

# ARTES VISUAIS NO RECÔNCAVO pesquisa e [re]existência



Marilei Fiorelli  
Priscila Miraz  
Valécia Ribeiro  
(Orgs.)



Editora UFRB



**Artes Visuais no Recôncavo:  
pesquisa e (re)existência**

**REITOR**

Fábio Josué Souza dos Santos

**VICE-REITOR**

José Pereira Mascarenhas Bisneto

**SUPERINTENDENTE**

Rosineide Pereira Mubarack Garcia

**CONSELHO EDITORIAL**

Ana Lúcia Moreno Amor

Josival Santos Souza

Luiz Carlos Soares de Carvalho Júnior

Maurício Ferreira da Silva

Paulo Romero Guimarães Serrano de Andrade

Robério Marcelo Rodrigues Ribeiro

Rosineide Pereira Mubarack Garcia (presidente)

Sirlara Donato Assunção Wandenkolk Alves

Walter Emanuel de Carvalho Mariano

**SUPLENTES**

Carlos Alfredo Lopes de Carvalho

Marcílio Delan Baliza Fernandes

Wilson Rogério Penteado Júnior

**COMITÊ CIENTÍFICO:**

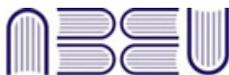
(Referente ao Edital nº. 001/2020 EDUFRB – Coleção Sucesso  
Acadêmico na Graduação da UFRB)

Marilei Fiorelli

Priscila Miraz

Valécia Ribeiro

**EDITORA FILIADA À**



**Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias**

Marilei Fiorelli  
Priscila Miraz  
Valécia Ribeiro  
(Orgs.)

# **Artes Visuais no Recôncavo: pesquisa e (re)existência**



Editora UFRB  
Cruz das Almas - Bahia /2021

Copyright©2021 by Marilei Fiorelli, Priscila Miraz, Valécia Ribeiro

Direitos para esta edição cedidos à EDUFRB.

*Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica:*

Antonio Vagno Santana Cardoso

*Revisão e normatização técnica:*

Marilei Fiorelli, Valécia Ribeiro, Priscila Miraz

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

A786 Artes visuais no Recôncavo: pesquisa e (re)existência / Organizadores: Marilei Cátia Fiorelli; Ana Valecia Araújo Ribeiro Brissot e Priscila Miraz de Freitas Grecco. Cruz das Almas, Bahia: EDUFRB, 2021. 336p.; il.

Esta Obra é parte da Coleção Sucesso Acadêmico na Graduação da UFRB Volume II.

ISBN: 978-65-87743-27-1.

1.Arte – Ensino superior. 2.Arte – Pesquisa – Extensão universitária. I.Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras. II.Fiorelli, Marilei Cátia. III.Brissot, Ana Valecia Araújo Ribeiro. IV.Grecco, Priscila Miraz de Freitas. V.Título.

CDD: 701.18

Ficha elaborada pela Biblioteca Central de Cruz das Almas - UFRB.

Responsável pela Elaboração - Antonio Marcos Sarmiento das Chagas (Bibliotecário - CRB5 / 1615).  
(os dados para catalogação foram enviados pelos usuários via formulário eletrônico).

Livro publicado em 28 de maio de 2021



Editora UFRB

Rua Rui Barbosa, 710 – Centro  
44380-000 Cruz das Almas – Bahia/ Brasil

Tel.: (75) 3621-7672

[editora@reitoria.ufrb.edu.br](mailto:editora@reitoria.ufrb.edu.br)

[www.ufrb.edu.br/editora](http://www.ufrb.edu.br/editora)

[www.facebook.com/editoraufrb](https://www.facebook.com/editoraufrb)

# Apresentação

*Marilei Fioreli  
Priscila Miraz  
Valécia Ribeiro*

É com muito prazer que apresentamos esse volume da “Coleção Sucesso Acadêmico na Graduação da UFRB”, composto por trabalhos de alunos, professores e grupos de pesquisa e extensão do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. É especialmente importante para nós que este livro seja publicado no ano de 2020, quando o curso comemora seus 10 anos de [re]existência <sup>1</sup>. Se completar uma década de existência do curso é motivo para celebrarmos as conquistas, afinal foram 10 anos de construções sociais, educativas, artísticas e culturais em estreita relação com as comunidades das cidades de Cachoeira e São Félix e circunvizinhas, é também tempo de fazermos uma pausa para a reflexão sobre as mudanças que tanto a profissão quanto a própria universidade sofreu nesse percurso.

Os capítulos que agora apresentamos ao público, não apenas acadêmicos, mas que se interesse pelas produções artísticas, dão a ver uma parte das diversas atividades desenvolvidas pelo curso, sempre visando a formação profissional dos estudantes no âmbito da produção, da pesquisa e da criação das artes visuais, propiciando que sua formação abarque o desenvolvimento e a percepção do

---

<sup>1</sup> Aqui fazemos referência ao Programa de Extensão iniciado em agosto de 2020 pela licenciatura e bacharelado em Artes Visuais, (Curso de Artes Visuais no Recôncavo Baiano: dez anos de [Re]existência), que tem o objetivo de coordenar um conjunto de ações sócio-culturais-educativas desenvolvidas como ações de extensão, e que ocorrerão até o mês de dezembro de 2020.

potencial criativo e da reflexão crítica no pensamento visual. Se uma das constatações a que chegamos nessa pausa reflexiva, é da necessidade de ampliação das ações de fomento e fruição no campo das artes visuais, assim como de difusão capaz de dar visibilidade ao setor e popularizar a arte contemporânea em expansão, a pandemia de covid-19, que nos colocou em uma situação até então inusitada de isolamento social, evidenciou a grande importância das artes em nosso cotidiano, assim como a fragilidade e muitas vezes o descaso do poder público com relação à arte, ao artista e à cultura. Nesse panorama atual, a [re]existência do curso de Artes Visuais da UFRB é motivo para que comemoremos muito.

O processo de organização dos capítulos surgiu também como oportunidade de nos reconectarmos com nossa própria trajetória e vislumbramos os novos caminhos que a pesquisa, o ensino e extensão podem tomar. Para auxiliar o leitor em seu percurso pelos trabalhos diversos que encontrará aqui, optamos pela organização dos trabalhos selecionados em eixos temáticos.

Muitos dos capítulos trazem como objeto de pesquisa ou suporte para experimentações artísticas, o corpo em acepções diversas e elaboradas de acordo com a criação de pesquisas poéticas que partem de trajetórias tanto pessoais quanto coletivas. O corpo do artista surge como território de investigação e suporte de criação para a complexificação de questões que se apresentaram aos autores em seu processo de investigação, advindas de experiências e memórias pessoais ou provocadas por observações e aproximações de experiências do corpo social, coletivo, e que habitam principalmente a região do recôncavo baiano. Sendo assim, o agrupamento temático teve o corpo como ponto em comum que se conecta ou

desdobra em outras temáticas e problematizações: corpo/subjetividade, corpo/feminino/feminismo, corpo/território, corpo/mídia, corpo/educação. Esses eixos, obviamente não são uma catalogação fechada do conteúdo dos capítulos. As temáticas, linguagens, tecnologias, teorias, se interpenetram possibilitando que o leitor acesse através dessa construção dialógica, o que vem sendo produzido por alunos e professores do curso de Artes Visuais da UFRB.

Podendo ser pensando no eixo corpo/subjetividade, temos no primeiro capítulo, **Casca - marcas corporais na (des)construção da autoimagem**, de Anna Venera e Yuri Falcão, que apresenta o processo de construção poética da série *Cascas*, em que através de 10 fotografias, relacionam as marcas dos corpos da artista e do artista com a paisagem do sertão baiano. Refletindo sobre a autoimagem, buscam movimentar o diálogo sobre padrões de beleza socialmente aceitáveis, sobre como as marcas que carregamos em nossos corpos impactam profundamente a construção de nossa autoestima, criando através das fotografias de seus corpos e da vegetação do sertão baiano uma paisagem/corpo que ressignifica esse processo através da arte.

Seguimos com uma sequência de quatro capítulos dentro do eixo corpo/feminino/feminismo. Em **As 7 vidas de Kassandra: uma instalação artística**, de Geisa Lima dos Santos, as experiências e sentimentos pessoais sobre a violência são exploradas a fim de construir um processo de cartografia do vivido. A artista cria uma instalação, *As 7 vidas de Kassandra: uma instalação artística*, a partir de objetos e imagens que relaciona com o espiritualismo que lhe permite encontrar Kassandra, sua própria imagem que também é mais seis identidades distintas, forma que encontrou para reconstituir cenas da vida de sete mulheres diferentes, vítimas da violência em suas diversas formas: do-

méstica, assédio sexual, humilhação social, estupro, violência simbólica, entre outras. O corpo feminino é aqui apresentado como forma de contestação e de resistência ao falocentrismo da sociedade patriarcal.

Em **Filhas da mãe e do pai: o abandono afetivo e criação**, de Lise Anne Gonçalves dos Santos, encontramos a reflexão sobre o abandono afetivo através de um processo de criação que recontextualiza vivências de três mulheres de sua família, partindo de relatos e de expressões que se apropriam do objeto “boneca negra” como metáfora, contribuindo para que o trabalho vá além da própria pesquisa e se transforme em fio condutor para outras questões sociais. Seu processo artístico abarcou a fotografia e a videoarte, resultando em uma exposição, *Imagens que falam por si*, em que a criação poética evidencia as conexões com os espaços históricos da cidade de Cachoeira.

Geisiana Conceição Silva nos apresenta **Matrizes e peles**, obra que resultou da busca da artista pelo aprofundamento de um processo artístico que lhe possibilitou a investigação de novas formas de impressão na arte contemporânea, rompendo com regras estabelecidas por essa linguagem e introduzindo materiais que normalmente não são utilizados nos procedimentos gráficos, possibilitando sua série de monotipias em látex. A gravura em metal é elemento expressivo desse processo visual em que a artista alia questões da subjetividade e da percepção para retratar as agressões, as marcas, as feridas sofridas pelo gênero feminino. Geisiane ressalta a todo momento sua dedicação ao *modus operandi*, à constante e intensa pesquisa em artes como o lugar em que o artista investiga o seu próprio processo criativo, resultando daí o movimento que faz surgir um método que se constitui ao mesmo tempo em que o objeto de estudo se desenvolve.

Abordando também a produção de conhecimento a partir das

investigações acerca dos processos criativos, temos o capítulo **Metamorphosis: um relato de experiência** de Yasmin de Freitas Nogueira. Partindo de uma abordagem interdisciplinar, a artista utilizou as linguagens da performance, da instalação e do vídeo, criando um local de sobreposição, uma interface entre arte e tecnologia, que se intensifica com a utilização de um software de programação modular para explorar as possibilidades de interatividade com o observador/fruidor. A videoinstalação *Metamorphosis* coloca o corpo da artista como ser em transformação para questionar as narrativas acerca do corpo feminino, das questões de gênero que estão presentes quando da construção do mito da fragilidade feminina, incorporando nesse processo a personagem shakespeariana da peça *Hamlet*, Ofélia.

Na mostra **Vulcania: percepção e identidade**, Patrick Alexander Bastos Santos nos apresenta questionamento sobre resultados de seu processo de criação, que envolveram processos de subjetivação, identidade na contemporaneidade e percepção de si a partir de memórias de infância do artista, num jogo criado entre passado próximo e longínquo sendo colocados em perspectiva a partir do presente, criando assim outra forma de relação temporal não linear, fragmentada e plural, que está presente também através das múltiplas linguagens utilizadas pelo artista na composição da mostra: pinturas acrílicas, técnica mista, objetos artísticos, videoinstalação, livro de artista, desenhos, *assemblages* e aquarelas.

Existe em muitos dos trabalhos desenvolvidos por professores e alunos do curso de Artes Visuais, um fazer artístico que busca o relacionamento afetivo com o território do recôncavo, criando conexões com o conhecimento tradicional, o que aqui colocamos como parte do eixo corpo/território. O capítulo de Silvia Sara Bezerra Leme,

**A voz de Iyá: Projeto Artístico em diálogo com benzedeadas do Recôncavo**, apresenta a forma como a artista inseriu seu trabalho de fotografia em um projeto artístico cultural realizado em 2018 por uma equipe formada pelo Ponto de Cultura Casa de Barro sob direção de Luísa Mahin na Casa do Patrimônio de Cachoeira IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional da Cachoeira, que reuniu quatorze mulheres benzedeadas, curandeira e rezadeiras. A exposição resultante desse programa fez parte das comemorações do mês da Mulher Negra Latino-americana e Caribenha. Ao traçar reflexões sobre as escolhas teóricas e poéticas que conduziram o processo criativo da exposição como um todo, Sílvia destaca os momentos em que esteve diretamente envolvida, como nos encontros com as benzedeadas, na criação cartográfica que permitiu o desenvolvimento do trabalho com a fotografia e posteriormente na instalação artística, curadoria e direção expográfica das produções artísticas. Nesse processo, que envolveu o encontro com a fé a partir da tradição da cura pelo feminino, Sílvia afirma que buscou, a partir dos saberes tradicionais, criar uma forma de intelectualidade capaz de orientar o seu desenvolvimento em direção à horizontalidade de valores e saberes no ambiente acadêmico.

Nessa mesma perspectiva temos o capítulo **Senhoras das marés: ciclos e fluxos**, de Léa Vasconcelos e Vandesson Andrade, que por meio de múltiplas linguagens como a instalação, a fotografia e a videoarte buscaram evidenciar a partir do cotidiano de marisqueiras e pescadoras, como os ciclos e fluxos das marés criam ritmos distintos de tempo em suas relações com a rotina do trabalho. Ainda nesse eixo corpo/território, mas já adentrando o eixo corpo/mídia, Ana Lígia do Lago Borges nos apresenta no capítulo **Desenhos e hologramas:**

**A obra Mito do Poço de Santana**, uma abordagem da ancestralidade do Sertão Potiguar através de aspectos de sua memória coletiva sobre a mística indígena-cristã que conta sobre o surgimento da cidade de Caicó. Ana Lúcia partiu da construção de desenhos a mão livre feitos em pastel seco, de personagens importantes do Mito do Poço de Santana (o touro, o vaqueiro e a serpente, para depois animá-los de forma digital, através de projeções holográficas, criando uma metáfora entre tradição/oralidade/tecnologia, através da linguagem (tradicional) do desenho e a linguagem holográfica (tecnológica).

Com o objetivo de construir um ambiente imersivo através de interfaces digitais que permitissem a interatividade entre obra e público, Fagner dos Santos Fernandes desenvolveu a obra **Ser liberto 2.0: performance em artemídia**, primeiro de três capítulos dentro do eixo corpo/mídia. A partir da proposta do teatro midiático contemporâneo, Fagner cria elementos para um cibercenário a partir da narrativa de ficção, *Ser liberto*. A interatividade entre a obra e público é o objetivo de Fagner, para isso cria *software* de performance interativo, usando como referência diversas linguagens artísticas como o desenho, a animação, a dança, a performance, captadas através de estímulos sensoriais em interfaces digitais. Utilizando conceitos da arte robótica e da arte simbiótica, Igor Santos de Jesus Santos (Igor Skay) nos apresenta **Coloredhand 1.0 - um robô na criação musical**. A obra tem como objetivo comunicar melodias experimentais através de ferramentas proporcionadas pelo campo da robótica, capaz de criar sons autônomos.

Em **ALIVY: Universo autobiográfico em construção**, de Miquéias Rezende do Santos, temos a descrição de um processo artístico que buscou, a partir de uma releitura futurista do livro *Alice no*

*País das Maravilhas* de Lewis Carroll, a reconstrução e ressignificação das memórias de infância do artista. Partindo de referências da ficção científica, como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) e a animação japonesa *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, 1995), Miquéias constrói a sua própria narrativa, o livro *Alivy*, assim como cria objetos e composições fotográficas, depois expostas em uma instalação, que nos permite acessar o universo lúdico e futurista, em que tanto o texto quanto as imagens remetem ao processo de rememoração autobiográfico.

Partindo das relações dos processos artísticos com a educação, inseridos no eixo corpo/educação, Jamile Menezes em **Livro de artista: percursos e memórias das escolas de Joana**, buscou relacionar os temas estudados no curso de Artes Visuais com a educação, a escrita e a leitura, para criar o livro de artista, *As escolas de Joana*, voltado para o público infantil, criando ilustrações que misturam diversas técnicas, como gravura, pintura, colagem e desenho digital. Jamile partiu de um conto autoral, de suas lembranças de infância na Zona Rural de Valença – BA, para, a partir de autores que lhe proporcionaram suporte teórico para o desenvolvimento da proposta, como John Dewey (experiência nas Artes Visuais), Paulo Freire (Educação popular) e Rafael Cardoso (relação entre memória, identidade e design). A ideia para a criação do livro de artista infantil surgiu quando Jamile trabalhou como estagiária arte educadora na ONG Casa de Barro – Cultura, Arte, Educação, em Cachoeira-BA.

As relações entre a arte e a educação desenvolvidas a partir dos grupos de pesquisa e extensão é a temáticas dos dois últimos capítulos que compõem nossa coletânea. **Áfricas nas Artes - um relato de reflexões e experiências (2017-2020)** apresenta as diver-

sas ações realizadas pelo Grupo de Pesquisa Áfricas nas Artes entre 2017 e 2020, coordenado pela professora doutora Emi Koide, e que para a escrita desse capítulo contou com a participação de Fabio Rodrigues Filho, Thais Chagas Costa, Silvia Leme e Iraiza Pereira, estudantes que fazem parte do grupo de pesquisa e que estiveram diretamente envolvidos nas ações relatadas no capítulo. Nos são apresentadas experiências e criações de materiais e ações educativas para além do espaço universitário, em escolas, mas também em espaços informais de ensino, que partem das questões, problemas e desafios que envolvem as histórias das artes no continente africano, tendo em vista uma perspectiva transcultural e freiriana, dando ênfase para o protagonismo do estudante como ponto fundamental no processo de ensino aprendizagem.

Em **Laboratórios de Si: pesquisas artísticas autobiográficas e colaborativas**, no é apresentado o projeto *Laboratórios de Si*, que integra o Laboratório Corpo, Imagem e Convergência: processos poéticos no digital - LabCIC/[re]image, coordenados pela professora doutora Valécia Ribeiro. Visando a integração da comunidade acadêmica do Centro de Humanidades e Letras (CAHL) com a comunidade local do recôncavo baiano, o projeto foi composto de ações de pesquisa, extensão e ensino que deram sustentação para a criação e desenvolvimento de pesquisas artísticas que estabelecessem diálogo com o público por meio da utilização de linguagens como a fotografia, videoarte e performance. Entre os anos de 2014 e 2016, o *Laboratórios de Si* integrou as pesquisas de iniciação científica “Corpo, Espaço e Tecnologia” de Carlos Roberto Pereira, “Interdisciplinaridade e hibridismos entre artes visuais e literatura” de Deisiane Barbosa, “A configuração do corpo no espaço físico e virtual através da fotografia

e vídeo” de Kelvin Marinho; “Identidades Coreográficas” de Renan Bozelli e “Corpo, Ritmo e Light Painting: Processos criativos em fotografia e vídeo” de Taís Gonçalves, que são apresentados e discutidos no presente capítulo.

Agradecemos à EDUFRB pela oportunidade de reunirmos aqui todos esses trabalhos, que são uma mostra muito importante e estimulante do que vem sendo o trabalho do curso de Artes Visuais. A todos desejamos uma ótima leitura.

# Sumário

<b>CASCA - marcas corporais na (des)construção da autoimagem</b> <i>Anna Verena de Jesus Soares, Yuri Moreira Falcão, Valécia Ribeiro</i> .....	19
<b>As 7 vidas de Cassandra: uma instalação artística</b> <i>Geisa Lima dos Santos, Dilson Rodrigues Midlej</i> .....	35
<b>Filhas da mãe e do pai: abandono afetivo e Criação</b> <i>Lise Anne Gonçalves dos Santos, Valécia Ribeiro</i> .....	55
<b>Matrizes e Peles</b> <i>Geisiana Conceição Silva, Antonio Carlos de Almeida Portela</i> .....	75
<b>Metamorphosis: um relato de experiência</b> <i>Yasmin de Freitas Nogueira, Fernando Rabelo, Valécia Ribeiro</i> .....	99
<b>Vulcania: percepção e identidade</b> <i>Patrick Alexsander Bastos Santos, Roseli Amado S. Garcia, Suzane Tavares de Pinho Pêpe</i> .....	115
<b>A voz de Iyá: projeto artístico em diálogo com benzedeadas do Recôncavo</b> <i>Silvia Sara Bezerra Leme, Emi Koide</i> .....	137
<b>Senhoras das marés: ciclos e fluxos</b> <i>Léa Vasconcelos, Vandesson Andrade, Roseli Amado S. Garcia</i> .....	159
<b>Desenhos e hologramas: a obra Mito do Poço de Santana</b> <i>Ana Lígia do Lago Borges, Roseli Amado da Silva Garcia</i> .....	173

<b>Ser Liberto 2.0: performance em artemidia</b>	
<i>Fagner dos Santos Fernandes, Jarbas Jácome</i> .....	193
<b>Colorehand 1.0 - um robô na criação musical</b>	
<i>Igor Santos de Jesus Santos, Marilei Fiorelli, Bruno Rohde</i> .....	217
<b>Alivy: universo autobiográfico em construção</b>	
<i>Miquéias Rezende do Santos, Valécia Ribeiro</i> .....	233
<b>Livro de artista: percursos e memórias das escolas de Joana</b>	
<i>Jamile Menezes, Antonio Carlos de A. Portela</i> .....	257
<b>Áfricas nas Artes - um relato de reflexões e experiências (2017-2020)</b>	
<i>Emi Koide, Fabio Rodrigues Filho, Thais Chagas Costa, Silvia Leme, Iraiza Pereira</i> .....	283
<b>Laboratórios de Si: pesquisas artísticas autobiográficas e colaborativas</b>	
<i>Valecia Ribeiro, Carlos Roberto dos Santos Pereira, Deisiane Barbosa, Kelvin Marinho, Renan Bozelli, Taís Gonçalves</i> .....	303
<b>Sobre os autores:</b> .....	329

# **CASCA - marcas corporais na (des)construção da autoimagem**

*Anna Verena de Jesus Soares*

*Yuri Moreira Falcão*

*Valécia Ribeiro*

*Casca* é uma pesquisa artística que busca, por meio de uma série de dez fotografias, relacionar marcas do corpo com texturas da vegetação regional do sertão baiano, a fim de propor uma diferente perspectiva a respeito do seu papel na construção da autoimagem corporal e discutir uma desconstrução do padrão de beleza socialmente estabelecido. Esse trabalho se dá a partir do processo colaborativo dos artistas autores Anna Verena Soares e Yuri Falcão.

Falar sobre corpo sempre foi importante para nós, uma vez que nossos corpos fogem do padrão estético vigente na sociedade, e sentimos falta de uma representação maior das nossas características físicas na arte. Quantas obras você já viu retratar corpos gordos, marcados, de pele negra e cabelos crespos? Quantos artistas que trazem essas singularidades em seus corpos e trabalhos você reconhece e consome?

Partindo dessas inquietações, originadas das nossas experiências enquanto indivíduos que carregam consigo inúmeros tipos de marcas corporais socialmente inaceitáveis (estrias, celulites, marcas de acne, vitiligo, etc.), bem como por observar como as pessoas do nosso convívio compartilham e lidam com essa situação, percebemos o quanto é importante estimular o diálogo a respeito das marcas do corpo e propor uma ressignificação por meio da arte. Em nossas pesquisas, ficou claro que existem poucos projetos que se dispõem a conversar profundamente sobre o impacto das marcas corporais

na nossa construção de autoestima. Logo, nosso objetivo principal é o de estimular a discussão sobre marcas e autoimagem no âmbito acadêmico, por meio do processo criativo fotográfico.

O padrão de beleza é algo que, durante muitos séculos, vem determinando como devemos ser na sociedade, afetando, consequentemente, a autoimagem das pessoas – principalmente das mulheres – em função da pressão social para obter um conceito irrealista de “corpo perfeito”, objetificado massivamente pela mídia, por conta do sexismo. Houve épocas em que o corpo gordo era considerado sinal de saúde e abundância, a testa grande era um charme a mais, e a cintura finíssima era um item obrigatório de beleza – ou seja, durante a história mundial e, sucessivamente, da arte, sempre houve padrões a serem seguidos e perpetuados. Essa normatividade motivou a criação de procedimentos de risco, a fim de obter resultados que contemplassem as normas estéticas vigentes na época - como por exemplo, soluções químicas para perder um pouco do cabelo e aumentar a testa, desmaios constantes por conta de espartilhos super apertados etc.(VIGARELLO, 2006).

Atualmente, estes padrões atingem não só o formato dos corpos, mas também outras características orgânicas - como rugas, espinhas, cravos, estrias, celulites, foliculite. Tudo que pode ser colocado dentro do que é lido como “imperfeição corporal” e, considerando esse conceito de imperfeição, há a criação de todo um mercado estético, farmacêutico e midiático para atingir o que é vendido como o ideal de aparência (SOKOLOSKI, 2011).

As consequências para alcançar o que se entende por ápice da beleza podem ser devastadoras, e existem inúmeros casos de procedimentos estéticos que deram, e dão, errado, resultando em danos físicos e mentais. Contudo, pouco é discutido sobre como a autoimagem e autoestima são afetadas por esses padrões e se é possível desconstruí-los - e é sobre isso que este trabalho se propõe a pesquisar.

Diante do impacto da hegemonia de um padrão estético na formação da autoestima, esta pesquisa artística tem como objetivo, ressignificar as “imperfeições” corporais por meio da fotografia e, traçando um paralelo entre a diversidade humana e a vegetação regional, refletir sobre a (des)construção da autoimagem corporal e como o processo artístico, com foco no meio fotográfico, pode questionar esses padrões estéticos.

Hoje, buscamos enxergar as marcas como partes naturais e indissociáveis a quem somos. Crescemos percebendo, entretanto, que essa visão não se estende as demais pessoas que nos cercam. A presença dessas “imperfeições” é fonte de recorrente desconforto e insegurança, especialmente entre as mulheres. A construção social dessas características físicas sempre buscou o apagamento das mesmas em detrimento de um padrão estético inalcançável, desnaturalizando sua existência e negando seu papel enquanto partes do nosso desenvolvimento orgânico. Esses questionamentos e constatações nos impulsionaram a criar diálogos dentro do ambiente acadêmico por meio das nossas criações artísticas.

Todos os elementos que exploramos neste trabalho foram fruto de uma construção poética que foi se consolidando no decorrer desses poucos mais de quatro anos enquanto artistas visuais em formação. Nossa identidade criativa busca questionar padrões estéticos que vêm sendo reformados há séculos pela sociedade, relativizar construções sociais que não contemplam todos os tipos de corpos, ressignificar o poder presente nas singularidades, mas, principalmente: celebrar tudo que fomos, somos e vamos nos tornar – a nossa *Casca*.

### **Fotografia e padrão estético**

A produção de novas objetivas, câmeras fotográficas, técnicas de manipulação de imagens e tudo que envolve a concepção de uma

foto auxilia na criação de novas estéticas fotográficas e, tendo a fotografia se transformado também em uma forma de expressão artística, e natural que, na contemporaneidade, ela seja usada como uma forma de criticar, propor uma reflexão, debater um assunto de grande relevância e afins. Esse contexto embasa a nossa trajetória de produção enquanto artistas visuais pesquisadores, e espelha nosso desejo de aprofundar questionamentos sobre opressão estética por meio da fotografia.

O nosso anseio sempre foi de realizar um trabalho fotográfico que proporcione reflexões acerca dos padrões de beleza, ao mesmo tempo que promove uma identificação por parte dos observadores. A fotografa e criadora do coletivo fotográfico “*Eu, gorda*”, Milena Paulina, em seu texto “*Por que é tão importante ter representatividade na arte?*” publicado no seu blog pessoal *Blog da Paulina* em 2019, diz o seguinte:

Ao longo dos anos, tendo fotografado centenas de pessoas, eu conheci muitas histórias, semelhantes à minha história ou completamente diferentes. Mas eu também conheci o sentimento de “eu não faço o suficiente”, e isso vem de como eu sempre vejo que as pessoas que me procuram para fazer ensaios, são majoritariamente brancas e jovens. E isso é responsabilidade minha, pois como sempre bato na tecla: as pessoas que te procuram, são as pessoas que se enxergam no seu trabalho (PAULINA, 2019).

Para o nosso trabalho em *Casca*, buscamos por artistas cujas obras amplificassem o conceito de corpo real, que citamos anteriormente, propondo concepções e perspectivas diferenciadas acerca desse objeto e questionando a (in)visibilidade de corpos diversos na fotografia. Além disso, uma vez que utilizamos a vegetação como metáfora visual e ferramenta de ressignificação, também foi importante buscar fundamentação em trabalhos que relacionassem o físico humano com a natureza e seus elementos.

## Referenciais teórico-poéticos

A campanha “*Body Comparative*”, do site *Tumblr* entra como referência no nosso trabalho desde a elaboração do pré-projeto de *Casca*. Quando decidimos que queríamos comparar o corpo humano com as plantas, ao fazer uma pesquisa rápida, esse conteúdo que apareceu no site de pesquisa foi o que mais se aproximou do que estávamos pensando no momento, não só esteticamente, mas também por abordar algumas marcas do corpo que são consideradas fora do padrão, como as estrias.

A fotógrafa brasileira Milena Paulina, que propõe um diálogo com corpo e autoestima em suas obras, foi um ponto principal no nosso processo referencial. Nas suas fotos, workshops e palestras, ela fala sobre como a fotografia é importante para levar representatividade, tanto para ela mesma quanto para o seu público. Suas imagens retratam mulheres gordas, envoltas em natureza ou ambientes que lhes são íntimos, como a própria casa, a fim de evocar um caráter de naturalização e trazer um olhar não objetificado ou exotificado sobre esses corpos.

O trabalho da Paulina foi de extrema importância para o desenvolvimento do nosso projeto, visto que, ela foi a primeira referência que nos orientou a construir uma rede de apoio durante os ensaios fotográficos. Seu perfil original na plataforma online *Instagram*, que podia ser encontrado sob o nome *@olhardepaulina*, foi onde tivemos nosso primeiro contato com suas obras.

Nesse espaço, ela compartilhava não só suas fotografias, mas também relatos das modelos e momentos dos ensaios que, geralmente feitos em grupos, funcionavam como troca de experiência, desabafos e acolhimento para todas que participaram. Sua poética foi fundamental para despertar em nós o desejo de discutir a autoi-

magem dentro da fotografia e mostrar que é possível retratar corpos sem a necessidade de esconder ou diminuir as marcas corporais, trazendo o conceito de corpo real que buscamos abordar em *Casca*.

Como referência fotográfica, tivemos também o artista estadunidense Peter DeVito. Conhecido por seus trabalhos de moda, com clientes como as revistas *Vogue* e *Elle*, ele traz uma perspectiva diferente sobre o corpo e suas imperfeições.

O trabalho de DeVito, em especial a série de fotografias "*More than a trend*" (*Mais que uma tendência*) é referência ao abordar as marcas e variações de tons da pele, trazendo *close-ups* de peles albinas, espinhas, manchas, pintas, estrias etc. Segundo entrevista para a publicação de moda *Allure* no ano de 2018, o artista afirma que a iniciativa de produzir estes retratos foi para desconstruir nas pessoas a ideia de que suas identidades possam ser consideradas fardos. Sua abordagem artística sobre o corpo, sempre retratando-o de forma positiva e trazendo os depoimentos das pessoas que participaram das fotos, foi essencial para nos ajudar a pensar em como trabalhar a fotografia dessas características físicas e também de que forma poderíamos estabelecer conexões com as pessoas que participaram da nossa obra.

Rafael Segatto é um artista natural de Vitória, no estado brasileiro do Espírito Santo, que explora a fotografia como sua principal linguagem visual. Suas obras têm um caráter documental e estabelecem uma relação com suas memórias pessoais para discutir identidade social. A exposição *Caminhos Possíveis*, realizada por Segatto no ano de 2018, trouxe uma perspectiva expositiva diferenciada, influenciando na expografia que realizamos para o nosso próprio trabalho. Quando tivemos contato com a possibilidade de expor as imagens no chão, automaticamente foi pensado nesse conceito para a expo-

sição de *Casca*, visto que essa disposição traria para as imagens o conceito de origem do solo, como a própria vegetação, misturando as imagens com elementos da natureza que fizeram parte da cenografia do evento. Logo, sua referência parte não das obras em si, mas da estrutura escolhida pelo artista em sua montagem expositora.

### **Fotografia e processo criativo**

A fotografia sempre teve um papel importante na maioria dos trabalhos artísticos que produzimos juntos. Logo, sua utilização enquanto linguagem visual no processo criativo de *Casca* se deu de maneira natural para nós. Após algum tempo de diálogo e a realização posterior de alguns testes – que fizemos com as marcas de nossos próprios corpos, para começar –, constatamos que fotografar seria a prática ideal para concretizar nossa proposta e atingir o resultado que esperávamos.

Sentimos necessidade de trabalhar com um processo que nos permitisse obter o máximo de detalhamento e nitidez possíveis para esse registro, a fim de evidenciar todas as nuances e formas presentes na diversidade física e na vegetação. O retrato das marcas corporais permitiu que trabalhássemos o conceito de “corpo real” - rico em texturas, sem modificações ou truques, como maquiagem ou *Photoshop* - com a propriedade que gostaríamos de explorar, reafirmando uma estética que visa a reprodução de maneira crua e direta, traçando uma relação com os padrões que observamos na natureza.

### **Metáfora visual**

A natureza é um elemento que exploramos desde as nossas primeiras produções artísticas em conjunto. Presente em grande parte do nosso percurso criativo no curso, tornou-se parte fundamental do nosso processo produtivo, sendo frequentemente utilizada como

componente estético ou fundamentação poética em nossas obras. Trabalhar sua relação com o corpo influenciou diretamente na criação da nossa identidade enquanto artistas visuais, e a decisão de expandir esse diálogo no nosso último trabalho da graduação aconteceu de forma orgânica e desejada.

Durante a produção de trabalhos anteriores, constatamos que padrões encontrados na textura de plantas podem se assemelhar com a forma de algumas características corporais, em especial as marcas socialmente lidas como imperfeições físicas. Nervuras presentes nas folhas podem ser associadas com varizes, manchas brancas no tronco escurecido de uma árvore podem remeter ao vitiligo, protuberâncias circulares num caule podem ser relacionadas as erupções cutâneas (espinhas e/ou furúnculos), etc. Essa percepção abriu espaço para que pudéssemos trazer a questão das marcas do corpo sob um viés de ressignificação poética.

Associar marcas corporais e vegetação, para nós, sugere uma aproximação entre corpo e natureza. Encontramos nessa metáfora uma maneira de propor uma perspectiva diferenciada sobre essas condições físicas e seu papel na construção da autoimagem. A partir dessa associação, buscamos retrabalhar o modo como as pessoas enxergam suas marcas e estimular um diálogo positivo a respeito do papel exercido por elas no corpo. Em *Casca*, a natureza entra como matéria estética e poética, assumindo uma ação transformadora sob a visão de corpo, subvertendo o padrão de beleza vigente na sociedade.

### **Busca pela vegetação**

Buscar as texturas das plantas foi a primeira etapa do processo criativo de *Casca*. Uma vez que essa pesquisa se origina no sertão baiano, foi importante para nós que a vegetação regional fosse utili-

zada na produção das imagens. Essa preocupação se deu a fim de trazer um caráter mais relacionável e verdadeiro para o processo de criação, reafirmando a importância de sua origem e destacando as características da natureza local. Inicialmente, procuramos por superfícies vegetais que pudessem remeter diretamente as marcas da pele mais conhecidas popularmente, como estrias, celulite e acne, a fim de abranger uma maior quantidade de possibilidades de associação e gerar uma identificação maior das pessoas que viessem a fazer parte do trabalho.

Optamos por fazer o registro das imagens em um local que oferecesse uma maior diversidade vegetal e que nos permitisse encontrar mais opções para trabalhar, mesmo que nem todas viessem a ser utilizadas na seleção final das obras. As primeiras fotografias de natureza foram tiradas no Parque da Cidade de Feira de Santana, Bahia.

### **Busca pelas marcas**

Além das nossas próprias marcas corporais e suas histórias, constatamos a importância de trazer mais diversidade para o percurso artístico de *Casca*. Para isso, decidimos convocar pessoas interessadas em dialogar sobre o corpo e que nos permitissem fotografá-las nesse processo.

A princípio, quisemos conversar com os participantes sobre a proposta do trabalho, explicando o conceito e o que buscamos ressignificar a partir dele. Como forma de chamar atenção e cativar interesse externo, fizemos a divulgação na internet e definimos um ponto de encontro no Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da UFRB, para propiciar essa troca de informações. Nesse dia (03 de julho de 2019), trabalhamos com pequenos grupos, e reunimos pessoas que se identificaram com o nosso desígnio por sentirem na pele o quanto a pressão estética pesa na construção da autoimagem.

