, a versão piloto da obra não está em circulação.

[7] Sabe-se que a palavra "patuá" vem do tupi-guarani "patauá", que significa cesto, caixa, caixão ou cesto de palha trançada. O patuá é comumente usado para "fechar o corpo" de quem o carrega no peito (Léxico, s.d.).

Arquivos que são construídos em pleno território da liberdade poética. Onde a liberdade do uso de materiais se aplica de modo direto sobre a confecção desses patuás, que são transmutados em obras de arte. Uma vez que, diferentemente dos patuás religiosos, Paulino não usou tecidos coloridos, não usou couro, não preencheu esses amuletos com ervas, pedras, ossos ou contas de vidro (Lago et al., 2022). Entretanto, o "não utilizar" desses materiais também não retirou dos objetos o seu valor de proteção. Pois, o que podemos observar em *Parede da Memória* é uma expansão desses protetores. Em um movimento de estilizar os seus patuás, Paulino concedeu às imagens de seus ancestrais (aqueles das fotografias) o papel de protetores. São eles que transformam uma almofadinha de tecido preenchida com espuma em um patuá protetor.

Sendo assim, os patuás de Paulino operam uma relação diferente: eles não são amuletos religiosos da magia do Candomblé, eles transformaram-se em suportes artísticos de identidade por meio da fotografia. São justamente as fotografias dos ancestrais que cumprem esse papel de guardar histórias e afirmar pertencimentos, transformando os pequenos patuás-amuleto em um dispositivo-instalação artística de memória que conecta corpo, passado e linhagem (Aquino, 2014).

Uma memória que está no risco iminente do esquecimento, do desaparecimento e que a artista insere de algum modo para a sua produção. A escolha do tecido de microfibra não é feita ao acaso, esse material, ao receber uma estamparia não garante a ela durabilidade perpétua. Quando nos atentamos às fotografias presentes na instalação, podemos ver diferenças entre elas, algumas mais nítidas, outras mais desgastadas. A obra nos transmite a ideia de esmaecimento, do desaparecimento das imagens, assim como o desaparecimento das memórias, quando não revisitadas.

Desse modo, os patuás presentes em *Parede da Memória* reforçam sua função de proteção e ainda a de rememoração — tendo em vista, também, a duração temporal do processo de elaboração da obra. Os patuás se tornam em um lugar de contato e de circulação entre tempos, culturas e afetos, instaurando uma corporeidade, que é, ao mesmo tempo, continente e conteúdo: recipientes de memória e resistência afro-brasileira.

Essa proteção concedida pelos ancestrais nos permite encarar a obra como um grande relicário (Rendeiro, 2010), capaz de emanar sua proteção para aqueles que a observam. Essa proteção, ou melhor, esse "fechamento de corpo" nos torna invulneráveis e mantém nosso espelho intacto.

Essa mistura de materiais presentes na poética de Paulino, atrelada às inúmeras técnicas, é o "sopro de vida" (Bottene, 2014, p. 118) que a arte contemporânea concede. Uma arte desprendida, que segue por um caminho errante, incerto, indefinido, inacabado (Cattani, 2002). Segundo Bottene (2014) "abordar arte contemporânea é tratar da sucessão de fenômenos da desordem, do ininterrupto; é deturpar a figura da arte e contestar uma história linear" (p. 118). É ser antítese, interromper um fluxo, remover o limite entre os sentidos dos objetos, é fazer-buscar novas ideias da própria arte, do que quer que ela seja e de suas relações com o todo (Rajchman, 2011).

Paulino, ao se autorizar a inventar suas próprias técnicas e materiais, transforma o que alguns entendem como "banal" em material de criação, valorizando a força de

uma estética presente no cotidiano brasileiro, mesmo fora do sistema oficial da cultura. Assim, a artista não se limita à representação ou à simbolização, por conseguinte a sua produção se aproxima da crítica formulada por Suely Rolnik (2002) acerca da incorporação acrítica de repertórios eruditos provenientes dos "centros hegemônicos", ao instaurar uma prática artística que elabora seus próprios modos de pensamento a partir de experiências históricas e materialidades localizadas.

