

A FORÇA DO ÊXODO NUMA POÉTICA VISUAL

Num lugar construído, a possibilidade de “reconhecimento”

THE POWER OF EXODUS IN VISUAL POETICS
In a constructed place,
the possibility of “recognition”

Paola Wickboldt Fredes¹ e Renata Azevedo Requião²

Resumo

Este artigo parte de reflexões no Campo das Poéticas Visuais Contemporâneas, abordando a produção poético-visual da artista Paola Fredes, cujo processo dá-se no “reconhecimento” da “experiência” pessoal, marcada por vivências de infância e juventude, junto com duas gerações da família materna, Wickboldt, no interior Sul do Brasil. Nessa produção, nos objetos estético-visuais, resultantes de um fazer poético-visual, materialidades, gestos e saberes, advêm da Comunidade Pomerana. Busca-se pensar a topologia constitutiva dessa parcela da Cultura Tradicional Sul-Brasileira, pelo assentamento dessa comunidade, desde a Pomerânia, no Sul brasileiro, através do trabalho continuado na construção do Espaço, ao qual vão se ajustando os corpos, numa coreografia de gestos e na lida com objetos, a Natureza como aliada, à revelia das distâncias e do estranhamento na nova Terra. Nesta poética, sobressaem-se Oralidade, objetos do “viver com” e afazeres cotidianos, sob a forte presença da nova Paisagem, elementos modeladores dos corpos desde esse dado lugar.

Palavras-chave: mundo rural; sul do Brasil; reconhecimento; hábitos e gestos sobre a mesa; artes visuais contemporâneas.

Abstract

This article stems from reflections in the field of contemporary visual poetics, addressing the poetic-visual production of the artist Paola Fredes, whose process unfolds in the “recognition” of personal “experience,” marked by childhood and youth experiences, alongside two generations of her maternal family, the Wickboldt family, in the interior of southern Brazil. In this production, in the aesthetic-visual objects resulting from a poetic-visual practice, materialities, gestures, and knowledge originate from the Pomeranian community. The aim is to consider the constitutive topology of this part of the Traditional Culture of Southern Brazil, through the settlement of this community, from Pomerania in southern Brazil, through the continued work in the construction of space, to which bodies adjust themselves in a choreography of gestures and in the handling of objects, with Nature as an ally, despite the distances and the estrangement in the new land. In this poetics, Orality, objects of “living with,” and daily tasks stand out, under the strong presence of the new Landscape, elements that shape bodies from this given place.

1 Mestranda em Artes pelo (PPGARtes / UFPel) na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Bacharel em Artes Visuais (CA / UFPel).

2 Professora, orientadora e pesquisadora. Pós-Doutoranda em Artes (UnB, 2025-2026), Pós-doutora em Letras (UFSC, 2010-2011), Doutorado em Letras (UFRGS, 2002), Mestrado em Letras (UFRGS, 1997), Graduação em Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (UFPEL, 1994), Graduação em Licenciatura em Letras (UFPEL, 1988). Coordenadora do Grupo de Pesquisa “Artefatos para construção e leitura do pequeno território” e do Grupo de Leitura “amiúde com Walter Benjamin”, ambos articulados pelo Projeto Unificado “Viagens e lugares: mapas, topologias e linhas de fuga, configurações antropológico-poético-visuais”. Secretária de Cultura, Pelotas, 1ª gestão PT, 2001-2004.

Keywords: rural world; southern Brazil; recognition; habits and gestures on the table; contemporary visual arts.

Neste artigo lidaremos com o *reconhecimento* como movimento de percepção cognitiva, entendido de modo particularmente importante. De um lado, como pensamento implicado na conquista de uma Poética Visual, esta da qual partiremos, que pôde ser desenvolvida desde os anos iniciais, anos de constituição, portanto anos *formadores*, no curso de Graduação em Artes Visuais, num Bacharelado voltado à Criação Poético-Visual, bem como a suas imbricações com História, Teoria e Crítica das Artes Visuais, inserido num forte viés de Pesquisa, considerado com especificidade de recorte o Campo das Artes Visuais Contemporâneas. De outro, retomando aqui o sentido hegeliano do termo, atualizado particularmente pelo filósofo Axel Honneth (1949). Para este pensador, “uma das principais fragilidades da Filosofia Contemporânea é a de que as análises sobre ‘liberdade’ não se relacionam com as análises da ‘vida em sociedade’”. Para Honneth, o conceito de liberdade nasce com a modernidade, ao final do século XVIII, a partir de dois fatores: a representação do que é “bom para o indivíduo” e o “ordenamento social” (Débora, 2021). Se a grande questão para Honneth tem como paradigma social a vida em sociedade, as práticas associadas ao “viver com”, nos termos de Roland Barthes, talvez possamos identificar na prática poético-visual da artista Paola Fredes, no trabalho poético destacado por este artigo, alguns aspectos que sinalizem ações e atividades que ao mesmo tempo em que valorizam o indivíduo delineiam certo “ordenamento social”. No trabalho de Paola, vê-se não apenas objetos que remetem à ou replicam aqueles utilizados no cotidiano de uma comunidade, redimensionados em sua potência poético-visual, como se pode ver um investimento poético performativo, nos gestos que garantem os mais banais rituais do cotidiano, como servir-se à mesa, cortar batatas, colocar a mão na água tépida ou gelada, sempre transparente.

Buscando uma intersecção entre tal prática poético-visual, associada à proposta de pesquisa recentemente aprovada no Curso de Mestrado em Artes, ênfase Artes Visuais e Transversalidades, no PPG-A/CeArtes, intitulada *Assim como meu avós: a paisagem rural e o “gênio do lugar” a partir do trabalho poético em Artes Visuais*, propomos desenvolver, neste texto, algumas das questões apontadas pelo Dossiê *Saberes Ancestrais: Aproximações com Arquitetura, Urbanismo e Cidades*. Considerando aquilo nomeado como “saberes transmitidos de geração em geração, conhecimentos que moldam ‘práticas de construção’, ‘ocupação do território’, ‘modos de vida’ e ‘interações com a natureza’”, tendo aqui como contraponto a suposta liberdade na criação poético-visual. Particularmente nos aproximaremos do item “Construtos associados a certa ‘identidade cultural’, que constrói de modo peculiar e num dado momento histórico”, no tecido social específico ao qual nomeamos a América Latina, este pedaço de Terra continental, Terra há tantos séculos dominada.

É parte dos procedimentos do Campo das Poéticas-Visuais Contemporâneas, Campo tomado a partir da Criação (e não da recepção, dado importante para as reflexões aqui desenvolvidas) reconhecer e assim atribuir nomes, que emergem do uso e da prática processual realizada pelo artista visual-criador-pesquisador. Dar nomes como forma de produzir sentidos, ou melhor como forma de ir ao encontro dos sentidos. Dar nomes tanto a materiais, quanto a estratégias construtivas, a montagens, a escolhas, a texturas, a recortes, a configurações, interessando no caso da poética de Paola Fredes, sobremaneira, gestos, modos e técnicas construtivas tradicionais. Na poética, tais aspectos são apropriados e, por tão repetidos, atualizados durante a criação – gerando novos sentidos necessariamente a partir do tensionamento com o antigo sentido comum.