Para o segundo encontro, achamos importante aprofundar o diálogo sobre a relação das marcas com a autoimagem dos participantes, a fim de conhecer mais sobre suas características físicas e o impacto que elas tinham em sua construção atual da autoestima. Essa conversa se deu de maneira informal e sem roteiro definido, no dia 10 de julho de 2019, durando cerca de uma hora. Por meio das diferentes perspectivas que nos foram apresentadas, pudemos entender melhor sobre como o corpo fora do padrão social estético reforma um sentimento de inadequação social, perpetuando o ideal de que as marcas corporais devem ser rejeitadas e, conseqüentemente, escondidas e/ou apagadas.

As experiências anteriores nos ajudaram a estruturar a terceira, e última, parte do processo de síntese e registro das marcas corporais. Decidimos que o estúdio da universidade seria o espaço ideal para trabalharmos esse momento com os participantes de *Casca*, uma vez que nos permitia melhor manipulação da luz e detalhamento das texturas nas imagens, bem como propiciava maior privacidade para que os depoimentos acontecessem de maneira mais livre e tranquila.

Os encontros, dessa vez individual, aconteceram nos dias 17, 18 e 25 de julho de 2019. Foram realizados cinco encontros por dia, de maneira seguida, com cerca de 30 a 40 minutos de duração cada. Todos os componentes passaram pelas mesmas etapas de fotografia do corpo e diálogo posterior.

Além do trabalho fotográfico, foi fundamental para nossa construção poética a coleta dos relatos de cada pessoa envolvida, a fim de entender a história por trás das marcas e sua influência na construção da autoimagem. Para isso, delineamos uma conversa por meio dos seguintes questionamentos: Como você lidou / lida com suas marcas? Sofre, ou já sofreu, de baixa autoestima por conta delas?;

Como você se sentiu ao ser convidado (a) para a pesquisa? Gostou da proposta? e como você se sentiu depois de participar do trabalho e o que espera do resultado das imagens?. *Todos os diálogos foram registrados em áudio e vídeo.*

Por meio dos relatos coletados, foi possível ver como a construção estética vigente se desdobra dentre as diferentes construções dos participantes do projeto, trazendo questionamentos distintos que se entrelaçam no afeto ao desenvolvimento individual da autoestima de cada um deles. De marcas de acne, estrias e parto até cicatrizes provenientes de questões de saúde mental, raça e lgbtphobia, esses vestígios tornaram-se representativos na história de seus corpos e de suas relações com os mesmos. Um dos depoimentos recolhidos reflete sobre como cultivamos uma relação superficial com nossa autoimagem:

Eu acho que faz com que eu aprenda a me amar, e amar as minhas marcas de uma forma mais afetiva. Na maioria das vezes, a gente diz 'ah, eu me amo como eu sou', usamos essa frase para tudo. Mas quando paramos, intimamente, a gente não se ama tanto assim. A gente se ama por costume de dizer, somente.

Para a fotografia, os equipamentos utilizados foram a câmera Canon EOS Rebel T5, complementada por uma lente Canon 50mm de abertura 1.8. As filmagens e gravações de áudio foram feitas em nossos celulares.

### **Escolha das imagens**

Nosso objetivo foi de incluir ao menos um tipo diferente de marca por imagem, a fim de que não houvesse uma repetição. Para nós, isso indicou uma maior abrangência do trabalho, especialmente na identificação dos espectadores na exposição, que teriam contato com mais opções e poderiam se relacionar com maior facilidade.

**Imagem 1** – Casca, Autorretrato (Yuri Falcão).



Fonte: arquivo pessoal, 2019.

**Imagem 2** - Casca, Autorretrato (Yuri Falcão).



Fonte: arquivo pessoal, 2019.

Nos casos em que fotografamos um mesmo tipo de marca em dois ou mais participantes, optamos por priorizar a que tivesse uma história individual envolvendo maior opressão estética, de acordo com os depoimentos recolhidos. Logo, quisemos que as fotos esco-

lhidas contemplassem grande parte das pessoas que vivem a pressão estética todos os dias, com o intuito de que elas vejam suas marcas numa obra de arte e permitam-se refletir e, possivelmente, ressignificar o olhar que exercem sobre essas características físicas.

Achamos importante que marcas dos nossos próprios corpos também integrassem a exposição, e selecionamos duas imagens que pudessem nos representar dentro desse contexto. Por fim, dez marcas diferentes foram escolhidas e comparadas com uma textura de vegetação que remetesse as suas cores e formas.

## Exposição

Foi importante para nós que houvesse a criação de uma atmosfera que conversasse com o conceito das imagens, transformando o ambiente num espaço de natureza. Por isso, foram inseridos elementos como folhas, galhos e um tronco de árvore. A ideia foi de criar uma experiência imersiva aos espectadores, trazendo componentes sensoriais, como o uso de incensos para potencializar o aroma das plantas. Todos os adereços utilizados foram retirados de espaços naturais de Cachoeira, Bahia.

**Imagem 3** - *Casca*, Instalação.



Fonte: arquivo pessoal, 2019.

Diferente das exposições convencionais, com obras expostas nas paredes, quisemos trazer uma proposta diferente, que pudesse contemplar com mais veracidade o conceito abordado. Por isso, achamos interessante expor as obras sobre o chão, de modo a reforçar o ideal de que a natureza parte do solo. Essa forma também propiciou que as pessoas pudessem circular entre as obras e ter um contato maior com o espaço como um todo. A abertura de *Casca* aconteceu às 19:30h do dia 11 de outubro de 2019, no foyer do auditório Leite e Alves (Centro de Artes, Humanidades e Letras - UFRB), em Cachoeira, Bahia.

Quando idealizamos o que o trabalho viria a ser, pensamos no efeito que essas imagens poderiam ter em quem participasse disso conosco e em quem assistisse a obra. Provocar um diálogo sobre autoimagem e oferecer uma perspectiva diferente sobre as marcas do corpo foi nossa intenção desde o começo, e sentimos que conseguimos ter esse alcance, fomentando essa discussão dentro da academia e da arte. Queríamos que *Casca* fosse algo para além de nós dois, havendo um pertencimento por parte de quem tivesse acesso ao que buscamos conversar aqui.

Registrar as marcas das pessoas e ouvir suas histórias, bem como perceber suas reações e pensamentos após participar do trabalho, nos trouxeram a confirmação de que é sim possível (e necessário) ressignificar as marcas que a sociedade considera inadequadas e são sinônimos de opressão e sofrimento. Acompanhar as reações e feedbacks que tivemos durante o período de exposição foi essencial para perceber a grande identificação das pessoas com o tema e a urgência que temos em fazer do conceito de beleza algo que abrange a diversidade dos corpos e suas características naturais. Trazer representatividade e realidade aos ideais estéticos tem o poder de modificá-los, tornando-os ferramentas de autoestima, não de desarmonia consigo mesmo.

## Referências

FASANELLA, K. **This powerful portrait series shows body positivity is more than a trend.** Allure, 2018. Disponível em: <https://www.allure.com/story/more-than-a-trend- portrait-series-peter-devito-khrystvana> Acesso em: 26 de outubro de 2019.

PAULINA, Milena. **Por que é tão importante ter representatividade na arte?**, Blog da Paulina, 16 de maio de 2019. Disponível em: <https://olhardepaulina.com/blog-da-paulina/por-que-e-tao-importante-ter-representatividade-na-arte-SQW0527>. Acesso em: 29 de outubro de 2019.

ROUILLE, A. **A Fotografia entre documento e arte contemporânea.** Senac, São Paulo, 2005.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. Anablume Editora, 2ª edição, 2004.

SOKOLOSKI, Maria Elisa. **Do pó de arroz ao photoshop.** Razon y Palabra, 2011. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N74/VARIA74/01SokoloskiV74.pdf>. Acesso em: 10 de outubro de 2019.

VIGARELLO, G. **História da beleza.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WOLF, N. **O mito da beleza.** Rio de Janeiro: Record Ltda., 2000.



# **As 7 vidas de Cassandra: uma instalação artística**

*Geisa Lima dos Santos  
Dilson Rodrigues Midlej*

O ato criativo teve como ponto de partida as minhas experiências e sentimentos pessoais sobre violência, e isso foi transposto para os objetos e imagens criadas/usadas na instalação. Cartografar o vivido foi um caminho complexo, já que isso apontava também para minha experiência religiosa no Vale do Amanhecer (doutrina espiritualista cristã criada por Neiva Chaves Zelaya em 1969), para as vidas passadas, as quais trouxeram a pessoa de Cassandra como sendo a minha própria imagem, porém vestida de outras seis identidades distintas.

O método experimental perpassou a produção das fotografias, dos sete baús, dos desenhos e da obra como um objeto único. Algumas artistas influenciaram com suas poéticas no desenrolar da pesquisa, nas diferentes linguagens, sobretudo, Ana Mendieta e Beth Moisés, pelas temáticas que exploram o feminino e principalmente o corpo feminino. No que se refere ao campo teórico autoras como Margareth Rago, Vera Soares, Maria Carmezini, Katia Canton, foram essenciais.

Durante minha trajetória no curso de Artes Visuais, percebi vários trabalhos de artistas que representavam a mulher, o corpo feminino nu, o que conduziu a uma reflexão mais profunda sobre a forma em que elas eram colocadas nas imagens criadas. Junto ao desejo de questionar as violências presentes também na representação do campo artístico - reflexo da vida cotidiana de milhares de mulheres – outros conceitos foram sendo incorporados: a resistência por meio da arte, a espiritualidade/encarnações, a desconstrução dos modelos

falocêntricos etc. Foi desta forma que surgiram: *Ataduras*, *En.car.ne*, *Mala de imagens*, *Memórias de taipa*, *Metáforas do invisível*, *Silêncio*, *Flores de Cassandra*, trabalhos artísticos que diziam um pouco destes pensamentos. Esse percurso foi fundamental para o fortalecimento de minha forma particular de dizer, seja pela conexão dos materiais, das cores, dos traços, das expressões.

A obra *As 7 vidas de Cassandra* foi criada como parte do processo para conclusão do curso de Artes Visuais a partir de 2014 e concluída em 2015. A ideia foi amadurecida durante as aulas da disciplina de desenho e pintura, que eram ministradas pelo professor Marcos Olegário. Outros trabalhos anteriores já anunciavam a chegada de Cassandra e de toda sua força visceral, como a exemplo da *Mala de imagens*. A poética estabelecida baseava-se na minha própria imagem, no corpo como lugar de resistência, de transição, através de um discurso contra a violência contra a mulher, tento como base criativa experiências de sofrimento, mas também de liberdade na procura por algo maior, que pulsava internamente: o empoderamento de mim mesma.

*As 7 vidas de Cassandra: uma instalação artística* tinha 6 metros de comprimento, 60 metros de largura e 1,90 metros de altura e reconstruiu cenas da vida de sete mulheres diferentes, vítimas da violência em suas diversas formas: doméstica, assédio sexual, humilhação social, estupro, violência simbólica, entre outras.

**Imagem 1** - *As 7 vidas de Cassandra* instalada no espaço da exposição.



Foto da autora (2019).

Na obra criada, ou seja, nas “[...] ações performáticas o Corpo e o *condutor* de metáforas da linguagem, onde *sujeito* e *objeto* se fundem [...]” (BARBOSA, 2010, p. 1204. Grifos da autora). Nessa perspectiva a performance foi uma linguagem extremamente importante que fez parte do processo de elaboração da obra, porque foi por este canal que propus reflexões com o meu corpo sobre as violências que meu espírito vivenciou em outros tempos e espaços. A tríade feminino/corpo/espiritualidade, coloca o corpo como uma via artística em constante metamorfose de onde fluxos contínuos emanam.

A performance de si esteve presente no exercício de reviver cada uma das mulheres que já fui permeando todas as etapas do trabalho, sobretudo quando da interferência das fotos, com os atos de queimar, rasgar, costurar e perfurar. Esse gestual feito, modificava as histórias das minhas vidas passadas e expurgava por estes movimentos, as dores guardadas ao inserir em cada baú ou fotografia, com delicadeza ou violência, correntes, pregos, pedaços de ferro, o

perfurar da agulha e as marcas da linha. Segundo Barbosa (2010, p. 1202). Grifos do autor) [...] a *Performance* e suas ações por vezes violentas, questionam as fronteiras entre a natureza e a cultura, pensam o Homem simultaneamente como um *corpo* biológico e um meio artístico expressivo de comportamentos.

A arte possibilita ao artista expressar tanto a sua realidade quanto as histórias de outras pessoas e os rituais performáticos são meios do sujeito expurgar tudo isso do seu corpo. As performances foram registradas por meio de fotografia, o que leva ao termo foto performance, já que sou a artista e também o alvo de cada imagem, na tentativa de fazer visível o imaginário do corpo, suas cicatrizes e inversamente sua força e potência.

As narrativas das *7 vidas de Cassandra* possuem uma atitude autobiográfica, por ter como base minhas histórias de vidas passadas, sobre a denominação de Cassandra, que representa a figura a reunir essas diversas experiências. A instalação possuía uma materialidade simbólica por meio dos elementos que a compunham, pois eles evidenciavam a espiritualidade e ao mesmo tempo as violências sofridas. Ao longo do processo criativo me coloquei no papel de artista, e ao mesmo tempo narradora das encarnações, (re) vivendo e construindo intuitivamente as identidades das mulheres que já fui.

As análises biográficas, os próprios textos das artistas relatando suas vidas, são costurados com seus procedimentos técnicos e poéticos visto que aqui arte e vida seguem amalgamadas seja questionando, priorizando, negociando, alimentando ou negando fatos que resultarão numa rede de possibilidades interpretativas (ROVINA, 2008, p. 2).

Portanto, o caráter intimista apresentado na obra se vincula às experiências subjetivas das sete vidas e ao corpo como um espaço fundamental de produção de sentidos.

O trabalho estabelecido possui como eixos: a transcendência, sentimentos e violência. A transcendência diz respeito a comunica-

ção feita pelo sujeito e seu espírito através das linguagens artísticas ao emanar suas emoções e aprendizados e entrar em êxtase criativo, epifania mediúnica, onde seus sentimentos não podem ser medidos, avaliados. A doutrina espiritualista da qual faço parte influenciou esse trabalho artístico, visto que a arte é um canal potente de conexão com o invisível, com as energias do universo. Deste modo,

O processo criador e inexplicável porque irrompe nas profundezas do Ser. A arte, no seu sentido mais amplo, e dos fenômenos essenciais a nossa vida. O espaço da imaginação e a fonte de onde se formam as imagens em que se estruturam as ideias (VAIDERGORN, 2010, p. 176).

A partir da força que tem na arte, as lembranças foram (re) escritas e as mulheres que eu fui ganharam vida novamente, ou seja, elas esperavam para serem rememoradas e ganharem nova voz e espaço, assim no “[...] processo da evolução, conforme o estágio atingido, a memória vai mais ou menos se materializando” (CANTON, 2009, p. 55).

A instalação costura os encontros e desencontros, os deslocamentos, as identidades, as experiências marcantes, a passagem pelos lugares, ao pensar no sujeito como um ser andante. Os sentimentos colocados ficam evidentes nas expressões do rosto, nos elementos da obra, para despertar no público suas emoções e sensibilidade, pois “A possibilidade humana de se emocionar e, sem dúvida, uma possibilidade de apreender o mundo” (MAHEIRIE, 2002, p. 38).

O trabalho em questão foi uma forma de protestar e resistir perante momentos da minha vida e a violência contra todas nós mulheres. A artista Beth Moysés realizou um estudo da autora Rose Marie Muraro, que fala que as primeiras sociedades eram regidas pelas mulheres, ou seja, eram matriarcais; as mulheres eram consideradas símbolos sagrados, pois os homens desconheciam sua função na procriação. Porém a caça foi um aspecto definitivo na modificação

que se estabeleceu na relação entre os sexos e, portanto, dos papéis desempenhados por ambos nas sociedades primitivas; para ela como essa tarefa exigia muita força física, os homens começaram a dominar os grandes animais e descobriram sua participação na procriação, o que jogou a mulher para o lugar de submissão.

Embora o poder masculino já estivesse emergindo por toda a sociedade havia algum tempo, Muraro acredita que a decadência do matriarcado realmente aconteceu por volta de 2000 a.C., quando se fortalece o patriarcado, a base do machismo. E o mundo começou a pertencer basicamente aos homens (MOYSES, 2004, p. 25).

É importante conhecer as origens da formação dessa estrutura social para perceber que ela ainda influencia drasticamente na vida de todas nós mulheres. Um grande exemplo disso é evidenciado na obra *A condição humana* de Hannah Arendt, que desconstrói a ideia rotineira do lar, do ambiente privado como espaço de proteção, intimidade e amor contrário a esfera pública, posta desde o século XIX como o lugar de conflito, guerra e violências. “Segundo ela, o privado define-se melhor como o lugar da privação de luz, da invisibilidade, isto é, da inexistência social” (ARENDRT *apud* RAGO, 2004, p. 33). De acordo com essa autora a expressão mulher pública vem acompanhada de uma série de preconceitos sofridos pelas mulheres, porém também com grandes mudanças que foram realizadas.

Na obra *Família, mulher e violência*, essa estrutura social – ainda tão viva na atualidade – fica em evidência, ao mostrar que o espaço familiar é o principal lugar onde a violência contra a mulher ocorre, e por sua vez é a própria sociedade que legitima tudo isso, as tornando práticas normais ao longo da história, assim

[...] a sociedade, que naturaliza gestos que oprimem e cerceiam desejos e ações, impõem às mulheres papéis sociais rígidos, como a proibição de desejos, humilhação e constrangimento. Isso

provoca a chamada dor moral, que nada mais é do que uma prática mais comum do que se percebe, pois suas sequelas são transparentes e há a impossibilidade feminina de comprovar materialmente um fenômeno abstrato e sutil (NADER, 2007, p. 10).

Sobre as lutas por mudanças a leitura de Margareth Rago em *A mulher brasileira nos espaços público e privado*, demonstra as grandes transformações realizadas ao longo dos tempos pelas mulheres não só no que se refere ao plano prático, mas também no campo teórico, para desfazer as imagens criadas em torno, por exemplo, da sexualidade indomável, da irracionalidade, da suposta fragilidade e emotividade colocadas para definir o feminino. As conquistas perpassam principalmente pelo direito à vida, à liberdade e a feminização das configurações de existência social.

Na arte, a retratação da mulher infelizmente também aponta em muitos casos para características preconceituosas de submissão, porque no geral vinculam a mulher apenas a ideia de sedução, colocando-a como objeto de desejo. Por conseguinte, mesmo o campo artístico sendo um lugar impregnado por discursos de liberdade, ele inversamente em muitas situações jogava/joga com a inferiorização da figura feminina, colocando “[...] o homem como portador ativo do olhar e a mulher como seu objeto. Nesse contexto, a questão do olhar e ser objeto do olhar se relaciona com a identidade de gênero” (CARMEZINI, 2008, p. 4).

Levar o observador a pensar e querer derrubar tais padrões dentro da sociedade, seja no casamento, família, trabalho, na rua, na religião para pôr fim à opressão, destruí-la por completo, e que criei a instalação *As 7 vidas de Cassandra*. Ela vem questionar as demarcações, conceitos, os pensamentos arbóreos e denunciar essa triste realidade.

E nesse espaço criado, que o nome e seus significados, também vem agregar valor simbólico para a obra. Quem é ou quem foi Cassandra? Talvez esse nome já tenha sido meu em outras vidas, mas não posso afirmar. O fato é que Cassandra sempre foi um nome extremamente marcante para mim, tocava em meu íntimo e sentimentos. Ao invocá-lo, algum fenômeno acontecia, acreditava que um universo emblemático e espiritual se apresentava, foi o que fez com que eu nomeasse a obra como *As 7 vidas de Cassandra: uma instalação artística*. “Todo nome é um mandato. Cada um carrega, através do seu nome, desígnios visíveis e invisíveis no tempo e no espaço [...]” (VAIDERGORN, 2010, p.37).

Na mitologia grega Cassandra foi uma sacerdotisa que tinha poderes adivinhatórios, porém mesmo assim foi tristemente perseguida, escravizada e violentada. As ligações da figura de Cassandra com os debates propostos pela obra são muitas, deste modo foram tecidos paralelos e redes discursivas por meio destas linhas de forças: ela foi uma mulher que sofreu diversos tipos de violência, porém lutou e resistiu bravamente; essa resistência dela, vinha de sua fé nos deuses e espiritualização. A simbologia do nome e o que ele carrega traz para a obra essas narrativas que também me representam, sobretudo a vida no mundo grego e os rituais que ainda permanecem nessa encarnação.

*As 7 vidas de Cassandra*, em seu conjunto foi composta por sete baús, pois eles remetiam a ideia das coisas que são guardadas na memória, seja com a intenção de conservar o que foi bom ou de esconder o que foi ruim. Do baú, as lembranças foram resgatadas e transformadas de maneira artística.

A numerologia sete é vista como número da criação, cabalístico, os chakras, os dias da semana e fez alusão a quantidade de encarnações representadas e ele é um número místico por natureza, também utilizado como contagem nos ritos do Vale do Amanhecer.

**Imagem 2** - Parte interna da instalação *As 7 vidas Cassandra*, detalhe do baú indiano.



Foto da autora (2015).

A instalação teve como formato uma elipse, também conhecida como mandorla<sup>2</sup>, palavra originária da Itália que significa amêndoa (CUNHA, 2005, p.139). Nas imagens sacras antigas, os santos geralmente aparecem envoltos em uma elipse, mandorla que tem como objetivo proporcionar a imagem central uma espécie de auréola de luz, como a exemplo do Cristo que é representado dessa forma, por isso é tida como um símbolo do Cristianismo.

A elipse representa na obra – assim como no Vale do Amanhecer – um portal onde ocorre a desintegração e reintegração respectivamente de forças negativas e positivas, conseqüentemente as lembranças indigestas estariam sendo desfeitas, libertando-se da dor. Na mandorla feita com véus foram colocadas as fotografias, desenhos, baús, objetos e poesias.

---

2 Outra denominação para a forma da mandorla é *Vesica Piscis*, termo em latim que significa vesícula de peixe (CUNHA, 2005, p. 154).

Uma possibilidade interessante que surgiu com a elipse como espaço instalativo foi a do espectador poder andar por dentro do ambiente criado, além de visualizar por fora também a sua formação estética, o que permitiu ao público sentir o trabalho e sua força de perspectivas diferentes.

As sete encarnações recriadas foram denominadas de: Arábia I, Arábia II, Escrava, Escocesa, Sinhazinha, Indiana e a vida atual. Dentro dos caminhos e processos realizados a produção dos baús e das imagens, de cada encarnação foi bastante intrincada, já que por meio deles a dor foi transformada em força criativa.

Algumas etapas fizeram parte da construção da obra: produção dos baús e realização de interferência; pesquisa imagética que remetesse as personagens e elementos de sua cultura; definição de vestimentas, cenários, objetos, para os ensaios fotográficos; criação e seleção dos desenhos, fotografias e pinturas; composições variadas de interferentes manuais, estéticas nas pinturas, fotografias e desenhos.

Para a realização dos ensaios, houve a colaboração de alguns amigos e familiares; vale ressaltar que os ensaios tiveram um resultado bastante produtivo pela quantidade de fotos, cerca de 200 fotografias por ensaio. Desse número mencionado foram expostas 125 e 26 desenhos. As interferências feitas nas fotografias impressas foram de várias ordens: respingos de esmalte vermelho, ranhuras e perfurações com a tesoura, costura com linha vermelha, inserção de pregos e grampos, queimaduras feitas com fogo, introdução de gazes para dar aparência de feridas. Os atos viscerais de queimar, furar, arranhar, costurar, perfurar com pregos, rasgar, eram metáforas das dores e violações vividas. A utilização de elementos que remetesse à ideia de sangue foi feita propositalmente para imitação do fluido como o esmalte, já usado anteriormente.

A caracterização dos baús foi para aproximá-los do que significava cada encarnação, seja por meio dos materiais diversos ou pelas fotos dispostas em cada um deles.

O primeiro foi o de Escrava; os elementos usados foram correntes, jornal, tinta, pedaços de ferro velho e pregos para alcançar uma feição envelhecida, além de buscar uma alusão através das correntes a escravidão; as cores preta e vermelha tiveram o objetivo de conferir dramaticidade ao baú. O ensaio de Escrava foi bastante descontraído inicialmente, mas depois houve a sensação de desespero e medo muito grande.

Aspecto semelhante ocorreu no da Escocesa, onde o clima de tensão afetou a todos, que se mostravam angustiados e inquietos para finalizar logo o ensaio. Na sua composição esse baú pretendia fazer lembrar um Kilt – vestimenta típica na Escócia –, por isso foi forrado com um tecido xadrez; essa base foi rasgada em alguns lugares de tesoura e pintada com tinta nas cores vermelha e preta, para se assemelhar a perfurações, onde coloquei fotografias.

**Imagem 3** - Imagem impressa da encarnação de escocesa.



Fonte da autora (2015).

No ensaio da Arábia I o sentimento era de impotência, desespero e asfixia. As características conferidas para o baú buscaram re-

meter ao traje típico da Arábia, o *niqab* – véu que deixa apenas os olhos de fora e cobre da cabeça ao corpo – que foi feito de renda preta; e os olhos foram desenhando a lápis.

No ensaio da Arábia II, o vazio, a solidão me marcaram bastante. Foi nesse espaço que o quarto e a vestimenta simbolizavam a paisagem do íntimo, porém, não como o lugar cotidiano de aconchego, mas como um recinto da violência contra o corpo feminino, ou seja, da mingua, da falta de liberdade e do abuso daquela mulher. Nesse ensaio tentou-se mostrar na composição características de prostituição, por conta disso elegi um tecido vermelho e brilhante, correntes e imagens que criei de mulheres nuas e violentadas para compor o baú e dentro dele coloquei brilho dourado para lembrar que a exploração sexual ocorria em um lugar luxuoso, onde o dinheiro que circulava aponta para a forma cruel em que as mulheres eram objetificadas.

**Imagem 4** -Fotografia com interferência da Arábia II (perfurada com tesoura e costurada).



Fonte da autora (2015).

O ensaio indiano trouxe a tona a mágoa, o ódio e também a solidão. O Taj Mahal foi desenhado nesse baú por ser um monumento extremamente simbólico na Índia, representando o amor. Essa imagem foi rasurada, marcada com uma ferida para mostrar que é exatamente dentro do lar, do espaço voltado para o amor onde a opressão, a violência é praticada e ocultada; para fazer oposição a isso, fiz uma pintura da deusa Kali, que representa a força ativa da mulher, sua voz e poder. Outra oposição feita aparece no fundo do baú, onde as miçangas delicadas contrastam com os respingos de tinta vermelha.

**Imagem 5** - Fotografia da encarnação indiana com interferência.



Fonte da autora (2015).

No ensaio de Sinhazinha a força predominante foi a de abandono, o desejo de chorar e o vazio; na sua construção usei gazes, linha preta, papel manteiga, fotografias, papel florido, esmalte e tinta vermelha. O uso do papel para forrar o baú lhe concedeu delicadeza e ao mesmo tempo as linhas e fotos no seu interior simbolicamente simulavam as amarras na vida daquela mulher.

**Imagem 6** - Fotografia com interferência da Sinhazinha (rosto perfurado com tesoura, partes arrancadas, costura).



Fonte da autora (2015).

No baú representativo da encarnação atual foram afixados escritos de diários, poesias, fotografias, cadeado, anel, colar, concha, cacos de espelho em menção aos reflexos das outras encarnações na vida em curso. Além disso, foram colocados seis mini baús que representavam as outras vidas da instalação, desse jeito as encarnações passadas influenciam nesta.

Alguns objetos utilizados nos ensaios fotográficos foram colocados na instalação – algemas, lenço indiano, saia escocesa, brincos, cinto de moedas, pulseiras – porque estavam presentes durante o processo de performatizar, de recriar as sete mulheres. Tudo que era negativo com o portal criado pela obra se metamorfoseou em função da não-violência, pois as pessoas e as forças que elas carregavam podem também ter se transformado ao adentrar a elipse.

Um aspecto marcante é que a fragilidade da obra representa esse locus de vulnerabilidade onde nós mulheres fomos afixadas. O público foi colocado em uma posição onde a ação de entrar na elipse, precisar curvar-se para olhar os baús, esforçar-se para enxergar os detalhes, completava o ritual próprio da instalação, já que estar em desconforto, inseguro, seria estar como qualquer mulher violentada,

exposta ali; esse gestual foi importante para causar inquietação, mexer com os sentimentos e desencadear nos observadores a reflexão, acerca dos seus papéis sociais.

As experiências realizadas foram extremamente fortes, o ato de recriar determinadas cenas das encarnações passadas conduziu a perspectivas mais ricas para o processo criativo e as imagens ganharam consistência em toda minúcia de elementos e detalhes.

Com o objetivo de apresentação um conjunto de obras de conclusão de curso, assim como a minha, foi montada a exposição coletiva *Iminências*, que aconteceu de 12 até 15 de março de 2015, no Espaço Cultural Hansen Bahia, em Cachoeira.

A exposição foi um momento ímpar para todos os que estavam presentes, família, amigos, colegas da universidade, professores, mas principalmente para as artistas que estavam expondo – nesse caso nada foi combinado, mas quase todas tratavam do feminino – suas produções poéticas, histórias.

O nascimento das *7 vidas de Cassandra* foi acariciado por essa energia de carinho, respeito, contemplação de todos os que estavam prestigiando as obras, o que tornou sua chegada especial e iluminada. A sensação que tive com sua exposição foi de serenidade e sensação de incumbência cumprida.

A reação do público foi acima do que imaginava, muitos sentimentos tocaram as pessoas, que se emocionaram de formas variadas, seja ficando triste, meditativo, assustado, inquieto, mediante a sensação de dor e também de força que estava ali presente, por isso as pessoas olhavam, paravam, andavam, pensavam, pareciam se transportar de fato para outro espaço-tempo. Os visitantes perceberam e comentaram sobre minha coragem em exhibir os meus sentimentos, dores e questões tão íntimas e subjetivas, por isso me congratularam pela atitude, portanto o valor é imensurável de tudo que foi vivido para a construção e exibição de *Cassandra*.

## Considerações finais

As 7 vidas de *Kassandra* fizeram aparecer as muitas frestas inscritas na alma, nas minhas encarnações. A obra e seu percurso foram significativos em vários aspectos, porque desenvolvi minha poética, aprofundi minhas experiências em linguagens pouco experimentadas anteriormente e me fez perceber, o papel importante que posso exercer, enquanto mulher e artista sobre a escrita de minha história de vida e de outras tantas mulheres, levando também o público a refletir sobre as diversas questões que envolvem a subjugação da mulher na sociedade atualmente.

O processo criativo foi longo e complicado, porque da idealização até a concretização final da instalação foram muitas as especulações, erros, acertos, adaptações e mutações até concluir o trabalho por completo.

O objetivo proposto no início do projeto de *As 7 vidas de Kassandra* era erguer por intermédio da minha imagem de mulher-corpo-transitório, uma fala calcada em poesias contra a violência a mulher, retirar o sofrimento impregnado na pele, na carne e impregnar o corpo de liberdade na procura incansável pelo empoderamento de si mesma.

A complexidade de produzir uma obra envolvendo questões religiosas/espirituais foi imensa, sobretudo levando em consideração o campo em que me encontrava: a academia e a necessidade de um discurso coerente, fundamentado, onde todas as linhas precisavam estar conectadas para dar sentido a narrativa e fazê-la compreensível ao público.

Muitos são os artistas que na academia por vezes desejam trabalhar dentro do campo do sagrado, da religiosidade, porém barram no discurso do distanciamento, da imparcialidade, fazendo com que deixem sua ideia de lado e partam para outra abordagem. De fato, tanto a obra quando o material escrito pode ter se tornado um exemplo para aqueles que desejem discutir questões em abordagens diferentes.

O espaço de gritar e me fazer ouvir moveu a obra para um lugar significativo, não só para mim, mas para outras mulheres que precisam ganhar voz em suas vidas. Mostro que é preciso riscar sobre a história que escreveram em nossos corpos e almas e expelir tais lembranças, retirar as mordanças, destituir o poder patriarcal para a construção de uma sociedade igualitária para todos os gêneros.

O estudo sobre as origens da violência contra a mulher cada vez aumentavam o meu estado de angústia, de revolta, assim a fundamentação teórica tornou-se lugar de desobediência epistêmica e escrita de outra história por isso não tinha como deixar de lado algo tão pungente no seio social e dentro de mim.

A ação de desenhar a vida de Kassandra era necessária e me botou de fato em um estado de profunda indagação sobre o ser mulher, artista, causando uma espécie de reflexão sobre o si, o autocohecimento, ou seja, pensar quem fui/quem sou e os impactos da obra sobre a consciência de outras mulheres.

A instalação não foi um portal apenas de modo simbólico, mas também no plano da realidade, para o espectador durante sua passagem, suas andanças e observações na instalação. O portal estava como lugar de mudança para todos que penetram o universo inventado e sentiram a conexão existente entre espiritualidade, vida e arte. Esse canal foi o meio que encontrei para transformar e sublimar a dor.

As muitas histórias enviesadas concebem acima de tudo um percurso de muitas conquistas no exercício do lugar de mulher artista transgressora. Kassandra e os mistérios dos baús que trouxe consigo, ainda foi visitada muitas vezes, construindo novos sentidos, onde sentimentos diversos dos iniciais foram descobertos e explorados, sua voz continuou ecoando em outros espaços e tempos. Costurar as histórias foi difícil, assim como trilhar todos os caminhos que envolviam essa tomada de consciência, portanto foi desse modo que de minha alma nasceu *As 7 vidas de Kassandra* com todo o poder vindo das entranhas femininas, da sua capacidade de produzir microrrevoluções.

## Referências

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. **O corpo representado na arte contemporânea: o simbolismo do corpo como meio de expressão artística.** Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo\\_romero\\_lopes\\_barbosa.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo_romero_lopes_barbosa.pdf)>. Acesso em: 20 jan. 2014.

CANTON, Kátia. **Corpo, identidade e erotismo.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Espaço e lugar.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CARMEZINI, Maria. **A poética da mulher através da pintura.** Londrina, 2008. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2021-8.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2014.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de Artes Plásticas.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. v. 1. (Guias para o estudo da história da arte).

MAHEIRIE, Katia. **Constituição do sujeito, subjetividade e identidade.** Interações, v. 7, n. 13, p. 31-44, jan-jun 2002.

MOYSES, Elizabeth de Melo Camargo. **Abriço da memória.** Campinas, SP: [s.n.], 2004. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000330072>>. Acesso em: 15 set. 2014.

NADER, Maria Beatriz. **Violência sutil no ambiente doméstico: uma nova abordagem de um velho fenômeno.** In: NADER, Maria Beatriz & FRANCO, Sebastião Pimentel & SILVA, Gilvan Ventura da (orgs). História, mulher e poder. Vitória: EDUFES, 2006. 235-252.

LIMA, Lana Lage da Gama (Org.). **Família, mulher e violência.** Vitória: PPGHis, 2007. (Coleção Rumos da História).

RAGO, Margareth. **Ser mulher no século XXI ou carta de alforria.** In: VENTURI, Gustavo; RECAMAN, Marisol; OLIVEIRA, Suely de

(Org.). A mulher brasileira nos espaços público e privado. 1 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

ROVINA, Marcia Regina Porto. **A poética autobiográfica na arte contemporânea**. Campinas, SP: [s.n.], 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000436288>>. Acesso em: 20 set. 2014.

SOARES, Vera. **Muitas faces do feminismo no Brasil**. In: BORBA, Ângela; FARIA, Nalu; GODINHO, Tatau (Org.). Mulher e política: gênero e feminismo no Partido dos Trabalhadores. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

VAIDERGORN, Izaak. **Alter-retratos**: fragmentos de um jogo existencial. Campinas, SP: [s.n.], 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000772350>>. Acesso em: 18 set. 2014.



# Filhas da mãe e do pai: abandono afetivo e criação

*Lise Anne Gonçalves dos Santos  
Valécia Ribeiro*

Este capítulo aborda o processo de criação artística que recontextualiza as vivências de três mulheres da minha família a partir de relatos e expressões, incitando reflexões e discussões sobre o abandono afetivo. No processo criativo me aproprio do objeto artístico, “boneca”, como uma metáfora para as experiências vividas pelas *Filhas*, criando uma conexão poética com os espaços históricos esquecidos da cidade de Cachoeira. O processo artístico resultou em uma exposição intitulada *Imagens que falam por si*, sendo composta por fotografias e videoarte que abordam a ressignificação das vivências sobre o abandono afetivo.

## **O conceito de abandono afetivo**

O abandono afetivo é um conceito novo, polêmico e pouco discutido no âmbito social jurídico e psicológico, por ser um tema bastante complexo que envolve questões subjetivas. Há autores que discordam desta questão, pelo fato de não considerar “abandono” quando a criança é acolhida por parentes. Entretanto, grande parte dos pesquisadores defendem esta ausência como uma violação do direito da criança, mesmo quando os pais são representados por outras pessoas. Como afirmam os pesquisadores da área de direito Luiz Ildemar Hess e Luis Gustavo dos Santos:

O que é abandonar? Sabe-se que não existe a necessidade de a pessoa estar próxima para es-

tabelecer um vínculo afetivo e a perda do espaço no convívio com o filho através de situações de separação entre os pais não é precedente para que se caracterize um abandono (HESS; SANTOS, 2013, p.1009).