Para se permitir ser conduzido por esta obra, é preciso se abrir a uma "leitura a contrapelo" da história oficial. Cada fotografia presente na instalação constitui uma declaração de presença e de resistência, confrontando as forças de apagamento e silenciamento. É nesse ponto que artista e obra se inscrevem com força na arte contemporânea. Uma arte que não segue um caminho linear ou ortodoxo (Bottene, 2014). Uma arte marcada pela descontinuidade, pelo hibridismo, pela contestação da narrativa da própria arte como progresso.

O Território

O nosso encontro com a *Parede da Memória* (1994–2015) não ocorreu como nossa idealização imaginou, não conseguimos ficar diante da materialidade imediata da obra. Mas a encontramos de uma, ou melhor, de outras maneiras: através de suas circulações imagéticas acadêmicas e digitais. Durante a produção deste texto, a instalação nos chegou mediada por fotografias: em catálogos, em documentos institucionais, em registros digitais dispersos em diferentes plataformas.

Esse modo de acessar e de visualizar a obra nos atravessa principalmente no que diz respeito em "olhá-la pelos olhos dos outros"[8], aqui ainda, pelo registro do outro, já que não obtemos autonomia de escrutinar a obra pelos ângulos que desejávamos, na iluminação, na aproximação, no sentir o ambiente expositivo em que se estava. Não pudemos ainda observar quem a observava, nem experienciar o momento do encontro físico, sendo ele bom ou ruim. A quebra da expectativa da possiblidade de se colocar frente aos 1.500 patuás nos exigiu uma reposição, mais distante, sem dúvidas, mas ainda assim muito próximo, com um desejo ainda maior de rastrear os seus registros.

Entendemos, assim, pela distância imposta, que a obra rompeu com a objetividade fixa de um "objeto" e começou a operar exatamente como o que nos convocou: pela sua capacidade de reconfiguração, ou seja, o que antes poderia ter (talvez) afetado o nosso interesse pela obra, também nos abriu a possibilidade de investigação e curiosidade sobre esses outros modos de acessibilidade.

Essa outra experiência da e com a obra nos deu pistas de parte de seu próprio processo de territorialização. Afinal, como sugerem Deleuze e Guattari (1980/2011), um território não corresponde apenas a um espaço físico delimitado, mas a um conjunto de relações, ritmos, forças e expressões capazes de produzir modos de existência.

[8] A formulação remete à análise de Roland Barthes (1980/1984) em *A Câmara Clara*, na qual o autor problematiza a experiência de ser fotografado e a recepção do próprio retrato como um ato de alienação e exteriorização. Para o autor, a imagem fotográfica institui uma cisão ontológica entre o sujeito retratado (*spectrum*) e o olhar do espectador (*spectator*), fazendo com que a apreensão do eu (ou do objeto amado) passe inevitavelmente pela mediação do olhar alheio: na fotografia, a presença do objeto é de certo modo uma presença diferida, na qual nos vemos transformados em outro.

Entende-se, portanto, que a obra *Parede da Memória* não habita um único lugar: ela se reterritorializa continuamente nos espaços por onde circula, nos dispositivos que a reproduzem e nos corpos que a encontram.

Aproximar-se da obra (independentemente do modo possível) implica em abrir-se ao seu "agenciamento" sobre os pesquisadores — enquanto captamos o que percebemos desses agenciamentos incidentes sobre a artista em seu processo criativo de construção. No limite, somos sempre agenciados e agenciadores, co-agentes, pois nada existe de forma isolada.

No caso das obras de arte, suas existências dependem dos encontros entre materiais e forças que se articulam entre si. Trata-se de uma composição heterogênea capaz de organizar provisoriamente o caos e produzir uma determinada forma de expressão (Deleuze & Guattari, 1980/2011). Uma forma que concede consistência e existência a algo que antes permanecia disperso no virtual[9].

Tomar *Parede da Memória* como um agenciamento-encontro entre a materialidade poeticamente trabalhada por Paulino exige de nós um movimento de saída do campo puramente objetificado dos materiais e uma entrada no campo relacional entre eles e tudo o que circunda a construção e concepção de uma obra artística. Por exemplo, Paulino produz um campo estético, político e afetivo no qual a memória funciona como força ativa, instaurando continuidades narrativas.