Mais claramente, enfatizaremos para fins deste artigo modos de vida e “tecnologias sociais”, modos de “viver com” (Barthes, 2003), desenvolvidos por um grupamento humano específico na construção sócio-econômica do Estado do RS, uma região lacunar no sul do país, próxima à região onde habitamos. Grupamento tomado portanto como uma das “comunidades tradicionais”, que encontraram seu lugar no Brasil, redimensionando-o e esculpindo-o, para além da geografia, e mesmo da geografia humana local. Grupamento social constituído por Homens de determinada Cultura Estrangeira – neste caso a Pomerana.

Não pretendendo impor algo como uma perspectiva alternativa ao grande discurso, o “discurso régio”, ditado pelos paradigmas ocidentais civilizatórios, triplamente articulado, eurocêntrico, falocêntrico, logocêntrico, cuja força é, assim compreendemos, avassaladora, “propomos a valorização de modos invisibilizados, modos baseados na oralidade e na memória”, modos não vinculados nem à Cultura Escrita – aspecto também importante para a discussão aqui proposta –, nem ao sentido de Progresso e de Consumo Sistemático, antevisto pelo Capitalismo (conforme Benjamin, no fragmento “O capitalismo como religião”, 2013). Levando em consideração o tópico “territorialidade e modos de habitar de povos tradicionais”, tentaremos descrever a comunidade cujos modos são apropriados por esta pesquisa em Poéticas Visuais, vinculando ao tópico, se formos capazes, à discussão “arquiteturas vernaculares indígenas, africanas e ribeirinhas no Brasil e na América Latina”. Há pesquisa local suficiente, nos Campos da História, da Antropologia e da Arqueologia, a nos indicar que a Comunidade Pomerana passou a redesenhar com sua presença tal região no entorno de São Lourenço.

Ainda que não tenha sido reconstruída a árvore genealógica da família da artista, acredita-se que os pais de sua bisavó materna, Augusta Krüger, vieram da Alemanha entre 1880 e 1890. Pouco se sabe dessas pessoas. O pai da avó Ediléa, filha de Augusta, é uma incógnita: após ter abandonado a filha, seu nome foi guardado em segredo. Bisavó, avô e mãe da artista foram alfabetizadas em pomerano.

Na leitura do livro *A Colônia de São Lourenço e seu Fundador Jacob Rheingantz*, de Vivaldo Coaracy, obra que rememora a fundação da Colônia São Lourenço, em 1858, pelo comerciante alemão Jacob Rheingantz, encontra-se a listagem das famílias compradoras dos lotes de terra. Os lotes, nomeados por “colônias”, compunham a grande Colônia São Lourenço. Ali encontra-se duas menções à família Wickboldt, família alocada na Picada Bonita, região hoje conhecida como o Município de Arroio do Padre. Para tais informações, parte-se de documentos de batismo e certidões de casamento, cunhados pelas Igrejas frequentadas pela família. Neles observa-se, por exemplo, entre outras coisas, a mudança na grafia do sobrenome “Wickboldt”, que na certidão de batismo do avô da artista consta como “Wickbold”.

Podemos vislumbrar o movimento da formação de Colônias a partir de vasta pesquisa desenvolvida por Fábio Vergara Cerqueira, pesquisa que explora a formação cultural da região da Serra dos Tapes, região que se distribui entre os municípios de São Lourenço do Sul, Turuçu, Pelotas, Arroio do Padre, Canguçu, Capão do Leão e Morro Redondo. Área de instalação de diversas Colônias rurais de imigrantes europeus. Conforme Cerqueira:

A partir do núcleo inicial, situado próximo ao Boqueirão, em São Lourenço, descendentes de alemães e pomeranos espalharam-se pelo interior do município de Canguçu e pela zona serrana do município de Pelotas, instalando a economia colonial, baseada nos minifúndios policultores, numa ampla fatia da encosta do Planalto Sul Riograndense (Cerqueira, 2010, p.873).

O lugar dos avós, uma das Colônias, é conhecido como Sesmaria, localizado em Harmonia, um dos oito distritos do Município de São Lourenço do Sul. Nomes se desdobram sobre nomes, e perfazem a História (nos termos de Jacques Rancière, *Os nomes da História*, 2014). Esse lugar é matriz cultural de onde advêm os valores formais dos usos, matriz-base para a apropriação estética (as cores, as texturas, os materiais, as configurações, os cheiros, os sons e o silêncio, os brilhos e a escuridão dos tons acobreados...) da poética em questão, constitutiva desta nossa brasilidade-sul. Lotes de terra que desde 1858, quando da fundação da Colônia São Lourenço, foram divididos e vendidos entre diversas famílias constituídas desde as primeiras vindas da Pomerânia e da Alemanha. É importante observarmos que, desde sua fundação, as atividades agrícolas desenvolvidas nessas áreas foram pouco modificadas. Até acontecer a consolidação do cultivo comercial da soja e do tabaco, foram anos de economia girando em torno do plantio de feijão, cebola, batata, da criação de aves e da venda de ovos e lenha. O escoamento da produção não se limitava somente às cidades próximas. Em uma das muitas histórias contadas pelo avô da artista, ele relata que o pagamento da propriedade foi liquidado após a venda de uma carga de cebola na cidade de São Paulo, viagem feita de caminhão. Interessa destacar que essa foi a viagem mais longa feita pelo patriarca da família Wickboldt, entre 1967 e 1970. Com a consolidação do cultivo de soja e tabaco, grande parte das famílias adotaram a prática da agricultura de subsistência, termo com que se nomeia a venda daquilo que excede ao consumo próprio. Afora a própria troca de alimentos entre vizinhos, atividade econômica, social e cultural muito comum. A parceria entre vizinhos é uma característica a unir essas pequenas propriedades. Tal traço, tal valor é muito explorado pela jovem artista, como se verá na segunda arte deste texto. Num forte laço baseado no sistema de trocas entre os habitantes, são trocados favores, força de trabalho, insumos e produtos, criando um vínculo de amizade que atravessa décadas. Chegando aos dias de hoje, faz com que três gerações de famílias se mantenham em contato, mantendo um certo sistema de trocas e de interrelações. Pode-se dizer que essa relação entre gerações se mantém, muitas vezes, por um sentimento de gratidão resultante de favores trocados entre os patriarcas das famílias. Ajudo-lhe, pois, certa vez, seu avô ajudou meu pai. O mesmo espírito advindo da 2a GGM, conforme indicado por Honneth.

Reforçando tal espírito de familiaridade e de vínculo comprometido, na Colônia, comumente, uns se dirigem aos outros através do sobrenome da família. Nomes sobre nomes, áreas rurais envolvidas por áreas rurais. Viceja aí a Natureza, que numa medida muito sutil, é domesticada pelo Homem. No sul do Brasil, tais áreas, grandes áreas de terra na Zona Rural, cujas dimensões correspondem muitas vezes a pequenos municípios urbanos (embora pareça forçado o paralelo, em não raras ocasiões Colônias são emancipadas a Municípios), são nomeadas genericamente como “colônia” ou “o fora”, do mesmo modo que as pequenas áreas de terra, de propriedade privada, são, por sua vez, também com frequência chamadas de “colônias” por seus proprietários.