Cabe ressaltar que o abandono afetivo é constituído pela indiferença, ausência de assistência afetiva dos pais durante o desenvolvimento da criança. Existem diferentes tipos de casos de abandono afetivo, dos quais podem ser: pela ausência dos dois genitores, o abandono de um deles, ou a presença física dos pais, mas sem a existência de afeto. Grande parte do abandono afetivo ocorre pela separação dos pais, pela condição social precária destes e, muitas vezes, pela falta de tempo dos mesmos devido ao excesso de trabalho em decorrência das exigências do sistema capitalista. No meu círculo de convivência percebo que o número de filhos de pais separados é cada vez maior, sendo que poucos são os que mantêm um contato frequente e/ou nutrem o vínculo afetivo com seus filhos.

Nesse sentido, o abandono paterno é muito presente em nossa cultura, na qual o machismo está implícito na sociedade. Onde a figura paterna, na maioria das vezes, se exime de suas responsabilidades, transferindo-as todas para a figura da mãe. Uma vez que ela, além de cuidar, também tem que sustentar sozinha, sem apoio afetivo e financeiro, sendo que ambos, pai e mãe, têm o dever de sustentar e cuidar dos seus filhos de maneira igualitária.

Deste modo, o contexto social no qual convivo, às vezes, gera uma insegurança com relação à construção de minha própria família, por conta da fragilidade destas relações que me cerca. As inquietações sobre o abandono afetivo surgem quando percebo que as pessoas abandonadas apresentam dificuldades de ordem emocional, através de atitudes ou até mesmo por meio de um olhar.

## O abandono afetivo de perto

Nessa parte da pesquisa realizo um percurso sobre as histórias vividas pelas *Filhas*, nas quais as consequências do abandono afetivo são pontuadas a partir de relatos das experiências vividas e da minha percepção no convívio com cada uma delas. Isso, no intuito de buscar compreender melhor o que significa o abandono afetivo, neste trabalho em específico. A percepção se dá por meio de sentimentos que refletem na forma de olhar, nos gestos e nas atitudes, expressos a partir das imagens de uma boneca em lugares esquecidos.

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção (SALLES, 1998, p.38).

Ao longo de minha vida tenho vivenciado a situação do abandono afetivo na minha família, uma questão bastante delicada, a qual percebo que causa sofrimentos de culpa, rejeição, inferioridade, dentre outros, nas pessoas que enfrentam este problema. Diante disto, a sensibilidade sobre o abandono afetivo, em mim, foi aflorada em meio a partilha de experiências com as *Filhas*. Portanto, trago para o universo artístico essas histórias ressignificadas no processo criativo através de uma boneca inserida nos espaços esquecidos da cidade.

É interessante destacar que as pessoas da família que sofrem com o abandono são todas do sexo feminino, sendo uma criança e duas mulheres. E para preservar a identidade de cada integrante optei por adotar um pseudônimo, denominando-as de *Filhas*, pelo fato do título deste processo artístico ser *Filhas da Mãe e do Pai*. A escolha deste título se deu devido às integrantes terem sido criadas apenas pela mãe. Entretanto, em um dos casos houve a tentativa da mãe em criar, mas devido às circunstâncias adversas não conseguiu.

Em contrapartida, essas *Filhas* não foram geradas apenas pela figura materna, e uma questão que me inquieta é, onde fica a responsabilidade do pai?

Cabe também pontuar que o termo *Filhas da Mãe* é conhecido em nossa sociedade como um xingamento ou um termo de teor negativo. Isso por conta do machismo cristalizado em todas as principais esferas desta, o que por vezes não permite perceber que nesta sociedade a maioria dos filhos são criados apenas pelas mães, e ainda assim ocorre este tipo de ofensa contra a figura feminina.

Há três mulheres de minha família que são afetadas pelos casos de abandono afetivo, a primeira experiência seria a história de *Maria*, minha cunhada, que desconhece o pai e vivenciou o abandono da mãe, por motivo de baixa condição social, ou seja, a mesma não possuía condições financeiras suficientes para criá-la. A história seguinte é a de minha prima *Joana*, a qual foi criada apenas por sua mãe e desconhece o pai. E, por fim, a história de *Ana*, minha sobrinha, que conviveu com o pai durante os primeiros anos de vida, mas devido à separação dos pais o vínculo entre eles foi rompido pela distância. Atualmente convive somente com sua mãe.

*Maria*, 31 anos, nasceu em Alagoinhas, conviveu com sua mãe até os 07 anos de idade e não conheceu seu pai. Sua infância foi bastante sofrida devido à baixa condição social que sua mãe enfrentava por falta de trabalho. Presenciou várias discussões entre a mãe e o padrasto e outras situações que contribuíram para que sua mãe tomasse a decisão de entregá-la para a adoção. Durante a infância ela morou em vários lares, sendo que um deles foi a casa de uma amiga de sua mãe. Conviveu pouco tempo com esta, pois logo sua mãe foi buscá-la a fim de tentar criar sua filha, porém suas condições econômicas não permitiram manter a filha ao seu lado. Por fim, foi entregue para seus avós maternos, os quais a criaram por bastante tempo, mas devido à morte dos avós, a responsabilidade de sua cria-

ção ficou sendo de seus tios, com os quais convive até os dias atuais.

Hoje, *Maria* é contadora e estudante do curso de Gestão Pública pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, tenta conviver normalmente com a frustração que o abandono acarretou, no entanto, o seu olhar triste revela, de fato, a realidade que existe por trás de uma mulher aparentemente forte.

Em relação a minha vivência com ela, percebo em seu olhar, suas atitudes e nas palavras um enorme conflito interno, marcas do abandono afetivo que influenciou e continua influenciando sua vida. Esta se tornou uma pessoa que sofre com transtornos de bipolaridade, os quais afetam seu humor, fazendo com que esta situação a distancie das pessoas com as quais convive.

por esses motivos, torna-se mais fácil identificar um indivíduo que cresceu sem apoio, a cooperação, a dedicação e o amor comuns em uma família bem estruturada, principalmente pelo comportamento que a criança e/ou adolescente assume no meio social (WEISHAUP; SARTORI, 2014, p.20).

No seu depoimento *Maria* cita que: “[...] eu gostaria sim, de ter convivido com meus pais, a ausência deles abriu uma ferida muito grande, a qual acho que até hoje não cicatrizou, mas apesar de tudo, compreendo que foi melhor para mim”.

*Joana*, 25 anos, nascida em Feira de Santana, convive com sua mãe, e seu pai é desconhecido por ela. Foi criada apenas pela mãe e não pretende conhecer seu pai. Na infância, além da mãe, viveu na casa de sua avó com mais pessoas da família: primos e tios, na qual ela era cercada de amor e carinho, todavia, um vazio permanecia. Havia ainda uma lacuna para ser preenchida na sua vida.

Na convivência com *Joana*, na nossa infância, mesmo sendo criança, podia perceber a carência dela quanto a questão da paternidade. Isso, quando meu pai chegava de viagem e nos abraçava – a meus irmãos e a mim – ela ficava isolada num canto da casa, com um

olhar triste esperando que ele fosse ao encontro dela também para abraçá-la. Apesar de tanto carinho da família, nesses momentos, a carência paterna era perceptível.

*Joana*, atualmente, é historiadora e militante do Núcleo Akofena (Núcleo de Estudantes Negros), conduz sua vida, aparentemente, de forma “normal”, “como se a figura paterna não representasse nada em sua vida”. Ela mostra ser uma mulher forte, guerreira, determinada e militante de sua origem negra. Se identifica pela sua postura de liderança e de estar sempre no centro das discussões sobre a classe baixa. Por estas e outras atitudes de luta em favor de uma classe menos favorecida, e de estar sempre no centro das atenções, observo que estas atribuições sejam uma forma de se destacar e preencher o que está em falta. Ela consegue lidar com a ausência da paternidade de forma aparentemente equilibrada, porém no seu interior, acredita-se que há uma geração de conflitos, pois ela afirma não fazer questão de conhecer seu pai.

Pode-se perceber tal fato, a partir do depoimento de *Joana*: “porque a gente só sente falta quando a gente tem, mas quando nunca teve a gente tem aquela interrogação do que existiu, do que poderia ser, mas se não foi, se não existe, então a gente vive tranquilamente”. Segundo os pesquisadores da área de direito Leonardo Castro e Isabel Elaine:

o afeto não é decorrente do vínculo genético. Se não houver uma tentativa de aproximação de ambos os lados, a relação entre pai e filho estará predestinada ao fracasso. A relação afetuosa deverá ser fruto de aproximação espontânea, cultivada reciprocamente, e não de força judicial (CASTRO; ELAINE, 2007, p. 5).

*Ana*, oito anos, nascida em Cachoeira, convive com sua mãe e morou com seu pai durante dois anos, nos primeiros anos de sua vida em Brasília. Logo depois da separação dos pais, ela e a mãe voltaram para Bahia, desde então, o pai poucas vezes buscou comu-

nicação com ela e, raramente, vem visitá-la. É interessante pontuar, que o pai dela também sofreu abandono na infância, e nas conversas com ele, antes do nascimento de *Ana*, o mesmo relatava que nunca iria abandonar seus filhos, devido ao sofrimento que passou. Entretanto, não foi o que aconteceu após o nascimento de *Ana*.

A respeito da história de *Joana*, minha prima, quando criança, sobre a questão da carência da figura paterna, tendo como representação desta figura, o meu pai, se repete na vida de *Ana*, minha sobrinha, quando ela observa o carinho do meu marido com minha filha. A carência é tão espontânea que às vezes, ela chama a atenção dele, pedindo um abraço, através de gestos e olhares. É interessante destacar que esta ingenuidade é típica da criança, a qual demonstra facilmente suas emoções e seus sentimentos. Já a pessoa adulta parece mais difícil de se mostrar carente nessa situação, porém tem consciência que foi abandonada.

*Ana* é uma criança muito inteligente, ela observa e capta as histórias com muita facilidade. Contudo, convive com problemas de aprendizagem devido à falta de concentração na escola. Apesar de ser muito esperta, em relação às outras crianças da mesma idade, no que diz respeito à oralidade. Já na escrita, pouco consegue desenvolver por falta de concentração,

quando abandonados moralmente à construção da identidade do menor é afetada, se cria o sentimento de culpa e rejeição. Estes sentimentos serão manifestados por sintomas como, depressão, dificuldade escolar e sociabilidade, entre outros (ULBANO; ANGELUCI, 2008, p. 187).

É uma criança que gosta de ser notada, por isso busca chamar atenção o tempo todo, através de gritos e murmúrios. A mesma gosta de criar e contar histórias, além de ser uma menina bastante carinhosa. Seu maior sonho é, novamente, ter por perto seu pai, para abraçar e brincar muito com ele. No trecho do depoimento de *Ana*

pode-se perceber esta questão: “eu queria que meu pai morasse comigo, porque ele separou de minha mãe e nunca mais voltou, ele está em Brasília, por isso que eu estou sentindo falta dele”.

Diante do que foi posto, o que se percebe nos relatos, é que as marcas geradas pelo abandono afetivo são profundas, “o tempo não se encarrega de apagar”. Às vezes elas são perceptíveis ou ocultas, mas sempre machucam. Nestes termos, no processo artístico as imagens ressignificadas refletem o abandono afetivo através dessas experiências vividas pelas *Filhas*, de uma maneira metafórica, utilizando uma boneca como instrumento de interação com os lugares públicos esquecidos.

### **Espaços históricos abandonados**

Dentro desse cenário, Cachoeira, minha cidade de origem, é uma cidade histórica, tombada pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional) desde 1971. Atualmente, é a segunda capital da Bahia, a qual abriga importantes praças, casarios, igrejas e sobrados que são preservados. Entretanto, muitos desses já não mantêm ativas as funções pelas quais foram originados, e se encontram desativados e esquecidos. Dentre eles estão, a Estação Ferroviária, a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios e o Rio Paraguaçu, locais de memória afetiva que muito contribuíram para a formação do contexto histórico da cidade, no entanto também estão parcialmente inativos, devido as suas condições.

Diante disso, através do olhar sensível e crítico, enquanto cachoeirana e estudante do curso de Artes Visuais, utilizo da fotografia como meio para captar imagens da situação de abandono dos lugares, os quais já foram importantes para cidade. De forma imagética, relaciono as experiências vividas do abandono afetivo ressignificado pela figura da boneca, inserida nos espaços históricos esquecidos da cidade.

O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob essa visão, se dá por intermédio de um processo de transformação (SALLES, 1988, p.89).

O rio Paraguaçu foi um dos lugares selecionados para reviver as memórias afetivas no meu processo criativo. Rio de grande importância para a cidade de Cachoeira, o qual já foi a principal via fluvial de transporte e comunicação de toda região, bem como um rio bastante piscoso. Hoje ainda é navegável, entretanto com pouca profundidade para suportar transporte de grande porte, ainda é piscoso, todavia se encontra poluído. Suas águas são como fontes de energia para várias cidades da Bahia, além de garantir o sustento de muitas famílias através da pescaria.

O Paraguaçu fez parte da minha infância por ser um espaço de lazer, o qual no verão costumava tomar banhos, fazer piqueniques com a família e amigos. Também utilizávamos suas águas para lavar roupas e pratos quando faltava água em nossas casas. O caminho para chegar até a parte do rio onde as águas eram mais limpas era bastante longe, mas a vontade de nos divertir superava esta longa caminhada. Atualmente o rio se encontra poluído, como já citado, sem condições para banho e uso, porém ainda é um dos pontos turísticos mais belos da cidade.

No processo de criação, retomo com a ressignificação do rio Paraguaçu numa conexão poética com a trajetória de vida de *Maria*, lugar de constantes fluxos, o rio era um lugar de refúgio, no qual ficava sozinha, apenas ouvindo o barulho das águas. A realização do paralelo entre a história de *Maria* e o rio também parte da ideia de que a mesma vivia mudando sempre de lugar, como as águas do rio que nunca são as mesmas, assim era a vida de *Maria*.

A Igreja dos Remédios foi uma das primeiras construções católicas da Bahia, sendo o ponto de encontro de escravos alforriados que iniciaram o Candomblé aqui. Lugar de adoração e devoção a Nossa Senhora dos Remédios, o qual era bastante frequentado pelos devotos em dias de missas.

A referida igreja não foi um lugar que eu frequentei na infância, mas me recordo desta em pleno funcionamento sempre que passava pelo local e, até hoje, relembro daquela época quando retorno àquele lugar.

Hoje, o lugar que era sagrado se encontra abandonado, servindo de moradia para pombos e na sua porta tornou-se ponto comercial para vendedores de passarinhos.

Antigamente os fiéis reverenciavam o local ao passar pelas suas portas, hoje nem sequer olham para sua fachada. Enquanto isso há o aguardo para restauração desse templo.

Diante disso, neste processo criativo o lugar de fé e devoção, a Igreja dos Remédios recontextualizará as experiências sobre o abandono afetivo de Joana. O templo que costumava ser bastante frequentado pelos fiéis, hoje se encontra vazio, o que remete as vivências da mesma. Nesse sentido, apesar de Joana estar sempre cercada de pessoas, ainda se pode perceber que ainda há um espaço a ser ocupado em sua vida.

Outro espaço utilizado é a Estação Ferroviária de Cachoeira, fundada em 1876, quando ainda não havia a ponte D. Pedro II para o trem cruzar o Rio Paraguaçu em direção à linha férrea localizada na cidade de São Félix.

Na minha infância não alcancei a fase de transporte de passageiros, mas por sempre ouvi minha avó materna contar sobre essa, percebi que a Estação foi muito importante para a região do Recôncavo e para população de Cachoeira, pois era a principal via terrestre da época. O monumento é um espaço no estilo do século XIX, sua

fachada preserva uma época em que a cidade foi um dos centros econômicos do país.

A estação ferroviária de Cachoeira, que antes transportava cargas e passageiros, hoje apenas transporta cargas. Esta já passou por algumas reformas e nos dias atuais se encontra abandonada, suja e escura servindo de abrigo para mendigos e marginais.

O local de chegada e partida de passageiros, no meu processo de criação artística, ressignifica a história de Ana que sonha com o retorno de seu pai. A Estação Ferroviária é um local de espera, onde pessoas partem e, possivelmente, podem retornar. E há sempre alguém esperando ali. *Ana*, como sendo criança, tem a esperança de que um dia seu pai voltará a conviver com ela e sua mãe. Assim, sua vida tem sido uma constante espera.

Diante do que foi posto, o processo de inserção da boneca em lugares abandonados da cidade de Cachoeira é utilizado neste trabalho como uma conexão poética com a situação do abandono afetivo vivido pelas *Filhas*, através de uma série de fotografias. Essas imagens irão refletir as vivências de abandono experimentado pelas mesmas nos três lugares esquecidos, os quais cada um se relaciona a uma respectiva história. Os espaços selecionados fazem parte de minha memória afetiva, ao tempo que se associa as experiências das *Filhas*.

A ressignificação das experiências vividas sobre o abandono afetivo neste processo de criação artística torna-se uma questão desafiadora, no sentido de buscar recriar essas experiências com o objetivo de dar visibilidade a realidade de outras pessoas e refletir sobre o problema. Assim, com base nos estudos de Crítica de Processos de Cecília Salles, o objetivo foi recontextualizar essas experiências no processo de criação. Mas, como expressar a questão do abandono afetivo de uma forma artística, já que este não se pode materializar?

## Processo de criação

A convivência com o abandono afetivo é uma condição bastante delicada, a qual não é fácil lidar. Nesse sentido, este trabalho propõe uma maneira de refletir sobre esta questão social trazendo para o universo artístico, através de imagens, as experiências vividas pelas *Filhas*, de uma forma menos “dolorida”. A construção da poética está relacionada às experiências das *Filhas*, referente ao abandono afetivo, em lugares abandonados da cidade. Isso, através da inserção da boneca, de cor negra, como forma de recontextualizar as histórias nesses espaços dando um novo significado as mesmas.

A percepção é ação do olhar responsável pela construção das imagens geradoras de descobertas ou de transformações poéticas. Em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas e originais, relacionadas a seu grande projeto poético. Encontramos, no entanto, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista não só na natureza dessas combinações perceptivas, como também no modo como são concretizadas (SALLES, 1998, p.104).

Nesse sentido, as imagens realizadas são inquietações emitidas através das histórias contadas, gestos, atitudes e até mesmo um olhar, as quais podem revelar quando se tem dificuldade de expressar sentimentos. As inquietações sobre essas experiências me instigaram a reflexão de uma forma diferente, construindo uma metáfora do abandono afetivo das pessoas ao realizar um paralelo com os lugares esquecidos.

No presente processo, há a apropriação da fotografia como forma de criar imagens provocadas pelos relatos das experiências das *Filhas*, bem como o fomento da reflexão sobre estas. São fotografias contemporâneas que conjecturam tais sentimentos de solidão, vazio, incerteza e esperança.

É pertinente ressaltar que a fotografia é uma linguagem artística muito relevante que utilizamos como instrumento para incitar

reflexões e questionamentos. De modo que existem várias possibilidades de construir e ressignificar conceitos. Sabendo-se que através da arte, não necessariamente, resolveríamos os problemas aqui discutidos. No entanto, esta é sobremodo significativa para suscitar discussões a respeito de temas diversos.

No processo de criação artística as imagens serão compostas em séries, sendo que cada série consiste em duas sequências de imagens para cada história das *Filhas* recriadas em três espaços públicos de Cachoeira. São imagens auto reflexivas, a qual incita reflexão sobre o que é transmitido. Cada série foi intitulada a partir de nomes fictícios dados às *Filhas* a fim de preservar a identidade das mesmas.

**Imagem 1** - Sequência *Maria*.



Fonte: arquivo pessoal, Lise Anne Gonçalves (2017).

No que tange ao rio, este ressignifica a trajetória de vida de *Maria*, a qual percorreu muitos e complexos caminhos na infância até ancorar em um “porto seguro”, a casa de seus avós. Sua história recontextualiza um rio que flui ao encontro do oceano para desaguar suas águas.

A imagem contemplativa busca abordar a ideia do abandono de uma criança sem nenhuma perspectiva da vida. Esta remete uma

sensação de solidão e nos toca pelo fato, de algum modo, “sentirmos” a ideia do vazio que acomete as pessoas que enfrentam tal problema. Entretanto, a sujeira nos imprime as diversas e graves consequências que o abandono gera na vida do ser humano.

**Imagem 2** - Sequência *Maria*.



Fonte: arquivo pessoal, Lise Anne Gonçalves (2017).

A imagem apresentada à cima possibilita um novo significado ao abandono afetivo, de maneira poética, relacionando o abandono do rio que, no caso, encontra-se poluído ao desamparo de uma criança.

A ideia é experimentar elementos que possibilitem a noção de abandono e relacionar com o objeto “boneca”. E, assim, recontextualizar a situação do abandono afetivo. Deste modo, a parede de pedras, evidenciada na fotografia, remete a uma barreira escura, como um bloqueio que afeta a vítima de abandono e que tenta impedir sua visão. Referente a sujeira do rio, esta é como se fosse os sentimentos ruins que as afastam dos outros.

Um novo significado da ideia de informação construiu-se em torno da imagem fotográfica. A foto é uma fina fatia de espaço bem como de tempo. Num mundo regido por imagens fotográficas, todas as

margens (“enquadramento”) parecem arbitrárias. Tudo pode ser separado, pode ser desconexo, de qualquer coisa: basta enquadrar o tema de um modo diverso. (Inversamente, tudo pode ser adjacente a qualquer coisa.) (SONTAG, 2004, p. 33).

Essa imagem foi construída a partir dos relatos de *Maria* sobre as experiências vividas por intermédio do Rio Paraguaçu. Sua trajetória ao passar por vários lares compara-se às águas correntes do rio, as quais nunca são semelhantes.

**Imagem 3** - Sequência *Joana*



Fonte: arquivo pessoal, Lise Anne Gonçalves (2017).

A Igreja de Nossa Senhora dos Remédios recontextualiza a história de *Joana* que cresceu cercada de amor e carinho da família. No entanto, aparentemente, a ausência paterna não foi preenchida na sua vida, embora esta não permita deixar isto transparecer. Em tempos, a igreja encontra-se desativada, um lugar que antes era visitado por vários fiéis, hoje “deu lugar” ao vazio.

A imagem brinca com este vazio da igreja que outrora já foi o centro das atenções. Dessa forma, comparando tal figura ao trajeto de *Joana*, pode-se inferir que esta, mesmo vivendo cercada de pessoas, tanto no passado quanto no presente enfrenta a experiência de

“uma ausência”. Todavia, como já citado, esta insiste em relatar que a paternidade não faz sentido em sua vida, no entanto, o que deixa transparecer é a forte negação que *Joana* imprime ao tratar da questão do abandono.

**Imagem 4** - Sequência *Joana*.



Fonte: arquivo pessoal, Lise Anne Gonçalves (2017).

O olhar contemplativo da boneca sobre o altar do templo suscita a questão da fé ou de um pedido de oração. E a imagem representada acima remete a trajetória da infância de *Joana*, quando esta ficava no canto da casa observando meu pai acariciar a meus irmãos e a mim. Era uma situação difícil para ela quando criança aceitar a ausência de um pai, apesar de não conhecê-lo, ainda assim era bastante sofrido.

Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções (SALLES, 1998, p.55).

**Imagem 5 - Sequência Ana**

Fonte: arquivo pessoal, Lise Anne Gonçalves (2017).

A Estação Ferroviária de Cachoeira ressignifica a experiência de *Ana*, a qual conviveu um curto período com seu pai, não obstante, tempo suficiente para nutrir um sentimento de amor por ele e desejar reencontrá-lo.

Assim, esta imagem simbólica remete uma situação de abandono paterno, a qual a criança sente-se desamparada numa estação ferroviária observando a partida de seu pai. Essa imagem foi pensada afim de ressignificar o abandono paterno. Todavia, a figura de um homem surgiu, por acaso, na captura. Tornando assim a ideia de abandono mais significativa para o processo.

Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento (SALLES, 1998, p.54).

**Imagem 6 - Sequência Ana.**

Fonte: arquivo pessoal, Lise Anne Gonçalves (2017).

A Estação Ferroviária de Cachoeira era um local de espera para trens e pessoas. Atualmente, o trem de cargas apenas passa pela Estação e não há mais circulação deste para passageiros.

A imagem ressignifica a experiência de *Ana* na expectativa da volta de seu pai. O desejo desta criança pode ser percebido através do olhar, dos gestos e de suas atitudes. E o uso da imagem promove uma alusão a uma luz no fim do túnel, ou seja, ainda há uma esperança; ela espera ainda por seu pai.

### **Considerações finais**

É pertinente destacar que a questão do afeto, nos presentes dias, é um dos fundamentos mais relevantes na relação entre pais e filhos. Nesse sentido, quando isso não ocorre há a possibilidade de causar nos indivíduos distúrbios psicológicos, físicos e sociais, os quais surgem silenciosamente. Constatou-se que as consequências do abandono afetivo causam muitos danos psicológicos nas pessoas que são afetadas por esta situação.

O que se percebe nos estudos é que o abandono afetivo é um ato de violência cruel e silenciosa, pois a partir do momento que a criança

sofre abandono o rastro desta situação a acompanha em todas as suas relações. E, pode-se afirmar que os danos causados, por vezes, não são superados. Sem contar que quando tal fato ocorre há, consequentemente, a violação dos direitos da criança ser assistida e conviver com sua família. Desse modo, acredita-se que é de suma importância a presença e a convivência de ambos os genitores na vida de uma criança, para que o desenvolvimento desta seja o mais saudável possível.

Vale ressaltar, que as experiências vividas com as *Filhas* foram objeto da pesquisa, as quais, a partir das minhas percepções, ressignifico na fotografia, que utilizo como instrumento para fomentar discussões e questionamentos sobre a situação do abandono afetivo. Partindo desse pressuposto, as imagens contemplativas tornaram-se bastante significativas quando me apropriei do objeto artístico “boneca negra”, inserindo-o nos espaços esquecidos da cidade e levantando vários questionamentos os quais nunca havia imaginado. Contribuindo assim para que este trabalho vá além desta pesquisa e que seja o fio condutor de outras mais questões sociais que me inquiete da mesma forma que o abandono afetivo me sensibilizou.

Mediante ao que foi pontuado, esta pesquisa foi fundamentada por autores que colaboraram ricamente para o processo de criação, adensando maior conhecimento a respeito do tema abordado. Bem como acrescentando significativamente na construção das imagens que, supostamente, sensibilizaram e tocaram as pessoas, gerando, assim, debates e reflexões sobre a maneira de conceituar as imagens.

Desta maneira, é também pertinente ressaltar que o incentivo para além do ambiente acadêmico torna-se de fundamental importância, pois nos possibilita pensar o quanto o processo de criação ganhou um espaço relevante e grandes proporções para além desta pesquisa. Sabendo-se que as imagens, possivelmente, não solucionarão a questão do abandono, porém incitarão diálogos e reflexões, os quais possibilitarão as pessoas sensibilizarem-se e compreenderem os sofrimentos das outras.



# Matrizes e Peles

*Geisiana Conceição Silva  
Antonio Carlos de Almeida Portela*

## Introdução

O capítulo aqui apresentado discorre sobre o processo de criação e exposição do produto técnico artístico *Matrizes e Peles*, obra resultante de pesquisa iniciada no Grupo de Pesquisas e Estudos Transdisciplinares em Processos Criativos e na disciplina Tópicos Especiais em Processos Artísticos II, orientados pelo Professor Antonio Carlos Portela, durante a graduação no curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

A pesquisa buscou o aprofundamento de um processo artístico que investigou as novas formas de Impressão na arte contemporânea, tendo esta como um processo amplo, rompendo com regras já estabelecidas por essa linguagem e introduzindo materiais não comumente utilizados nos procedimentos gráficos.

A arte gráfica tem um campo vasto para observação e pesquisa. Vários artistas no passado e no presente se valeram e se valem dela para novas descobertas e inserções. E isso é decorrente do fato que “permite ao artista, uma experimentação aberta – processo e paradigma – capaz de proporcionar, através de diferentes procedimentos de impressão, a possibilidade de realizar a sua obra e ao mesmo tempo testemunhar sua apreensão de mundo” (NUNES, 2010, p.10).

Neste trabalho, foi utilizada a gravura em metal como meio expressivo, conciliando “uma técnica centenária aliada a uma subjetividade e percepção” (MIDDLEJ, 2013 p. 24) visual da artista para retratar as agressões sofridas pelo sexo feminino – matrizes do ser humano – que muitas vezes deixam marcas em seu corpo e sua

alma, não apenas marcas de equimoses e feridas, mas, sobretudo de medo.

A obra descrita neste capítulo foi também uma continuidade da videoarte *Luzia* produzida pelo Coletivo GRAJ, grupo formado pela autora deste capítulo, Rosilei Barros, Alaine Gomes e Jéssica Coelho, estudantes do Curso de Bacharelado em Artes Visuais da UFRB, naquela ocasião. A proposta de realização deste trabalho originou-se a partir das atividades desenvolvidas pelo coletivo, surgido em 2013, e foi fruto das inquietações compartilhadas pelas integrantes ao discutir a forma de representação das agressões sofridas pelo gênero feminino.

A essência deste trabalho esteve no *modus operandi*, nos procedimentos técnicos, no conceito operatório, onde se construiu a poética plástica da obra. A forma de produção das peças exigiu a presença e/ou contato com um corpo, um objeto real. Foi um coletar de marcas, de sinais, de registros, de experiências, de superfícies, de existências. As imagens originaram-se dos vestígios deixados pelo encontro de corpos e foram obtidas de duas formas: uma oriunda das peles femininas marcadas - expressão personificada da violência de gênero e a outra, pela ação da artista em chapas metálicas que sofreram interferências da ponta seca de martelos, formões, talhadeiras, pregos, vidros, etc, representando a expressão simbólica da violência.

Sucedeu-se deste processo três conjuntos de imagens: o primeiro composto de uma série de impressões em látex retirada das peles das mulheres que relataram as agressões físicas que marcaram sua epiderme, totalizando 12 peças de dimensões variáveis expostas em quadro de vidro tamanho 2,10 x 0,60 cm e 2 peças em quadros de 0,60 x 0,60 cm; o segundo englobou as matrizes em aço produzidas pela ação da artista quando se colocava no lugar do agressor, perfazendo um total de cinco peças, e, o terceiro formado

por dez impressões em látex obtidas da chapa de metal, metade tirada antes destas sofrerem as interferências e outra metade tirada depois das interferências causadas pela ação performática da artista em agredir/gravar as chapas.

Como toda pesquisa em artes, onde o artista investiga seu próprio processo criativo, o método se construiu ao mesmo tempo em que o objeto de estudo se desenvolvia, e apontava questões de ordem técnica-artística, assim como as bases teóricas<sup>3</sup>. As peças abordam a investigação da impressão-matriz-imagem respaldada na *poética*, campo que se destina a estudar as implicações dos processos de trabalho e das possibilidades que se estabelecem nela. Percebem-se nas impressões obtidas sentidos sensórios e semânticos, vistos desde a confecção até a montagem no espaço expositivo e fruições no ambiente da instalação.

O resultado da proposta artística aqui relatado, bem como o processo criativo que o originou, teve como objetivo geral explorar e utilizar os recursos da impressão como metáfora para representar simbolicamente as experiências de violência vividas pelo sexo feminino. Desta forma, ela apresentou os desdobramentos estéticos e simbólicos presentes nas técnicas de impressão, nos materiais, suportes e procedimentos utilizados para a produção da instalação *Matrizes e Peles*. Abordou ainda a matriz como elemento plástico autônomo, potencializando o seu uso como peça de arte, passível de exposição, salientando a importância do processo criativo e técnico de gravação sobre o método de tiragem/impressão.

---

3 Concernente a metodologia utilizada não foi aplicado um método específico, pois como dito por Sandra Rey (2002, p. 6): "A metodologia da pesquisa em artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. Esse fato faz a diferença da pesquisa em arte: o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria. O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está em processo".

Neste processo de observação e descrição dos procedimentos e ações, são definidas como métodos anotações e registros audiovisuais para os momentos de descobertas, acertos e desacertos. Neste capítulo não apenas relato o processo de criação das peças, mas evoco a memória, a ação, as sensações, as lembranças entranhadas nas histórias das agressões sofridas por cada uma das mulheres que serviram de inspiração para confeccionar cada peça.

### **Percursos artísticos-acadêmicos**

No decorrer do bacharelado fui apresentada a várias teorias, técnicas, estilos e correntes artísticas que guiaram a minha percepção sobre o que é, como fazer e para que fazer arte. Fui instrumentalizada para expressar-me artisticamente por qualquer linguagem como escultura, pintura, gravura, desenho, fotografia, videoarte, *web art*, performance, instalação e *body art*.

Nesse período formativo a fotografia me afigurou demasiado imediata, rápida, escorregadia, mesmo com a orientação firme de professores qualificados. Acabei por desenvolver poucos produtos nesta linguagem, sendo o mais relevante *Menina Veneno* (Imagem 1), que fez parte da exposição *Fotografia e pintura: diálogos possíveis*.<sup>4</sup>

Ainda nesse período, cheguei a experimentar os processos escultóricos como a modelagem em argila e gesso, e desse processo a obra *Mulher com Turbante Tecnológico* (Imagem 2) foi exibida na exposição *Entre Relevos* (2013), realizada no foyer do Centro de Artes, Humanidades e Letras - CAHL. A confecção desta peça utilizou o processo de moldagem/desmoldagem. Esta obra evidencia a primazia material do contato, manifesta um referencial de representação, “a imitação supõe a distância, a opticalidade, a mediação” (DIDI-HU-

---

4 Mostra coletiva promovida pelo Centro de Artes, Humanidades e Letras – CAHL, realizada em Cachoeira, Cruz das Almas e Feira de Santana - Ba, no período de 20 de novembro de 2012, 10 de dezembro de 2012 e março de 2013.

BERMAN, 1997 p. 11) vista como articulação do encontro entre dois corpos.

Realizei também trabalhos na pintura, *web art* e animação, mais foi nos procedimentos técnicos da impressão que encontrei um terreno firme e fértil onde podia me apoiar, incidir, escavar, adentrar, sentir-me segura. Encontrei nesta linguagem um sentimento de pertencimento e a partir dela realizei a maior parte da minha produção acadêmica, tendo participado com a obra *Mulheres na Janela: uma releitura* (Imagem 3) e *Virgem Maria* (Imagem 4), na exposição coletiva *Conexões gráficas*, realizada na Galeria da Fundação Hansen Bahia, no mês de maio de 2014 em Cachoeira- Ba.

Todo o arcabouço teórico e técnico que recebi durante a disciplina *Técnicas e Processos Artísticos III* deram-me conhecimento e habilidades que “se apresentam de forma imbricada no processo de criação” (REY, 2002, p. 1) das peças de *Matrizes e Peles* e me fez ver os procedimentos da arte gráfica como um campo fecundo para a pesquisa e a investigação.

Mas pesquisar arte é manter um fluxo ininterrupto entre a teoria e a prática e os acasos podem redirecionar toda a obra. A prática de ateliê tornou-se um laboratório de ideias, onde o produzir das obras se fundiram com questionamentos de diversas ordens, e nesse âmbito “ a pesquisa [fez] avançar às questões da arte e da cultura, reposicionando-as ou apresentando-as sob novos ângulos” (REY, 2002, p. 1255).

Para a concepção deste produto artístico, localizo três momentos que considero fundamentais na sua estruturação. O primeiro deles corresponde ao período da formação acadêmica e caracteriza-se pela delimitação de referenciais bibliográficos e iconográficos. No segundo momento organizou-se os conceitos e técnicas adquiridas durante o curso, onde se identificou nas obras realizadas discussões acerca das questões do gênero feminino.

Neste íterim, veio a participação no Coletivo de Artes Visuais denominado *GRAJ*. O coletivo formado pelas estudantes da UFRB Geisiana Conceição, Rosilei Barros, Alaine Maturino e Jéssica Coelho, pesquisava questões de gênero e da violência contra a mulher. Deste encontro surgiram as obras *Luzia*, que foi exposta no *19º Encontro Nacional de Estudantes de Arte - ENEARTE*, na cidade de cidade de Viçosa-MG, em Setembro de 2014, e *Marias* que foi exibido na *I Mostra de Videoarte do Recôncavo da Bahia - [Re]ações : reflexões e relações sobre o corpo-ambiente, o corpo-social e o corpo-autobiográfico*, ocorrida em outubro de 2014. Estas obras traziam diversas formas de representações estéticas do corpo feminino violentado em linguagens como fotografia, videoarte, escultura, instalação e pintura.

**Imagem 1** - *Menina Veneno*, Geisiana Conceição, fotografia, 30 x 20 cm



Fonte: arquivo pessoal (2012).