A produção desse outro campo poético, composto por fotografias, tecidos, linhas e memórias, permite a coexistência relacional dos materiais (corpos e territórios). Além disso, Paulino compartilha que a obra de arte também é fruto de uma presença guardada em seu armário: da caixa de fotografias; ou seja, existe no discurso, na materialidade e no processo criativo de Paulino um agenciamento de seres ancestrais...

Os ancestres se fazem presentes em sua poética[10], seja pelo aprendizado transgeracional ou pelas fotografias/materialidades. Sendo assim, os mortos (por sinônimo) também fazem. Esse paralelo entre ancestralidade e morte é possível a partir do que nos diz Leda Maria Martins (2021): "da morte nasce os ancestres" (p. 139). Dessa forma, os mortos deixam de (re)aparecer na obra apenas como elementos representados nos patuás e passam a ser tidos como presenças agenciadoras que atravessam a obra e participam de sua força expressiva. É nesta complexa intersecção que a instalação pode ser compreendida como um meio de diálogo entre vivos e mortos, produzindo encontros, afetos e continuidades.

[9] O conceito de "virtual", em Gilles Deleuze (1968/2006), corresponde ao campo das potências, das intensidades e das multiplicidades que não se esgotam em sua atualização empírica. Diferentemente do possível, que se realiza por semelhança, o virtual se atualiza por diferenciação, produzindo novas configurações sem jamais se reduzir a uma forma fixa. Trata-se, portanto, de uma dimensão ontológica que coexiste com o atual e o atravessa, constituindo seu fundo problemático e gerador. Neste horizonte, pode-se pensar o morto não como inexistente, mas como virtual: sua existência não se dá mais sob o regime da presença biológica, porém persiste como campo de forças, memórias, afetos e efeitos que continuam a se atualizar nas práticas dos vivos. O morto, enquanto virtual, é potência de atualização relacional — aquilo que, mesmo não estando atual, permanece operante nas dobras do presente, como as imagens usadas por Rosana Paulino.

[10] Em especial nas produções realizadas dentro do recorte temporal de 1994 a 2015 (período em que *Parede da Memória* também estava sendo confeccionada), obras como *Bastidores* (1997) e *Assentamento* (2013) também constituem-se de fotografias, linhas e tecidos. O conjunto dessas produções nos permite identificar uma consistência no uso dessas materialidades em diálogo com mensagens que majoritariamente buscam expor as dores pelas quais os corpos negros foram submetidos: suas perdas, suas violências.

Essa dinâmica aproxima-se da noção de "suplemento biográfico", desenvolvida por Vinciane Despret (2015/2023). Onde, para a autora, "suplementar" significa permitir que os mortos continuem a existir em um outro registro que não o da existência física e biológica[11]. E, Paulino nos apresenta isso em sua obra, onde os seus mortos deixam de habitar apenas o seu psiquismo e suas memórias e passam a habitar um lugar poético expandido, enquanto protetores, por meio de patuás.

Despret (2015/2023) e Deleuze e Guattari (1980/2011) evidenciam então essa (outra) dimensão que extrapola a singularidade isolada dos movimentos e se configura como um corpo único em dinamismo corporal-afetivo-material[12]. Nesse plano, os diferentes gestos, forças e presenças não se organizam segundo uma lógica hierárquica ou subordinativa, mas compõem uma unidade relacional em que cada elemento participa da constituição do todo sem perder sua potência própria. Não há primazia entre matéria, afeto ou ação; o que se instaura é um campo de imanência, no qual os movimentos se atravessam e se sustentam mutuamente. Assim, mais do que a soma de partes distintas, configura-se uma corporeidade expandida, marcada pela horizontalidade das relações e pela indissociabilidade entre suas dimensões.

Nesse gesto, a obra prolonga as histórias, extrapolando a ideia de mera representação visual. As fotografias herdadas e reinscritas pela artista reverberam em novas relações, em um território poético coabitado por vivos e mortos. Os ancestrais ali presentes aparecem como existências que continuam a produzir efeitos, afetos e interpelações. O "relicário" (Rendeiro, 2010) construído por Paulino torna-se, assim, um coletivo de rostos, gestos e histórias que agenciaram a artista e agora também nos agenciam.