A maior parte das famílias que ainda hoje, em pleno século XXI, habita a Colônia Sesmaria comunica-se em pomerano. Majoritariamente frequentadoras da Igreja Luterana, todos os domingos reúnem-se nas comunidades para a celebração do culto. Sendo a manutenção da Igreja também atividade realizada coletivamente, toda família precisa disponibilizar um membro que auxilie nas atividades de conservação das instalações da comunidade, composta geralmente por um Salão e o Cemitério. O que esteticamente diferencia uma Igreja Luterana das demais, também se transpõe para as casas: a estética mínima, o apeço apenas pelo que é necessário. Os templos Luteranos são construídos para um único objetivo, que é o culto da palavra sagrada, nega-se a arquitetura de pompa e o culto às imagens, sendo um ambiente muito simples e funcional (a correlação estética com a arquitetura modernista de um Mies Van der Rohe é um destaque que, para fins deste artigo, ficará apenas indicado).

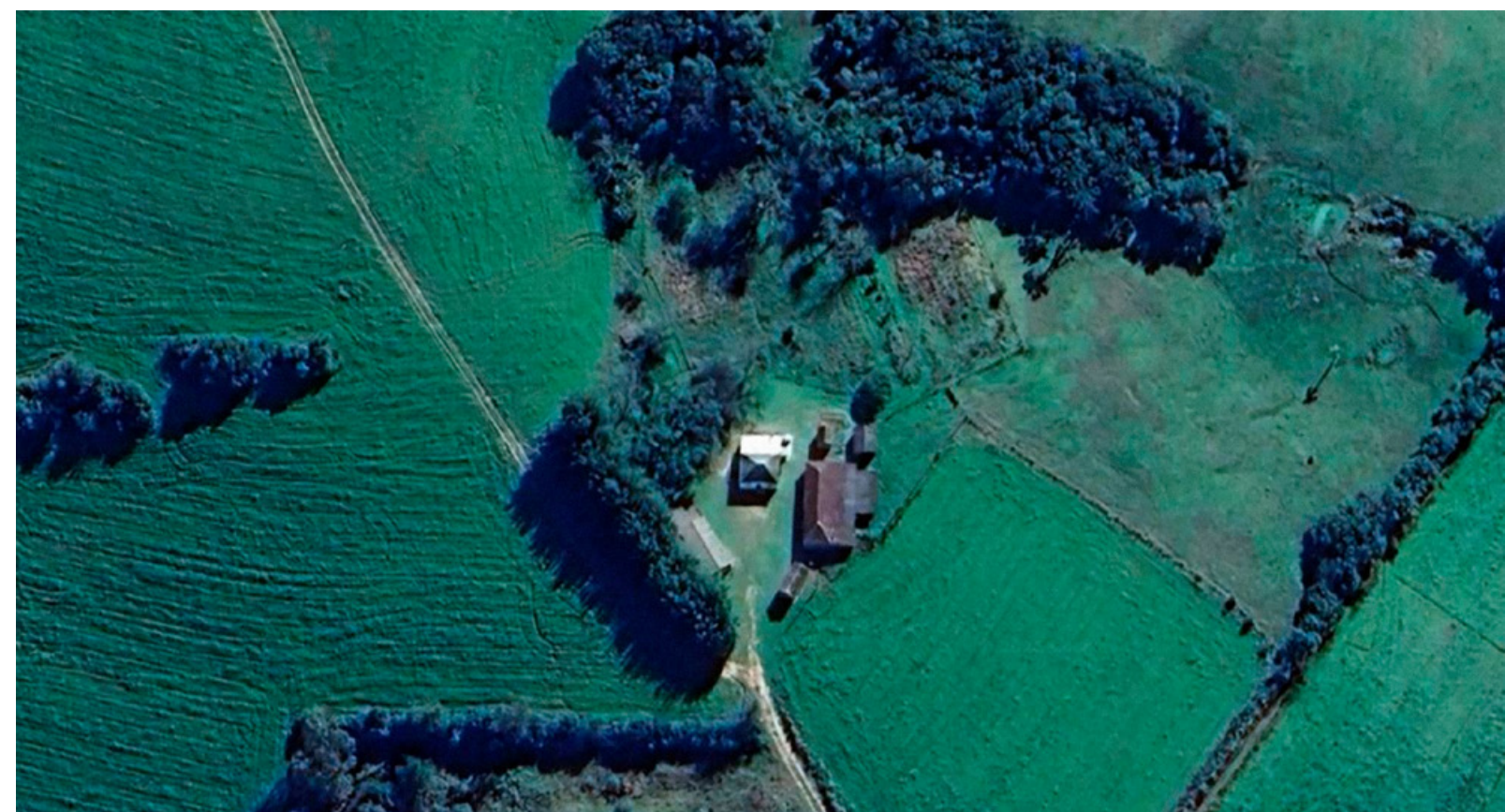
Figura 1 - Paola Fredes. Desenho da planta baixa da casa dos avós maternos da artista. Fonte: Arquivo Pessoal, Paola Fredes, 2025.



Os moradores constroem suas casas a partir dessas mesmas crenças, as casas são humildes, discretas, geralmente com pouca decoração. No caso da residência dos avós maternos da artista (Figura 1), a casa possui o necessário para uma vivência confortável. Necessário é um termo caro para a compreensão da vivência que se observa aqui, nesta experiência de vida dilatada, pois comandada por outro tempo. Essas famílias não são assoladas pela lógica do consumo descontrolado ou pelo tempo comercial, pois vivem daquilo que produzem, e desejam apenas o necessário. Com isso, parece viverem noutro tempo, certamente não o dos relógios acelerados pelos modos capitalistas, maquinizadores de Homens (tal qual vemos nos filmes de Chaplin, por exemplo).

Ainda que hoje algumas diferenças sejam percebidas, o Capitalismo Tardio e Selvagem batendo à porta desses locais mais recônditos, durante a infância da artista, um bom exemplo de sua pouca presença é a frequência do único ônibus que levava os moradores à cidade. Na época, ele passava duas vezes na semana na região, nesses dias, uma vez, pela manhã, para levar até a cidade, e a outra, para trazer de volta os moradores, ao final da tarde. Duas vezes ao mês, aos sábados, também ocorria a visita do assim chamado “padeiro”, um pequeno mercado sobre rodas. Um mercado rodante. Nos dois sábados, o comerciante, um senhor, que herdara a atividade de seus pais, ia até as casas nas propriedades, levando uma variedade de mantimentos de todos os tipos, desde produtos de limpeza até guloseimas. Havia entre essas os pacotes de balas de menta, que o avô sempre guardava na gaveta de um dos móveis da cozinha. Bala azeda, agradava somente ao paladar dos homens que frequentavam a casa.