**Imagem 2** - *Mulher com turbante tecnológico*, Geisiana Conceição, escultura, 30 x 20 cm.



Fonte: arquivo pessoa (2012).

O terceiro momento foi com a participação no Grupo de Pesquisas e Estudos Transdisciplinares em Processos Criativos e na disciplina Tópicos Especiais em Processos Artísticos II, ambos ministrados pelo professor Antonio Carlos Portela. A interação com o grupo deu maior flexibilidade conceitual e técnica, além da oportunidade de experimentar materiais e meios novos para a produção plástica. Pude constatar que os trabalhos até então realizados estavam relacionados com os procedimentos da impressão e nos conceitos de gravura ampliada, fosse por meio da apropriação dos impressos em jornais e revistas para produção de fotografias e videoarte, fossem objetos escultóricos de gesso que vinha realizando.

No decorrer do percurso artístico-acadêmico aprendi como ter um olhar mais atento, a observar e analisar os materiais trabalhados e que nem sempre é preciso deixar de lado os materiais e técnicas tradicionais (como o desenho, pintura e mesmo a gravura), mas observar qual a intencionalidade quanto ao uso destes, resignificando-os. No transcorrer da disciplina Impressões Contemporâneas tive

contato com artistas que ultrapassaram ou reformularam os conceitos e regras estabelecidas nesta área. O projeto Matrizes e Peles surgiu da necessidade de se pensar a obra gráfica de forma expandida.

**Imagem 3** - *Mulheres na Janela: uma releitura*, Geisiana Conceição, linóleogravura, 30x 21 cm.



Fonte: arquivo pessoal (2013).

**Imagem 4** - *Virgem Maria*, Geisiana Conceição, serigrafia, 30 x 21 cm.



Fonte: arquivo pessoal (2013).

Foi assim que o látex solucionou a questão das impressões expandidas, tanto para captação das marcas trazidas na pele das mulheres vítimas de violência, quanto nas chapas de metal após os procedimentos de ferir, marcar, gravar estas peças. O látex “é seiva, circulação e, também, pele, membrana, película” (KANAAN, 2011 p. 81), “fronteira entre profundidade e superfície, onde aparecem as marcas, as dobras, os acúmulos, as cicatrizes e os rasgos” (KANAAN, 2011 p. 81) provenientes das matrizes.

O látex é uma matéria prima rica em possibilidades semânticas, um líquido que se torna sólido, transparente e opaco, liso e rugoso, frágil e resistente, efêmero e duradouro. Retirado do meio das árvores, é seiva, fluxo, sistema circulatório e quando coagula, se torna corpo. Grava com precisão as texturas da superfície, pode ser moldado, esticado, tem uma excessiva semelhança com a pele, provoca, inquieta. O látex não é pele, e sim sensação de pele. Ao trabalhar com ele estimulo semelhanças, pensamentos, sensibilidades.

### **Impressões ampliadas**

Nos dias atuais a presença da impressão está não somente nas habituais produções artísticas provenientes dos ateliês, mas também em proposições que se utilizam tanto do seu produto final – da própria imagem impressa, multiplicada ou não – quanto do deslocamento do uso e das funções de seus materiais, operações e suportes. É um universo amplo de experimentação, em que:

Gravar, imprimir, trabalhar com a noção de matriz e cópia, reproduzir, multiplicar e veicular uma imagem e/ou texto, coletivizar processos de produção gráfica: todas essas e outras operações intrínsecas ao universo tradicional das artes gráficas podem ser utilizadas e/ou transpostas para propostas de ocupações de espaços urbanos, instalações, produções em vídeo, fotografias, performances, projetos artísticos conceituais, relacionais, digitais, etc. (AFONSO, 2010, p. 19).

O trânsito entre aspectos práticos e teóricos de diversos campos do conhecimento, unidos aos conhecimentos específicos das artes visuais, é um movimento natural e constante na produção artística contemporânea: a arte gráfica não poderia deixar de acompanhá-lo, re combinando-se, modificando-se e até mesmo diluindo-se nesse processo. Ou seja, para realizar seu trabalho, o artista lança mão de todos os tipos de dados ao seu alcance, interage com sua cultura e dá forma aos seus projetos poéticos a partir de suas experiências (AFONSO, 2010, p. 19).

Segundo Didi-Huberman no catálogo L'Empreinte (1997), impressão, marca, registro, sinal, todas essas palavras servem para designar o produto resultante do gesto natural do homem de se fazer presente e de se individualizar. O ato de gravar e imprimir constitui uma atitude do ser humano frente à vida. Para o autor esse sistema dinâmico de coesão entre matéria, ferramenta, gesto, memória e linguagem são ingredientes indispensáveis para se definir uma espécie como "humana".

Didi-Huberman (1997) afirma, ainda, que a impressão é um gesto, um processo do tempo e da memória. Por isso, não podemos afirmar que a impressão como técnica seja apenas consequência do progresso, pois ela olha em todos os sentidos do tempo. Tal característica ou 'abertura' possibilita reunir, em uma mesma obra, procedimentos rudimentares de impressão, tais como *frottages* ou mesmo as marcas do corpo deixadas sobre vários suportes, com procedimentos de impressão de última geração, utilizando tecnologia de 'ponta', reafirmando assim seu anacronismo. Em decorrência de tal especificidade, o escritor nos sugere que a primeira exigência para se pensar a questão da impressão seria transitar pelos dois painéis do tempo, reconhecendo seu aspecto 'anacrônico'.

Na medida em que foi incorporada pela arte ao longo do tempo, a impressão serviu como referência e modelo a muitos pensamentos abstratos e noções fundamentais, como as do signo, do traço,

da imagem, da semelhança e da genealogia, possibilitando novas formas de se abordar a criação plástica. Artistas como Marcel Duchamp e Andy Warhol, dentre muitos outros, trabalharam em suas obras procedimentos de impressão, contribuindo para o alargamento e ampliação desse conceito.

Vários procedimentos passaram a ser utilizados, individual ou conjuntamente, numa mesma obra – *frottage*, monotipia, carimbos, marcas deixadas pelo corpo, tecidos amassados e endurecidos e manchas duplicadas – ou mesmo integrados às técnicas tradicionais, eliminando assim, progressivamente, as fronteiras entre os diversos procedimentos técnicos. Reunidas em um único suporte, essas múltiplas experiências e linguagens artísticas começaram a se incorporar às novas mídias, principalmente ao vídeo e ao computador.

Acredito ser pertinente pensar a Impressão a partir de um ‘campo ampliado’, já que a própria abordagem e uso de seus procedimentos pelos artistas modernos e contemporâneos, têm testemunhado favoravelmente nessa direção, comprovando a eficácia de sua prática e emprego. A Impressão permite uma experimentação aberta que proporciona, ao artista, por intermédio de diferentes procedimentos técnicos, a possibilidade de realizar a sua obra e, ao mesmo tempo, testemunhar, segundo Didi- Huberman, sua “apreensão de mundo”.

### **Gestos impressos no corpo**

O gesto registra, marca, grava uma imagem, o peso de um corpo sobre a matriz revela a pressão despendida no suporte para a retirada dessa figura. A impressão é este desenho que o gesto deixou, é uma imagem que deixou rastros desse contato, pela pressão, pela interação. A marca deixada lembra a união breve ou longa de duas peles. Assim, estigmatiza a questão dos limites dos corpos: a impressão designa este ponto onde meu corpo acaba e aonde começa o que é externo e estranho a ele.

Esses gestos mostram o encontro de superfícies, de matérias, de existências. Mas, ao mesmo tempo, essa marca, essa impressão presentifica a ausência de quem a fez. Nunca é o instante da experiência, mas sempre o instante posterior a ela: o pé já se levantou da areia, a mão já passou pelo papel.

O fazer do impressor é ao mesmo tempo um gesto de amor e um gesto agressivo. A impressão é um gesto técnico, mostra a existência de um sujeito que realizou uma inscrição-impressão em um determinado espaço tempo.

Mas, o que acontece quando o impressor é um agressor de corpos femininos? Como transpor essa dura realidade para o campo artístico e estético? Como interagir uma questão de ordem sociológica com processos e procedimentos artísticos?

É quando o processo criativo se esgarça pelo atravessamento da violência de corpos femininos e traz à tona outros tipos de marcas e agentes. A discussão conceitual da impressão adentra em algo que está além do campo da arte, mas pela arte se revela.

A principal hipótese na confecção da obra *Matrizes e Peles* foi: por que explorar e utilizar os recursos da impressão como metáfora para representar simbolicamente as experiências de violência contra o sexo feminino? A partir daí pergunta-se: em que abordagem essa técnica pode representar o corpo feminino marcado pela violência? Este corpo pode ser pensado como uma matriz? A pele da mulher marcada pelos atos de violência pode ser considerada como impressão? Como a violência infligida ao feminino pode ser revivida no processo criativo da obra?

O tipo e a severidade da violência causada às mulheres podem variar largamente, indo da agressão física e/ou psicológica podendo chegar até a morte. Sejam quais forem as situações, das mais ínfimas às de maiores intensidade, não é somente na memória que estão guardados os testemunhos da sua existência, as marcas deixadas nos corpos revelam as situações sofridas.

Estas marcas são registros do que se gostaria de esquecer e, pelo que observei, são deixados fora da consciência, especialmente quando muito insignificantes. Entretanto, continuam ali, gravados na pele e no inconsciente e retornando à mente independentemente da vontade ou controle, se transformando em sintomas atualizados a cada experiência que se assemelhe a essa situação, mesmo que minimamente, com aqueles sofrimentos passados. Muitas seqüelas físicas são advindas de lesões não tratadas ou conseqüentes do atraso na procura de tratamento, ou pela negligência do agressor em ocultar o dano, prolongar ou agravar o sofrimento daquela mulher. As lesões mais freqüentes em caso de feminicídio são as de pele que, quando intensas, vão se transformar em marcas e cicatrizes e nelas se encontram as sobras da violência sofrida.

Segundo as autoras Leticia Casique e Antônia Regina Ferreira Furegato (2006) no capítulo *Violência contra mulheres: reflexões teóricas*, o movimento feminista do início da segunda metade do século passado destacou-se por denunciar casos de violência contra a mulher. Diversas conferências internacionais realizadas no século XX ajudaram a entender as relações entre mulher, violência e sociedade e a arte foi amplamente utilizada como ferramenta poderosa de denúncia da violência de gênero nestas décadas do movimento feminista. Neste período as mulheres se afirmam como autoras e produtoras de arte. Imagens, pinturas, cartazes, performances proporcionaram uma maior experiência estética ao feminino.

Neste contexto o produto técnico artístico *Matrizes e Peles*, tendo o corpo feminino como inspiração artística (pois é neste que estão escritos os registros de controle, de coerção e dor causadas pelas agressões), contribuiu para denunciar a violência contra as mulheres. Não querer ser a vontade do outro, mas tendo que ser por força dos processos culturais de educação ou socialização é um drama vivido por muitas mulheres.

## Criação das matrizes e peles

Para início do processo de fabricação das peças que formariam o objeto artístico Matrizes e Peles, foi formulada uma pesquisa recolhendo relatos sobre feminicídio sofrido/presenciado pelas participantes ou por alguém próximo a estas, investigando se estas agressões deixaram alguma lesão em suas peles (cicatrizes), coletando essas marcas com auxílio do material látex líquido.

As impressões seriam obtidas de algo existente, numa espécie de recolhimento, de coleta. Esse procedimento questiona os modos tradicionais de representação do corpo feminino violentado, e coloca em problemática a questão do contato, da inscrição. O que faz a impressão existir é a marca deixada no outro, incitando o tátil, não somente o visual.

Das percepções e sensações dos momentos de coletar, gravar e imprimir desenvolveu-se a materialidade e texturas tão enriquecedoras na obra. A significativa cicatriz e os detalhes contidos na superfície da pele dessas mulheres trazem à tona as experiências de violência vividas. A impressão pelo contato se faz presente no trabalho: imprimir um corpo, impressão de um corpo. O mínimo escondido no gesto criador daquela marca corporal relatada se amplificaria nas ações processuais de criação das matrizes de ferro e das peles em látex.

Foram recolhidos 14 depoimentos, 12 mulheres apresentaram marcas deixadas pela violência passada, duas mulheres relataram um tipo de feminicídio que não deixa seqüelas físicas, e sim psicológicas. Das matrizes-mulheres que apresentaram sinais de violência em suas peles, foi retirado a primeira série de impressões em látex que denomino *Pele Gravada* (Imagem 5), sendo composto de 12 peças expostas em quadro de vidro tamanho 2,10 x 0,60 cm e 2 peças em quadros de 0,60 x 0,40 cm.

**Imagem 5** - Série *Pele Gravada*, Geisiana Conceição, monotípias em látex, quadros menores 60 x60 cm, quadro maior 2,10 x 0,60 cm



Fonte: arquivo pessoal (2015).

Os relatos coletados traziam forma de agressão semelhante, por isso foram agrupados em categorias: peles gravadas por facas, facões e vidro; peles gravadas com socos e pauladas; peles gravadas por perfurações; peles gravadas por queimaduras e peles gravadas pela violência sexual. Feita esta divisão, passei para o segundo momento criativo da obra que consistiu em ações performáticas sobre as chapas de metal galvanizadas, tendo como finalidade recriar os gestos causadores das lesões corporais gravadas nas peles destas matrizes-mulheres.

Resultou deste procedimento um conjunto de cinco matrizes-ferro marcadas pela ação performática de 'violentar' estas placas de metal. Para gravar a matriz-ferro foram utilizados a ponta seca de facas, facões, furadeira, martelo, talhadeira e prego; pedaços de madeira; o vidro e o fogo encenando as situações de agressão vividas por estas mulheres com os seus agressores.

Findado este processo, coletei as marcas e os vestígios deixados por estas ações performáticas na chapa com o material látex, formando a segunda série de impressões denominada *Pele Gravura*. O

que propus para concepção deste produto artístico foi o ato de estar em contato, tanto com as vítimas, quanto com os materiais.

Cada relato trazido pelas mulheres entrevistadas gerou uma composição, um exemplar de pele gravada, uma pele gravura. Este processo de criação está interligado como o meu ser sensível. É através da sensibilidade que me abro ao mundo e me ligo ao que acontece entorno. Para realizar esta obra recebi estímulos exteriores reagindo numa troca de energias com estas matrizes-mulheres e esta troca está presente em meu modo de fazer e naquilo que quis criar.

A violência física (quando o agressor realiza ataques e ferimentos visíveis fisicamente) foi a forma de feminicídio que mais apareceu nos depoimentos recolhidos. Provocados por familiares, parceiros e até por outras mulheres, este tipo de agressão deixou feridas que cicatrizam por fora, mas não saram por dentro. Ouvir as histórias destas mulheres e transformá-las em arte foi uma maneira de registrar os seus sofrimentos e banir o silêncio das vítimas desta arbitrariedade.

**Imagem 6** - Série *Pele Gravura* e Série *Matrizes de Ferro*, Geisiana Conceição, monótipias em látex e incisões em chapa metálica.



Fonte: arquivo pessoal, Kelvin Marinho (2015).

No coletar dos primeiros depoimentos e marcas, no contato do meu pincel com a epiderme destas mulheres a obra se instaurou, saiu do mundo das idéias e tomou forma. O corpo matriz-mulher conferiu à impressão sua individualidade, sua singularidade. A cada toque, contato, troca, a cada impressão um testemunho de vida.

Ostrower no livro *Acasos e Criação Artística* (1999) fala que “na arte as formas expressivas são sempre formas de estilo, formas de linguagem, formas de condensação de experiências, formas poéticas” (OSTROWER, 1999, p. 17). Ao criar, o artista não precisa teorizar a respeito de sua vivência, ele tem que viver a experiência e incorporá-la em seu ser sensível. O artista cria com sua personalidade inteira, sua sensibilidade, potencialidade, conhecimento e experiência.

Vivendo a experiência e incorporando-a ao meu ser sensível, retiro dos relatos a inspiração para realizar a peça gráfica. Deles vêm os materiais e os gestos para compor as matrizes e peles. Entendo que a elaboração desta obra encontra-se vinculada às delimitações e às potencialidades inerentes das matérias utilizadas e, através deste emprego, como assinala Ostrower, surgem certas possibilidades de ação e tantas outras impossibilidades.

Entre o processo criativo e a escolha dos procedimentos, o que incitou a minha criação artística foi justamente a referência que possuía dos meios e dos materiais escolhidos pelas suas possibilidades gráficas. As matérias não são destituídas de suas potencialidades intrínsecas, ao contrário, são exploradas e manipuladas no intuito de tencioná-las e modificá-las, atribuindo-lhes novas significações.

As impressões retiradas do corpo marcado não revelam o momento do encontro, apenas indicam que este aconteceu, são vestígios deixados para que o observador possa compreender o processo artístico. Nas entrevistas, como já dito, os materiais para confecção das matrizes e das peles se revelaram, a partir deles comecei a tramar as texturas, montar a performance que iria recriar e revelar aquela situação de violência sofrida.

No executar das monotipias, evidenciaram-se os gestos expressivos, a força exercida na chapa para feri-la, a potência da pince-lada aplicada. Em cada gesto, em cada impressão, as histórias foram traduzidas, ressignificadas e transformadas em arte. Cada obra reflete sobre o gesto do agressor em sua vítima. Ressignifiquei este gesto, intensificando-o, repetindo-o, a fim de subvertê-lo e denunciá-lo.

**Imagem 7** - Fotos da retirada e da exposição de uma pele da série *Pele Gravada*, Geisiana Conceição



Fonte: arquivo pessoal (2015).

Quando questionada se havia em seu corpo alguma cicatriz ocasionada pela situação de violência sofrida, uma das mulheres disse que não, que suas cicatrizes eram internas, ficavam escondidas e, por isso, difíceis de serem curadas. Pediu-me que mesmo não tendo ela nenhuma cicatriz evidente, que não a excluísse e que retratasse o seu sofrimento em uma das obras, pois muitos ficam impunes do crime que cometem por conta das mulheres que sofrem este tipo de violência não terem coragem de denunciar

Quando surgiu o segundo relato com mesmo tipo de agressão tive a certeza de que não poderia deixá-lo de fora. As mulheres que passam pela violência sexual tendem a apresentar problemas mentais, depressão e até propensão ao suicídio, como foi o caso de uma das entrevistadas, que num momento de desespero, cortou seus pulsos por já não aguentar os abusos sofridos e querer se livrar deles.

Recolhida a marca do pulso desta senhora, emocionada ainda com o testemunho dela e lembrando-me do pedido feito pela que não apresentou marcas, parti para criação da peça. Em ambos os relatos há a presença de um fluido corporal, o sangue, derramado sobre um tecido, e assim foi criada a pele que representaria esta agressão. Sobre a placa de metal sem intervenções foi derramada uma quantidade de água, tinta vermelha e látex líquido.

Deste processo resultou uma 'pele lençol' muito forte e expressiva, sendo uma das mais comentadas quando expostas. No fazer desta peça refleti sobre a tinta que secava, sobre a água que escorria devido a inclinação do piso, sobre o látex que coagulava tal como o sangue derramado por essas mulheres e por muitas outras mundo afora.

**Imagem 8** - Detalhes da pele em látex da série *Pele Gravada*, Geisiana Conceição



Fonte: arquivo pessoal (2015).

As peças produzidas para a instalação *Matrizes e Peles* têm em comum o foco do discurso artístico na violência contra o gênero feminino e na desconstrução dos estereótipos construídos socialmente que confirmam e perpetuam a desigualdade nas relações de gênero. Saliento, contudo, que a violência simbólica trazida pelos discursos da mídia atual sobre esse tipo de violência à qual a mulher é submetida já está tão assimilada em nossa sociedade que passa despercebida, ou, numa concepção mais grave, nem é reconhecida

como violência, reproduzindo assim, sutilmente, dia a dia, a desigualdade de gênero.

### **Instauração da obra**

No período de 08 a 12 de março de 2015 realizou-se a exposição *Entre Peles Memórias e Sonhos*, idealizada pelo Coletivo GRAJ, com curadoria de Antonio Carlos Portela, Dilson Rodrigues Midlej e Marcos Olegário Matos, na Casa da Cultura Galeno D’Avelírio, em Cruz das Almas-BA. Foram apresentados os produtos artísticos de conclusão de curso das integrantes do Coletivo GRAJ: Geisiana Conceição, com *Matrizes e Peles*; Alaine Gomes, com a obra *Solis*; e Rosilei Barros e Jéssica Coelho, com *Entranhas*.

Esta exposição, ocorrida na simbólica data do Dia Internacional da Mulher, buscou representar o universo feminino, seus sofrimentos, suas memórias e seus sonhos por meio de linguagens diversas como impressão, instalação, escultura e fotografia. Entretanto, nesta oportunidade foram somente instauradas às séries *Peles Gravadas* e *Peles Gravuras* do trabalho *Matrizes e Peles*, restando à série *Matrizes de Ferro* que não pode ser montada por falta de espaço, para manter uma distância segura dos visitantes entre as peças de ferro durante o seu deslocamento no ambiente, pois havia risco destes se cortarem nas placas.

No período de permanência da exposição, pude observar que percepções e reações se cruzavam e suscitaram nos fruidores das obras as mais diversas reflexões a respeito das peças exibidas. Uns relacionavam as impressões em látex da série *Peles Gravuras* aos lençóis que cobrem os corpos dos cadáveres em acidentes ou homicídios logo se afastando das peças. Outros demonstravam interesse em verificar o material, às texturas, os relevos mostrados na superfície dos lençóis das peles penduradas.

Mas, no tocante à série *Pele Gravada*, a percepção era unânime. Os fruidores entendiam que aquelas impressões foram retiradas de peles de mulheres vítimas de violência, pois os detalhes da superfície corporal e das cicatrizes eram evidentes nas peças exibidas.

Não foi diferente na segunda exibição da obra na exposição *Iminências*, acontecida no Espaço Cultural Hansen Bahia, na cidade de Cachoeira, de 15 a 22 de março. Tendo em vista um espaço maior para acomodação das peças, a instauração da obra foi completada. Com a presença fortemente marcante das *Matrizes de Ferro*, a obra pode ser compreendida em toda sua totalidade, ficando evidente se tratar de uma forma artística e conceitual de representação metafórica da violência contra o gênero feminino. As reações foram similares a primeira mostra e ainda mais satisfatórias.

**Imagem 9** - Fotos da exposição *Iminências*.



Fonte: arquivo pessoal (2015).

## Considerações finais

O realizar e o expor obras deste trajeto criativo, ajudou no reconhecimento das várias opressões sociais impostas às mulheres, trazendo também elementos que ajudaram a contribuir para que as existências destas como indivíduos participantes da sociedade não sejam esquecidas e/ou anuladas.

Normalmente, o feminicídio é reproduzido por estereótipos construídos socialmente que confirmam e perpetuam a desigualdade

nas relações de gênero. A mídia, sobretudo a sensacionalista, faz do feminicídio um discurso jornalístico com pelo menos dois aspectos. De um lado, temos a veiculação das notícias sobre atos violentos com muito sangue e drama, ao passo que, do outro, temos a promoção da violência pelo próprio discurso jornalístico.

Neste discurso midiático reconhecemos a forte presença da violência simbólica. Essa ideia é confirmada quando constatamos que o discurso jornalístico, em suas diversas manifestações (escrita, televisiva etc.) tem o domínio das informações que chegam a seus interlocutores. Tal poder invisível propicia a existência de uma relação de dominação contra um gênero.

As metáforas exercem um forte papel ideológico no discurso contra a violência à mulher, refletindo a concepção do mundo de certa cultura e podendo construir o modo como se conceberá as questões apresentadas de acordo com as intenções do seu enunciador. Por meio da análise das metáforas conceituais trazidas nos procedimentos de fabricação das peças gráficas de *Matrizes e Peles*, pode-se indagar sobre as formas de representações sociais dessa realidade apavorante.

As imagens da série *Matrizes e Peles* não são passíveis de distorções, de seleção, de legendagem, de enquadramento ou de montagem que as tornem enganosas, tendo em vista que as imagens de violência divulgada pelas mídias são alvo freqüente dessas manipulações. Realizar esta obra foi uma maneira de denunciar não apenas o feminicídio, mas também o modo como ele é apresentado atualmente.

Entendo também que esta obra foi fundamental para propor discussões mais abrangentes acerca da utilização dos códigos gráficos na contemporaneidade. A materialidade das peles gravuras nos leva a pensar sobre as características matéricas das superfícies presentes nas peças.

Ao utilizar a superfície epidérmica destas matrizes-mulheres marcadas pela violência física descartei os procedimentos que envolvem a multiplicação de cópias de uma matriz. Utilizei os dispositivos da impressão sob o ponto de vista das possibilidades representativas trazidas por esta, considerando as texturas, rugosidades, as marcas gravadas para evocar as questões gráficas que ampliam o conceito da gravura.

Apresentando a matriz, estou positivando existências e procedimentos - a chapa de metal não é meio, é a própria obra. Ela retoma sua presença, trazendo a mostra sua superfície cortada, rabiscada, arranhada, amassada, maltrada pelas performances incisivas nelas operadas. A matriz é agora uma imagem única. Sua exposição também realiza uma interação dos conceitos bidimensionais e tridimensionais presentes na obra gráfica.

Finalmente, o prazer da descoberta e da criação fez avançar a pesquisa. Obstáculos apareceram pelo caminho, mais quanto mais obstáculos melhor a obra e mais relevante a pesquisa como dito por Sandra Rey (2002). O findar desta obra aponta para novas investigações poéticas.

## Referências

AFONSO, M. dos A. **Gravura e etc.:** com e para além das artes gráficas. In: Desenredos: poéticas visuais e processos de criação / Edgar Franco (Org.). Goiânia: UFG/FAV; FUNAPE, 2010. 168 p. : il.

CASIQUE, L.; FUREGATO, A. R. F. **Violência contra mulheres:** reflexões teóricas. Revista Latino-Americana de Enfermagem. Ribeirão Preto - Vol.14 -Ano 6-Nov/ Dez. 2006. Disponível em:<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-11692006000600018&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-11692006000600018&script=sci_arttext&tlng=pt)>. Acessado em 25 de setembro de 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Empreinte.** Catálogo de exposição – Centre Georges Pompidou. Paris:[s.n.], 1997.

KANAAN, H. **Impressões, Acúmulos e Rasgos**: procedimentos litográficos e seus desvios. 2011. 230 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2011. Disponível em: < [http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/28920?locale=pt\\_BR](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/28920?locale=pt_BR)>. Acesso em: 06 de Novembro de 2014.

MIDDLEJ, D. **Potencialidades e possibilidades da gravura**. Conferência de Abertura do Seminário Gravura e Gravuristas Baianos, organizada pela Fundação Hansen Bahia, proferida no Auditório Leite Alves do Centro de Artes, Humanidades e Letras- UFRB. Dia 17 de Junho de 2013.

NUNES, E. M. de M. **Desdobramentos da Impressão na Arte Contemporânea**. 2010. 138 p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSS86HPUD/disserta\\_\\_o\\_revisada\\_final\\_com\\_imagens.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSS86HPUD/disserta__o_revisada_final_com_imagens.pdf?sequence=1)>. Acessado em: 06 de Novembro de 2014.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 23 ed.- Petrópolis: Vozes, 2008.

REY, S. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre : E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.

# Metamorphosis: um relato de experiência

*Yasmin de Freitas Nogueira*

*Fernando Rabelo*

*Valécia Ribeiro*

A produção de conhecimento advindo das investigações acerca de processos criativos se dá por diversos vieses; como raízes, se ramificam, caminham em diferentes direções e são interdisciplinares por natureza. Na elaboração da obra de arte muitos caminhos, movimentos e sentidos são realizados, envolvendo experimentação e pesquisa de caráter teórico e prático, seja acerca de linguagens, técnicas ou dos discursos trazidos em sua poética. Nesse sentido, documentos de processos criativos podem funcionar como registros temporais da obra em amadurecimento. Cecília Salles (2006), em suas investigações sobre a crítica de processos, ventila que as séries de rascunhos, roteiros, esboços, apresentam diferentes possibilidades de obras e exibem propostas se modificando ao longo do trajeto. Assim, observar uma obra sob a ótica do processo permite compreender os movimentos realizados em seu desenvolvimento, acompanhar seu planejamento, seus caminhos e execução, como se escavássemos a obra e pudéssemos ver as profundezas e ramificações de suas raízes.

Refletindo sobre os caminhos na construção da obra de arte, revisito meus velhos esboços, rascunhos, documentos de criação da videoinstalação interativa *Metamorphosis*, produto técnico-artístico apresentado como trabalho de conclusão de curso no Bacharelado em Artes Visuais, orientado pelo Prof. Me. Fernando Luiz Ferreira Rabelo e co-orientado pela Profa. Dra. Valécia Ribeiro, integrante do conjunto de produções realizadas pela primeira turma do curso, ingressante

em 2010, que em abril de 2014 encerrava seu ciclo de oito semestres de graduação na ainda jovem Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). De caráter interdisciplinar, a investigação sobrepôs linguagens como a performance, a instalação e o vídeo na interface entre arte e tecnologia com a utilização de *software* de programação modular a fim de explorar o recurso da interatividade com o fruidor.

Em uma sala escura, livre da luminosidade advinda da rua, adentrava-se e era possível ver grandes e desformes casulos de diferentes dimensões pendurados no teto em direção ao chão, formando caminhos pelos quais se podia caminhar. Com o movimento de quem andava pelo lugar, disparava-se o áudio, dando sentido ao vídeo exibido na parede em frente à entrada, que se dissipava por entre os casulos brancos. Era possível ver uma mulher, negra, imersa em água azul cristalina realizando movimentos diversos. Uma veste branca que por vezes tornava-se transparente se movimentava juntamente com seu corpo. O som borbulhante da água toma toda a sala e se une à voz que calma e pausadamente pronuncia: submersão, agitação, morte, transitoriedade e leveza. Se cala deixando apenas o som da água e retorna com as mesmas palavras. Ao sair do recinto, sem o movimento do fruidor, o som cessa à espera de que outras pessoas submerjam.

Na videoinstalação *Metamorphosis* foi construído um ambiente de imersão na antessala do auditório da UFRB, ambiente com isolamento acústico e livre de luminosidade em que foi projetado o vídeo que performo com o corpo submerso na água. Uma *webcam* conectada captou o movimento do espectador ao explorar o espaço deslocando-se entre os objetos da instalação. Somente na sua presença era possível ouvir o som da água e frases relativas aos conceitos elaborados no vídeo. A produção artística uniu linguagens como a escultura com a construção dos casulos confeccionados com estruturas de arame, papel e plástico filme às mídias digitais com a utilização de

projeção e da interatividade, abordando o hibridismo das linguagens, a união de técnicas e materiais na criação de um ambiente em que o vídeo e sua relação com o corpo são elementos centrais.

O interesse por produções em vídeo, projeções mapeadas e instalações interativas surgiu na graduação após as vivências como a oficina *Projeções externas interativas* no evento #Networked Hack Lab, em Cachoeira-BA, assim como a disciplina optativa *Tópicos Especiais em Arte e Mídia I – Visual Jockey*, ambas ministradas pelo Prof. Me. Fernando Rabelo, que me possibilitaram os primeiros contatos com o *software* de programação modular *Isadora*, conhecimento que permitiu maior domínio sobre a criação artística com mídias digitais, bem como algumas experiências profissionais ainda enquanto bacharelanda.

Nas produções artísticas iniciadas na graduação, o interesse pela fotografia e pela performance desenvolvido a partir de disciplinas como *Fotografia III*, ministrada pela Profa. Dra. Valécia Ribeiro, foi fundamental para o desempenho da minha poética artística. Algumas criações elaboradas nesse período dialogam com questões corporais e tratam de modo geral, do corpo alheio, do meu olhar sobre o outro; em alguns trabalhos, o corpo feminino é observado de um ponto de vista estético, utilizando luzes e sombras para destacar silhuetas e texturas da pele. Nesse sentido, caminharam as séries fotográficas *A textura do teu nu* (2013) e *Sentimento e Forma* (2013), expostas no *X Festival Sinfonia de Cães*, em exposição fotográfica colaborativa intitulada *Latido das Ruas – Empoderamento Feminino*. O evento foi realizado pelo Coletivo Associação Cultural Sinfonia de Cães em 2013 na cidade de São Paulo-SP. Também a videoarte *Corpo-texto: a estética do imaginário* (2013), exposta no *VIX Encontro Nacional de Estudantes de Artes na cidade de Vitória-ES* também em 2013. Essas produções têm o corpo feminino como centro, explorando sua plasticidade, espaço em que me coloco no papel de observadora.

**Imagem 1**

*Sentimento e Forma*, Yasmin Nogueira (2013). Fonte: arquivo pessoal.

**Imagem 2**

*Corpo-texto: a estética do imaginário*, Yasmin Nogueira (2013). Fonte: arquivo pessoal.

Ainda com referência ao corpo do outro, a videoinstalação interativa *Hom(em)cubo*, também produzida no ano de 2013, trata das relações humanas através de ações desse corpo no cotidiano. A obra expõe as atividades rotineiras da contemporaneidade através da téc-

nica *Pixilation*, em que atores são captados quadro a quadro com fotografias, criando uma sequência de animação. Os vídeos são um recorte de partes do corpo durante ações, que, projetados no cubo, formam o corpo humano: cabeça, tronco, membros superiores e inferiores. Uma câmera *webcam* capta o movimento do espectador ao passar pela obra, liberando um áudio de ruídos de TV e rádio entrando em sintonia. Foi exposta em 2013 no *Reconvexo – I Festival Nacional de Videoprojeções Mapeadas e Interativas*, na *III Mostra de Performance – Galeria Cañizares*, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no *Salão de Artes Visuais da Bahia* (Salvador-BA), no Centro de Cultura Amélio Amorim (Feira de Santana-BA) e na *Bienal de Jovens Criadores das Comunidades de Países de Língua Portuguesa*, realizada em dezembro do mesmo ano em Salvador.

Imagem 3



*Hom(em)cubo*, Yasmin Nogueira (2013). Foto: Kelvin Marinho.

As investigações acerca do corpo suscitaram histórias trazidas por esses corpos, chegando, então, à minha produção, as questões de gênero e de identidade. Passei, pois, a fazer uso da autoimagem, utilizando meu corpo como suporte discursivo e performativo, susten-

tado na autobiografia como forma de construção narrativa que reivindica a geração de significado a partir de experiências pessoais. Na videoinstalação *Metamorphosis* pela primeira vez utilizei o meu próprio corpo, colocando-me como um ser em transformação ocupando o centro da narrativa. Devido ao interesse por questões como: relações de gênero, mito da fragilidade feminina, significações acerca da materialidade da água, entre outros temas, a personagem Ofélia de Shakespeare, em *Hamlet*, também passou a ser objeto de pesquisa.

A narrativa da personagem Ofélia da tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare, escrita entre 1599 e 1601, é repensada a partir da minha posição enquanto mulher, negra, lésbica, cisgênera, e diversas outras afirmações identitárias entendidas como marcadores de diferença e que transitam pela experiência do corpo, explicitando questões como gênero, raça, sexualidade, relações de poder e subalternidade. Revisitar Ofélia na contemporaneidade é também refletir sobre a histórica interdição social das mulheres e as lutas feministas pela conquista de espaço nas artes e na esfera pública.

Recordo, em breves palavras, a história da personagem. Vivendo em meio a figuras masculinas em uma sociedade estruturalmente patriarcal, Ofélia é uma jovem da nobreza da Dinamarca que vive a expectativa de um casamento que não se cumpre com o Príncipe Hamlet. Visto as limitadas expectativas de gênero que só definiam tal destino para mulheres como Ofélia, ela se torna rejeitada e não há expectativa de um novo casamento. Tal destino implica um desamparo e sua trajetória é marcada pela loucura e, posteriormente, pela morte. Uma loucura libertária que dá vazão a uma expressão que lhe era proibida anteriormente, e uma morte nas águas como uma dissolução de seus pecados, pois para os pecados amorosos femininos não havia redenção. Sua loucura e prematura morte afogada no rio fizeram da personagem um ícone através da idealização da morte da mulher jovem e bela, cristalizada como um momento de beleza estética, imortalizado em diversas obras de arte.

A videoinstalação *Metamorphosis* foi pensada a partir da ideia de híbrido formulada pela semioticista Lúcia Santaella: “linguagens e meios que se misturam, compondo um mesclado interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada” (SANTAELLA, 2003, p. 135) ao unir a construção de objetos tridimensionais, o vídeo e a instalação, valendo-se também do aparato das câmeras, do uso da projeção e *software* de programação modular. A construção de um espaço de imersão objetivou criar um ambiente que proporcionasse uma experiência sensorial através da visão, audição e tato, com os vídeos, o som da água e a minha voz e a possibilidade de manusear os objetos dispostos no espaço.

Revisitar os documentos de processo da videoinstalação interativa *Metamorphosis* permite observar os caminhos percorridos para sua construção, os movimentos que conduziram a composição da obra tal qual foi apresentada, comungando com Salles (2006), que considera que uma obra acabada pertence a um amplo processo inacabado. Os esboços da videoinstalação proporcionam uma compreensão maior do projeto, assim como dos seus possíveis desdobramentos, em que diversos outros modos de apresentação seriam viáveis.