Se reativar a existência dos mortos implica abrir outros territórios para novas formas de presença e de continuidade, precisaremos, então, de nos questionar sobre o que restringe o nosso entendimento acerca desses "outros modos" de existir dos mortos. Olhando para a instalação *Parede da Memória*, indagamo-nos: como os mortos nos instruem a lidar com os vivos?

É culturalmente sabido que o pensamento ocidental hegemônico costuma lidar com a morte a partir do esquecimento, como pontua Despret (2019), o morto "não tem outro papel a desempenhar senão o de se fazer esquecer" (p. 16). O esquecimento do ente que se foi é um ponto fundante do que conhecemos como "trabalho do luto" (p. 16)[13].

[11] Em seu livro *Um Brinde aos Mortos: Histórias Daqueles que Ficam*, Despret (2015/2023) compartilha vários exemplos de suplementação de vida, como as narrativas que a autora produziu para o seu tio Georges. Para a autora, algumas formas de suplementação de existência ficam a cargo de músicas, jardins, obras de arte, livros, mas também pela continuidade de lutas, trabalhos e pensamentos iniciados por aqueles que já se foram.

[12] Ao nos referirmos às dimensões corporal, afetiva e material, estamos indicando condições concretas de instauração da obra no campo artístico: "corporal", pois toda prática artística implica um corpo que age, seja o corpo da artista que produz, seja o corpo do espectador que é convocado e afetado; "afetiva", porque esse agir não se dá de modo neutro, ele é movido por forças, memórias, intensidades e disposições sensíveis que mobilizam, tanto quem cria, quanto quem experiência a obra; "material", porque a obra exige algum suporte/inscrição física (como o tecido, a imagem fotográfica e o bordado) que a torne existente no mundo.

[13] A ideia de um "trabalho do luto" foi formulada por Sigmund Freud (1917/2010) no ensaio "Luto e Melancolia", onde o luto é descrito como um processo psíquico por meio do qual o sujeito, diante da perda de um objeto amado, realiza um movimento gradual de desligamento da libido anteriormente investida nesse objeto, possibilitando, ao final, seu reinvestimento em novos vínculos. O termo "trabalho" indica que o luto não constitui um estado passivo, mas um processo ativo de elaboração da perda no aparelho psíquico.

Por outro lado, a obra *Parede da Memória* exemplifica de modo contundente o que Despret (2015/2023) vem a chamar de "nicho ecológico", na medida em que instaura um campo relacional no qual determinadas existências podem continuar a operar. Falar em "nicho" não nos limita a falar de um território delimitado, mas sim de uma ecologia de vínculos que sustenta presenças, ativa memórias e reconfigura modos de coexistência. Portanto, o nicho ecológico instaurado pela obra pode ser visto como um dispositivo de continuidade: não assegura uma permanência substancial, mas cria condições para que rastros, signos e ancestralidades se mantenham ativos, disseminando-se no interior de novas relações.

Trata-se de uma convivência, na qual os mortos permanecem instruindo e exigindo novas maneiras de estar no mundo. Deste modo, a presença dos mortos depende das relações que estabelecem com os vivos: eles (os mortos) são, de certo modo, aquilo que conseguem fazer acontecer na vida daqueles que os lembram. Por isso, Despret (2019) adverte: se não cuidarmos deles, os mortos podem morrer novamente, desta vez, de modo derradeiro.

Essa dependência, contudo, não deve ser confundida com uma subordinação total da existência dos mortos às nossas práticas. Por isso, pensar a relação entre vivos e mortos implica pensar em um território específico. O ambiente habitual dos mortos, na cultura ocidental, costuma ser associado aos cemitérios, às lápides e aos álbuns esquecidos no fundo das gavetas. Em *Parede da Memória*, entretanto, os mortos habitam outro lugar: o da arte, da circulação e da experiência.

Talvez seja justamente por isso, por essa rede heterogênea de coisas-existências, que Deleuze e Guattari (1991/2010) compreendam a arte como um operador privilegiado de agenciamentos. Tateando essa perspectiva, entendemos que em *Parede da Memória* os materiais são "agência", mas, também, são "contágio", pois produzem um plano-território de consistência próprio, no qual imagens, tecidos, costuras, arquivos e ancestralidades deixam de existir isoladamente para funcionar em co-relação.