Marcadamente a região é composta por grandes lavouras de soja e fumo, e por pastagens para a criação de gado. Perfazem um tabuleiro peculiar quando vistas do alto (Figura 2), se num voo de avião, por exemplo. Coisa possível para homens que puderam voar, não necessariamente para aqueles que lavraram o território, e fizeram dele, se olhado à distância, tal espécie de tapeçaria. Coisa impossível para o avô



cuja viagem mais ousada e longa fora à ida a São Paulo, de caminhão, perigosa viagem de negócios. O quanto fazemos nos nossos lugares, como o desenho com que diuturnamente preparamos para nós mesmos os lugares que habitamos, é uma questão cara à poética de Paola Fredes e ao que este texto pretende discutir.

Segundo Honneth, o “reconhecimento” como sentimento humano teria sido marcado, nos “efeitos da Segunda Guerra, pelas necessárias redes de solidariedade para a sobrevivência”, advindas de tempos parcos e de muitas dificuldades. Nos termos deste artigo, tal discussão precisando ser encurtada, é importante afirmar, ainda segundo o autor, o que se vê mais tarde, a partir do pós-guerra, num momento também associado à industrialização, com a chegada de novos fatores, novos valores, “especialmente no campo dos Direitos Sociais, com inúmeras reivindicações acerca de melhores condições de existência”. É interessante o contraponto que, em sua medida, os Homens deste lugar, fazem um duplo contraponto ao Capitalismo Industrioso: se afastam dele em sua produção e garantem assim alguns dos Direitos Sociais que os homens do mundo da indústria precisam exigir para sua sobrevivência. Os novos objetos, as novas tecnologias, os novos *gadgets* que complementam as capacidades de nosso corpo, exigem novos gestos, nem sempre facilmente incorporáveis, na maioria dos casos violentadores de nossos corpos, o que naturalmente passa a alterar os produtos (além de outras causas, associadas à produção devida ao aumento populacional, que restarão fora desta discussão). Tudo isso, afora diferentes crises advindas das mais variadas mudanças contra a tradição (é conhecido o recente momento de rechaço pela manteiga, ocorrido na França quando os produtores de leite francês fizeram greve, há alguns anos, e mais recentemente quando o vírus da língua azul impactou na redução de rebanhos na Europa, p.ex. A França é um dos maiores exportadores de manteiga no mundo. Seus consumidores os mais exigentes.).

Figura 2- Paola Fredes. Implantação da casa e dos galpões na propriedade. Fonte: Arquivo Pessoal, 2025.

Hoje, oitenta anos depois, num mundo hiper-povoado, hiper-conectado, hiper-saturado de objetos e de rejeitos desses objetos, mundo com muitas megacidades, aquelas redes de solidariedade parecem esgarçadas, do “reconhecimento” hegeliano parece soçobrar apenas a necessidade de liberdade. Em síntese apressada, destacamos que, para Hegel, o “reconhecimento” é tanto uma forma de autorreconhecimento quanto de reconhecimento pelo outro. Sua *Teoria do Reconhecimento* se baseia na categoria e na prática da “relação”. Segundo ele, o reconhecimento é relacional, tendo portanto uma contraparte fortemente intersubjetiva. Através do reconhecimento, o sujeito rompe com a tradição e se autorrealiza, num processo sutil e tenso de embates com o outro, frente ao grande outro do grupo social. O filósofo compreende ser necessário pensar o homem que emerge do Mundo Antigo. Busca uma mediação entre a “doutrina da liberdade moderna” e a “tradição do pensamento político da Antiguidade”, particularmente segundo a percepção de Aristóteles, que enfatizava o componente comunitário na questão ética. O filósofo lidava com dois mundos em disputa. Estamos vivendo num terceiro momento e a poética-visual aqui apresentada se constrói neste mundo, considerando os valores e os hábitos daqueles que vieram do além mar: de outro Continente, noutro século.

[...]

A artista Paola Fredes nasceu em Pelotas, mas foi criada na periferia, longe do centro, e nunca habitou um lugar essencialmente urbano. Seu bairro, Vila Princesa, mais se aproximava da paisagem rural, onde se localiza ainda hoje a “casa de fora”, a dos avós maternos. As idas ao Centro da cidade eram idas à Cidade, justamente parecendo reproduzir as “idas à cidade” contadas pelos mais velhos. Dessa maneira, certamente por reconhecer-se ali, ao encontrar-se com o fazer artístico, a artista toma para si, como potência criativa, esse ninho que é/foi a “casa de fora”, a casa rural, lugar pelo qual seu imaginário é impregnado. Entretanto, no livro *O homem precário e a literatura*, André Malraux diz:

Toda narrativa está mais próxima das narrativas anteriores que do mundo que as cerca, e as obras mais divergentes quando reunidas num museu ou na biblioteca, não se acham juntas pela relação que mantêm com a realidade, mas pela relação que têm entre si. (Tradução Edson Silva)

Esse fragmento, citado pelo pesquisador Edson Silva, no texto “Malraux entre as artes”, implica em que tal seja a aposta da criação em Arte. Tal é a percepção que nos guia frente a uma poética impregnada de hábitos comuns. Que se faz Arte pelo que ela redimensiona, ainda que continue a representar e a remeter à realidade vivida. A pesquisa em poéticas visuais aqui posta em questão, já foi dito, foi desenvolvida durante a formação no Bacharelado em Artes Visuais, e defendida num TCC, intitulado *Lá fora, onde a grama não cresce: uma pesquisa sobre o processo poético desde as memórias da “casa velha”*, onde a artista desenvolveu um trabalho nas linguagens da escultura e do vídeo. Tal trabalho poético-visual partiu de um olhar muito atento para questões que têm a casa como lugar, mais especificamente a cozinha de uma casa dessas pessoas trabalhadoras, pessoas simples, ocupadas de serviços braçais e cansativos, cuja escolaridade serviu-lhes para saberem assinar seu próprio nome e desenvolverem as escritas necessárias para o dia a dia, como pequenas listas de materiais e números de telefone. Tal cozinha não é apenas lugar de cocção, guarda e higienização dos objetos de alimentação, mas lugar de encontro. Tendo a mesa como lugar central, o entorno da mesa passando a delimitar um pequeno território de ações, gestos, temporalidades, conversas, experiências olfativas e palatais, entremeadas de sons e de silêncios. Assim, mesa, cadeiras, xícaras, talheres, suportes, toalhas de mesa, linóleos, e particularmente os objetos do café, foram importantes materialidades

e objetos apropriados pela prática poética. Num particular investimento, com eles, na busca de gestos que compõem a linguagem silenciosa, nesse ambiente doméstico – tão distante da tagarelice cotidiana para onde a vida contemporânea levou ao homem cosmopolita, cultivado, tecnológico, civilizado.

Para fins deste artigo, tomaremos uma certa cena de origem, matriz da pesquisa poético-visual em questão. Podemos afirmar que nesta outra cozinha, já na margem da zona urbana da cidade de Pelotas, lugar em que a família da artista se instalou depois de deixar a zona rural, os gestos, o cheiro dos temperos, a cor dos utensílios, tudo guarda em si o que se passava numa casa velha, rural, num local no interior. *Um fora* no qual viveram por décadas Marcos e Ediléa, os avós da artista. O local, moradia dos mais velhos, moradia da mãe da artista até seu casamento, aos 16 anos, foi visitado frequentemente, repetimos, tanto durante a infância quanto já na adolescência, pela jovem artista – inclusive ao longo dos anos de formação.