**Imagem 4**



Esboços da videoinstalação *Metamorphosis* (2014). Fonte: arquivo pessoal.

Os documentos de percurso também funcionam como registros de experimentações em que diversas possibilidades surgem e que à medida que vão sendo testadas as obras vão sofrendo maturação. Nesse sentido, para a construção dos objetos na obra *Metamorphosis* foram realizadas pesquisas de materiais e confeccionados protótipos com estruturas de arame moldável e tiras de papel sulfite umedecidos com cola branca e água. Com o primeiro protótipo notou-se que o papel utilizado resultou em arestas duras e uma nova testagem foi realizada com papel de seda embebido em cola branca, que após secagem exibiu bordas mais suaves. A sua textura trouxe um resultado estético superior ao anterior quando utilizadas diversas camadas sobrepostas. Posteriormente os objetos foram cobertos por plástico filme, o que modificou suas texturas e causou um efeito satisfatório quando tocado pela luz do projetor nos testes realizados, criando um efeito ótico de profundidade, pois a imagem do vídeo ultrapassa o plástico e se forma nas diferentes camadas de papel de seda.

Imagem 5



Construção do protótipo do suporte de projeção da videoinstalação *Metamorphosis*, (2014). Fonte: arquivo pessoal.

Para a construção dos casulos tridimensionais e sua disposição no espaço expositivo foram relevantes as obras *Série Casulos*,

de Angelo Mazzuchelli (2001), em que casulos confeccionados com recortes de embalagens comerciais com dimensões entre 80 cm e 240 cm são dispostos horizontalmente no espaço, além da mostra *Fios e Tramas*, de Valdir Francisco (2008), em que o artista cria objetos de arte utilizando arame, papel, casulo de bicho-da-seda, fios e tecidos de seda, que assemelham-se à forma orgânica dos casulos de animais.

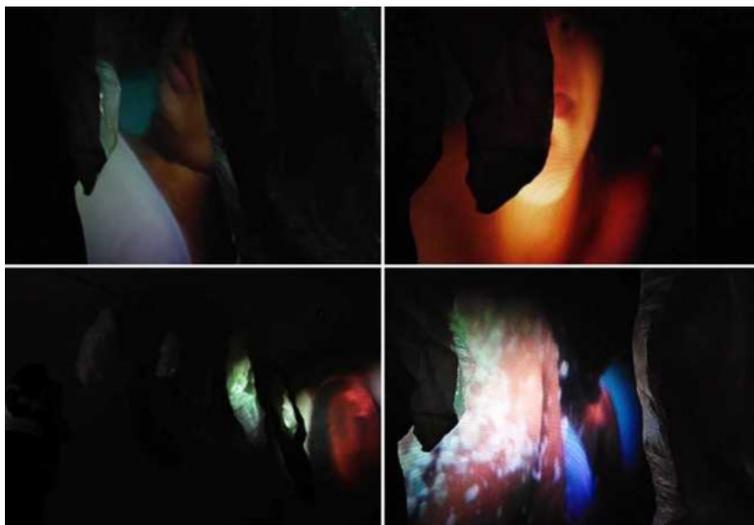
O vídeo é um elemento central na construção de *Metamorphosis*, nele me encontro com o corpo submerso na água em uma ação destinada especificamente para a captura da imagem em movimento. Arlindo Machado (1993) aponta que com a generalização da procura de uma “linguagem” específica, o vídeo deixa de ser concebido apenas como uma forma de registro, passando, assim, a ser compreendido e experimentado como linguagem artística. As imagens na videoinstalação abrangem os conceitos de submersão, agitação, morte, transitoriedade e leveza, divisões estas que se fizeram necessárias para, a partir da minha autobiografia, reconstruir o mito de Ofélia.

O momento marcado pela submersão na água foi compreendido como uma busca por autoconhecimento, uma espécie de retorno ao ventre materno, retorno à origem, ao local seguro, ao acolhimento. A agitação está relacionada ao afogamento ocultado na narrativa de Ofélia. Nas imagens meu corpo inquieto é visto, é a passagem da submersão à calmaria ou morte, a luta pela sobrevivência, a busca pelos ideais contemporâneos que operam nas mentes femininas. A agitação simboliza a minha inquietude quanto à opressão feminina e toda manifestação de violência, seja de ordem machista, racista, LGBTfóbica ou derivada de diversos outros eixos de subordinação que afetam os sujeitos.

As imagens compreendidas pela ideia de morte foram pensadas com o sentido de libertação, em que o corpo flutua leve sobre as águas. Marca não um fim, mas um recomeço, uma possibilidade de

renascer. Na transitoriedade meu corpo é levado pela correnteza da água, remetendo ao aspecto transitório da vida, aos ritos de passagem e fechamentos de ciclos ao longo da vida. Transitoriedade está relacionada à mudança, à impermanência das situações, das pessoas, das opiniões, etc. A ideia de leveza foi explorada com o lento balançar do tecido branco em meio à água. O corpo feminino foi moldado com sinais de controle, ligados à visão de docilidade e de reprodução; com a leveza foi proposta a fluidez como quebra da rigidez. É necessário também atentar para as especificidades sobre esses corpos, visto que historicamente as construções acerca dos corpos das mulheres negras e brancas foram feitas de maneiras distintas.

Imagem 6



Exposição da videoinstalação *Metamorphosis*, Yasmin Nogueira (2014). Fonte: arquivo pessoal.

A videoinstalação foi idealizada de modo que o vídeo fosse recortado em diferentes partes para ser projetado em cada casulo por meio da projeção mapeada ou *videomapping* que, grosso modo, consiste em delimitar o espaço de projeção. Após a realização de

testes, foi possível notar que os vídeos perdiam qualidade, seus detalhes não eram visualizados por completo devido à pequena dimensão da superfície de projeção. Desse modo, os vídeos foram reeditados e unidos formando um único vídeo que passou a ser projetado sobre os casulos sem mapeá-los, direcionado a uma parede em frente aos objetos.

A construção do áudio da obra foi realizada utilizando o barulho da água extraído da gravação do vídeo unido à minha voz, gravada externamente no estúdio de som da UFRB, tendo sido acrescentado um feito de eco. A programação elaborada no *software* Isadora definia que o áudio seria disparado apenas na presença de pessoas no local, com o movimento captado por uma câmera. Com a intensa visitação da exposição, o áudio foi disparado em um *loop* ininterrupto.

Outra modificação necessária à construção da obra foi o seu local de exibição. Pensado para ocorrer no foyer do Auditório do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, durante a montagem notei que havia uma desproporção entre a dimensão do local em relação aos suportes de projeção, estes eram muito pequenos para o espaço, ocupavam apenas uma pequena parte no canto esquerdo da entrada. A montagem foi então realizada na antecâmara do auditório da UFRB, pequeno ambiente com pouca iluminação e baixo pé direito. A obra ficou em exibição por cinco dias, sendo visualizada pelo corpo discente, docente e comunidade externa à universidade, contabilizando 119 visitantes que relataram suas opiniões no livro de registro.

Relembrar a construção do trabalho técnico artístico *Metamorphosis* seis anos após sua construção é observá-lo sobre outros aportes teóricos e práticos. As leituras sobre a personagem Ofélia comumente reforçam uma homogeneização da categoria mulher, o que me causa um grande incômodo e é extremamente perigosa, pois implica em uma falta de capacidade de escuta de outras mulheres

diferentes das mulheres brancas, ocidentais, cisgêneras, heterossexuais, etc. que pode ser compreendida como um “padrão mulher-Ofélia”. Pensar apenas em uma divisão binária entre homens e mulheres, em que as mulheres são vistas como “o Outro”, como defende Simone Beauvoir (1948 apud RIBEIRO, 2017, p. 28) a partir do qual “a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Olhar este que a confina num papel de submissão que comporta significações hierarquizadas” é não atentar para especificidades como a de raça. Logo, se a mulher (branca) é “o Outro”, a mulher negra, como aponta a artista-pesquisadora Grada Kilomba (2010), seria o “Outro do Outro”, ocupando a posição de mais difícil reciprocidade.

É sabido que ser mulher é uma forma de opressão, mas dentro dessa estrutura atuam outras modalidades específicas de opressão que com gênero se interseccionam, sendo necessário pensar interseccionalmente, isto é, pensar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre os eixos de subordinação (CRENSHAW, 2002), que não devem ser tratadas como “variáveis independentes”, assim como não devem ser hierarquizadas, como defendido por Audre Lorde (2009). Não é possível negar uma identidade para afirmar outra ou escolher em quais frentes lutar.

Tais reflexões eram ainda principiantes durante a elaboração do trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais, mas foram relevantes para repercussões pessoais e profissionais, pois a pesquisa realizada na graduação serviu de base para a investigação que se desenvolveu no Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (IHAC-UFBA), na linha de pesquisa Cultura e Arte, sob orientação da Profa. Dra. Edilene Dias Matos. A dissertação intitulada *Corpo-autobiográfico no processo criativo: por uma poética do mito de Ofélia*, defendida em 2017, teve como proposta a desconstrução da personagem e sua reconstrução por meio da produção artística através

da criação de uma *persona*, pensada através das relações entre o mito de Ofélia e minha autobiografia, que se utiliza tanto da presença imediata, com a linguagem da performance, quanto da mediada pela tecnologia através da fotografia e do vídeo. A escrita das narrativas autobiográficas aliou-se às práticas performáticas pensando a criação sob a perspectiva do processo, que se deu com a elaboração de livros de artista.

Compreendo que pensar a autobiografia e a escrita de si ainda na graduação foi igualmente um sustentáculo para a construção da tese de doutorado *Memórias de um corpo negro feminino: narrativas poéticas, ancestralidade e processos criativos*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Somática, Performance e Novas Mídias, sob a orientação da Profa. Dra. Suzana Martins e defendida em 2019. Essa pesquisa foi sustentada no fazer poético por meio da linguagem da performance, que busca percorrer as subjetividades encontradas em distintas narrativas das experiências de vida de mulheres negras no contexto brasileiro, bem como meus fragmentos autobiográficos. Sob a ótica decolonial, se amparou na epistemologia feminista negra ao valorar a experiência vivida e os conhecimentos e sabedorias que delas advêm, apreendendo e visibilizando os processos de resistências e a luta pela reexistência das populações afrodiáspóricas, especialmente da mulher negra brasileira.

De modo cíclico, observo que as experiências do processo de elaboração do trabalho de conclusão de curso e as demais vivências no Bacharelado em Artes Visuais na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia retornam para minha prática docente como professora adjunta na Licenciatura em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe, com atuação na área de Pesquisa e Tecnologia em Artes Visuais, ministrando disciplinas como Artes Visuais e Novas Tecnologias, Introdução à Com-

putação Gráfica, Métodos e Técnicas de Pesquisa em Artes Visuais. O interesse por tais áreas não se limita ao ensino e regressa também nos temas de interesse quanto à pesquisa e extensão em que as experimentações e investigações em processos criativos em arte e tecnologia tornam-se novamente foco após certo distanciamento durante as pesquisas de pós-graduação.

Rememorar as vivências da graduação é também ser tomada pelo afeto que reforça a visão construída acerca da pesquisa e docência, uma vez que a elaboração do trabalho de conclusão de curso era também um momento de amadurecimento para o futuro profissional em que pude contar com a sensibilidade do corpo docente do curso de Bacharelado em Artes Visuais, especialmente aqueles que estiveram próximos à pesquisa aqui explanada, estando atualizados com as demandas do ensino e dos estudantes, compreendendo minhas necessidades e incentivando meus interesses. Partilho do pensamento de bell hooks (2018, p. 36) de que “os professores que abraçam o desafio de autoatualização serão mais capazes de criar práticas pedagógicas que envolvam os alunos, proporcionando-lhes maneiras de saber que aumentem sua capacidade de viver profunda e plenamente”. A partir disso compreendo a importância da autoatualização e do afeto no exercício da docência e da necessidade de constantemente descobrir estratégias para o aprender e o ensinar.

## Referências

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 01, 2002.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: episodes of everyday racism**. Münster: Unrast, 2010.

LORDE, Audre. Não há hierarquias de opressão. In: LORDE, Audre. Textos escolhidos de Audre Lorde. [s/l]: Herética Edições Lesbofeministas Independentes, 2009.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e a sua linguagem. **Revista USP**, São Paulo, n. 16, 1993.

NOGUEIRA, Yasmin de Freitas. Corpo-autobiográfico no processo criativo: por uma poética do mito de Ofélia. 2017. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

NOGUEIRA, Yasmin de Freitas. **Memórias de corpo negro feminino: narrativas poéticas, ancestralidade e processos criativos**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? Letramento. São Paulo, 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2015.



# Vulcania: percepção e identidade

*Patrick Alexander Bastos Santos*

*Roseli Amado S. Garcia*

*Suzane Tavares de Pinho Pêpe*

## **Introdução**

Neste capítulo, buscamos fazer um apanhado geral daquele que foi o trabalho de conclusão de curso deste pesquisador no bacharelado em Artes Visuais. Sendo assim, não se trata de um recorte visando um enfoque específico, mas um panorama que dá a ver, de forma sucinta, o que pode ser encontrado no trabalho original, de modo a oferecer ao leitor uma leitura mais rápida, com breves quadros daquilo que foi produzido. Desse modo, esse formato não exhibe a multiplicidade de imagens contidas no trabalho original, assim, para ter acesso a mais imagens relativas a ele, faz-se necessário debruçar-se sobre o trabalho de conclusão efetivamente. De toda forma, a leitura deve ser proveitosa a quem deseja, com certa brevidade, ter contato com relatos acerca do processo artístico, bem como à exposição resultante e as elaborações de fundo teórico que acompanharam o início da trajetória acadêmica deste artista e pesquisador. Além disso, nesse capítulo o leitor dispõe de uma versão revisada, mais limpa e fluida que o texto original, embora não tenha feito nenhuma mudança radical, de modo a preservar o sentido desse último. Preservamo-nos a prerrogativa de fazer uso, em alguns momentos, da primeira pessoa do singular, dada a personalidade impressa em um processo criativo.

O produto técnico-artístico descrito aqui é a exposição Vulcania (2017), realizada na Universidade Federal do Recôncavo em Cachoeira, resultante de um processo de criação que, grosso modo, levanta

questionamentos acerca do mundo e dos sujeitos, diretamente ligado às questões de identidade e percepção. O surgimento pontual de Vulcania é incerto, pois se relaciona diretamente a uma pesquisa iniciada durante um projeto acadêmico, mas que, em si, faz o resgate de memórias, interesses e questionamentos provenientes desde a infância do artista. Da mesma forma, resgata obras, poéticas construídas e conceitos abordados antes mesmo do ensejo da própria pesquisa. De modo que seu processo circula entre resgates do passado próximo e longínquo e desenvolvimentos partindo dessas retomadas e do próprio momento presente – nunca se estabilizando, ou conformando-se com uma linearidade, sempre avançando ao voltar, e voltando ao avançar.

O objetivo é construir uma poética que suscite a reflexão, através das artes visuais, sobre a Identidade na contemporaneidade e como tem se dado a sua fragmentação, assim como o que isso tem por consequência e fomentar assim, uma consciência dos processos de Identidade, presentes no outro e em si, tal qual a reflexão acerca de si, do corpo inserido no mundo, permeado pelas coisas, e a consciência do Outro, do jogo da identidade e da diferença presentes nessa relação com o Outro, e que interpenetra a dualidade percepção e identidade.

Quanto ao aparato teórico, foi um ponto-chave para o despontar da pesquisa, a obra “A Identidade cultural na pós-modernidade” de Stuart Hall, que elucida questões acerca da fragmentação identitária, a historicidade do conceito de Identidade e no contexto da Globalização. Ainda acerca desta última, da fluidez dos tempos atuais e das relações com os sujeitos, são elucidativas as obras “Modernidade líquida” e “Globalização: As consequências humanas”, da autoria de Zygmunt Bauman; sobre a percepção, a circularidade e o corpo, Maurice Merleau-Ponty, na “Fenomenologia da Percepção” que dá corpo ao meu trabalho; das escritas poéticas

e estímulo do devaneio e das experimentações: “A Psicanálise do Fogo” de Gaston Bachelard.

Seguindo a mesma lógica do trabalho original, o desenvolvimento do capítulo está dividido em quatro etapas: Uma primeira, de cunho mais subjetivo, em que faço um breve apanhado das referências que considero relevante à minha produção, bem como traço um pouco da minha trajetória, tanto artística, quanto acadêmica, de modo a trazer um contexto pessoal que dá luz à minha produção artística.

Na segunda parte, explicamos como se deu o nascimento da investigação pertinente a essa pesquisa, contextualizando como aquelas leituras refletiam também no trabalho artístico. Trata-se do relato que faz a ligação entre os interesses que pairavam a minha vida pessoal já há muito tempo – nomeadamente, um interesse pela multiculturalidade e como isso acaba por florescer durante a vida acadêmica sob a forma de reflexão e investigação, mas também em forma de arte.

Na terceira parte, tratamos de situar nossas reflexões teóricas que deram origem, ou melhor, estiveram em consonância com o processo criativo. Com relação ao resultado do trabalho teórico, busco fazer um breve enquadramento, a partir de alguns recortes nas questões de identidade e de percepção. Dado que são ambos conceitos de grande profundidade e complexidade, buscamos trazer apenas uma abordagem modesta e incipiente sobre o assunto (meramente pincelada nesse capítulo), com a pretensão de desenvolvê-la mais profundamente e de trazer diferentes diálogos e investidas apenas em trabalhos futuros. Apresentamos aqui, sobretudo, aquilo que foi relevante na fundamentação e reflexão para a concepção do trabalho artístico. Ao que tudo indica, a relação entre identidade e sensibilidade deve reaparecer no futuro trabalho de doutorado do pesquisador, primeiro autor deste capítulo, visto que a pesquisa de mestrado tomou um enfoque que não incluía a discussão identitária.

Já na última e terceira parte, apresentamos nosso produto técnico-artístico, ou seja, a exposição *Vulcania*, explicitando de que forma ela se deu e apontando algumas das principais obras, junto a reflexões conceituais e relativas ao processo técnico-artístico. A mostra conta com uma gama múltipla de linguagens artísticas: pinturas acrílicas, técnica mista, objetos artísticos, videoinstalação, livro de artista, desenhos, *assemblages* e aquarelas. Essa multiplicidade reflete, não somente uma horizontalidade na prática e nos interesses artísticos que veio a ser uma característica minha ao longo do curso, como uma referência a fragmentação e pluralidade, que são pontos centrais da discussão teórica que fundamenta o trabalho. Por último, deve-se também a um debruçar-se sobre a experimentação, que fora de suma importância para o resultado final do trabalho.

### **Trajetória e referenciais**

Desde que me lembro, sempre possuí o hábito de desenhar, então, logo na infância já me senti desperto e instigado por arte, através da televisão, com o cinema e as animações, ou de um livro ou revista que tivesse ao alcance. Assim, conforme vou amadurecendo e consumindo arte, meu interesse pelo campo artístico amadurece e engrandece junto. Ainda na infância conheci minhas primeiras referências no surrealismo, como Salvador Dalí e René Magritte, que tiveram um papel importante ao me fisgar para o mundo das artes – isso sem contar com todo o universo lúdico e artístico do mundo dos desenhos animados, quadrinhos, mangás e afins.

Saltando para a fase adulta, particularmente, ao período anterior à minha entrada no meio acadêmico, apesar de que não desenhava muito (digo isso pois, até então era a minha única prática artística, além da escrita), considero um momento de início de certa maturação com relação à criatividade, não que não houvesse tido algum crescimento antes, entretanto creio que naquele período, de 2010 ao final

de 2011, houve um salto relativamente significativo. Talvez devido à idade também, mas, decerto, por ter sido um período de cisão, uma vez que tive um relativo confronto familiar, para reafirmar, inclusive para mim mesmo, aquilo que eu já sabia: que se eu fosse adentrar uma faculdade não seria em nenhum curso sugerido por nenhum parente (que via de regra visava um objetivo que não apontava para meu desenvolvimento e minha realização pessoal, mas realizações relativas ao *status* e enriquecimento pessoal, que só viriam, se e somente se, fossem em detrimento da realização pessoal). Seria, sim, um curso de Artes, que era aquela das poucas coisas que conseguia me fascinar desde muito pequeno.

Em abril de 2012, piso na cidade de Cachoeira pela primeira vez, onde viria a iniciar um novo ciclo. As vivências e convivências me abririam um leque de possibilidades acerca do mundo e de mim mesmo. Tive assim, a oportunidade de uma revisitação interior, fui exposto a mudanças que partiam tanto de fora, quanto de dentro e que foram aos poucos se revelando na minha criação. Este novo olhar que se lançava ao mundo tinha de ser expresso de alguma forma, pois, não que fosse uma outra pessoa, era mais intrigante que isso: era ainda a mesma pessoa, mas com os poros da criatividade abertos e sensíveis, como é comum na infância; como se pudesse me ver, a partir desse novo lugar e redescobrir quem eu era, a partir de quem eu poderia ser.

Na universidade ganhei a intimidade que nunca tive (e precisava) com a pintura, que foi a motivação que eu precisava para expressar melhor minhas ideias e meus sentimentos à época, inclusive ao trabalhar algumas releituras. Nesse contexto, consigo conferir certo processo de maturação na maneira de representar as minhas ansias artísticas e é quando começo, a partir de orientações bastante adequadas, a determinar uma linha poética para o meu trabalho e consequentemente a perceber uma unidade conceitual do mesmo.

Além disso, estar num curso de Artes Visuais permitiu-me ampliar meu leque de referências, com figuras como Frida Kahlo (1907-1954), Egon Schiele (1890-1918), Lucian Freud (1922-2011), entre outros. Certamente, todas as influências clássicas e canônicas causaram-me forte impressão, mas costumo interessar-me mais, sobretudo pelos artistas que representam o corpo sempre sob algum tipo de tensão estética. Outro artista plástico digno de nota, mas que já conhecia antes de entrar no curso, o polonês Zdzislaw Beksinski (1929-2005). Vale notar também que minhas influências advêm, boa parte, de outras linguagens, como o cinema, especialmente o de Apichatpong Weerasethakul, e a música, principalmente na estética da banda japonesa Dir en Grey.

### **Nascimento da pesquisa**

Desde criança sempre tive certa fascinação pela multiculturalidade, pela diferença cultural – com o passar dos anos esse interesse não apenas não diminuiu, como foi alimentado no período de faculdade, sobretudo, durante o componente curricular de Arte e Patrimônio, ministrado pela professora Suzane Pinho (que coorientou meu trabalho final de graduação). Nele tive um dos primeiros contatos com a antropologia, através do pequeno livro, porém fundamental, “Cultura – Um Conceito Antropológico” de Roque Laraia, o que contribuiu significativamente com o meu entendimento acerca do conceito de cultura e, decorrente disto, despertou meu interesse pelo tema da identidade cultural.

A partir dali, começava a nascer a investigação sobre identidade fragmentada, na esteira de Stuart Hall, que se ramifica inclusive para outras disciplinas acadêmicas, se desdobrando em trabalhos escritos e plásticos, como o que fiz em “Arte e Tecnologia”, ministrado pelo professor Jarbas Jácome. A obra “Bicho pluralizante (ou Frag-  
dentidade)” era basicamente uma animação aleatória autogerada

pelo software *Processing 2.2.1*, para a qual, eu fiz quatro desenhos à mão, digitalizei e criei os frames no *Adobe Photoshop CS6*. Os desenhos eram quatro rostos humanos, de diferentes gêneros e etnias e conforme a animação rodava, eles se sobrepunham num processo que simulava que a máquina estava desenhando e/ou apagando os desenhos. Desta forma, sinalizando processos identitários de fragmentação, sobreposição, entrelace, constituição e desconstituição, continuidades e discontinuidades. A animação foi exibida na exposição conjunta “Imersões: microuniversos em experimentos digitais”, que aconteceu no CAHL - UFRB e podia ser vista num monitor preso à parede, na altura dos olhos do público, gerando uma imagem diferente a cada segundo, como possibilitado pela programação.

Assim, nesse período inicial, o trabalho tinha um enfoque bem mais atento às questões de identidade do que de percepção; somente mais tarde, com o contato mais próximo com a literatura de Merleau-Ponty e com a Fenomenologia é que passo a me voltar com mais afinco à questão perceptiva, aos sentidos e passo a compreender a preponderância do corpo dentro dos processos perceptivos, o que me permite fazer uma leitura mais profunda e abrangente desse corpo inserido no trabalho. Constituindo, por fim, um estudo que considera uma relação dialética entre a identidade e a percepção.

## **Identidade e percepção**

[...] as identidades, que não tornam o fluxo mais lento e muito menos o detém, são mais parecidas com crostas que vez por outra endurecem sobre a lava vulcânica e que se fundem e dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e fixar-se (BAUMAN, 2001, p. 106).

A identidade é classificada, grosso modo, por Stuart Hall (2005), em três períodos: A do período iluminista, que se caracterizava pelo essencialismo, ou seja, uma identidade totalmente centrada, com a

qual se nascia e permanecia com o passar do tempo, sem que a mesma se modificasse - uma essência identitária. A do sujeito sociológico: é aquela identidade que, ao contrário da do Iluminismo, modifica-se e depende da relação do indivíduo com o restante da sociedade (ou ainda, ela é esta relação, entre o subjetivo e o meio sociocultural), ou seja, a identidade é construída mutuamente dentro de um convívio social. Por último e mais importante – uma vez que é a definição abordada aqui – a identidade na contemporaneidade, que se caracteriza por um sujeito de identidade descentralizada ou fragmentada. O que significa que cada indivíduo carrega um conjunto de fragmentos identitários consigo, que podem inclusive contradizer-se entre si.

A título de exemplo: enquanto um sujeito pode sentir-se de uma identidade nacional “x”, ele pode também sentir-se parte de uma identidade regional “y”, mas rejeitar ou se sentir deslocado da maioria étnica “y” desta região, enquanto se sente parte de um grupo étnico “z”. Ainda, neste mesmo indivíduo, aglomeram-se as identidades de gênero, sexualidade, raça, classe, etc. Essas podem associar-se, contradizer-se, dissociar-se, modificar-se, trazendo infinitas possibilidades para essa “colcha de retalhos fluida”. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (HALL, 2005, p.13). O fator principal dessa modificação que as relações de identidade vêm sofrendo é a globalização: o princípio que mais fortemente caracteriza a noção de modernidade tardia. Hall demarca cinco instâncias que contribuíram com o processo de “descentramento” do sujeito: a força do pensamento marxista que “deslocou duas proposições-chave da filosofia moderna” (HALL, 2005, p.34), a que havia uma essência universal do homem e que era um atributo inerente a cada indivíduo; a descoberta do inconsciente por Freud, que lança por terra a concepção de identidades fixas e dotadas de um “centro essencial”, atribuindo a formação da identidade

humana a processos psíquicos; o trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure, que se atentou a demonstrar que as limitações da língua restringem a forma como podemos produzir significados; o trabalho de Michel Foucault acerca do “poder disciplinar”, que leva ao processo de individualização dos sujeitos; eo quinto dá-se com o impacto do feminismo, politizando a subjetividade e a identidade e questionando a divergência entre privado e público.

Contudo, esse descentramento não ocorre de forma apaziguada, sem o contraditório: onde quer que haja um movimento globalizante e ocidentalizante de pluralização étnica, há de haver uma força conservadora, tradicionalista, em busca de um “essencialismo” étnico. Esses fatores podem ser determinantes de uma crise de identidade. Quando aliados, por exemplo, a uma situação diaspórica, o sujeito migrante pode-se perder entre suas identidades, de modo a enfraquecer seu sentimento de pertencimento a qualquer das culturas com as quais conviveu, ou mesmo, não reconhecer mais a cultura dentro da qual nasceu. O indivíduo torna-se então, um terceiro ser, um sujeito híbrido – que não pertence nem a um, nem a outro grupo étnico por completo.

Decerto, se as identidades e a cultura não resistem aos descentramentos e à globalização, as subjetividades e os sistemas de representação seguem o mesmo caminho: “O que é importante para nosso argumento quanto ao impacto da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação” (HALL, 2005, p. 70). É evidente que, de qualquer forma, existem fluxos de resistência ao descentramento da identidade no Brasil que buscam retomar as formas mais tradicionais e isso pode ser visto ante o prisma da concepção de hierarquia das dualidades, que nada mais é que uma consequência dos métodos de classificação. Criam-se dualidades desde os métodos de classificações mais primários: masculino e feminino, negro e branco,

ocidental e oriental, cultura e natureza. No geral, essas dualidades são usadas discursivamente para sustentar hierarquias, e, em movimento opositor, para derrubá-las. Aqui está contida uma parte fundamental da identidade: a diferença. Por mais que identidade e diferença pareçam, em suas definições mais simplistas, antônimos ou contraditórios, conceitualmente, na verdade, eles são indissociáveis e inclusive interdependentes. Não existiria a identidade e uma afirmação da mesma, não fosse a diferença. Um indivíduo só se sente único e se compreende como algo cuja subjetividade é emancipada de outros corpos, quando consegue perceber o limiar que separa a si do outro.

O corpo é – e é isso que a experiência artística mostra – essa capacidade de produzir uma diferenciação no interior de um mundo indiviso (CHAUÍ, 2010, informação verbal<sup>5</sup>).

Desse modo, evidencia-se o papel da percepção no jogo das identidades, já que ela permite, por via sensível, o estabelecimento das diferenças. Vejamos, portanto, como configura-se o nosso aparelho sensível, segundo uma leitura fenomenológica: o mundo-da-vida enseja-nos com a experiência; toda a qualidade empírica com que temos contato. Tudo aquilo que preenche nosso corpo através dos sentidos – a experiência corpórea vibrátil que fundamenta a nossa realidade, já que:

[...]não é preciso perguntar se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos. [...] Nós estamos na verdade, e a evidência é 'a experiência da verdade'. Buscar a essência da percepção é declarar que a percepção é não presumida verdadeira, mas definida por nós como acesso à verdade (MERLEAU-PONTY, 2006, p.13-14).

---

5 CHAUÍ, Marilena. Espaço, Tempo e Mundo Virtual: A contração do tempo e o espaço do espetáculo. Palestra em CPFL Cultura - Café Filosófico. Campinas – SP. 10 de setembro de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X5d-1TBpXrq0>> Acesso em: Maio de 2017.

Quando nos primeiros anos da infância destacamos a nós mesmos do mundo, criamos a noção de que somos corpo e não partes separadas entre si e/ou unidas com o resto do mundo (MERLEAU-PONTY, 2006). Percebemo-nos corpo e podemos compreender a realidade tal qual um ser humano. A partir de então, notamos as coisas enquanto coisas, tornamo-nos capazes de acumular memórias, somar experiências e coerentemente atuar sobre o mundo de acordo com essas concepções formadas, ou seja: tornamo-nos seres culturais.

O objetivismo das ciências positivas não abarca todas as configurações da percepção, pois antes de tudo, setoriza o corpo. Ademais, ao dispô-lo em ambiente controlado perde-se toda a primazia da “percepção pura”.

[...]a sensibilidade que se manifesta num experimento controlado e isolado não pode deixar de ser passiva e contemplativa, e sua abrangência está previamente limitada pelos próprios critérios de observação. Além do mais, trata-se de uma sensibilidade segmentada (como os mercados...), dividida em regiões e regimes autônomos, associadas unilateralmente a situações em que cada um dos órgãos do sentido é afetado isoladamente (VALVERDE, 2003, p. 17).

A percepção enclausurada nunca chega nas coisas verdadeiramente. O subjetivismo por si só também não dá conta, já que enfatiza as individualidades dos sujeitos no processo de percepção em detrimento do que temos em comum. Entre uma linha de pensamento e outra há uma garganta vulcânica cuspidando lava para ambos os lados. É essa sutileza de encontrar esse “eixo vulcânico” perceptivo que buscamos, através de um processo criativo que continua a derramar em alta temperatura, desenhando uma sinuosidade, como a lava em seu caminho sobre o solo. Levando em conta que a percepção envolve um tipo de conhecimento, que concomitantemente apreende o mundo externo e interno, sobrepondo suas significações. Por isso,

a suntuosa importância do corpo vibrátil<sup>6</sup> (ou corpo magmático), do processo criativo e de sua historicidade: do passado e do presente, e o futuro que está, espero, sempre em transformação, até que um dia a temperatura esfrie, tornando em solo fértil, pronto para um novo devir. Devido a essa busca e essa historicidade, que no trabalho artístico, o corpo aparece em transmutação.

A motricidade inerente ao corpo é preponderante no processo de percepção, de modo que o percebido resultante é sempre relativo ao movimento do sujeito. Daí a grande importância da presença corpórea para Merleau-Ponty, fazendo com que os sentidos sejam apenas comportas, ou mais coerentemente com este trabalho: caldeiras. Enquanto que os corpos são os verdadeiros vulcões que entram em confluência com o mundo, com o porém de que não estão inertes, não fazem parte do substrato, nem estão fixos a ele – muito pelo contrário, é sua capacidade de movimentar-se que o torna ainda mais importante, uma vez que isso cria perspectivas, tornando a percepção completamente dinâmica. Assim, os corpos não só ocupam grande parte da representação no meu trabalho, como foi e é, também, imprescindível a montagem de uma exposição, para que outros corpos possam se movimentar em volta das obras e redescobri-las, reinterpretá-las e vê-las com outros olhos (que não os meus). Acerca dessa observação dos objetos, Merleau-Ponty salienta:

[...] olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. Mas, na medida em que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar, e situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objeto central de minha visão atual. Assim, cada objeto é o espelho de todos os outros (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 105).

---

6 Noção de Suely Rolnik de que me aproprio e ressignifico, pois não me interessa o apagamento de identidade, como na antropofagia, mas sim a propriocepção, tal como a percepção das operações que reafirmam o próprio corpo e asseguram o agenciamento dos processos de autoconsciência. Trata-se de uma abertura às confluências do mundo-da-vida que sejam para a constante construção e desconstrução do sujeito, estimulante da criatividade latente e liquidez da identidade.

O corpo do sujeito distingue-se dos objetos por sua qualidade permanente; quando se trata de qualquer outro objeto observado, temos a opção de nos aproximar, circundar, ou afastar até o ponto em que o objeto não se coloque mais presente. O corpo, ao contrário, não possibilita afastamento. Impõe sempre sua presença, pois está sempre aquém do nosso deslocamento. O corpo é a razão centrípeta pela qual se é permeado pelas coisas. É o eixo *circumspectus* de relação e interação com o mundo-da-vida, pois “não posso desdobrá-lo sob meu olhar, (...) ele permanece à margem de todas as minhas percepções, que existe comigo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 134). Dessa perspectiva particular o corpo torna-se inerte, não preso ao substrato, mas preso a si mesmo, inescapável de si, assim como a natureza vulcânica.

## **A exposição**

A exposição Vulcania foi montada no foyer do auditório do Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Minha ideia durante a construção do projeto era expor no espaço Hansen, conjugado ao Quarteirão Leite Alves da UFRB, entretanto, três fatores foram preponderantes para a mudança da escolha: a consequente deterioração do espaço Hansen dentro do período que se passou até a concretização do projeto; a dimensão do foyer do CAHL me pareceu mais apropriada para uma exposição individual, já que o outro espaço é muito grande; e a revitalização feita no foyer para a exposição individual imediatamente anterior a minha, de Henrique Braga, “Autópsia do Invertebrado”, da qual fui, venturosamente, membro da equipe técnica.

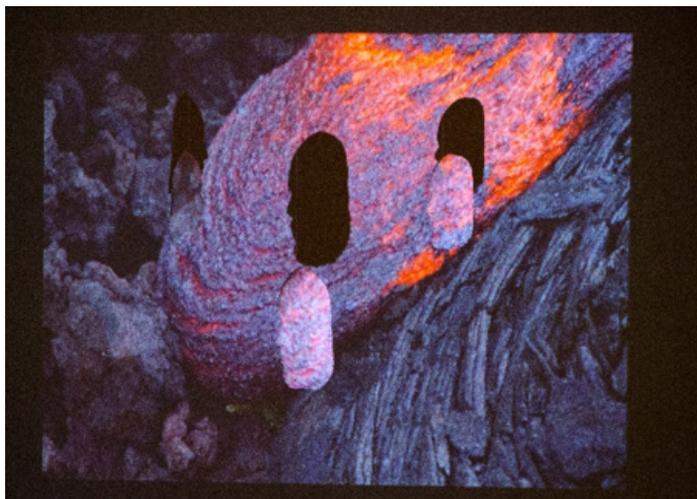
A amostra consistiu em um apanhado de processos artísticos de diferentes épocas que tendem a derramar em direção a um mesmo fluxo conceitual. Fluxo esse que, apesar de possuir uma continuidade, tem como uma de suas características a fragmentação – que

pode ser observada, e.g., na multiplicidade de linguagens utilizadas: desenhos, pinturas, livro de artista, objetos artísticos e videoinstalação (algumas obras permitiam interação). Para o público visitante manufacturei um zine que serviu de *folder* da exposição, no qual se poderia encontrar desenhos feitos exclusivamente para o *folder*, seguindo a linha poética da exposição, assim como colagens de desenhos de zines que havia feito anteriormente, um pequeno currículo resumido e um breve texto curatorial. Há fragmentação na curadoria das obras também, dada a diferença cronológica entre elas, mas também relativo a determinadas ênfases conceituais distintas. A curadoria e a expografia da mostra foram feitas por mim, considerando o conceito de circularidade e espiral, tal qual, é claro, a infraestrutura que havia e a exploração das possibilidades dentro desta. O evento registrou em seu caderno de visitaçõ 342 assinaturas durante os sete dias em que ficou aberto.