Como lembram Deleuze e Guattari (1980/2011), toda territorialização é atravessada por linhas de desterritorialização que fazem variar as formas e suas relações. A própria estrutura da instalação evidencia esse movimento. As fotografias familiares aquareladas e repetidas estabilizam temporariamente rostos, histórias e presenças. Contudo, a disposição/montagem variável dos patuás impede que a obra se fixe definitivamente em uma única configuração.

A circulação expositiva da obra também evidencia esse processo. Desde suas primeiras apresentações (ainda durante o período em que Paulino era graduanda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), *Parede da Memória* atravessou diferentes instituições, exposições e expografias. Em 2015, a obra passou a integrar a exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*, com curadoria de Tadeu Chiarelli, momento em que também foi adquirida para compor o acervo da Pinacoteca de São Paulo. Posteriormente, integrou exposições como *Rosana Paulino: A Costura da Memória* (2018–2019), apresentada na Pinacoteca e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, além de participar da "35ª Bienal de São Paulo" (segunda imagem em https://35.bienal.org.br/participante/rosana-paulino/) e da mostra *Chão*

da Praça (2023; disponível em https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/chao-da-praca-obras-do-acervo-da-pinacoteca/).

Cada uma dessas exposições foi capaz de produzir novas configurações espaciais (à primeira vista) e relacionais (à segunda vista) da instalação. Conforme documentação cedida pela Pinacoteca de São Paulo, a artista trabalha com a ideia de "mancha mínima", permitindo que a obra se reorganize de acordo com as dimensões e condições de cada espaço expositivo, sendo, de certo modo, agenciada pelo próprio espaço-território. Não existe, portanto, uma forma visual definitiva de *Parede da Memória*. Por exemplo, não há uma numeração no verso de cada elemento que indique uma posição ideal/fixa no momento da montagem da obra na parede da galeria/museu.

Cada montagem redistribui imagens, distâncias, ritmos e relações, fazendo com que a obra permaneça aberta à variação, como ocorre em um "jogo da memória" (Graichen et al., 2021). Desse modo, diferentes arquiteturas, diferentes compartilhamentos entre artistas, dispositivos, fluxos de circulação e modos de aproximação tornam-se parte dos agenciamentos que fazem a obra existir.

Como já dito, *Parede da Memória* nos alcançou sobretudo através de superfícies luminosas, comprimida em *pixels*, traduzida por enquadramentos e resoluções alheias (estes foram nossos agentes). Acessá-la desse modo implica, também, em um outro tipo de relação: um toque distante, sem espessura (ou temperatura), mas, ainda assim, capaz de produzir afecções. A obra (quase) permanece a mesma, mas o território de encontro se transforma.

Talvez seja justamente nesse intervalo, entre presença e circulação, entre materialidade e imagem, entre corpo e tela, que a potência da obra continue operando, porque *Parede da Memória* não se encerra em sua condição de objeto artístico — ela persiste como campo de relação, capaz de fazer circular memórias, afetos e presenças através de diferentes meios e territórios.

Os mortos ali presentes continuam, então, a pedir relação, escuta e continuidade. E talvez seja essa uma das forças centrais da obra: permitir que existências do passado permaneçam atravessando o presente. Como sugere Vinciane Despret (2015/2023), somente o morto esquecido desaparece por completo. Enquanto houver quem se deixe afetar por essas fotografias, enquanto houver quem sustente relação com elas, algo dessas vidas continuará existindo.

Conclusão

Ao longo deste percurso, *Parede da Memória* (1994–2015) nos ensinou o exercício de sustentar o encontro com aquilo que insiste. Na obra de Rosana Paulino, há sempre algo que escapa, um resto que permanece em circulação, uma força que opera rasgando a sua materialidade e desafiando o que pode ser dito sobre ela.

Ao reorganizar fotografias, costurá-las e reinscrevê-las em outro plano de relação, Paulino recupera memórias alterando seus modos de existência. Aqueles rostos deixam de pertencer exclusivamente ao passado e passam a habitar num território (carregado de movimento) entre tempos, onde ainda podem afetar e ser afetados.