Essa é uma prática, um modo de viver bastante comum na região sul do Brasil, aqueles nascidos no interior mudam-se para a cidade, constituem família, seus filhos vivem entre a cidade e o interior, estabelecendo uma relação bastante fluída entre os oriundos dessas “famílias rurais”, já moradores da cidade, e os membros mais jovens da segunda geração. Há aí certo enfrentamento de cidadanias, uma mais rural outra mais urbana. Os filhos das “famílias rurais”, passaremos a nomeá-las assim, muitas vezes mudam-se para a cidade à procura de educação ou, simplesmente, em busca de uma outra realidade, longe do trabalho na lavoura. Foi o caso dos pais da artista. Em uma conversa em tom de confiança e segredo revelaram que “queriam viver de outra forma”. Quando o casal se mudou para o bairro em que até hoje a nova família mora, a Vila Princesa, num esforço coletivo, as famílias do pai e da mãe juntaram-se para construir a casa dos filhos. Mantendo a colaboração que os moradores da Colônia naturalmente e por necessidade desenvolveram, numa herança dos modos pós 2a GGM. A família acompanhou o crescimento e o desenvolvimento do bairro. Por muitos anos negligenciado pelos governos municipais, até meados de 2008 ainda não havia água encanada em nenhuma das residências. Houve uma grande melhora na infraestrutura do bairro após as obras de duplicação da BR116, que costeia toda a Vila. Essa mudança também catapultou o perímetro industrial do entorno, com a instalação de novas empresas. Em decorrência disso, mais famílias mudaram-se para o bairro, vindas de outros pontos periféricos da cidade, mantendo assim o forte sentido de vizinhança, a sensação de uma vida comunitária, o sentido de pertencimento, e o de proteção – até mesmo aos “contra-valores” exacerbados pelo Capitalismo Selvagem.

Antigamente, na entrada da Vila Princesa, havia alguns pés de eucalipto (Figura 3), grandes árvores que demarcavam como um pórtico mal engendrado a chegada no bairro. Moradores comumente avisavam que desceriam do ônibus nos “eucaliptos depois da Josapar”, quando vinham de São Lourenço do Sul em direção a Pelotas. Estas árvores, cujo crescimento e maturidade na vida adulta envolve cerca de 10 anos, foram derrubadas em 2012, com o início das obras na BR116. Morar neste lugar fez com que a família da artista tivesse outra relação com a paisagem. Antes o imutável horizonte do interior, agora a malha de asfalto que levava com ela a promessa de uma produtiva área industrial. Nesse momento, mais vizinhos, mais ruídos, mais fumaça. Contra isso, um antídoto: as visitas à propriedade dos avós tornavam-se momentos em que a artista experimentava a anterior maneira de habitar, de experimentar o espaço, Permitia relacionar-se com as memórias de seus pais contadas a ela, nas quais tudo se vinculava ao espaço e ao verde que se desdobrava em tons na imensidão.

Os anos passam, todos envelhecemos. Hoje o avô materno mora com a família da filha, mãe da artista, na periferia da cidade. Não mora com a família do filho que cedo migrou para uma região industrial do Estado do RS, Caxias do Sul, em busca do trabalho certo,



formado pelo IFSul, em 2007. A avó Ediléa, recentemente falecida, visitam a casa no interior da Colônia com frequência, mas a produção nas terras já há algum tempo é feita por um grande produtor, que planta ali e em várias outras propriedades através da lógica do arrendamento. O arrendamento reuniu as terras de vários proprietários para a produção frequentemente monocultora, apagando as diferenças nos terrenos de plantio. O tecido múltiplo se apagou. A voo de pássaro uma só extensão de terra e de cor e de textura. Construiu-se assim outra relação com a “casa de fora”, a fim de mantê-la habitável mesmo não se morando nela, nem ela servindo de apoio aos serviços agrícolas.

A casa velha (Figura 4), dos avós, na Sesmaria Colônia do interior de São Lourenço do Sul, matriz da casa hoje utilizada pela segunda geração. A casa dos pais, na Vila Princesa, num Bairro em área reconhecida legalmente como urbana, porém às margens da malha urbana da cidade de Pelotas. Casa na qual a artista ainda vive com seus pais, onde produz seus trabalhos, onde tem seu galpão-ateliê. Guarda como um receptáculo, como um arquivo, memórias que dela emanam. Os modos de viver embrionados na velha casa replicados em parte na casa à margem da cidade, carregados nos gestos e nos objetos, de geração em geração, e transmitidos oralmente através de histórias. Há um dado geracional claro aí: os avós lá fora, os pais à beira da cidade, a artista no centro produtivo da cidade. Esse é um importante ponto de inflexão deste texto.

[...]

A partir daqui o texto incorpora outra dicção, se propondo como contraparte verbal ao trabalho poético-visual, tendo toda essa circunstância habitacional, aqui anteriormente explorada, o texto agora se torna próximo à poética da artista. Torna-se texto um tanto fragmentado, feito de suspensões, entremeado por imagens e remissões a autores, e a artistas. O texto permite assim ao leitor que se aproprie por aproximação das questões desenvolvidas no processo de criação poético-visual de Paola Fredes, processo orientado por Renata A. Requião. Torna-se menos um texto de relato e de



análise de certo movimento rural-urbano, tão frequente nas mais inúmeras regiões do mundo. Torna-se um texto reflexivo-descritivo a partir do olhar da artista e dos objetos estéticos criados. Objetos cuja criação parte da experiência da artista no lugar até aqui apresentado. “Experiência” nos termos benjaminianos, de um conhecimento apreendido e transmitido oralmente, de geração em geração, nutrido pela relação perene com determinado lugar. O texto funciona também como uma instância do “reconhecimento”. Procuramos, como estratégia de aproximação e estranhamento, manter algumas expressões, menos que como gírias, como marcas peculiares do ritmo e da construção e atribuição de valores, dessa gente, em seu lugar e no seu tempo.

[...]

Recomeçamos:

A “casa velha” raramente era fria, sempre nela estava aceso o antigo fogão à lenha, com sua chama que começava a queimar assim que um dos avós levantava. Podíamos acompanhar os passos daquele que fazia nascer o fogo se, ainda quietos na cama, ouvíssemos os ruídos da madeira e do fósforo. A casa velha sempre é feita de pequenos saberes. Acender o fogão à lenha era um dos mais importantes entre eles. O inverno frio no Sul é rigoroso fora das cidades. Neste, que era um dos momentos mais silenciosos do dia, escutava-se os murmúrios desconexos dos avós enquanto planejavam o que fazer ao longo do dia. Com o início da manhã, depois do primeiro café do dia, o avô ia para a lavoura, ou ficava envolvido em alguma tarefa em volta da casa, cortava um pouco de lenha, fazia pequenos reparos nos galpões. Se chamado, ia ajudar ao vizinho que dele necessitava. Já a avó passava a maior parte do dia dentro de casa. Havia nesse lugar uma clara territorialidade associada ao gênero, a ocupação do espaço da casa, do espaço entorno, e do espaço da lavoura (ou da roça), implicavam coreografias de gestos masculinos ou femininos.