A videoinstalação “Volcano” (Fig. 1) conta com três máscaras de gesso brancas penduradas em fios de nylon, sobre as quais era lançada a projeção. A produção videográfica deu-se com um procedimento de angariação de vídeos da internet que registrassem a ação da lava, de crateras vulcânicas e vulcões em atividade, devidamente apropriador e selecionados. Dediquei-me então à montagem, visando uma sucessão e repetição de imagens, mudanças de velocidade e vetor cronológico das mesmas. O mesmo vale para o som, com o uso de músicas instrumentais, som ambiente e conversas sobrepostas e ininteligíveis. Para, assim, suscitar a fragmentação, a dilatação espaço-temporal e o acúmulo de informação dos tempos atuais. As máscaras foram modeladas a partir do meu rosto, realizando, dentro da obra, uma personalização do artista e ao mesmo tempo uma despersonalização, com o jogo da identidade que se liquefaz pela lava da projeção e dos rostos que se multiplicam pela sombra refletida na

parede e pela própria impressão de profundidade *ad infinitum* dada pela projeção, na parte de dentro das máscaras – que foi a impressão que ouvi de um dos visitantes. Durante a idealização da instalação havia imaginado que as máscaras ficariam fixas, com a frente voltada para o público, no entanto, na montagem elas ficaram em movimento, girando lenta e perpetuamente (assim como o próprio vídeo que ficava num loop perpétuo), o que poderia ter sido evitado prendendo-as com mais linhas, porém, gostei do resultado e achei o movimento perfeitamente adequado, logo, mantive-as assim.

**Imagem 1**



*Volcano*, Patrick Bastos, videoinstalação (2017). Foto: Vinicius Castro.

Dadas as condições e os caminhos que tomaram a pesquisa, foi natural que o processo que resultou em *Vulcania* se constituísse de retomadas, retornos, circularidades, traçando assim um fio através da memória e do tempo. Tempo esse que é indispensável quando trato de percepção e de identidade, do corpo, dos sentidos, da fragmentação e da fluidez. Características que observo no Outro, mas que também passa pelo Eu artístico, afinal, o processo criativo,

mesmo quando trata de uma generalidade, assenta-se, em alguma medida, na subjetividade. Dito isto, tornaram-se inevitáveis as imbricações pelo sujeito criador, o mergulho pelas reentrâncias do Eu, que se insere também, dentro do contexto descentralizador enquanto condição da contemporaneidade. Tal investigação de Si resultou na criação de uma série de autorretratos “magmáticos”, feitos em pintura acrílica sobre tela (Fig. 2).

### Imagem 2



*Tríptico Krakatoa*. Patrick Bastos, acrílica sobre tela (2017). Foto: Vinicius Castro.

A imersão vulcânica aliada, eventualmente, à leitura de Gaston Bachelard tornou inevitável a experimentação com fogo. Senti que necessitava de um estreitamento sensorial com a poética do traba-

lho, estar próximo e dar forma ao sensível com o objeto do desejo artístico e não ao objeto, para assim transpor ao menos o mínimo possível do resultado conseguido a partir do consumo abrupto da matéria através do calor do fogo. Percebi que "só recebemos o bem-estar do fogo se apoiamos os cotovelos nos joelhos e a cabeça nas mãos" (BACHELARD, 1994, p.23). Por tal fato, fiz uma experimentação com "pintura invisível" que tem origem num tipo de esteganografia<sup>7</sup>, utilizando-me de um fluido para pintar sobre o papel, fazendo assim, com que a área de contato com o líquido ácido entrasse em processo de oxidação antes do restante da área do papel.

Foi uma etapa bastante delicada, fiz vários testes em outros papéis antes de tentar no desenho original. Tornou-se complicado, pois o papel em que havia desenhado e pretendia pintar a mancha com fogo, tinha uma gramatura alta para a queima, dificultando que a área pintada queimasse isoladamente, ou seja, ao invés de formar um desenho, simplesmente abriam-se grandes e arredondadas manchas marrons no papel. Depois de alguns testes com o limão, tentei com o leite e percebi que era melhor, pois queimava antes que o limão e deixava uma mancha mais acentuada. Assim, uma vez que tinha testado bastante a distância entre a vela, e a chama, e o tempo de queima, passei para o papel com o desenho, que eu tinha que ficar segurando por um longo tempo, observando atentamente quando começasse a queimar, do contrário a reação poderia "escapar" da mancha pintada, para então poder mover a folha lentamente por sobre a chama que flamulava diante do meu rosto. Foi uma das etapas no meu processo em que, particularmente, a paciência teve papel fundamental na obtenção do resultado esperado e satisfatório (Fig. 3).

---

<sup>7</sup> Estudo de técnicas para ocultar uma mensagem dentro da outra. Ficou popularizada após o uso de "cartas invisíveis" durante a Segunda Guerra Mundial.

**Imagem 3**

*À beira do Etna*, Patrick Bastos, técnica mista (2017). Foto: Vinicius Castro.

A partir de experimentações com fogo surgiram também alguns dos objetos artísticos da exposição, nomeadamente, a série “*Pele HonuaMea*”<sup>8</sup>. Utilizando fragmentos de espelho como base e tomando a forma dos prédios vulcânicos como referência, com a aplicação direta da chama sobre a parafina de velas coloridas, pude moldar, pouco a pouco, minhas figuras escultóricas vulcânicas. Foi um trabalho que também demandou muito tempo e paciência, uma vez que tinha sempre de dar pausas e esperar a parafina esfriar sobre o espelho – bem como, para não sobrecarregar o isqueiro –, e assim poder voltar a gotejar a vela em derretimento, do contrário, não conseguiria que o objeto tomasse a verticalidade comum aos cones vulcânicos. Após

<sup>8</sup> Em tradução livre: “Aquele que dá forma à Terra Sagrada”. Expressão havaiana que faz referência à deusa *Pele*, divindade do fogo, da luz, dos vulcões, da dança e da violência. Cf: <<http://www.coffeetimes.com/pele.htm>>

todos os pequenos vulcões devidamente formados, cada um deles recebeu uma série de escritos, com caneta nanquim, na base espelhada. Alguns, poesias, outros frases que faziam parte do processo, mas todos construindo alguma relação com a poética do trabalho e trazendo a ideia de pluralização, pela repetição e reflexão da escrita no espelho, por sua vez uma leve sensação de vertigem trazida por estes reflexos que remetem ao frenesi contemporâneo e a ideia de lava sendo derramada e espalhada pelo solo (Fig. 4).

**Imagem 4**



*Série Pele HonuaMea, Kilauea*, Patrick Bastos (2017). Foto: Vinicius Castro.

## **Considerações finais**

Vulcania foi revigorante enquanto processo artístico e produto, demarcando o final de um ciclo (refiro-me ao acadêmico), mas espero que apenas um ponto de seguimento enquanto sujeito-artista. Na verdade, uma vírgula, visto que durante o período que precedia a própria exposição, a vontade de potência artística fluía ansiosamente, como lava vulcânica em alta temperatura. O contato com as mais diversas linguagens e as possibilidades de experimentação abrem os horizontes para novas possibilidades. O percurso artístico torna-se perene quando se adentra por caminhos como este, transformando o ser criativo num vulcão, cuja atividade é a regra constante, considerando a perspectiva cronológica do mesmo.

Com a realização da exposição pude me debruçar sobre meu trabalho de uma outra forma, através do olhar curatorial que possibilitou tecer melhor as relações entre as obras, assim como revê-las e construir toda uma linha de pensamento que somente pude fazer através deste exercício. Ainda, a interação do público com minha produção foi interessante de ser observada, nos momentos em que estive presente, servindo de experiência e reflexão acerca da interatividade na arte que deverá aparecer em projetos futuros. Com relação à pesquisa teórica é necessário ainda aprofundamento nos debates que, por si só, são conceitos extremamente profundos e de grande complexidade. Ainda assim, seria interessante persistir nesta investigação, agregando outros vieses, olhares mais críticos e refinando o debate. Tais desdobramentos serão de certo abordados em pesquisas futuras, assim como contornados possíveis equívocos.

Vejo Vulcania como um gesto demarcador de um estado de poesia e concomitantemente indagador de si e do Eu, permitindo, através destas características, instaurar uma inquietude a mais no espírito artístico. Age como um conjunto de grandes sulcos na irregularidade do solo, que atrai a cintilante escoada lávica para lhe ocupar e fertilizar enquanto queima, promovendo a abertura de um caminho para que ela lentamente deslize, seguindo seu curso metamórficogológico, numa fervilhante estesia pirolástica, cuja temperatura não sei, mas alenta e consome, ao mesmo tempo que fomenta e recria, fazendo com que seu arrefecimento e solidificação sejam imprevisíveis, ao mesmo tempo que institui, pela sua natureza, que se seguirá num novo e fresco solo fértil para a possibilidade de um novo devir.

## Referências

BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. Trad. Paulo Neves. – São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As consequências humanas**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Espaço, Tempo e Mundo Virtual: A contração do tempo e o espaço do espetáculo**. Palestra em CPFL Cultura - Café Filosófico. Campinas – SP. 10 de setembro de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X5d1TBpXrq0>> Acesso em: Maio de 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. In: \_\_\_\_\_. XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s. Curadores: Paulo Herkenhoff, e Adriano Pedrosa. São Paulo: A Fundação, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Organização: Tomaz Tadeu da Silva. Stuart Hall, Kathryn Woodward. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

VALVERDE, Monclar E. G. L. Recepção e Sensibilidade. In: VALVERDE, Monclar. (Org.). **As Formas do Sentido**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003, v., p. 13-30.



# A voz de Iyá: projeto artístico em diálogo com benzedeadas do Recôncavo

*Silvia Sara Bezerra Leme  
Emi Koide*

“A voz de Iyá<sup>9</sup>” se deu como pesquisa e realização de um projeto artístico cultural que culminou numa exposição artística fotográfica e buscou personificar na palavra e na arte diálogos e possíveis significações atribuídas às benzedeadas, rezadeiras e curandeiras do Recôncavo da Bahia e suas práticas. Mulheres que transmitem e mantêm a tradição de um conhecimento ancestral dedicando suas vidas à caridade e aos processos de cura físicos e espirituais, valendo-se de seus conhecimentos sobre plantas, medicina popular, farmacologia natural, e na prática de suas crenças para o bem de todos aqueles que as procuram.

Realizada em agosto de 2018, junto a quatorze mulheres benzedeadas, curandeiras, rezadeiras e através da equipe formada pelo Ponto de Cultura Casa de Barro sob direção de Luísa Mahin na Casa do Patrimônio de Cachoeira IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional da Cachoeira, a exposição foi parte integrante da programação de comemoração do mês da Mulher Negra Latino-americana e Caribenha, e contou com incentivo da Secretaria de Promoção da Igualdade Racial do Governo da Bahia. A exposição assumiu um formato multilinguagens, englobando fotografia, instalação, rádio-documentá-

---

9 Iyá, palavra de origem yorubá livremente inspira e dá nome ao projeto, traduzida como mãe, não pretende aludir às generalidades da figura materna ou do feminino construídas ao longo da história por uma sociedade marcadamente machista, mas sim como uma referência ao sagrado feminino presente nas crenças às divindades femininas das religiões de matriz africana - Candomblé e Umbanda - que são, também, pilares da religiosidade e da cultura brasileira, baiana, especialmente no Recôncavo. Nota: As mulheres participantes do projeto são de variadas religiões - que por muitas vezes têm fundamentos e práticas entrelaçadas.

rios, vídeo, pintura e encontro de saberes, e esteve aberta ao público, gratuitamente, com mediação cultural até 30 de agosto de 2018 - durante o período dos festejos tradicionais da Irmandade da Boa Morte<sup>10</sup>.

Tal projeto propôs o encontro com a fé e a tradição da cura através do feminino, reconhecendo-o como importante dado da construção de identidades e integrante dos saberes e práticas constituídos no território do Recôncavo da Bahia nas cidades de Cachoeira, Maragogipe e São Félix. Buscamos nesta realização trazer o fazer artístico como interface de aproximação, subjetivação e documentação, aliado às práticas da tradição oral a fim de somar forças na salvaguarda deste importante conhecimento, além de atuar na necessária valorização destes saberes e fazeres. Através deste capítulo proponho traçar reflexões acerca dos caminhos poéticos e teóricos que nos inspiraram no desenvolvimento do processo criativo e metodológico da exposição, contemplando especialmente as etapas em que estive diretamente envolvida - encontros com as benzedeadas/cartografia, fotografia, instalação artística, curadoria e criação/direção expográfica, produções artísticas que constituem também meu memorial de conclusão curso para obtenção do título de Bacharela em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, sob a orientação da docente Dra. Emi Koide, no ano de 2019.

O desejo de relacionar-se afetiva e construtivamente com o território e com o que é próprio deste “chão” se fez força motriz da ideia e realização. O fazer artístico se torna, neste trabalho, um importante elo de significações entre o conhecimento popular/tradicional, o tempo e o espaço, onde buscamos formas de somar coro às identidades das benzedeadas para além das fronteiras que as preservam, cientes de que processos de pertencimento identitário articula passado, presente, projeções de futuros e que a memória é um campo de repre-

---

10 “Fundada em Salvador, por volta de 1820, a Irmandade da Boa Morte é uma das confrarias mais antigas e importantes do País. A instituição migrou para Cachoeira e sua história é construída, principalmente, pela memória afetiva das irmãs que participam. A Irmandade da Boa Morte é, de antemão, um núcleo de resistência (negra) feminina ligada e devota à Nossa Senhora da Glória” (ALCÂNTARA, G. 2019).

sentações coletivas polissêmicas constantemente atualizada, pelas quais todos nós somos responsáveis por formar e manter (GONDAR, 2016, p.25), e assim, almejamos contribuir para que os saberes tradicionais como forma de construção de intelectualidade possa caminhar em direção à horizontalidade de valores, preservados da homogeneização cultural, e com a liberdade de adentrar ao ambiente acadêmico e demais instituições formais devidamente respeitados.

Assim se deu o grato encontro com o benzimento, a cura e o feminino. Enraizamento. Escuta. Aprendizado em constante maturação. Articulação sensível das subjetividades das linguagens artísticas às práticas ancestrais e relatos de vivências de Dona Carminha (Cachoeira), Dona Madalena (Subaúma / São Félix), Dona Lena (São Félix), Dona Toinha (Iguape / Cachoeira), Dona Helena (Cachoeira), Dona Tií (São Félix), Dona Vandinha (Tabuleiro da Vitória / Cachoeira), Mãe Iná (Cachoeira), Dona Cleuza (Coqueiros / Maragojipe), Dona Janice Magno (Cachoeira), Dona Deth (São Félix), Dona Aurinha (Cachoeira), Dona Xéu (Cachoeira) e Dona Bichinha (São Félix).

**Imagem 1**



A reza, o gesto e o ramo, outono de (2018), São Félix- BA. Foto da autora.

## **As Iyás e o sagrado feminino e da cura no Recôncavo**

As práticas da reza, benzedura e curanderia são conhecimentos da medicina tradicional popular, com uma forte relação com o feminino e historicamente envoltas de mistério e sacralidade com práticas comuns de cura que envolvem plantas, objetos, fórmulas gestuais e orais a fim de restabelecer saúde física e espiritual. O benzimento resulta de um conjunto de saberes e fazeres tradicionais que resistiu e resiste ao tempo e à aculturação imposta e que traz em si a força da ancestralidade feminina. As benzedeadas sofreram historicamente, e sofrem ainda na atualidade, forte estigma de marginalização por instituições hegemônicas (podemos citar como exemplo: ciência, patriarcado, religiões judaico-cristã, etc.), fazendo com que as práticas sejam consideradas muitas vezes imorais ou sejam demonizadas, por serem relacionadas ao que se entende por paganismo ou bruxaria - principalmente e desde o período da inquisição, período em que a prática era ilegal e punível violenta e publicamente (DEL PRIORE, 2007, p.74).

Prática de caridade e fé, aqui no Recôncavo, este ofício é comumente praticado por mulheres, e os saberes e fazeres são transmitidos oralmente há séculos preservando até os dias de hoje um legado que entrelaça, entre outras coisas: resistência cultural, religiosidade, conhecimento botânico e medicina popular. Sabedoras de segredos e médicas dos pobres, as benzedeadas compõem, atualmente e há séculos, o imaginário coletivo transformando-se numa espécie de memória social autônoma mantida quase que exclusivamente através da oralidade, visto a pouca documentação e registros históricos, se tornando assim guardiãs de conhecimentos sagrados e ancestrais. Firma-se então a resistência e a subversão dessas mulheres, elas curavam e continuam a curar os males cotidianos através da fé e da forte relação com a natureza, mesmo com perseguição civil e religiosa. Há séculos

e nas mais diversas tradições encontravam-se curandeiras, parteiras e xamãs, e que resistiram ao tempo chegando até a atualidade.

Esse saber informal, transmitido de mãe para filha, era necessário para a sobrevivência dos costumes e das tradições femininas. Conjurando os espíritos, curandeiras e benzedadeiras, com suas palavras e ervas mágicas, suas orações e adivinhações para afastar entidades malévolas, substituíam a falta de médicos e cirurgiões. (...) o curandeirismo foi, assim, um mal provocado pela necessidade, um tipo de medicina praticada na base de conhecimentos vulgarizados, popularizados, adquiridos através do empirismo (DEL PRIORE, 2007, p. 68-74).

Legitimado de forma autônoma e comunitária como uma prática própria da “cultura popular brasileira”, seus conhecimentos, rituais e narrativas, além de serem reconhecidos informalmente há séculos, carregam elementos culturais próprios dos territórios e das pessoas que atuam ou utilizam-se das práticas, e podem/devem ser compreendidas como saberes e fazeres tradicionais, visto sua permanente atuação na história local e nacional.

Estas benzedadeiras, que frequentemente, tiveram pouco ou nenhum acesso ao ensino formal ou mesmo ao letramento para leitura e escritura textual, o que acaba por impedir o registro autônomo do conhecimento, mas não interrompe que siga perpetuado pela livre escolha, memória oral e aptidão dessas guardiãs de saberes. Pesquisas recentes em vários campos começou a historicizá-las(os) e percebe-se o esforço para mudança por parte de alguns profissionais comprometidos, mas assim como boa parte do conhecimento popular, este saber fazer ainda é colocado à parte do conhecimento acadêmico, e, infelizmente, ainda não é reconhecido formalmente como patrimônio imaterial por instituições formais e governamentais.

Tempo, espaço e memória foram peças chaves para imergirmos no universo dessas mulheres, que se valem do sincretismo para

as práticas que entrelaçam um conhecimento complexo enraizado na história do território e na formação identitária de suas comunidades. Ressaltamos, o que se mostrou latente: as benzedeadas estão intimamente ligadas à terra, seja para praticar seus conhecimentos sobre as plantas em seus quintais ou terreiros, seja com a localidade com que se relacionam, estabelecem morada e exercem seu ofício. Atendendo especialmente camadas menos abastadas economicamente, em áreas urbanas e rurais - onde o atendimento público de saúde é escasso, insuficiente ou inexistente esta prática é extremamente importante para vida e para saúde das pessoas, em alguns casos, inclusive e sem exageros, para própria sobrevivência. Fato que pode ser atestado e atualizado no dia-a-dia através de relatos dos benzedeados que crêem e procuram o poder de cura nas palavras e gestos das benzedeadas; e que guiaram os primeiros passos de encontro da cartografia afetiva de pesquisa e estruturação do projeto.

As benzedeadas trazem consigo saberes fundamentados na história do Território, portanto compõem identidades. E, amparada por Milton Santos, assimilo que identidade diz respeito aos sujeitos, permeando e permeados pelo território e sua história, assim de forma complementar e simultânea o território também adquire características próprias de seus indivíduos, constituindo-se pelas relações simbólicas e estruturais que ali se constroem. “O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence” (SANTOS, 2000, p.47).

Aqui no Recôncavo, terra de Tupinambás - extintos Kiryrmuré e Paraguaçu<sup>11</sup>, solo de forte resistência negra, da cultura e religiosidade afro-diaspórica, desde a invasão portuguesa, as mulheres continuam a praticar seu conhecimento entoando nomes de santos e, muitas vezes, afirmando-a como prática católica, no entanto este co-

---

11 BAHIA. Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia. Perfil dos Territórios de Identidade. Salvador: SEI, 2016. v. 2. Disponível em: <[http://www.sei.ba.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2289&Itemid=265](http://www.sei.ba.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2289&Itemid=265)>. Acesso em 28 de maio de 2019.

nhecimento se soma à outras culturas e saberes. Segundo Mari del Priore (2007, p. 74): “saberes vindos da África, baseados no emprego de talismãs, amuletos e fetiches, e as cerimônias de cura indígenas, apoiadas na intimidade com a flora medicinal brasileira” e seguem preservados em suas memórias.

A arte é por nós entendida como ferramenta de expressão, com grande potencial para transformação social, a partir da qual no “A voz de Iyá”, procuramos levantar possíveis questões, diálogos e compreensões partilhando as obras, conhecimentos, experiências, plantas e (re)formando memórias.

Ao pensar fazer artístico e a potência de suas múltiplas possibilidades de significação, relacionamento com a cultura local, e após enveredar por pesquisas históricas e referências artísticas, encontro com Ana Mae Barbosa que pensa a arte como ferramenta de transformação para o encontro conosco, com os nossos, com nosso local de fala e de permanência:

Dentre as artes, a arte visual, tendo a imagem como matéria-prima, torna possível a visualização de quem somos, onde estamos e como sentimos. (...) “Relembrando Fanon”, eu diria que a arte capacita um homem ou uma mulher a não ser um estranho em seu meio ambiente nem estrangeiro no seu próprio país. Ela supera o estado de despersonalização, inserindo o indivíduo no lugar ao qual pertence (BARBOSA, 2010, p. 99).

O Ponto de Cultura Casa de Barro - localizado no centro de Cachoeira, no período de cinco meses que compreendeu a realização completa do projeto - se deu como marco zero, e o projeto seguiu pelas ruas das cidades realizando encontros como método cartográfico, especialmente denominado cartografia-afetiva, a partir principalmente do impulso e idealização da coordenadora do Ponto, Luísa Mahin, fundamental para união de forças entre projetos, políticas públicas culturais para realização do projeto “A voz de Iyá”, assim como da reunião de profissionais e estudantes da UFRB que formaram a equipe.

Lembro, que para além das formas tradicionais, há atualmente muitas outras formas de conceituação em diferentes campos - variadas linguagens, formatos e formas de expressar denominadas *cartografias*, inclusive, para possibilitar compreensões das ciências sociais, história, artes, questões culturais e de pertencimento, entre tantas outras. E neste sentido enquanto projeto, equipe e até individualmente incorporamos, criamos ou recriamos territórios e formas de existir nestes espaços ao nos abrimos a conhecê-lo.

A cartografia afetiva é um método que busca na experiência de habitar um território a compreensão singular, privilegiando sentidos e modos de expressão, ao invés de fatores utilitários e funcionais como nos mapas geográficos que buscam representação exata e física dos espaços para delimitá-los ou dominá-los. Assim, permeado pela leitura de Sueli Rolnik (2007), Johnny Alvarez e Eduardo Passos (2015), Jorn Seeman (2019) e outros tantos autores, compreendo que o projeto “A voz de Iyá” foi uma forma cartografar afetos e criar novos territórios existenciais. Pontuamos na memória e localizamos nas cidades da Cachoeira, São Félix e Maragogipe intensidades compartilhadas com as benzedeadas e suas comunidades. Valho-me da conceituação de território existencial de Alvarez e Passos:

Habitar um território existencial, diferente da aplicação da teoria ou da execução de um planejamento metodológico prescritivo, é acolher e ser acolhido na diferença que se expressa entre os termos da relação: sujeito e objeto, pesquisador e pesquisado, eu e mundo. A cartografia introduz o pesquisador numa rotina singular em que não se separa teoria e prática, espaços de reflexão e de ação. Conhecer, agir e habitar um território não são mais experiências distantes umas das outras (ALVAREZ e PASSOS, 2014, p.148).

Este projeto se fez como percurso de muitos bons encontros: nos reunimos como equipe; a equipe, de forma muito grata, se encontrou com as benzedeadas e seus familiares; as benzedeadas entre

si e de todas nós com o público da exposição, possibilitando a aproximação e aprendizagens entre todas essas relações.

Assim, as técnicas artísticas escolhidas para compor a expografia abriu passagem às intensidades despertadas nesses encontros com enraizamento nos saberes localizados, buscando não somente (e também) o registro, mas sobretudo a aprendizagem e manutenção de memórias e afetos; um espaço onde pudéssemos construir uma rede de relações entre os conhecimentos sem centrá-los ou subordiná-los. “Como toda cartografia, ela foi se fazendo ao mesmo tempo que certos afetos foram sendo revisitados (ou visitados pela primeira vez) e que um território foi se compondo com eles” (ROLNIK, 2007, p. 26).

Neste sentido, a oralidade foi e é o meio fundamental de transmissão e exercício deste ofício. Se a palavra escrita é garantida como documentação de uma história marcada por processos de dominação dos saberes, a palavra e memória oralizada, especialmente dos nossos mais velhos, também têm seu valor de permanência, e resiste, atestada de forma coletiva no presente. Os relatos das benzedeadas e de seus “curados” se cruzam e entrelaçam atestando suas verdades e fortalecendo-as.

A fala compartilhada e vivenciada por essas mulheres constitui fonte primordial da base teórica e de inspiração poética na realização de todas as produções do projeto, especialmente nos rádio-documentários feitos integralmente a voz das benzedeadas falando de si e por si.

A obra expográfica [imagens 2 a 5] em menção e em diálogo com o protagonismo dessas mulheres que vivem o ofício da benzedeadas, evoca religiosidade, mistérios e relatos de cura, e é composta por quatorze retratos fotográficos realizadas paralelamente por mim ou por Caique Fialho, duas instalações artísticas assinadas por mim e realizadas com o apoio indispensável de Rwolf Kindle, intervenção artística de Léo Pessoa e Luiz Pablo que resultou num painel com a pintura e texto-imagem-poesia, além dos rádios documentários idealizados e

dirigidos por Luísa Mahin, realizados por Camila Souza, Luana Souza, Janaiany Miranda, Valdelice Santos e Saulo Leal, e também. Para além das obras, construiu-se a ambientação espacial que propunha um espaço imersivo, além do feliz evento de abertura com encontro de saberes e a presença de treze das quatorze protagonistas.

Imagem 2



Detalhe da planta baixa do pavimento térreo do IPHAN Cachoeira e circuito expositivo.

A Exposição a voz de Iyá adentrou o prédio da Casa do Patrimônio de Cachoeira IPHAN<sup>12</sup> em 25 de julho para montagem da exposição. A abertura se deu após aproximadamente cinco meses

12 Situado na R. Ana Nery, nº 2, Cachoeira - BA, à 110 km de Salvador.

de processo entre pesquisa, visitas às benzedadeiras, produção e montagem com evento de inauguração em 28 de julho de 2018 e contou com a presença das benzedadeiras [imagem 6] que participaram do projeto como protagonistas, com seus conhecimentos valorizados e com suas vozes ouvidas. Durante o evento na área externa puderam falar do ofício e da participação no projeto. Familiares e amigos dessas mulheres estiveram presentes e também a comunidade e público em geral, crianças, jovens, adultos e idosos, participaram do evento com grande integração e puderam também ouvir as experiências e se aproximar dos saberes cultivados por elas. A exposição esteve aberta durante trinta dias com mediação de discentes do curso de museologia da UFRB. Encerrando e realizando pós-produção e desmontagem em 30 de agosto do mesmo ano.

**Imagem 3**



Instalação Fôia e Fotografias, exposição *A voz de Iyá*, (2018). Foto da autora.

Imagem 4

Instalação altar, exposição *A voz de Iyá*, (2018). Foto da autora.

Imagem 5

Painel artístico por Leonardo Pessoa e Luiz Pablo, exposição *A voz de Iyá*, 2018. Foto da autora.

## Imagem 6



Rezadeiras durante evento de abertura, exposição *A voz de Iyá*, (2018).

Através da exposição das obras, buscamos promover um ambiente multisensorial - visualidades, vozes, cheiros, cores, texturas e objetos que idealizamos transcrever poética e subjetivamente um recorte contextualizado do universo das *Iyás*. Muito se ouviu e muito aprendemos em relação às práticas e aos poderes de cura e proteção das plantas, e assim, elegemos dois elementos principais para a criação das instalações pela grande recorrência nas falas, nas práticas ou nas casas das benzedadeiras: o ramo de folhas/plantas e o oratório ou altar, seguido de elementos secundários, mas também importantes como a cabaça<sup>13</sup>, velas, peças de barro oriundo do artesanato local e água, que trazem grande importância simbólica e sagrada.

A instalação, como linguagem da arte contemporânea, integra a exposição a fim de expandir o conceito de ambiente expositivo

<sup>13</sup> Importante para cultura brasileira a Cabaça é o fruto da planta *Lagenaria siceraria*, largamente utilizada em África e pelos povos indígenas, a cabaça é bastante conhecida no Brasil por dar característica percussiva ao berimbau. Possui forte simbolismo nas religiões de matriz africana, representando também o útero materno, o universo, o feminino e o masculino. É utilizada também como matéria para fabricação de instrumentos musicais, cuias para uso culinário, cachimbo, reservatório, remédio, decoração.

criando virtualidade e comunicação estética onde o visitante é levado a interagir com a obra através de uma participação mais ativa, ou que desperte sentidos além dos visuais. Geralmente associada à dramatização cenográfica, a instalação oferece uma gama de possibilidades comunicacionais e grande diversidade de suportes; é construída a fim de comunicar uma ideia estética e possibilita ao receptor uma interação imediata e sensitiva. Visto que é multissensorial, atua através da circunstância experimental, possibilitando ao receptor despertar seu imaginário ativando intuições, memórias, identidade. A instalação efetiva a relação da vivência e da cognição estética para além da fruição contemplativa (GONÇALVES, 2016, p.21).

Pensamos elementos que pudessem complementar a realidade fotográfica e delinear possibilidades narrativas e compreensões do argumento central. Traça-se o percurso expográfico com folhas e plantas de fundamento<sup>14</sup>, cura e proteção<sup>15</sup>. No conjunto as imagens (e os sons, texturas, cheiros, formas e cores) se potencializam enquanto narrativa e argumento, ampliando a contextualização como um “círculo de cultura”. Baseados na teoria de Paulo Freire e com caráter democrático e libertador os círculos de cultura, contam com distribuição circular e não hierarquizante “promovem a horizontalidade na relação educador-educando (ou por associação, neste caso, benzedeadas, fotógrafos e visitantes) e a valorização das culturas lo-

---

14 Diz se fundamento o conjunto de princípios a partir dos quais se pode fundar ou deduzir um sistema, um agrupamento de conhecimentos ou ao grupo de objetos sobre os quais a força divina dos orixás e de outras divindades do panteão afro-brasileiro é supostamente assentada (HOUAISS, 2001). Plantas de fundamento são plantas trazem representações simbólicas de proteção energética, espiritual ou agentes de intermediação à espiritualidade. A exemplo as plantas e flores de orixás: São Gonçalinho (*Casearia Sylvestris*), Angélica (*Polianthes tuberosa*), espada de São Jorge/Oxóssi (*Sansevieria trifasciata*), Mirra (*Commiphora myrrha*).

15 Plantas como comigo ninguém pode (*Dieffenbachia seguine*), espada de São Jorge/Oxóssi (*Sansevieria trifasciata*), Arruda (*Ruta graveolens*), São Gonçalinho (*Casearia Sylvestris*), Guiné (*Petiveria tetrandra*), Aroeira, Pés de Pimenta, Manjerição, Alecrim, são tidas pela cultura popular como agentes de proteção energética. Geralmente plantadas na entrada das casas, acredita-se que essas plantas tenham poderes de proteção contra o olho-gordo, inveja, azar, mau-olhado, feitiços, protegendo a residência e os moradores desses malefícios externos.

cais, da oralidade, contrapondo-se em seu caráter humanístico, à visão elitista de educação” (DANTAS e LINHARES, 2014, p.73). Nesse sentido as fotografias foram distribuídas lado a lado, nas mesmas distâncias e altura propondo circularidade dentro do possível das condições físicas da sala, com intuito de promover a integração entre os retratos das *lyás* em um conjunto em que as peças apresentassem complementaridade e equidade discursiva.

Durante os encontros e aprofundamentos teóricos muito se viveu e aprendeu sobre o pensamento fotográfico e sua relação com as questões que movem este projeto: tempo, espaço, memória, documentação e valorização. E nesse percurso de escolhas de técnicas para desenvolvimento do projeto também foi possível entender a potência da linguagem fotográfica por condensar “memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas” (SAMAIN, 2012) ou como disse Arthur Omar (1997, p.12), por ser “um encontro entre o instante e a eternidade”.

Dado singular da fotografia é a anacronia ou atemporalidade, pois embora apresente intrínseco vínculo com o *real*, não está dominada ou redutível ao presente, tampouco à representação de uma verdade fixa e absoluta. Daí a importância do conjunto expográfico: firmar um argumento que pontue o ideal do projeto, fortaleça uma narrativa sem, no entanto, limitar-se em um conceito fechado e enrijecido.

O ato fotográfico constrói-se como um amplo circuito de pensamento, e a fotografia se torna um “lugar de memórias, um arquivo vivo do tempo” (SAMAIN, 2012). Talvez por essa liberdade e atemporalidade, a dificuldade de fixá-la e defini-la em conceitos fechados. Crio, aqui, possíveis paralelos sobre a temporalidade na imagem fotográfica com o ofício das benzedeiças e suas consideráveis permeabilidades entre o histórico e o contemporâneo, entre o que já foi, e o que permanece enquanto ação no presente, pois o agora traz em si um complexo fundamento histórico.

A mim, enquanto fotógrafa, coube o desafio e a sensibilidade para que o ato fotográfico se desse de forma confortável para todas as pessoas envolvidas, dissolvido na situação sem grandes interferências ou direcionamento de poses e sem exceder a produção de imagem, registrando-as de forma justa: “queria uma imagem justa, uma imagem que fosse a um só tempo justa e justeza: justo uma imagem, mas uma imagem justa” (BARTHES 1980, p.104). Estávamos em uma roda informal e no desenrolar da conversa os equipamentos pareciam se ofuscar frente ao diálogo. Optei por disparar o botão do obturador apenas em momentos específicos, geralmente onde nossa troca de olhares se encontrava sem câmera. Partilhando da afirmativa de Arthur Omar como conselho: “Não aperte o botão a não ser que esteja absolutamente certo da relação estabelecida. Se o êxtase é fugacíssimo, se nem mesmo pode ser observado a olho nu, não há o que atirar ao acaso para tentar acertá-lo” (OMAR, 1997, p.19). Ciente que a câmera fotográfica constitui uma história de afirmações de *poder* através da imagem, busco não utilizar a câmera como uma ferramenta de distanciamento, que se coloca entre nós como arma ou como escudo, mas abro-me afetivamente às situações do momento para que os cliques transcreva gestos espontâneos, os sorrisos e os olhares compartilhados.

As vivências nessas cidades - Cachoeira, São Félix e Maragogipe - envolvem ricos acontecimentos, conhecimentos e subjetividades. Saberes e fazeres próprios das experiências de viver nesse território e nele construir identidades. Optamos por comprometer-nos declaradamente com a atuação social através linguagens artísticas e ainda que seja difícil de precisar e qualificar os efeitos sociais gerados, reconheço que a realização do projeto é por si objetivo e materializado neste diálogo para apoiar a manutenção e reconhecimento dos saberes e fazeres populares. Neste processo um dos fatos mais importantes e gratificantes foi a presença das benzedadeiras no evento

de abertura da exposição e sua aproximação com as obras. Tê-las como partícipes do processo de desenvolvimento e também dos resultados foi fundamental para que o ciclo se concluísse com elas, por elas e para elas. Parece e deveria ser como prática uma finalidade óbvia de qualquer pesquisa, mas infelizmente e injustamente muitos trabalhos realizados com base no conhecimento popular não chegam aos sujeitos que os possibilitaram.