Talvez seja nesse ponto que a obra nos desloque de modo mais radical, porque, diante dessas imagens, importa quem ainda podem ser aquelas imagens-pessoas--protetoras-patuás e o que ainda podem fazer existir. Como sugere Vinciane Despret (2015/2023), os mortos continuam a existir na medida em que permanecem capazes de nos "fazer-fazer" algo. Assim, *Parede da Memória* deambula em campo aberto: lugar no qual a memória, a relação e a continuidade ainda insistem em acontecer entre as tramas poéticas das artes visuais.

Agradecimentos

Agradecemos a Fundação Araucária pelo financiamento que possibilitou a realização dessa pesquisa.

Referências

Amaral, D. G. do. (2021). Costurar o tempo: Tessituras para um arquivo nagô. *Galáxia*, (46), Artigo e50763. https://doi.org/10.1590/1982-2553202150763

Antonacci, C. M. (2017). Rosana Paulino: Enunciações poéticas de arte africana contemporânea. *Rebento*, (6), 272–291.

Aquino, P. (2014). Corpo fechado: Frontières des corps afro-brésiliens (capoeira et Candomblé). *Sigila*, *34*(2), 61–70. https://doi.org/10.3917/sigila.034.0061

Archer, M. (2012). *Arte contemporânea: Uma história concisa* (A. Krug & V. L. Siqueira, Trads.). WMF Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1997)

Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia* (J. C. Guimarães, Trad.). Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1980)

Bottene, S. (2014). Arte contemporânea: Três perspectivas atravessadas pelo prefixo (des). *Revista Ciclos*, *2*(3), 117–125.

Cattani, I. B. (2002). Arte contemporânea: O lugar da pesquisa. In B. Brites & E. Tessler (Eds.), *O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas* (pp. 35–50). Editora da UFRGS.

Deleuze, G. (2006). *Diferença e repetição* (L. Orlandi & R. Machado, Trads.). Graal. (Trabalho original publicado em 1968)

Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *O que é a filosofia?* (B. Prado Jr. & A. A. Muñoz, Trads.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1991)

Deleuze, G., & Guattari, F. (2011). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 2 ; A. L. de Oliveira & L. C. Leão, Trads.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1980)

Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana* (C. de M. Rego, Trad.). Relume Dumará. (Trabalho original publicado em 1995)

Despret, V. (2019). Les morts sont des gens comme les autres. *Multitudes*, (77), 178–183. https://doi.org/10.3917/mult.077.0178

Despret, V. (2023). *Um brinde aos mortos: Histórias daqueles que ficam* (H. Lencastre, Trad.). n-1 edições. (Trabalho original publicado em 2015)

Freud, S. (2010). *Obras completas* (Vol. 12). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1917)

Graichen, G., Desconci, L. K., & Barbosa, R. A. (2021). Da caixa ao cubo: Análise da obra "Parede da Memória" de Rosana Paulino. *RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, 7, Artigo 1997. https://doi.org/10.23899/relacult.v7i4.1997

La Biennale di Venezia. (2026). *Biennale Arte 2026*. https://www.labiennale.org/en/art/2026

Lago, P. X. do, Eugenio, N. P., & Ramos, P. H. van V. (2022). Movimento, representação e funcionalidade: Africanidades estéticas visuais presentes em obras da artista Rosana Paulino. *Problemata: Revista Internacional de Filosofia*, *13*(1), 353–364. https://doi.org/10.7443/problemata.v13i1.63075

Léxico. (s.d.). *Patuá*. Retirado a 12 de maio de 2026, de https://www.lexico.pt/patua/

Martins, A. S. (2014). O diário secreto. In *Anais do XVIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia: Semântica e terminologia* (pp. 163–175). CIFEFIL.

Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Mazza Edições.

Mbembe, A. (2002). The power of the archive and its limits. In C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid, & R. Saleh (Eds.), *Refiguring the archive* (pp. 19–27). Springer.