Figura 5 - Paola Fredes. Pintura da casa velha, presenteada aos avós maternos pela artista. Fonte: Arquivo Pessoal, Paola Fredes, 2024.

Assim a casa era regida por uma linguagem silenciosa, através de gestos. Também através de regras, por exemplo, quanto às maneiras de as crianças e os adultos, que não os avós, agirem dentro da casa. Todas as paredes eram, ainda são, brancas (Figura 5), o avô sempre mantinha a pintura da casa com uma mistura de cal e água. O chão de cimento, era sempre varrido depois do borrifar de um pouco de água para a poeira não levantar. Os avós, como anfitriões e proprietários, sempre têm seus lugares definidos à mesa, o que se perpetuou até o falecimento da avó Ediléia. Da mesma forma, o momento de dormir também era definido pelo avô, nunca expresso verbalmente, mas por seus movimentos, quando, após se alimentar, juntava as louças que havia utilizado, colocava-as na pia e então, depois de fazer sua higiene, se dirigia ao quarto. Todos sempre soubemos: era um momento de saber compartilhado, hora de todos dormirem. Os saberes do que sempre acontece no mesmo ritmo.

Havia outros momentos peculiares, vinculados à marcação do tempo, como quando a avó sentava-se à mesa e apoiava seus braços sobre a madeira do tampo, em silêncio. Sabíamos que ela estava cansada e queria um momento para si.

Desses momentos peculiares, uma das memórias mais nítidas daquela casa é a do avô descascando as batatas para o almoço. Todos os dias, vindo da lavoura, ele lavava as mãos, no banheiro que ficava fora da casa, e se sentava num pequeno banco ao lado da porta da cozinha. O banco, antigo, tinha arestas arredondadas e uma textura lisa, como só têm as madeiras submetidas ao constante manuseio. Na sua frente colocava dois baldes e uma bacia com água. Eram descascadas seis ou sete batatas. O movimento e o ritmo eram sempre os mesmos: em um dos baldes estavam as batatas e no outro eram colocadas as cascas. O segundo balde era menor. Nunca se soube se a cor amarelada dele era pelo tempo de uso, pela cor amarelada das batatas, ou se era sua cor natural, por envelhecida. Muitas outras coisas sofriam dessa dúvida naquela casa. Estes vasilhames eram colocados em lugares específicos, o balde com as batatas à sua direita, outro entre suas pernas, de maneira que as cascas caíam ali



conforme eram descascadas. A bacia com água mais a frente. Nessa coreografia, que tinha as batatas como centro do movimento coreografado, elas eram descascadas com uma faca sem ponta. Esse outro centro importante para a artista, basta que se veja abaixo alguns frames do vídeo *Marcelina, minha Ofélia* (2024) (Figuras 6 e 7). Era uma faca quebrada, e fina. Era assim por ter sido tantas vezes afiada.

O avô descascava e jogava cada batata na água da bacia, habilidoso e ágil, havia trabalhado como ajudante de cozinha no exército. O som oco da batata mergulhando na água da bacia, lembrava remotamente ao de uma pedra caindo no riacho, fio de riacho de fundo raso e com pedras, som que ouvimos quando estamos com os pés dentro dele. Quando o avô terminava a última batata, deixava a bacia na cozinha, em cima da pia, as batatas haviam sido descascadas para a avó poder começar o almoço. O pequeno balde amarelado, com as cascas dentro, era levado para a coqueira, alimentando a vaca que estivesse por lá. O almoço quase nunca mudava, batata, arroz, feijão e carne de panela, era servido meio-dia em ponto. O avô, a lembrança é vívida, sempre comia primeiro a batata e a carne. Amassava a batata e nela misturava um pouco da gordura da carne, somente depois comia o arroz misturado com o feijão. Ele era o primeiro a se servir, depois a avó e então, os netos. Ao fundo se podia ouvir a transmissão do rádio. Anúncios das lojas de São Lourenço do Sul, convites para as festas das comunidades da região, convites para velórios. Quando terminava a refeição, se iniciava o programa religioso. O locutor pregava em pomerano.

Muito do mobiliário simples da casa era levado para seu entorno. Móveis colocados nos galpões (Figura 8), mesas colocadas na rua quando em dia de churrasco, bancos postos na sombra das árvores. Além das cascas dadas às vacas, ossos eram dados aos cachorros. Criava-se um trânsito entre o fora e o dentro constantemente.

Figura 6 e 7 - Paola Fredes. *Marcelina, minha Ofélia*. Vídeo, 1min3seg, 2024. Fonte: Arquivo pessoal, Paola Fredes, 2025.



Nos quartos, havia cortinas (Figura 9) no lugar de portas. Curiosamente o tecido era estampado com árvores, e pequenos pastinhos, o que tornava ainda mais instigante esse livre trânsito dentro fora, aqui fora dentro. Pois quando todas as portas e janelas da casa estavam abertas, a vegetação estampada nas cortinas se movia junto, imitando em certa medida a copa das árvores a balançar do lado de fora.

A avó Ediléa, diferentemente do avô, em sua dinâmica de espacialidade mais ampla, raramente fazia tarefas que não envolvessem o cuidado diário da casa. A imagem é a de uma mulher que se confunde com a imagem da casa. A tal ponto que suas roupas, características físicas e até certos maneirismos guardam semelhanças com a casa e com seu interior. A casa era silenciosa e a avó quieta (Figura 10), as estampas de suas roupas eram semelhantes àsquelas da toalha da mesa. Do cabelo escuro, o telhado coberto de musgo, envelhecido pelo tempo, das roupas em tons terrosos às cortinas. Essa avó fez da casa si mesma. Fez de si mesma a casa. Impossível não recorrermos a um fragmento do poema de João Cabral de Melo Neto, “A mulher e a casa”: para se conhecer, uma casa como a uma mulher, é preciso percorrê-las.

As horas do dia se construíam no giro de momentos de atividade e de descanso, como a sesta depois do almoço. O avô, enquanto dormíamos, saía da casa sozinho, se sentava debaixo de uma árvore que se avistava da porta da cozinha, de maneira que quem estivesse no interior da casa ainda conseguia vê-lo, com um copo de cerveja e a garrafa envolta pelo isopor. Ao longo do dia eram golinhos de cachaça que ele bebericava. Após o almoço, sozinho encostado na árvore, *talagava* aquele copo de álcool com voracidade e ficava ali, quieto, olhando a paisagem com um olhar distante. Enquanto isso, a avó lavava a louça, ajudada pelas crianças, os netos. Éramos pequenos, a pia alta demais para nós.

Do chão, a acompanhávamos com o olhar, suas costas largas voltadas para nós, sempre com o cabelo curto, não mais longo que o do marido. Na maior parte do dia



vestia um avental, e o tirava somente quando se preparava para dormir. Na lavagem da louça, após enxaguadas, as colocava dentro de uma bacia de alumínio onde, por fim, eram escaldadas. A avó manuseava as louças e mergulhava as mão na água fervida sem nenhuma indicação de desconforto, sua pele já era calejada, e conforme ela ia nos entregando as louças para secá-las com os panos de prato da casa, vinha um alívio por aquela água estar esfriando, e logo vir a ser jogada no ralo. Secávamos e guardávamos tudo com muito cuidado, cada peça tinha seu lugar, algumas precisavam ser colocadas umas em cima de outras, formando pilhas. Os pratos não formavam um conjunto, no máximo iguais aos pares. Já as xícaras eram um jogo, de quantidade inexata, guardadas em uma gaveta da pia (Figura 11), ao lado do fogão à lenha. Eram tão usadas quanto os talheres, as xícaras. As xícaras: outro centro de atenção.