Talvez como pista para entendermos o real diálogo com o ofício, mais do que a relação das obras desenvolvidas nestes encontros, seja falar do quão simbólico foi a alegria compartilhada por elas e pelos familiares, especialmente os mais jovens, que acompanharam a produção e o evento de abertura da exposição, e ali demonstravam sua admiração por essas mulheres. Os relatos dos visitantes que se emocionaram, acessaram suas memórias e compartilharam experiências de cura por benzimento em frente as fotografias, nas quais as mulheres ali presentes estavam intimamente relacionadas, ou mesmo, no exemplo-recorte da troca de conhecimento entre elas: Dona Tií que diz ter aprendido com Dona Madá a benzer com feijão Andu. Além disso, registramos uma média de 300 visitantes ao prédio público do IPHAN, um evento dentro da Casa do Patrimônio, ação aberta ao público num espaço onde a comunidade tem pouco acesso, ou poucos eventos abertos as motivam a frequentá-lo.

Compreendo que nossas vivências são sempre políticas e reconheço a importância de posicionarmos frente aos desmontes da educação e da cultura - e em tempos de pandemia, mas não só - da saúde, considerando os desafios que se apresentam no atual momento político do Brasil. Ressalto que “A voz de *Iyá*” é, também, o resultado do entrelaçamento das políticas públicas que o possibilitaram a partir da importante contribuição dos projetos das políticas públicas no campo social, educacional, artístico e cultural cito: o extinto Ministério da Cultura e o PNC - Plano Nacional de Cultura, na criação dos

Pontos de Cultura; a UFRB como ação do REUNI na interiorização das Universidades; os incentivos dos editais de financiamento cultural da SEPROMI - Secretaria de Promoção da Igualdade Racial do Governo do Estado da Bahia; e o apoio e sede da exposição A Casa do Patrimônio da Cachoeira - IPHAN. Descrevo todos esses projetos com a finalidade de explicitar as contribuições para as cidades do Recôncavo da Bahia, projetos que estiveram relacionados e juntos se potencializaram, atuaram de forma interligada, em maior ou menor grau, para realização de um projeto que empregou onze pessoas, beneficiou diretamente o rico saber-fazer de quatorze mulheres negras de baixa renda e se torna um marco no incentivo dessas práticas.

O projeto “A voz de *lyá*” foi, por tudo isso e mais, uma realização marcada pelo confluir de ideias e afetividades, proposta enquanto ação artística e como prática social de diálogos por um pensamento e uma educação ampliada e capacitada a interagir com o meio, consigo e com as proposições do ensino/aprendizagem formais e não formais - sobretudo cotidianas, construindo em conjunto e não hierarquizando as várias formas de conhecer, saber e fazer. Que possamos curar cada dia mais nossas perspectivas e abordar tais questões em diversos trabalhos pela frente. Que a arte seja, ontem, hoje e sempre uma ferramenta de transformação e contribua na ressignificação de memórias, exercitando e lutando contra os limites das “universalidades opressoras, hegemonias genocidas e olhares estereotipados” (DANTAS, 2019).

Por fim, e uma vez mais peço a bença, saúde e agradeço imensamente as benzedeadas do Recôncavo, em especial às quatorze mulheres que participaram do projeto, que representam e comprovam uma realidade singular deste território. Vida longa aos saberes e fazeres de cura, à manutenção autônoma dos saberes e dos cuidados femininos, à salvaguarda das plantas medicinais. Todo conhecimento se constrói de forma coletiva, assim, agradeço principalmente a toda

a equipe do projeto “A voz de *Iyá*” e a Emi Koide pela realização conjunta e incentivo.

Há diferenças e sempre haverão, mas há também muito o que fazer a partir dela, sobretudo, com a união de forças das diferentes formas de conhecer, saber e fazer. Somos também responsáveis pelas memórias que adquirimos e mantemos, cabe a cada um decidir por quais zelar.

Termino com um conselho de Dona Dete (2018/ *in memoriam*) para todas:

Você pega uma folha de arruda quando sair. Bota dentro da bolsa, viu?! Arranja uma cabeça de alho macho e coloca dentro da carteira. - Tão certo assim que o galo cantou, quando eu falo o galo canta, tá ouvindo minha filha?- Para proteger dos olhos ruins que fala (sic.) docês, viu?

## Referências

ALCÂNTARA, G. As filhas da Mãe África: Irmandade da Boa Morte e a afro-religiosidade. UFRB. 2019. Disponível em <https://www3.ufrb.edu.br/reverso/as-filhas-da-mae-africa-irmandade-da-boa-morte-e-a-afro-religiosidade/> . Acessado em 29 de julho de 2020.

ALVAREZ, Johnny e PASSOS, Eduardo. **Cartografar é habitar um território existencial**. In: Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção e subjetividade / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2015.

BARBOSA, Ana Mae. **Dilemas da arte/educação como mediação cultural em namoro com as tecnologias contemporâneas**. In: BARBOSA, Ana Mae. (Org.). Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais. 3. Ed. SP, Cortez: 2010.

BAHIA. Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia. **Perfil dos Territórios de Identidade**. Salvador: SEI, 2016. v. 2. Disponível em: <[http://www.sei.ba.gov.br/index.php?option=com\\_](http://www.sei.ba.gov.br/index.php?option=com_)

content&view=article&id=2289&Itemid=265>. Acesso em 28 de maio de 2019.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

DANTAS, Vera Lúcia e LINHARES, Angela Maria Bessa. **Círculos de Cultura**: problematização da realidade e protagonismo popular. In: II Caderno de educação popular em saúde / Ministério da Saúde, Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Departamento de Apoio à Gestão Participativa. – Brasília : Ministério da Saúde, 2014. ISBN 978-85-334-2119-6

DEL PRIORE, MARY. **Magia e medicina na Colônia**: o corpo feminino. In: \_\_\_\_\_ (Org). História das mulheres no Brasil. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Reflexões sobre a exposição de arte e museu**. In: Para pensar a arte [recurso eletrônico]: seus espaços e/em nosso tempo / Nara Cristina Santos, Ana Maria Albani de Carvalho (orgs.). SANTA MARIA: ANPAP: UFSM, PPGART: UFRGS, PPGAV, 2016.

GONDAR, JÔ (Org.); Dodebei, Vera; Farias, Francisco R. de;... [et al.] ; **Por que memória social?** — 1. ed. — Rio de Janeiro : Híbrida, 2016. Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em Memória Social: edição especial, ISSN 1676-2924; v. 9, n. 15

OMAR, Arthur. **Antropologia da Face Gloriosa**. São Paulo: Cosac e Naify, 1997.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental** : transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina. 2007.

SANTOS, Milton. **Por uma Outra Globalização**. Do. Pensamento Único à Consciência Universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SAMAIN, Etienne. **As peles da Fotografia**. 2012. disponível em <<https://www.revistas.ufg.br> > VISUAL > article > acessado em 08/09/2019.

Silva, Bernadeth da Conceição da. **Entrevista com Dona Deth - Benzedeira**. 100 anos. São Félix - BA. 2018.



# Senhoras das marés: ciclos e fluxos

*Léa Vasconcelos  
Vandesson Andrade  
Roseli Amado S. Garcia*

## Introdução

Senhoras das Marés: Ciclos e Fluxos é uma pesquisa em Artes Visuais que aborda o cotidiano de marisqueiras e pescadoras, onde notou-se a relação dessas mulheres com outra perspectiva de tempo além da cronológica. Os termos de origem grega Chronos e Kairós possuem diferentes significados que foram adotadas nesse trabalho para identificar a passagem do tempo na rotina de trabalho dessas senhoras, sendo eles:

[CHRONOS] diz respeito ao tempo cronológico, de caráter quantitativo, o tempo linear, possuidor de um princípio e um fim, o tempo que é contabilizado em segundos, minutos, horas... o tempo do relógio, do dia com 24 horas (CHRONOS, 2019).

[KAIRÓS] refere-se ao tempo de forma qualitativa, como uma suspensão da medida quantitativa de um momento, significando também oportunidade.

Entre ciclos e fluxos da maré surgem mulheres que trazem consigo algo que não tem preço, que ninguém jamais poderá usurpar. Tamanha é sua generosidade que se dispuseram a compartilhar os conhecimentos adquiridos através de seus antepassados, que englobam a técnica e os fenômenos que as rodeiam. O saber acumulado por marisqueiras e pescadoras sobre fatores climáticos permitem reconhecerem o momento oportuno para desenvolverem seu trabalho por meio de técnicas que garantem a feitura de atividades como mariscar e pescar.

É por meio de múltiplas linguagens artísticas como instalação, fotografia e videoarte, que criamos obras que evidenciam a relação dessas mulheres com o tempo. O título Senhoras das Marés remete aos pontos convergentes entre marisqueiras e pescadoras sobre técnicas acumuladas na pesca e mariscagem que são aperfeiçoadas diariamente.

Essas senhoras também detém o conhecimento da “quebra da maré” que são mudanças que ocorrem no nível da água do mar. É através desse saber que elas entram ou saem do mangue.

Com o estudo e vivências aprofundadas no modo de vida dessas mulheres, percebemos que suas memórias contribuem para o melhor entendimento da história local e das espécies animais que vivem no manguezal. Nesse lugar transborda gratidão e junto com esse sentimento surgem oportunidades oriundas das oscilações da maré, que são aproveitadas para trabalhar ou lembrar o passado. Para as senhoras das marés estar entre o mar e o mangue é uma forma de criar conexões com o tempo além da ideia linear.

### **Sobre o tempo - [CHRONOS] e [KAIRÓS]**

O ser humano durante seu processo evolutivo buscou criar mecanismos lineares e cíclicos com início, meio e fim que fossem capazes de orientá-los sobre o decorrer da passagem do tempo, como o calendário que é dividido em data, mês, ano e o relógio. Este já foi de sol, de água, de areia, de engrenagens e agora, em nossa contemporaneidade é também digital.

Para os gregos, o tempo pode ser dividido pelo menos em três termos: aion, chronos e kairós, porém nesse projeto abordamos apenas o tempo sequencial, [CHRONOS] e o tempo especial ou oportuno para desempenhar alguma atividade [KAIRÓS], onde analisamos a rotina dos dias de trabalho de marisqueiras e pescadoras, que nessa pesquisa são chamadas de Senhoras das Marés.

Para enxergar Chronos temos a ajuda de relógios e calendários ou até mesmos através de marcas deixadas na pele, e com as senhoras das marés não poderia ser diferente. Desde que nasceram aprenderam com seus familiares o ofício, dizem que criança não trabalha, mas se não trabalhassem desde cedo não teriam o que comer e seriam “devoradas” pelas dificuldades de uma vida sem muitas escolhas e oportunidades. [...] Chronos vem do grego χρόνος que significa duração controlada (MARTINS, J. et al, 2012).

As Senhoras das Marés possuem profundo conhecimento do seu local de trabalho e acreditam na existência de um ser superior, Deus. Este estabelece conexões com elas por meio da natureza e é a ele que atribuem a graça de ter o que ser retirado do manguezal ou do mar, em um tempo que não é medido cronologicamente. É a vivência de Kairós com os momentos certos da mariscagem e da pesca, onde a natureza lhes retribui com o sustento para suas famílias.

### **O trabalho das senhoras das marés**

O tempo na contemporaneidade tem sido encarado por alguns como um problema. Pois, é comum ouvir relatos de pessoas que vivem ansiosas em meio a tantas tarefas a serem cumpridas ao longo do dia, tratam o relógio como um verdadeiro inimigo; quem nunca reclamou, ou ouviu alguém reclamar durante as longas filas que temos que encarar durante a vida? Com as variações climáticas não é muito diferente, nos dias de sol reclamamos do calor e nos dias de chuva do frio. Será que esquecemos de aproveitar cada instante da nossa existência e contemplar o que o universo tem a proporcionar de melhor?

As horas para essas mulheres é medida de acordo com a maré. O foco está nos ciclos que envolvem as águas que se dividem entre maré alta e baixa, pois essa alternância afeta o tempo possível para mariscar e pescar. A relação de marisqueiras e pescadoras com o

tempo é diferente, o importante para elas não são os minutos, mas sim, a posição em que o mar se encontra.

Em meio aos ciclos das marés, há alternância entre momentos oportunos para marisqueiras e pescadoras desempenharem suas funções distintas. Quando a maré começa a ficar baixa as marisqueiras adentram o manguezal com baldes e facas, é com o auxílio de seu material de trabalho que retiram da areia, lama e raízes uma variedade de mariscos, por exemplo, no meio do lamaçal e raízes são apanhados o “sururu” e geralmente enterrados na areia apanham conchas conhecidas na região como chumbinho<sup>16</sup>.

A Mariscagem é definida por Adomilli (2009) como a arte de pesca, que se caracteriza pela retirada de moluscos de solo lodoso, com materiais criados artesanalmente por essas mulheres, principalmente em estuários, áreas que se desenvolvem os manguezais.

O tempo estimado em que a maré fica baixa é de 6 horas, durante esse período as marisqueiras ficam abaixadas em meio à água e areia procurando os mariscos. Com a maré alta as pescadoras veem a oportunidade de saírem rumo ao mar com sua canoa.

É em meio ao grande fluxo de águas que elas fazem uso da rede que além de ter a função de capturar peixes, as convidam a reviver o passado, trazendo à tona sentimentos entre eles o de gratidão. De fato, podemos então compreender a importância e os significados da maré, cujos, valores vão além do provimento, mas sim, na questão de memória e pertencimento local.

Os saberes adquiridos por marisqueiras e pescadoras não tem relação com o nível de escolaridade, são assimilados através do contato familiar e na constante relação com a natureza, nesses ambientes há valorização de práticas que são passadas verbalmente de pais e mães, para filhos e filhas.

---

16 Definição de chumbinho: É um molusco comestível, comum no litoral brasileiro.

Os valores são produzidos e reproduzidos na prática social, emergindo nas individualidades como conteúdo de sua historicidade. Na vida de muitas marisqueiras e nos seus depoimentos, o valor básico da vida traz sempre à tona a conquista do alimento e o esforço para aprender sempre algo novo, de modo a ampliar os horizontes para além da cata de crustáceos nas praias (GOMES, 2019, p.5).

É através do chamado tempo da maré que pescadoras e marisqueiras são guiadas a realizarem seu trabalho, onde revezam a entrada e saída da zona pesqueira, quando a maré fica baixa as marisqueiras realizam dentro do mangue o que chamamos de mariscar, um processo de extrair o sururu que é um tipo de marisco. Por outra vertente é geralmente na maré alta que as pescadoras vão para alto mar e com o auxílio de suas redes de aproximadamente 50 metros capturam peixes como pititinga, massambe, robalo, etc. Listamos alguns dos benefícios das alternâncias das marés que favorecem marisqueiras e pescadoras:

**Maré baixa:** Marisqueiras adentram ao mangue para iniciar o processo de “cata”. Pescadoras aproveitam para fazer uma espécie de armadilha chamada de copi, que nada mais é do que um buraco, uma armadilha criada pelas pescadoras para auxiliar na captura de peixes. É na maré baixa que os peixes são retirados dessa estrutura.

**Maré alta:** As canoas conseguem altitude para partir rumo ao alto mar.

As ostras que estão no mangue conseguem se alimentar através dos nutrientes que estão na água. Os peixes caem na armadilha chamada copi.

## Referenciais Teóricos / Linguagens artísticas

A fotografia é um meio de expressão artística que está presente em todos os momentos marcantes de nossa vida. É uma forma de

expandir aquilo que está acontecendo naquele momento. A combinação entre imagens implica no reconhecimento do fazer artístico. Através da lente fotográfica podemos investigar conceitos e provocar o espectador sobre a obra.

Dubois (2008, p.24) afirma que “o ato fotográfico implica, portanto não apenas em um gesto de corte na continuidade do real, mas também a ideia de uma passagem, de uma transposição irreduzível.” Essa passagem diz respeito ao registro que já é passado, ou seja, algo que já aconteceu, mas que sobrevive com o congelamento do instante. Ao contrário da foto, para Arlindo Machado (1993) o vídeo é mais um processo de continuidade nas imagens, expande momentos.

Numa palavra, a arte do vídeo tende a se configurar mais como processo do que como produto e essa contingência reclama um tratamento semiótico fundamentalmente descontínuo e fragmentário. Isso certamente traz consequências também a nível da “leitura” operada pelo receptor. Nada garante que este último seguirá o mesmo percurso de associações sugerido ou imaginado pelos realizadores: há uma certa margem de autonomia na “leitura” efetuada pelo espectador, que torna inclusive inúteis quaisquer tentativas mais ambiciosas de controlar a mensagem dentro de limites muito definidos (MACHADO, 1993, p. 15).

Dessa forma partimos para nossos testes de percepção a respeito das fotografias e dos vídeos, onde trabalhamos o princípio da composição e enquadramento fotográfico. Na fotografia a composição deve ser uma de nossas preocupações constantes, ao estarmos prestes a tirar uma foto devemos ceder lugar à sensibilidade.

Por meio da fotografia e do vídeo, podemos registrar períodos especiais que são capazes de despertar os mais variados sentimentos, mesmo que já tenham passado 10 ou 20 anos. Essas linguagens se completam, enquanto uma congela momentos a outra permite registrar o fluxo do tempo, com o auxílio de fotos e vídeos o artista

constrói narrativas que expressam a passagem entre *chronos* e *kai-rós*. Segundo Mello:

Como sabemos, a percepção do tempo é determinada pela nossa capacidade de movimentação no espaço. Perceber o plano sensório de uma imagem é apreender a dimensão do tempo e a estrutura do espaço nela experimentados. [...] A produção de memória ocorre no momento em que é possível reconhecer a qualidade de um dado espaço sensório (MELLO, 2015, p. 57).

Marisqueiras e pescadoras são mães que buscam o sustento para suas famílias. Sua figura foi de forma desprezível tornada invisível aos olhos de quem está por perto, porém, viva na memória de seus familiares. A partir dessa narrativa surgiu necessidade de discutir a trajetória dessas mulheres.

### **Encontros com as Senhoras das Marés**

Durante a pesquisa de campo conhecemos algumas das Senhoras das Marés, e a partir de nossas conversas conseguimos entender um pouco mais sobre sua vida.

Adentramos no mangue com a ajuda de uma pescadora que chamaremos de Senhora 1, que nos narrou fatos de sua vida. Essa mulher se orgulha de seu ofício, iniciado desde os 8 anos de idade, tudo que possui foi oriundo da pescaria, trabalho árduo que deixou marcas em seu corpo, que são coisas pequenas em meio a grandes perdas que sofreu. Como nos disse a Senhora 1 (informação verbal)<sup>17</sup> “Se eu fosse uma pessoa medrosa não olhava para o mar, porque eu tive um acidente com meu pai e meus irmãos, só eu escapei, eu tinha 8 ou 9 anos, eu acho que foi uma coisa de Deus, era uma coisa que eu tinha que ser mesmo.”

---

<sup>17</sup> Entrevista concedida por Senhora 1 . Entrevistadores Lea Vasconcelos e Vandedson Andrade. Maragogipe, 5 out. 2018.

Conversamos também com uma outra pescadora que a chamaremos de Senhora 2. A locomoção no mangue é uma tarefa complicada para quem não está acostumado, percebemos isso logo nas primeiras passadas, mas para a Senhora 2 que aprendeu com sua mãe a mariscar, tudo é questão de tempo, pois com o passar dos anos a técnica é aperfeiçoada. Para essa mulher o manguezal não é lugar para reclamar ou trazer problemas, e sim de obedecer à maré. Assim nos disse a Senhora 2 (informação verbal)<sup>18</sup> “Pescava em família, a gente vivia de maré.”

### Referenciais Poéticos

Nesta pesquisa tivemos como referenciais poéticos Thina Cunha e Kátia Maciel. Thina Cunha artista e pesquisadora nascida em Erie na Pensilvânia – Estados Unidos, em 1953, trabalha com a relação das pessoas com a natureza. Em sua trajetória buscou conhecer o mangue e por meio das artes visuais possibilita que outras pessoas voltem seu olhar para esse ecossistema. A partir de suas experimentações e vivências, ela cria obras que levam o manguezal às galerias de arte, proporcionando ao público conhecer as questões ambientais. Na exposição *Destinações* (2013), Cunha elaborou diversas obras entre pinturas e esculturas, que retratam o manguezal.

A forma com que Katia Maciel, artista plástica, poeta, e pesquisadora brasileira, nascida no Rio de Janeiro em 1963 organiza seu trabalho nos serviu como fonte de inspiração. Ela está sempre procurando estabelecer em suas obras formas de interação com o público, a exemplo da videoinstalação intitulada *Suspense* (2013), onde narra a história de uma mulher que está perdida em um paraíso e que envia fotos para sua provável localização.

---

<sup>18</sup> Entrevista concedida por Senhora 2. Entrevistadores Lea Vasconcelos e Vandeson Andrade. Maragogipe, 5 out. 2018.

## Marisqueira entre Chronos e Kairós

Na foto-instalação fomos inspirados pela ampulheta (relógio de areia), a criar um suporte que revela a foto na medida em que a areia cai, remetendo a ideia da passagem de diferentes tempos na rotina de marisqueiras.

Essa obra assim como a maré depende de fatores gravitacionais, onde há o momento oportuno (Kairós) da obra ser revelada ao público, no qual não depende do artista ou do espectador.

## Entre o mar e mangue - relógio da maré

Imagem 1



Still da videoarte *Entre o Mar e Mangue, Relógio da Maré*, (2019). Foto: Léa Vasconcelos, 2019. Fonte: acervo pessoal.

Durante a pesquisa notamos que a maré é um grande relógio que guia o trabalho de marisqueiras e pescadoras, é por meio dela que as mulheres entendem o momento correto de empreender suas

atividades. Sabemos que com a invenção do relógio as pessoas passaram a cronometrar os momentos de maré alta e baixa, expressando o Chronos, mas por outro lado também enxergamos Kairós, já que a sucessão desses eventos gravitacionais são oportunidades para as senhoras das marés trabalharem, e gerarem a fonte de renda que precisam para se sustentar.

Podemos afirmar que a alternância da maré é de fato um momento kairosiano para ambas, marisqueiras e pescadoras, pois quando ocorre algum temporal o trabalho é praticamente inviável, por se colocarem em condição de risco.

Dividimos essa obra em três etapas: a primeira etapa foi de pesquisa, conhecer mais sobre as Senhoras das Marés, o local de trabalho delas, a forma com que elas encaram o tempo; na segunda etapa, registramos os vídeos que variam entre o aumento e diminuição da águas e já na terceira etapa foram feitas edições por meio do aplicativo Adobe *After effects*, onde o vídeo que possui em média 3 horas resultou em 00:01:28 segundos de videoarte, este trabalho é ritmado pelo som do tic, tac, característico do relógio.

Neste trabalho usamos os conceitos de novas telas, que junto com as tecnologias digitais possibilitam que o espectador participe ativamente da obra como é o caso das instalações interativas. Algumas delas fazem com que o público crie a sua própria narrativa audiovisual.

No texto de Philippe Dubois (2008) somos levados a refletir acerca de questões sobre a real necessidade do uso de uma tela branca, essas tramas já eram utilizadas desde os primórdios da humanidade, onde as pessoas foram empregando novas funções para essa interface. Não queríamos seguir o modelo de projeções em telas estáticas, assim nos apropriamos do objeto rede de pesca, elemento presente na vida das pescadoras, resultando, assim, em uma videoinstalação **Entre o Mar e Mangue - Relógio da Maré** (Imagens

2 e 3). A apropriação da rede de pesca simboliza a maneira com que histórias se entrelaçam, permitindo surgir reflexões sobre o objeto, as projeções sobre o mesmo e o tempo de sua utilização.

**Imagem 2**



Videoinstalação *Entre o Mar e Mangue, Relógio da Maré*, (2019). Foto: Vandesson Andrade. Fonte: acervo pessoal.

**Imagem 3**



Detalhe da videoinstalação *Entre o Mar e Mangue, Relógio da Maré*, (2019). Foto: Vandesson Andrade. Fonte: arquivo pessoal.

## Pescadora entre Chronos e Kairós

Imagem 4



Manipulação da imagem em 360°, estudo para a obra *Pescadoras entre Chronos e Kairós*, 2019. Foto: Vandesson Andrade, (2019). Fonte: arquivo pessoal.

Esta obra dialoga com o cotidiano de pescadoras que saem diariamente para alto mar em busca de peixes, onde o espectador por meio do óculos de realidade virtual (VR) teve a oportunidade de visualizar o momento em que uma das Senhoras das Marés joga a rede ao mar.

O processo de realização desta obra compreendeu três etapas: No primeiro momento fotografar o ambiente de trabalho das pescadoras; em um segundo momento, com o uso do aplicativo Adobe Photoshop multiplicamos a fotografia 5 vezes, e acrescentamos uma imagem de pescadora ao longe jogando a rede, naquilo que pra ela é um momento oportuno e no terceiro momento com a foto criada, a reproduzimos no aplicativo Var's VR Vídeo Player que alude ao movimento 360 graus.

## **Exposição: Olhares de Bahia**

Senhoras das Marés fez parte da exposição Olhares de Bahia, durante o período 14 e 15 de fevereiro de 2019, no espaço de eventos NUDOC em Cachoeira Bahia, tendo como curadores discentes Jéssica Santos, Léa Vasconcelos, Lorena Dantas, Sílvia Souza, Thais Chagas e Vandesson Andrade, onde propôs mostrar os trabalhos de conclusão do curso de Artes Visuais em Bacharelado ao público em geral. A exposição ficou aberta durante o período da manhã, tarde e noite, tendo como monitores os próprios artistas participantes. As obras tiveram como linguagens artísticas: fotografia, desenho, bordado, pintura, vídeo, animação, videoinstalação e instalação.

A mostra coletiva tinha como foco estabelecer diferentes perspectivas de olhares sobre a Bahia, proporcionando ao público evidenciar a pluralidade e complexidade de temas e formas e expressão baianas. O planejamento para a montagem das obras no espaço foi realizado pelo próprio grupo, buscando estabelecer diálogos entre as obras e entre estas com os espaços.

## **Considerações finais**

Somos artistas de cidades diferentes do estado da Bahia (Maragogipe e Muritiba). Enquanto um era acostumado a ver marisqueiras e pescadoras dentro de seu ambiente de trabalho, o outro desde criança, via mulheres vendendo mariscos e peixes nas feiras livres. A partir de nossos olhares de curiosidade sobre as diferentes formas que as Senhoras das Marés se relacionam com o tempo, encontramos na pesquisa em arte a possibilidade de embarcar nesse universo de pessoas que resistem às dificuldades. Conhecer essas senhoras mostrou-nos que o tempo pode ser nosso aliado, se estivermos atentos às oportunidades que a vida nos fornece.

## Referências

ADOMILLI, Gianpaolo Knoller. Arte de pescar, arte de narrar: notas etnográficas sobre a dimensão cultural do trabalho em uma comunidade pesqueira. **Revista MÉTIS: história & cultura** – v. 8, n. 16, p. 97-119, jul./dez. Caxias do Sul, RS, 2009.

CHRONOS. In: Wikipedia: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Chronos>. Acesso em: 15 fev. 2019.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 11.ed. edição. São Paulo: Papirus, 2008

GOMES, Rosana, C. **A Maré Taí! Experiências das Marisqueiras de Salinas da Margarida (1960-1990)**. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300945765\\_ARQUIVO\\_AMareTai!ExperienciasdasmarisqueirasdeSalinasdaMargarida\(1960-1990\).pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300945765_ARQUIVO_AMareTai!ExperienciasdasmarisqueirasdeSalinasdaMargarida(1960-1990).pdf). Acesso em 10 fev. 2019.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. São Paulo, Papirus, 2002.

MARTINS J. et al. De Kairós a Kronos: metamorfoses do trabalho na linha do tempo. **Cadernos De Psicologia Social Do Trabalho**, 15(2), 219-228, 2012.

MELLO, Christine. Suspensão e corpo vibrátil: experiências audiovisuais em luiz duVa. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 13, n. 25, p. 50-61, jun. 2015. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202015000100050&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202015000100050&lng=en&nrm=iso). Acesso em 01 fev. 2019.

SENHORA 1. Entrevista concedida a Léa Vasconcelos e Vandesson Andrade. Maragogipe, 5 out. 2018.

SENHORA 2. Entrevista concedida a Léa Vasconcelos e Vandesson Andrade. Maragogipe, 5 out. 2018.

# Desenhos e hologramas: a obra Mito do Poço de Santana

*Ana Lúcia do Lago Borges  
Roseli Amado da Silva Garcia*

## **Introdução**

*O Mito do Poço de Santana: vum olhar poético da mística indígena-cristã* é uma obra artística multidisciplinar, de animação para projeção em holograma sobre a origem da cidade de Caicó, município do Rio Grande do Norte, tendo como pano de fundo o poço existente, e, segundo dizem os habitantes da região, nunca secou mesmo nas piores secas. De acordo com a história da criação do referido município, junto ao poço encontram-se seus principais personagens - o touro, o vaqueiro e a serpente.

A obra é um desdobramento de pesquisas com projeção em holograma, iniciada na disciplina de Artemídia IV do curso de graduação em Artes Visuais da UFRB, no qual teve o seu desenvolvimento artístico para a disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, sob a orientação da Professora Dr<sup>a</sup>. Roseli Amado.

Ao abordar a ancestralidade do Sertão Potiguar são levantados aspectos da memória coletiva sobre a mística indígena-cristã, do mito que deu origem à cidade de Caicó. Trata-se, portanto, de uma obra artística de séries de desenhos a mão livre e a sua projeção em holograma. A obra apresenta desenhos feitos com pastel seco, animados de forma digital. Com uma linguagem multidisciplinar, realizando diálogos entre as linguagens artísticas tradicionais com a arte e tecnologia.

Partindo da construção de desenhos dos personagens centrais do mito do Poço de Santana – o touro, o vaqueiro e a serpente – para

projeção holográfica, duas questões como problematização motivaram o processo criativo: a) como criar e transformar desenhos concebidos em linguagem artística tradicional e bidimensional em imagens digitais que criassem impacto visual no formato de projeções em holograma? b) como representar a memória coletiva de uma ancestralidade do Sertão sem cair no estereótipo das imagens da seca?

O objetivo geral foi criar uma metáfora entre uma das linguagens mais tradicionais de expressão artística do homem: o desenho, e, a linguagem holográfica, que desponta como tendência tecnológica. Dessa forma buscou-se fugir da imagem do sertão seco e miserável, ou seja, os desenhos projetados como imagens etéreas em forma de holograma possuem, de acordo com a autora, um significado simbólico de memórias das vivências de quando criança e moradora da região. Os objetivos específicos foram: a) analisar as questões sobre a Identidade Cultural e a Memória coletiva do sertanejo; b) produzir desenho sobre o mito do Poço de Santana; c) realizar experimentos para projeções de imagens digitais para o formato de holograma; d) fazer experimentações de suporte físico para projeção de hologramas adequada aos propósitos da obra.

A fundamentação teórica está baseada em dois autores: Kaline Silva (2010) que aborda a criação dos discursos sobre o sertão a partir da idéia de grandes vazios incultos, e, Albuquerque Júnior (2011) que apresenta uma crítica às imagens depressivas criada de um Nordeste regionalista, tradicionalista e decadente. Para as questões sobre memória e identidade cultural buscamos os autores Le Goff e Pierre Nora.

Para a concepção da obra foram realizadas pesquisas bibliográficas sobre Arte Tecnologia, Identidade e Memória cultural, Desenho, Animação e a Projeção em Holograma. Paralelo à pesquisa iconográfica, foram realizados os desenhos a mão livre, em pastel seco. As imagens foram fotografadas e geradas novas imagens para a edição da animação em vídeo.

## **Memória e identidade cultural**

A memória individual e coletiva é o guardião da cultura e da identidade cultural. Conforme o historiador Jacques Lê Goff (1990), esta memória social é um fenômeno individual e psicológico que se liga à vida social, podendo ser um elemento de identidade individual ou coletiva. A memória varia conforme sua transmissão oral ou escrita, sendo um instrumento de poder. Para o historiador Pierre Nora (1993) a memória emerge de um grupo que ela une, e que está em permanente evolução, sujeita à dialética do lembrar e do esquecer, sujeita a “longas latências e repentinas revitalizações” (p.9), vulnerável a todos os usos e manipulações, coletivas e individualizadas.

Maurice Halbwachs (1990) postula que o fenômeno de recordação e localização das lembranças para serem efetivamente analisados, deve ser levado em consideração os contextos sociais que atuam como base para o trabalho de reconstrução da memória. Neste sentido, a memória deixa de ter apenas a dimensão individual, tendo em vista que as memórias de um sujeito nunca são apenas suas, ao passo que, nenhuma lembrança pode coexistir isolada de um grupo social. Dessa forma, a constituição da memória de um indivíduo é o resultado da combinação das memórias dos diferentes grupos – família, escola, igreja, amigos, trabalho, entre outros – dos quais está inserido e influenciado por eles. Sendo assim, o indivíduo participa de dois tipos de memória: a individual e a coletiva.

A manipulação consciente ou inconsciente, tais como a afetividade, o desejo, a inibição, e a censura, exercem pressão sobre a memória individual e coletiva. Isso acontece porque apesar do lembrar ser uma ação individual, é o grupo social que determina o que deve ser lembrado e como deve ser lembrado. A utilização da manipulação da memória tornou-se um importante elemento na luta das forças sociais na constante disputa do poder.

[...] Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1990, p. 426,).

Conforme Nora (1993) o esfacelamento da memória sob o impulso conquistador da história revela a ruptura de um elo de identidade com o passado, dos costumes vividos no calor da tradição, da repetição dos hábitos das gerações anteriores. A consciência dessa ruptura com o passado une-se ao sentimento que não há memória espontânea, provocando assim, o nascimento de lugares de memória.

Os lugares de memória apresentam três aspectos distintos: material, simbólico e funcional. Mas que coexistem simultaneamente em graus diversos. Mesmo um depósito de arquivos, aparentemente um lugar puramente material, só é considerado um lugar de memória se a imaginação o investir de uma aura simbólica. Um testamento ou uma associação de ex-combatentes, sendo lugares puramente funcionais, entra na categoria de lugar de memória se for objeto de um ritual. Mesmo o extremo da significação simbólica como um minuto de silêncio, é um recorte material de uma unidade temporal, seve para uma chamada da lembrança (NORA, 1993).

### **O mito no sertão nordestino**

O município de Caicó está inserido na região do sertão do Seridó potiguar. Localizado geograficamente no centro-sul do Rio Grande do Norte, o Seridó limita-se ao sul com a Paraíba. O mito de origem da cidade de Caicó conta que no Sertão Seridoense tenha existido a tribo dos índios Caiacós. Mesmo tendo sido a tribo derrotada na Guerra dos Bárbaros, julgava-se invencível devido ao seu deus Tupã, cujo espírito encarnava em um touro bravo que habitava no mofum-

bal<sup>19</sup>, onde hoje é a cidade. Um vaqueiro, ao se perder, quando procurava uma rês desgarrada se depara com o touro bravo. Vendo-se em perigo, o vaqueiro, devoto de Nossa Senhora de Santana faz uma promessa de erguer uma capela para a santa, caso se salve. Então, espírito do deus indígena é expulso do animal e o touro transforma-se em uma grande serpente, que vai habitar o fundo do poço que havia por perto. O vaqueiro cumpre a promessa e inicia a construção da capela. Porém, era um ano de seca, e sua única fonte de água era do dito poço. O vaqueiro novamente clama por Nossa Senhora de Santana, que não falte água e mais uma vez as preces são atendidas. A capela é construída e o poço passa a ser denominado de Poço de Santana. Dizem que o poço nunca secou e caso venha secar ou em uma enchente, as águas atingirem o altar-mor da Igreja da Matriz de Santana, então a serpente sairá e destruirá a igreja e a cidade (CIRNE, 2004).

Oposto da ideia romantizada do mito de criação da cidade de Caicó, a colonização da região do Seridó, conforme o historiador Helder Macedo (2007), foi marcada por violentas batalhas entre os indígenas e os colonizadores europeus. Toda a região seridoense foi palco de sangrentas lutas territoriais: de um lado estavam os portugueses apressados em povoar o sertão com fazendas de gado, após o domínio dos holandeses, do outro lado estavam os índios. Macedo (2008) discute a existência de escravos indígenas no sertão da Capitania do Rio Grande, em 1737, e sua relação com as atividades econômicas, sobretudo a pecuária e a agricultura de subsistência.

A ideia de sertão vem antes da colonização, conforme Kalina Silva (2010), em sua pesquisa sobre a invenção cultural do Sertão construída pelo mundo açucareiro, a partir de uma imagem que já existia antes mesmo dos colonos começarem a criar gado, longe da

---

19 Mofumbal é onde tem bastante mofumbo. Um arbusto que possui flores amarelas em forma de cachos, no qual os ramos vão decrescendo da base para o ápice (BORGES, 2005, p.25).

Mata Atlântica: a ideia de grandes vazios incultos. A palavra Sertão é derivada da portuguesa “de Sertão”, que no século XVI significava um lugar onde não havia súditos do rei de Portugal. Nesse sentido, os habitantes nativos eram reconhecidos como moradores dos sertões e não eram reconhecidos como vassalos do rei ou como gente útil à colonização. Para o imaginário açucareiro, os lugares às margens da colonização, da exploração econômica e em geral escravista, eram sertões independentemente das características geográficas de vegetação, clima ou relevo. O Sertão era todo lugar desconhecido, considerado selvagem e perigoso, mas cheio de riquezas prometidas. Seus habitantes eram os incivilizados, os bárbaros e vistos como perigosos e incultos.