Oliveira, A. M. de. (2025, 28 de fevereiro). *Rosana Paulino: Conexões arte e ciência*. Jornal da USP. https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/rosana-paulino-conexoes-arte-e-ciencia/

Paulino, R. (s.d.). *Sobre Rosana Paulino*. Retirado a 10 de março de 2026, de https://www.rosanapaulino.com.br/blank-1

Paulino, R. (2018). Você não passa por um objeto, por dez anos, sem ser tocada por ele. *Arte & Ensaios*, (37), 8–41. https://doi.org/10.37235/ae.n37.24597

Rajchman, J. (2011). O pensamento na arte contemporânea. *Novos Estudos CEBRAP*, (91), 97–106. https://doi.org/10.1590/S0101-33002011000300005

Rendeiro, M. E. L. S. (2010). Álbuns de família: Fotografia e memória; identidade e representação. In A. Barreto, A. M. Mauad, A. Porto, A. E. M. Rodrigues, M. G. Sanches & R. Salles (Eds.), *Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e patrimônio* (pp. 1–10). ANPUH.

Rolnik, S. (2002). Subjetividade antropofágica. In L. D. Machado, M. C. C. Lavrador, & M. E. B. Barros (Eds.), *Texturas da psicologia: Subjetividade e política no contemporâneo* (pp. 11–28). Casa do Psicólogo.

Simões, E. (2022, 17 de outubro). Ancestralidade, território e ciência. *ARTE!Brasileiros*. https://artebrasileiros.com.br/arte/artista/rosana-paulino/

TV Brasil. (2019, 4 de janeiro). *Rosana Paulino: A costura da memória encerra ano na Pinacoteca* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=27EOpiAWy10

Notas Biográficas

Vinicius dos Santos Moreira é graduando de Psicologia pela Universidade Estadual de Maringá. Realiza estudos sobre a existência, a relação entre mortos e vivos, a arte e

a filosofia da diferença. Tem uma pesquisa de iniciação científica intitulada "A Existência (In)visível do Concepto Morto Continuada Pela Pessoa que Gesta" (2024–2025) e é bolsista da Fundação Araucária com a pesquisa "Para que os Mortos Não Morram: Rastros e Retornos em 'Parede da Memória' de Rosana Paulino" (em andamento). É membro participante, desde 2024, do projeto de pesquisa *As Narrativas que Cultivam a Relação Entre os Vivos e Mortos: Implicações Para a Terapêutica em Psicologia* e do projeto de ensino *O Cultivo dos Afetos Entre os Vivos e os Mortos: Contribuições de Benedictus de Espinosa e Vinciane Despret*.

ORCID: https://orcid.org/0009-0005-1599-0881
Email: viniciusmoreira.psi@gmail.com
Morada: Universidade Estadual de Maringá (UEM), Av. Colombo, 5790, Jardim Universitário, CEP 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil

Vanessa Séves Deister de Sousa é metre e doutora em Artes Visuais (Universidade Estadual de Campinas) e licenciada em Educação Artística, com habilitação em Artes Visuais (Universidade Estadual de Londrina). Possui interesse na investigação acadêmica e artística/poética das tendências do campo expandido da arte contemporânea brasileira, com destaque para os possíveis encontros entre corpo, morte, política e poesia. É docente adjunta do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá e coordena o Memento Mori: Grupo de Pesquisa em História da Arte (Universidade Estadual de Maringá).

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2131-8961
Email: vsdsousa@uem.br
Morada: Universidade Estadual de Maringá (UEM), Av. Colombo, 5790, Jardim Universitário, CEP 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil

Adriana Barin de Azevedo é graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Maria (2005). É mestre e doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, tendo realizado um período de doutorado sanduíche na Universidade de Paris X Nanterre. É professora adjunta no Departamento de Psicologia e na pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Maringá. É pesquisadora do grupo de trabalho Deleuze e Guattari vinculado à Associação Nacional de Filosofia. Desenvolve pesquisas e estudos na área da subjetividade, clínica, ética, relação entre vivos e mortos.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8975-9421
Email: abazevedo@uem.br
Morada: Universidade Estadual de Maringá (UEM), Av. Colombo, 5790, Jardim Universitário, CEP 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil

Submetido: 23/05/2026 | Revisto: 09/09/2026 | Aceite: 12/09/2026

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.