No dia a dia, o dia seguia e perto do final da tarde sentávamos à mesa para mais um café, meus avós ocupavam sempre os mesmos lugares, o mesmo silêncio era criado, a conversa era parca mesmo nos momentos de reunião e do descanso. Na noite era preparado o jantar, ao qual chamávamos de *a janta*. Em alguns dias, comíamos apenas pão com manteiga acompanhado de uma xícara de café. Então começava um outro regime de relações na casa. Eram as horas de jogo de carta, o pife, quando então o avô, enquanto jogava, contava breves histórias, relatos do tempo no exército, ou de quando trabalhara em terras que não eram dele. Era o momento em que mais falava, e ali falava diretamente conosco. Sua voz se impunha, seu timbre ressoava das narrativas.

Há na poética aqui apresentada um claro interesse por xícaras, por canecas, estes pequenos recipientes com alças. Diferente do copo, que seguramos com a pressão da palma contra o objeto, a alça permite o encaixe dos dedos na meia lua que adorna o exterior deste objeto. Encaixes, foram estes os buscados nos trabalhos apresentados a seguir.



Onde eu termino e você começa (Figura 12) é um trabalho feito a partir de duas canecas. Nas suas alças são feitos pequenos cortes, o mesmo processo usado na feitura de *As Três Marias* (Figura 14), de maneira que seja possível o encaixe exato entre elas. Suas cores são dois tons de azul, opostos em intensidade mas, azuis, essa é a única semelhança entre os dois objetos. O corpo de cada caneca se distingue do da outra. Uma é mais larga, a outra mais esguia e alta. Ainda assim, esses cortes nas alças possibilitam um encaixe capaz de manter as bases das canecas em completo contato com o suporte. *O beijo* (Figura 13) é um objeto feito a partir da junção de duas canecas de porcelana, nele o procedimento de corte e colagem já usado em outros trabalhos como *As três Marias* (Figura 14).

As canecas são unidas pelas bordas, remetendo ao toque dos lábios no recipiente quando bebermos algo. Os objetos inclinados, em equilíbrio sutil, como se fossem ao encontro do outro. Dentro das canecas cortadas e coladas, há café, líquido que, sem transbordar, cria uma superfície escura, unindo o interior das canecas quase vazias, criando nesse interior assim contínuo, assim homogeneizado, uma outra unidade. Como se reafirmassem um certo estado de partilha e de individualidade de um instante a dois. Antes de tudo um par, duas unidades que se tocam por um instante de tempo, suspenso nesse objeto.

No trabalho da artista percebe-se a presença de pares, sejam esses dois objetos ou alusões à um outro, feita no título, eu/você. Observadora de pequenos gestos, olha para os avós e pais, destes casais aprende o que pode vir a ser um relacionamento amoroso, uma relação de companheirismo. A dois criam-se hábitos particulares, uma linguagem própria, testada no “viver com” a dois (Barthes, *Fragmentos do discurso amoroso*, 2007), um conjunto de gestos que pode ser compreendido somente pelo outro. *Onde eu termino e você começa* (Figura 12) e *O beijo* (Figura 13) são trabalhos em que estes gestos comuns aos casais, como o entrelaçar de braços ou um singelo beijo são explorados. gestos com os quais se estabelecem vínculos, laços para uma

vida que será compartilhada.

Esses hábitos, seus gestos manipulando os objetos se transformaram em um aspecto a ser investigado na produção artística, poético-visual, aqui apresentada. Nesta poética, há um investimento criativo cuja base emocional nasce do encontro entre as pessoas, naquela casa, encontro que se aproxima do “cuidado de si” (as referências distantes aqui são a Foucault e Fleury). Em *As Três Marias* (Figura 14), o trabalho se constroi a partir, novamente, da apropriação de canecas de porcelana. Demonstra-se assim a centralidade desse objeto cotidiano transformado em objeto prenhe de sentidos, simbolicamente valorizado, esse objeto artístico que é um “objeto estético”, nos termos da Tese *estesias* (Requião, 2002). Feito a partir do entrelaçamento das alças das canecas, as alças, elemento em certa medida externo ao objeto, ao recipiente, quase uma protuberância, uma asa, as alças são entrelaçadas, são quase laços (alças laços), entrelaçamento esse que se dá através de um pequeno corte na alça de uma das canecas. Corte cirúrgico que depois é escondido, executado pela própria artista com precisão e paciência. Com certo posicionamento, as bases de cada caneca ficam inclinadas, o que as deixa um pouco suspensas, sobre a superfície que lhes serve de suporte. A delicadeza desse objeto, seu equilíbrio sutil, como se guardasse o movimento, como se as canecas tivessem circulado, ou estivessem por circular, por girar. O giro das pequenas horas da velha casa rural. Tal sensação é oferecida tanto pela junção, feita através das alças. Linhas curvas que se incorporam uma à outra, as alças apoiam-se uma sobre a outra e o peso do objeto as mantém estabilizadas, num pouso sutil sobre a base. Cada caneca se distingue pela cor, amarelo, azul e branca, cores escolhidas espontaneamente, que sendo associadas à Natureza, por nela existentes, poderiam ter sido feitas pela avó Ediléa: amarelo do sol, azul do céu, branco das nuvens. Essa diferença garante a cada uma, mais uma vez na poética, sua individualidade. Reafirmando o conjunto composto do encontro de três entes diferentes uns dos outros, em equilíbrio tênue. Impossível não considerar uma vida integrada na Natureza.

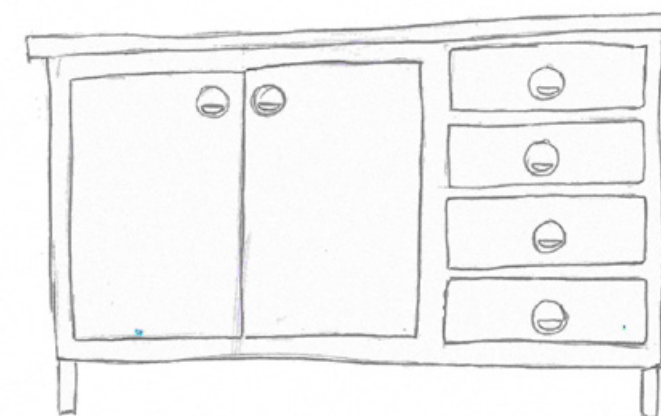


Figura 11 - Paola Fredes. Pia da vó Edi. Fonte: Arquivo pessoal, Paola Fredes, 2025.



Em *As três Marias* (Figura 14) a relação observada também é da esfera da amizade, aqui talvez das “comadres”, vizinhas que se reúnem frequentemente. Os dias se davam assim, na volta da mesa, nos arredores da casa, sem mudanças, era uma rotina cuidadosamente construída em torno do trabalho a ser feito naquelas terras, naquela casa. Aquela casa simples, que abrigava somente os objetos que viriam a ser necessários aos seus moradores, onde não havia o conceito da decoração, tudo lá era útil. Numa casa como a “casa velha”, que testemunhou o envelhecimento dos avós da artista, nela pode-se recordar uma vida inteira, um certo tipo de vida. O bom aproveitamento do dia, com o trabalho, o bom aproveitamento do repouso à noite, sorvendo antes, por um curto tempo à mesa os poucos instantes de certa tagarelice entre o sono e a vigília.

Para que se possa acompanhar as séries de objetos estéticos com os quais a artista trabalha vinculando objetos comuns mais frequentemente associados à rua, e não mais à casa, objetos que implicam na ideia de expansão do território masculino, da vida vivida mais na espacialidade rua, como referida acima, trazemos *Selado* (Figura 15 e 16). Esse trabalho de certo modo se refere ao fluxo, casa/rua/casa. Objeto de simples solução, feito de duas cadeiras que se apoiam uma na outra, sobre elas uma toalha de mesa que por seu próprio peso cai por entre as travas dos encostos dessas duas cadeiras já inclinadas, criando, a toalha de mesa, curvas sinuosas para baixo, no descer e subir do corpo flexível do tecido apoiado. Tal movimento se dá com a toalha contornando mais especificamente as travas horizontais que perfazem o espaldar de cada uma das cadeiras, e assim preenche o espaço vazio entre os corpos de madeira vazados das duas cadeiras. O título remete ao cavalo quando selado. O desenho feito pela toalha de mesa alude à imagem do animal com a sela sobre o lombo, interessante e fundamental figura nesse lugar bucólico, cujas violências sofridas, violências a ele impostas para atender às necessidades do Homem, são também, em certa medida, discretas. Pois ao selar um cavalo estamos, necessariamente, domesticando o animal. Ocorre no processo da selagem o amansamento do corpo do animal selvagem.



Nessa obra, as figuras resultantes, um losango, quadrados, retângulos, note-se que alguns com uma das faces abertas, remetem a cerco cercamento cerceamento necessariamente a certo controle – obtido tanto pela sela quanto pela cela.

[...]

Muito se pode dizer dos aspectos que diferenciam a casa rural das construídas no perímetro urbano, primeiramente, devemos reconhecer que o morador rural, quando também produtor, constrói sua casa cercada de outras estruturas dedicadas para o trabalho desenvolvido nas terras. Padrões podem guiar a construção desses galpões, mas a disposição desses na propriedade cabe aos moradores, depende em muito de seus passos, de seu ritmo, de suas maneiras. Os galpões e a lavoura, locais de trabalho, cercam a casa, local de descanso. O morador rural transita entre estes perímetros, em geral de quadriláteros, conforme sua rotina imutável.

Na propriedade dos avós maternos, a casa é o centro para onde eles sempre retornavam. Os galpões, o galinheiro, o pomar, a horta, tudo foi construído num movimento de expansão, da casa em direção à Natureza. Essas estruturas que se colocam no entorno da casa também proporcionam proteção à mesma, assim como o grande paredão de bambus, que diminui a incidência dos ventos sobre a propriedade. Plantado pelos avós, é uma barreira para o vento sul, aqui no sul, popularmente conhecido como *Minuano*, vento invernal, frio e seco que sopra de Sudoeste para Nordeste durante o outono e o inverno. As árvores enquanto protegem das intempéries também atuam no controle de deslizamentos de terra, importante para as propriedades localizadas no topo de colinas.

[...]

Na poética, noções de pertencimento, identidade e “reconhecimento”, se fazem sentir a partir de um processo inicial de rememoração, pautada pelo sentido frontal que é a visão. A artista, num processo mnemônico, em seu ateliê, como que recupera *flashes* com os quais se impregnou ao longo de sua vida, da infância ao início da vida adulta. Tais imagens foram flexionadas tanto pela presença duplamente articulada e complementar do avô e da avó, construindo com seus gestos hábitos que redesenharam o espaço o mundo masculino e o mundo feminino, quanto pela Paisagem Rural, por práticas cotidianas capazes de replicar tradições do lugar deixado para trás, pelas expressões ditas na língua de origem, construindo toda uma sonoridade oral, pelo uso de materiais, estratégias e técnicas construtivas. Tudo isso desenvolvido com poucos recursos por aquelas pessoas da comunidade pomerana no interior do RS. Elas hipervalorizavam cada objeto, cada material, cada restinho de coisa, sabendo que tudo era dependente do trabalho e do esforço humano. Demarcaram uma territorialidade e um modo de habitar.

Reconhecer a casa dos avós como matriz de um fazer artístico, de um pensamento poético-visual, é fundamental para a consolidação dessa prática singular para a artista. Foi também o início de um processo de compreensão do quanto aquele lugar é também matriz de si mesma. Dessa maneira, os trabalhos apresentados aqui carregam em si saberes passados, apreendidos através da observação.

Segundo Honneth, estes trabalhos, por sua força estética, poderiam apresentar os valores dessa vivência para as próximas gerações, como poderiam, aqueles familiarizados com experiência singular próxima, se reconhecerem neles. O lugar como espaço de comunhão e de potência, uma “pequena utopia” (RequiÃO, exposição, 2019 CeArtes).



Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação Formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas Volume 1 (Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura)*. Tradução e organização de Sergio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. *Serra dos Tapes: mosaico de tradições étnicas e paisagens culturais*. Anais do IV SIMP: Memória, patrimônio e tradição. Pelotas, 2010.
- COARACY, Vivaldo. *A Colônia de São Lourenço e seu Fundador Jacob Rheingantz*. São Paulo, 1957.
- DE CERTEAU, Michel. et al. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2013.

DÉBORA, Profa. Teoria do reconhecimento. Disponível em: após a <<https://kardiasociologia.org/2021/05/04/teoria-do-reconhecimento/>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

ERNAUX, Annie. *O lugar*. São Paulo: Fósforo, 2021.

ERNAUX, Annie. *A vergonha*. São Paulo: Fósforo, 2022.

ERIBON, Didier. *Retorno a Reims*. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2025.

FLEURY, Cynthia. *Le soin est un humanisme*. Paris: Gallimard, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

HONNETH, Axel. Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais. Trad. de Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003. <<https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/895/618>>

HOOKS, Bell. *Pertencimento: uma cultura do lugar*. São Paulo: Elefante, 2022.

MALRAUX, André. *O Homem Precário e a Literatura*. Tradução de António Tavares-Teles. Lisboa: Edições António Ramos, 1978.

NOVA, Vera Casa; VAZ, Paulo Bernardo Ferreira. *Estação imagem: desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: Ensaio de poética do saber*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

REQUIÃO, Renata Azevedo. *estesias*. 2002. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre.

REQUIÃO, Renata Azevedo. O livro inquietante de Daniel Acosta: a viagem, a paisagem, e a leitura. :Estúdio, Artistas sobre outras Obras, n. 6, p. 222-228, 2012.

SOUZA, Jessé. Uma teoria crítica do reconhecimento. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, n. 50, p. 133-158, 2000.