Durante todo o século XVI e o XVII a colonização portuguesa na América se manteve na faixa litorânea, equivalente hoje ao litoral nordestino, sem penetrar no interior. Na qual, a sua elite formada pelos senhores de engenho e a Igreja Católica exercia sua hegemonia sobre o cotidiano, controlando desde o nascimento à morte dos indivíduos, através de uma cultura cerimonial e festiva. A colonização do interior, longe da faixa litorânea se deu através da criação de gado. O Sertão como é atualmente conhecido como um espaço físico, político e social bem delimitado definido geograficamente é um conceito recente, que se originou do cientificismo do século XIX.

Na obra “A invenção do Nordeste”, o autor Albuquerque Júnior (2011) faz uma crítica à imagem “regionalista e tradicionalista” composta de imagens depressivas e decadentes que foi criada do Nordeste. O autor afirma que a busca, no campo cultural, das raízes regionais, leva à necessidade de inventar uma tradição, na tentativa de conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. A manutenção de tradições é utilizada para novos fins, para assegurar a perpetuação de privilégios e lugares sociais ame-

açados. “O folclore seria um elemento de integração do povo nesse todo regional” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.92).

Neste discurso tradicionalista, o folclore apresenta uma função disciplinadora, de educação e de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções, construindo novos códigos sociais. Sendo assim, o discurso tradicionalista usa a história como o lugar da memória. Fazendo da história o processo de afirmação de uma identidade, da continuidade e da tradição.

O mito do Poço de Santana nos revela a criação do imaginário do sertanejo seridoense e a relação da identidade com suas origens. A forma como foi construído o arquétipo do vaqueiro: homem corajoso que se embrenha na caatinga e temente à fé católica. Percebe-se a sutil manipulação da memória (LE GOFF, 1990; NORA, 1993), ao representar o touro como incorporado com a divindade indígena, dos primeiros habitantes, representa uma “ameaça” ao vaqueiro colonizador. Também se percebe uma tentativa de silenciar as tradições místicas indígenas, também transformando o touro em uma serpente, símbolo do pecado para a fé cristã. A serpente é confinada no fundo do poço, por também representar uma ameaça. Já Nossa Senhora de Santana domina e canaliza as forças da natureza defendendo os habitantes da cidade contra todas as adversidades, vencendo assim, a fé do colonizador.

### **Sobre desenhos e hologramas**

O desenho é uma das formas mais antigas de expressão humana e que melhor representa as coisas materiais e abstratas que permeiam o mundo natural ou artificial em que vivemos. A denotação do verbo desenhar vem do italiano *disegnare* que por sua vez vem do latim *designare*, cujo significado é “marcar de maneira distinta; representar, designar e marcar distintivamente” (GOMES, 1996, p.29). O

desenho privilegia a observação minuciosa, uma abordagem do exterior que nos ajuda a ver com outros olhos o cotidiano, descobrindo pormenores negligenciados durante anos e a maravilhar-se o mundo que nos rodeia (WATSON, 2011, p.7).

A obra clássica, *Sintaxe da Linguagem Visual*, de Donis A. Dondis(1997) foi o norteador para as questões teóricas na produção das imagens durante o processo artístico. A autora apresenta uma crítica sobre como a invenção do tipo móvel que criou o imperativo para uma alfabetização verbal e universal, sendo deixado ao segundo plano o que ela defende como alfabetização visual. A autora aborda os elementos básicos da comunicação visual decompondo em ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, escala, dimensão e movimento. Discorre sobre anatomia da mensagem visual tratando dos níveis de expressão e recepção das mensagens: o representacional, o abstrato e o simbólico, e a interação entre os três níveis.

Já no campo da holografia, esta foi descoberta acidentalmente pelo físico Dennis Gabor (1900-1979), em 1948, como técnica inovadora de captação e impressão fotográfica, que possibilita a reprodução da tridimensionalidade e da posição do objeto no espaço em relação ao raio de luz incidente sobre ele. Para Richardson (2009, p.9) “a holografia moderna proporciona uma integração no meio digital, lançando o seu desenvolvimento como hipermídia no mundo real, gerando uma ilusão perfeita entre o objeto e a projeção”.

No Brasil o pioneiro nessa prática, em 1982, foi o paulistano Moysés Baumstein (1931-1991) artista visual, videomaker, escritor, editor e dramaturgo. E, o artista multimídia e arquiteto José Wagner Garcia foi o primeiro brasileiro a realizar uma exposição individual de hologramas, em 1982, no MIS/São Paulo.

Os trabalhos em holograma de Paola Azevedo (2007) foi o referencial artístico para o Mito de Poço de Santana. A autora defende a holografia como “gravuras em luz - hologravuras” como forma de ex-

pressão em suas poéticas visuais, em sua dissertação de mestrado *Gravura em Luz: Uma possibilidade holística da calcogravura e a holografia*. Na qual, a artista objetivou criar e refletir sobre o alargamento de linguagens usadas na arte e a tecnologia como parâmetros de criação de um trabalho em poéticas visuais. No tratamento empírico, a artista realizou os trabalhos poéticos considerados — as hologravuras — com objetivo de aproximar o observador de um estado de percepção maior ao vivido cotidianamente, com ênfase na fenomenologia da percepção, descrita e recorrente na produção de artistas nas últimas cinco décadas. Realizou a exposição *Gravura em Luz* como parte da defesa de dissertação de mestrado em artes (AZEVEDO, 2007).

### **A obra artística**

Sandra Rey (2002) considera a obra como processo de formação de significados e processamento do próprio artista. A metodologia para a escolha e a criação dos desenhos dos personagens do Mito do Poço de Santana foi construída em ateliê. No início desta pesquisa artística, a linguagem do holograma estava decidida. Porém, faltava a definição do tema, que foi construído através das experimentações artísticas. O processo consistiu em analisar os trabalhos acadêmicos desenvolvidos durante a trajetória do curso de Artes Visuais. Onde, constatou-se que era recorrente a temática do sertão do Seridó, referente ao período em que, a autora da obra, viveu na região.

Fotografias e objetos pessoais foram revisitados nesse processo artístico. Ao selecionar imagens e objetos com mais significado emocional das memórias individual, foi percebido que as fotos da região de Caicó predominavam. Esta dinâmica criativa contribuiu para reforçar que os temas recorrentes estavam relacionados com as paisagens do Seridó, registradas pela autora, durante as caminhadas que realizou para um trabalho de registro fotográfico de inscrições e pinturas rupestres da região, em 2001. Desse mesmo período, foi se-

leccionado, entre os objetos com significado pessoal, o esqueleto de uma cobra e duas pedras com óxido de ferro, uma na cor avermelhada e outra na cor ocre, coletados durante tais caminhadas pelo sertão seridoense. As fotografias selecionadas foram fixadas na parede e os objetos ficaram expostos na mesa de trabalho da autora, servindo de inspiração artística.

A partir da visita às memórias pessoais surgiram as primeiras criações em desenhos. Para liberar a criatividade, a autora optou pelo uso do carvão, para desenvolver desenho de gestos, por ser um material que possibilita traços rápidos com efeitos tonais, surgindo dessa dinâmica, uma paisagem da caatinga. Logo em seguida, foram realizados experimentos com o pastel seco, no qual foram desenhadas plantas da caatinga. O esqueleto da cobra, também serviu de inspiração para experimentos de desenhos no papel opaline, na cor preta em contraste com a caneta Posca, na cor branca.

Nesse período de busca da temática artística ocorreu a recordação de um trecho da letra de uma cantiga popular, que fala do mito de origem do município. Neste, sentido, os processos de experimentos artísticos e das memórias individuais conduziram a definição do tema e a execução da obra *Mito do Poço de Santana*, assim como a delimitação dos personagens centrais do mito: o touro, o vaqueiro e a serpente.

**Imagem 1**



Série *Vaqueiro*. Montagem a partir dos desenhos da Série *Vaqueiro*, de autoria de Ana Lígia do Lago Borges (2017). Fonte: arquivo pessoal.

Na série de desenhos “Vaqueiro” foi criado um homem trajando um gibão<sup>20</sup>, brotando da terra. Cujas cores do couro do gibão assemelham-se à cor do solo arenoso do sertão. O personagem não possui os detalhes do rosto como representação de todos os vaqueiros e homens que lidam no sertão. O primeiro desenho que surgiu foi do vaqueiro de pé, logo após ter eclodido da terra.

Ao desenhar, de forma intuitiva, o homem brotando da terra, observou-se a correlação desses desenhos com o mito de origem, dos índios Macurap, no qual eram filhos da pedra, por isso não tinham nem mãe nem pai. E, as pessoas brotavam da terra (MINDLIN, 1999).

A sequência dos desenhos surgiu seguindo o caminho inverso ao que seria uma animação. Primeiro foi o homem já saído da terra, conforme Figura 1, em seguida foi o vaqueiro eclodindo da terra, como se a metade do corpo já estivesse livre. A imagem seguinte foi de uma pedra que se assemelha em formato com o chapéu de couro do vaqueiro. O último desenho a ser criado da desta série foi o vaqueiro em com as mãos elevadas para o alto como quem agradece a graça alcançada.

O vaqueiro foi pintado com o bastão do pastel seco em tom terroso. A representação do solo foi pintada com o dedo indicador, em movimentos ascendentes. Foi utilizando a raspa do mesmo pastel seco da representação do vaqueiro, juntamente com o pó de pedras com óxido de ferro coletados durante um trabalho fotográfico, em 2001. Nesse sentido, há uma apropriação simbólica do pó das pedras da região, para representar e estar presente na obra Mito do Poço de Santana, o próprio solo do sertão do Seridó.

---

20 Gibão - vestimenta de couro curtido para proteger o vaqueiro dos espinhos da vegetação

Imagem 2

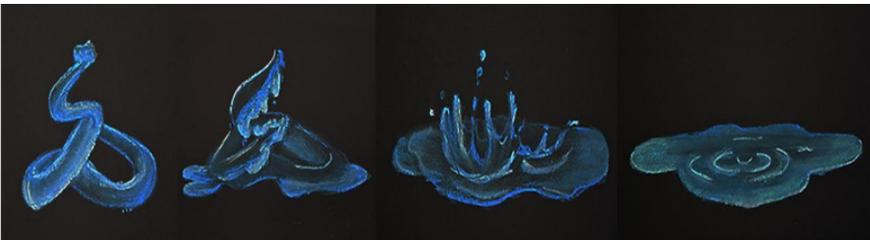


Série *Touro de Tupã*. Montagem a partir dos desenhos da Série *Touro de Tupã*, de autoria de Ana Lígia do Lago Borges (2017). Fonte: arquivo pessoal.

Foi criada a imagem de um touro forte para representar a força de Tupã. Com tons de cinza remetendo aos lajedos muito comuns na paisagem do sertão, e com um leve contorno azulado que foi utilizado para representar a sua divindade indígena, cuja série recebeu o título de “Touro de Tupã”. Foram feitos desenhos do animal em movimento (Figura 2) com o uso do jogo de sombras próprias e das sombras projetadas, para representar a tridimensionalidade do animal.

No mito de criação da cidade, o touro se transforma em uma serpente que fica alojada no poço. Para a criação da serpente e dando sequência à divindade de Tupã foi usada a cor azul, e, também para não dar uma conotação de uma serpente ameaçadora (Figura 3). Apresentando uma releitura para o mito contrariando as expectativas de que a serpente poderá sair e destruir a cidade.

Imagem 3



Série *Serpente Encantada*. Montagem a partir dos desenhos da Série *Serpente Encantada*, de autoria de Ana Lígia do Lago Borges (2017). Fonte: arquivo pessoal.

Outra licença poética usada na obra artística foi a transformação da serpente na água do poço de Santana. Nesta versão do personagem, a serpente ao tornar-se a água do Poço de Santana, apazigua o embate entre as duas tradições religiosa cristã e indígena, ao mesmo tempo em que confere a importância para a manutenção da própria cidade, uma vez que a água do poço nunca seca, mesmo nas piores estiagens. O pastel seco ganhou destaque e contraste com o fundo escuro, conferindo ao desenho, um aspecto etéreo e translúcido.

### **Gerando movimento aos desenhos**

Conforme Magalhães (2015), uma animação é uma sucessão de imagens fixas, rapidamente substituídas diante de nossos olhos a uma velocidade constante e superior a um décimo de segundo por imagem. Criando assim, a ilusão de movimento. Foi usada a técnica do desenho animado que consiste na realização de uma série de desenhos feitos em papel, e criados frame a frame, usando um registro para que todos fiquem alinhados, desde o processo de sua criação como no momento de sua fotografia final. A animação brasileira, de 2013, “O menino e o mundo” escrito e dirigido por Alê Abreu foi um dos referenciais artísticos para a obra. O filme concorreu ao Oscar de melhor filme de animação em 2016.

Foi produzido um Storyboard, que consiste na organização e no planejamento como uma série de imagens dispostas em quadro a quadro com a intenção de pré-visualizar um filme ou animação, para auxiliar na composição dos quadros, no enredo, do cenário e do áudio. Sendo que o cenário e o áudio ficaram para um futuro desdobramento do trabalho artístico.

A animação pode ser trabalhada quadro a quadro, ou usando quadros-chave. Optou-se por usar quadros-chaves por ser mais rápido o processo, que consistem em criar os desenhos principais do mo-

vimento do personagem, e depois cria os “intervalos” dos desenhos que completam o movimento definitivo.

A criação desses desenhos de intervalos de movimento para os três personagens principais do mito – o touro, o vaqueiro e a serpente, foram realizados através de edição das imagens no Photoshop, que, se revelou como uma ferramenta bastante útil e versátil na manipulação de imagens. Os filtros de redemoinho, onda, expansão e retração da imagem foram imprescindíveis na composição de novas imagens para as sequência de animação (Figura 4).

**Imagem 4**



Personagens em holograma. Montagem dos personagens principais – Touro, Vaqueiro e Serpente, em holograma, do vídeo da obra *Mito do Poço de Santana*, de autoria de Ana Lígia do Lago Borges (2017). Fonte: arquivo pessoal.

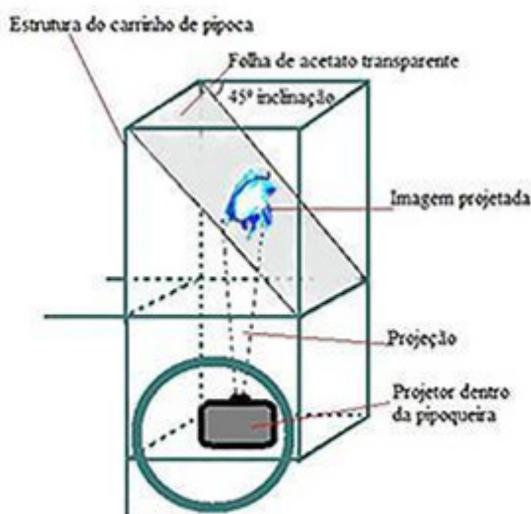
## **Imagens em holograma**

A obra é a continuação da pesquisa artística de projeção de imagens em forma de holograma. O primeiro experimento de uma estrutura física para a projeção das imagens em holograma foi a confecção de uma pirâmide em acetato transparente, para a projeção de vídeos através de aplicativo para celular.

Este experimento com a pirâmide de acetato serviu de parâmetros para a construção da obra artística, realizada em parceria com outros dois artistas: Seu Zé e Mara da Hora. Foi intitulada de “Holo-móvel” e foi exposta no *Reconvexo Latino América – II Festival de*

*vídeo-projeções mapeadas*, realizado em Cachoeira/BA. Foi utilizada a estrutura de um carrinho de pipoca. Ao qual foi adaptada para receber um projetor; um computador; e uma única folha de acetato transparente, fixado em um ângulo de quarenta e cinco graus de inclinação. A estrutura foi batizada de *Holomovel* (Figura 5), por possibilitar o deslocamento das imagens em holograma, para qualquer lugar.

Imagem 5



Esquema do Holomóvel, Ana Lígia do Lago Borges (2017).

O desdobramento da pesquisa com hologramas na obra “O Mito do Poço de Santana”, acontece com a realização de uma animação autoral, a partir de desenhos manuais editados por computação gráfica e na evolução do suporte físico para a projeção das imagens. Um novo suporte físico é confeccionado, em acrílico transparente, com o ângulo de inclinação de quarenta e cinco graus, indicada para dar o efeito do holograma. A projeção das imagens foi através de tablet (Figura 6). O uso do projetor ficaria esteticamente inviável para a nova estrutura física.

**Imagem 6**

Suporte para projeção da imagem em holograma, Ana Lígia do Lago Borges (2017)

Para a exposição da obra, o suporte foi posto sobre uma prateleira de vidro, transparente, apoiado em uma mão francesa na cor branca, para não interferir nos desenhos e transmitir a sensação de imagens oníricas como se estivessem soltas no ar.

**A exposição**

A obra “Mito do Poço de Santana” teve sua apresentação na exposição coletiva “Andanças: Entre o Recôncavo e o Sertão”, em conjunto com outros alunos concluintes do curso de Artes Visuais, em 2017. A exposição foi realizada na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em Cachoeira e também participou do Aberto do CUCA, no Centro Universitário de Cultura e Arte, da Universidade Estadual de Feira de Santana.

A exposição foi planejada levando em consideração o espaço físico e arquitetônico. A forma e disposição do local de expor cada desenho e da colocação do suporte para projeção das imagens em holograma tiveram um planejamento prévio. Optou-se por não utilizar molduras nos desenhos para não delimitar e “aprisioná-los”, deixan-

do-os “soltos” para simbolizar a representação de um “não limite” de um processo em criativo em desenvolvimento. Foram dispostos de forma aleatória, juntamente com os desenhos de estudos, sem seguir a sua narrativa visual criada para as seqüências da animação. Entretanto, mesmo não seguindo a forma linear, os visitantes conseguiam identificar a narrativa de cada personagem.

No endereço eletrônico <https://andancasserconcavo.wordpress.com/mito-do-poco/> contém o registro de todo o processo da montagem da exposição, e todo o período da exposição, incluindo a abertura e o encerramento. Assim como, informações sobre a obra “Mito do Poço de Santana” que também era acessado por QR Code disponível na etiqueta de cada obra exposta.

### **Considerações finais**

A obra “Mito do Poço de Santana” foi desenvolvida utilizando-se de múltiplas linguagens artísticas – tradicionais, como o desenho e também contemporânea com a presença de recursos tecnológicos. A tecnologia foi usada na digitalização das imagens, nos software de edição de imagens fixas e em movimento e na interatividade do público com a obra e da exposição com as redes sociais. A transformação dos desenhos em papel para uma projeção holográfica converteu em uma metáfora entre uma ancestralidade imagética do sertão com as imagens etéreas da holografia, o subjetivismo dos desenhos suspensos e soltos como recordações e memórias. Um diálogo entre as duas linguagens: tradicional e contemporânea.

Transformar desenhos manuais em uma animação para projeção em holograma revelou ser um desafio artístico, porém prazeroso, que exigiu várias etapas e técnicas distintas, minuciosas, com especificidades cada etapa, sendo: desenhar, fotografar o desenho, editar a imagem, criar novas imagens intercaladas para a animação, editar

a animação, criar o suporte físico para a projeção em holograma e para finalmente projetar a animação.

No decorrer do processo artístico, foi possível observar como a memória foi sendo controlada e manipulada ao longo dos tempos, com seus silêncios e esquecimentos. Como o mito tornou-se um importante elemento nas lutas de classes e imposição de poder. Dessa maneira podemos inferir que no mito de origem da cidade de Caicó/RN está implícito o conflito de interesses, o embate religioso e a disputa territorial entre dois povos: o indígena, os primeiros habitantes locais, representado em sua religiosidade no touro e na serpente, caracterizado como selvagem e bravo e o homem branco europeu, com a sua expansão territorial, primeiro com a colonização e depois com o avanço das fazendas de gado representado na figura do vaqueiro, devoto da fé católica.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

AZEVEDO, Paola Cristine Almeida. **Gravura em luz: uma possibilidade holística de calcogravura e a holografia**. 2007. 158f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UNICAMP, Campinas, 2007.

BORGES, Ana Lígia do Lago. **Caicó: O lugar onde a memória vive**. Monografia (Especialização em Patrimônio Histórico-Cultural e Turismo) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó/RN, 2005.

CIRNE, Moacy. **A invenção de Caicó**. Natal: Nordeste Gráfica, 2004.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARIA, Oswaldo Lamartine de. **O Sertão do Seridó**. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1980.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhismo**. Santa Maria: Ed. da Universidade Federal de Santa Maria, 1996.

HALBWACHS, Maurice (1877-1945). **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. **Memória**. In: *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990, p.423-483.

MACEDO, Helder Alexandre Medeiros de. **Percepções dos colonos a respeito da natureza no sertão da Capitania do Rio Grande**. In.: TOPOI, v.8, n.14, jan-jun. 2007, p.37-76.

\_\_\_\_\_. Escravidão indígena no sertão da Capitania do Rio Grande do Norte. In.: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.28, nº 56, p.449-462, 2008.

MAGALHÃES, Marcos. **Cartilha Anima Escola: Técnicas de animação para professores e alunos**. 2 ed. Rio de Janeiro: IDEIA – Instituto de Desenvolvimento, Estudo e Interação pela Animação, 2015.

MINDLIN, Betty. **O começo do mundo (Macurap)**. In.: *Terra grávida*. Betty Mindlin e Narradores Indígenas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1999.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: A problemática dos lugares**. In: *Projeto História*. São Paulo: EDUC, n.10, p.7-28, dez.,1993.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elda (Org.) *O Meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: E Universidade/UFRGS, 2002, p.123-140.

RICHARDSON. Martins J. **A ilusão perfeita: holografia moderna na nova era dos meios digitais**. Tradução: Maria Isabel Azevedo. Imprensa da Universidade de Coimbra / Coimbra University. 2016.

SILVA, Kalina Vanderlei Paiva da. **A invenção de um lugar chamado Sertão**. In.: *Pernambuco - Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado*. Outubro de 2010. Disponível em <<http://www.suplemento-pernambuco.com.br/capitulos/224-a-invencao-de-um-lugar-chamado-sertao.html>> Acesso em 01/09/2017.

WATSON, Lucy. **Oficina de desenho**. 1.ed. Brasileira, São Paulo: Ambientes & Costumes Editora Ltda. 2011.

# Ser Liberto 2.0: performance em artemídia

Fagner dos Santos Fernandes  
Jarbas Jácome

## Introdução

O capítulo apresentado aqui é um breve recorte do processo criativo desenvolvido durante a construção da segunda versão do *software performance Ser Liberto*<sup>21</sup>. O objetivo principal é entender como sua evolução proporcionou ao fruidor uma experiência sensorial ativa no ambiente imersivo. Inicialmente idealizada por estudantes do curso de Artes Visuais da UFRB, a performance é baseada na narrativa de um ser mitológico que após ser aprisionado e subjugado pela humanidade, luta pela liberdade. Por meio dela, é possível experimentar novas formas de interação computacional aplicadas às artes da dança, do teatro e da performance. Sua estética é derivada da conexão entre recursos tecnológicos digitais e linguagens artísticas diversas. A nova versão é a continuação desse processo. Nela, é apresentado o módulo interativo “Espectros”, desenvolvido em *Processing*<sup>22</sup>. O módulo possibilitou uma maior interatividade entre obra e público, homem e máquina, convidando o público a sair do seu estado passivo de espectador e permitindo a interação direta com a narrativa e os elementos em cena.

Ser Liberto é um *software performance* interativo que utiliza recursos computacionais multimídia para criar ambientes imersivos, estabelecendo relações entre obra e público, homem e máquina, durante o ato performático. Todos os seus elementos foram construídos

---

21 Para ver a performance multimídia *Ser Liberto*: <https://vimeo.com/199270411>

22 Ferramenta desenvolvida para o aprendizado da codificação dentro do contexto das Artes Visuais.

a partir da narrativa fictícia *Ser Liberto*. Apresentada pela primeira vez no ano de 2015. Trata-se de um experimento artístico, idealizado por estudantes do curso de Artes Visuais da UFRB, que usa como referência diversas linguagens artísticas como o desenho, animação, dança, performance, dentre outras.

Motivado inicialmente pelo contato com professores do curso de Artes, durante projetos interdisciplinares, a performance reúne diversas possibilidades criativas que abordam as poéticas do corpo, fotografia e autoimagem, cultura popular, arte-computação e processos artísticos. Quem define seu conteúdo é o propositor que desenvolve os módulos. Os códigos são livres para utilização, desde que sejam acrescentados a uma nova versão e compartilhados, respeitando a licença original do *Processing*. Dessa forma, o *Ser Liberto* possui características híbridas e colaborativas com diversos recursos e interpretações possíveis.

O memorial original da obra dispõem de seis tópicos. Logo a seguir, veremos apenas os mais relevantes. Dessa forma será possível entender o processo de desenvolvimento do módulo, suas principais características e influências, desde a realização dos testes iniciais até o projeto “acabado”, além de uma análise criteriosa dos resultados obtidos. Por fim, serão apresentadas as considerações finais sobre como o desenvolvimento desse tipo de ferramenta pode influenciar na formação acadêmica dos estudantes do curso de Artes Visuais da UFRB.

### **Sobre artes interativas**

O termo “interatividade”, segundo Levy (1999), requer a participação ativa do fruidor no intercâmbio da informação. Para ele, a menos que esteja morto, o fruidor jamais será passivo. Mesmo em frente a uma televisão, sem portar o controle remoto, já é possível

interpretar, decodificar, participar, e mobilizar o sistema nervoso de diversas maneiras.

Plaza (1999) categoriza uma obra de acordo a sua abertura à percepção. Segundo ele, essa abertura está relacionada às três fases produtivas da arte: a obra artesanal; industrial e eletroeletrônica, produzindo imagens de primeira, segunda e terceira geração respectivamente. A abertura de primeiro grau está relacionada à multiplicidade de interpretações, leituras e sentidos que uma obra pode ter. O conceito de Obra Aberta, proposto por Eco (1991), afirma que uma obra de arte é passível de múltiplas interpretações. Tudo depende do nível de afetação de cada pessoa ao entrar em contato com uma obra, além dos critérios de análise, e do ponto de vista em que ela é realizada. A abertura de segundo grau também é conhecida como arte participativa. Nela, pessoas são convidadas a interagir fisicamente com a obra, manipulada livremente.

Desde a década de 1960 temos conhecimento de trabalhos desenvolvidos para que o público interagisse diretamente com o objeto artístico. Um dos pioneiros é a série Bichos de Lygia Clark. Esculturas feitas de alumínio, presos a dobradiças, que permitiam alterar suas formas, pelo espectador, que agora era também denominado de participante. Outros exemplos como os Parangolés de Hélio Oiticica no quais as pessoas podiam “vestir” a obra e dançar com ela. Nesse sentido, Plaza enquadra os processos promovidos pela arte tecnológica, na relação entre homem-máquina, em abertura de terceiro grau. Essa abertura, mediada por interfaces técnicas, coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética, próprio das imagens eletrônicas. O exemplo disso é apresentado por Lévy, o *Beyond Pages* de Masaki Fujihata<sup>23</sup>, considerado pelo autor como uma das mais belas ilustrações das artes interativas emergentes.

---

23 Pioneiro da Artemídia japonesa.

Para Sogabe (2011), a relação do corpo com o espaço está se alterando e apresenta novas características influenciadas pelas tecnologias digitais como, o ciberespaço e o seu avatar. Atualmente existem programas de computador voltados a artistas e pesquisadores que desejam utilizar tecnologias digitais em seus trabalhos. Também podem ser utilizados para produzir espetáculos de dança e performance. Entre os mais conhecidos estão: o Isadora, *software* modular de mídia digital que permite inúmeras possibilidades de interatividade em tempo real; o *Pure Data*, *software* livre que utiliza linguagem de programação em que o desenvolvedor realiza sua programação graficamente através de caixas de textos. Também é muito utilizado por artistas visuais, músicos e desenvolvedores para realizar processamento de multimídia e programação visual; e o *Processing*, *software* livre desenvolvido com o objetivo de realizar programação visual com finalidade didática de ensino à codificação dentro do contexto das artes gráficas. Esses programas possuem possibilidades inesgotáveis. Com eles podemos realizar trabalhos interativos interessantes como é o caso da performance “*Seventh Sense*”, de 2011, que cria espaços interativos utilizando projeções visuais que surgem a partir da captação do movimento dos dançarinos e do público. Outros exemplos são: o espetáculo de dança “*Pixel*”, voltado às artes cênicas; o “*Apparition*”, espetáculo de mídia interativa na qual a performance interage com sons, projeções e geração de imagens em tempo real e foi dirigido por Klaus Obermaier e outros artistas; ou propostas como o *Digital Moves* de Gideon Obarzanek, fundador da companhia de dança contemporânea *Chunky Move*, na Austrália em 1995.

Todas as formas de expressão apresentadas têm a ver diretamente com seu receptor. Desde a concepção da ideia do trabalho até o contato com o público, pois “o artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e

o receptor (SALLES, 1998. p. 47), o que não é diferente quando se criar um espetáculo de dança ou performance. Sempre o fazemos pensando no espectador e como ele vai interagir e se relacionar com a poética e a mensagem transmitida. Tudo se volta ao público, seja ele composto por pessoas comuns, outros artistas, críticos, mídias, etc, porém quem faz o recorte e define o formato é sempre o proponente da obra.

Nesse contexto, um experimento interessante ocorreu no ano de 1991, apresentado na Conferência de Computação Gráfica SIGGRAPH por Loren Carpenter, pesquisador e cientista gráfico. Posteriormente o mesmo experimento foi realizado em 2013 e 2015 com outros formatos. Este consistia num jogo de Pong, jogo de tênis virtual feito com interface simples e formas minimalistas bidimensionais. O *Software* era controlado pela plateia de forma colaborativa através da captação de cores presentes em cada lado de uma espécie de raquete e podia ser jogado por dois grupos de jogadores. Através da ação coletiva era possível movimentar os elementos gráficos na tela. A tarefa exigia sincronia, comunicação sensorial e compartilhamento de responsabilidades, pois sem participação do público e o trabalho em grupo não seria possível completar o jogo. Outra proposta nesse sentido foi “Da Obsolescência Programada” de Lucas Bambozzi, apresentada pela primeira vez no ON\_OFF Festival, em julho de 2009. A performance foi apresentada em 3 atos. No primeiro deles, o público participa da interação utilizando os próprios celulares. A luz emitida da tela dos aparelhos e captada pela câmera criava elementos gráficos na projeção que posteriormente poderiam ser manipulados e modificados pelo som. Isso foi possível por meio de um software de processamento em tempo real. Esses conceitos e exemplos de trabalhos serviram de parâmetro para o desenvolvimento do módulo interativo do Ser Liberto.

Para compreender melhor como os artistas de dança, performance e teatro se encontraram com as tecnologias digitais, é preciso conhecer alguns de seus protagonistas, e de qual forma elas foram apropriadas e aplicadas nos contextos artísticos e científicos diversos. As tecnologias abordadas serão derivadas de sistemas complexos de processamento de informações que foram utilizados por pessoas e grupos que investigam a relação entre os sistemas computacionais e as artes.

O evento considerado o marco da relação entre tecnologias e dança foi o *9 Evenings*. Parte do “*Stockholm Festival of Arte and Technology*”, projeto interdisciplinar realizado de 13 a 23 de outubro de 1966, que reuniu dançarinos, atores, músicos, engenheiros da Bell Laboratories, numa mistura de teatro, dança e novas tecnologias. Dez artistas, dentre eles John Cage, Lucinda Childs, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Robert Rauschenberg, desenvolveram individualmente uma performance original. O evento comprova que experimentos envolvendo arte e tecnologia já são explorados há décadas. Obviamente que anteriormente surgiram outras concepções mais isoladas como, por exemplo, o *Theremin*, o primeiro instrumento eletrônico digital, concebido em 1918 e apresentado ao público por Leon Theremin em 1920. O objeto consiste em um aparelho com duas antenas que alteram a frequência entre dois osciladores que dependendo da influência da distância das mãos de quem o toca, podem emitir sons audíveis e em diversos tons.

Seguindo os mesmos princípios do *Theremin* surgiu o *Terpsitone* (Theremin Psychological Tone Generator), em 1930. Instrumento eletroeletrônico desenvolvido para reagir e criar sons em função dos movimentos do corpo humano. Nota-se que as experimentações envolvendo ciência e tecnologia não são apenas relacionadas ao digital. Também não são exclusivas de profissionais da dança, do teatro e da performance. Cientistas são pioneiros no tema, graças a eles e

a sua criatividade é possível o desenvolvimento dessas tecnologias que posteriormente são apropriadas pelos artistas.

Ludmila Pimentel cita em seu capítulo “Tecnologias Motion Tracking e Motion Capture: Poéticas e Cibernéticas” a plataforma Very Nervous System (VNS). O projeto explorou a relação entre corpo, som, espaço e tecnologia. Desenvolvida entre 1986 e 1990, pelo artista David Rokeby, permitia, através de câmeras e sensores, capturar movimentos e dados obtidos a partir do corpo do performer para alimentar a programação do software e produzir saídas gráficas e sonoras. Pimentel (2013) afirma que o VNS foi um dos primeiros sistemas a permitir a produção de instalações artísticas e performances de dança com qualidade interativa em tempo real.

Alguns grupos localizados no Brasil também se dedicaram ao desenvolvimento de trabalhos que exploravam a relação entre artes e tecnologias digitais. O primeiro é o Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual. Criado em 2004, é formado por professores, pesquisadores, alunos e artistas e desenvolve pesquisas relacionadas às novas tecnologias digitais nas artes, voltados ao estudo da relação do corpo com a Cultura Digital, e tendo como linha de pesquisa arte-tecnologia-cognição; corpo na relação dança audiovisual, e corpo potência. Dentre seus projetos destacam-se as poéticas sobre tecnologia na dança e processamento de imagem em tempo real, através do *software Isadora*.

O segundo grupo é o CSIARTS, denominado como uma equipe interdisciplinar que desenvolve seus projetos na intersecção entre Arte, Ciência e Tecnologia. Seus projetos exprimem a complexidade existente na relação entre conceitos artístico-científicos contemporâneos sobre novas possibilidades midiáticas e poéticas. Os trabalhos, na maioria das vezes, são feitos com objetivo de construir espaços poéticos onde haja interação entre humano-obra, obra-obra, obra-ambiente, e humano-humano. Exemplo disso é o Metacampo, ins-

talação interativa que capta os movimentos do espectador através de um sensor infravermelho e uma veleta que é posicionada do lado externo ao prédio onde foi instalada e é movimentada pela passagem do vento. Essa movimentação aciona um dispositivo disposto em coordenadas cartesianas que influencia na composição da obra. Sogabe (2011) descreve a instalação interativa como sendo um sistema vivo onde o público dialoga fisicamente com um evento que está acontecendo no ambiente, e que se modifica de acordo com as interações homem-obra e obra-ambiente. Nota-se que o público faz parte da estrutura da obra. Ele é pensado desde sua idealização, criando uma intersecção poética entre os movimentos do espectador e da natureza.

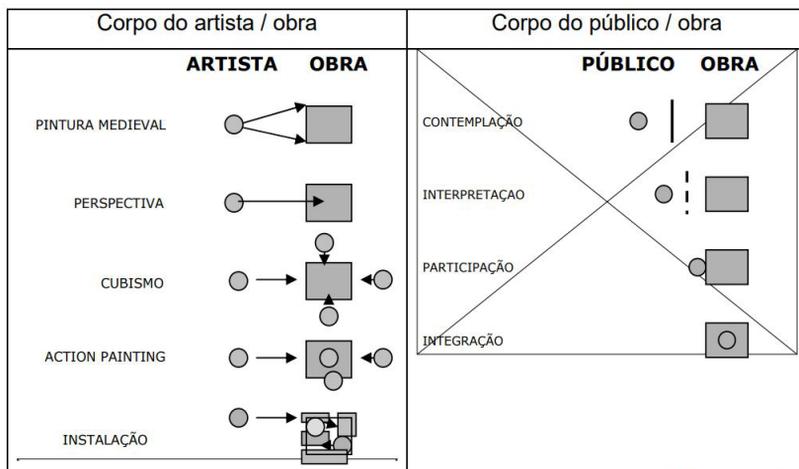
Sabendo disso, qual seria então o lugar do público diante dessa interatividade? Para Sogabe o conhecimento da teoria da relatividade nos faz enxergar que a leitura de determinado acontecimento depende do ponto de vista de quem o observa. Ele toma como ponto de partida a necessidade do corpo do observador no contexto atual da arte, que necessita de sua atuação para se consolidar. Ele o denomina de “*interator*”. Termos como coautor ou observador não passivo também são usados e servem para definir um espectador que é pensado como parte elementar de uma obra. Sem ele, tanto a obra quanto a ideia são incompletos.

Sua proposta é classificar dois níveis de envolvimento corporal com a obra de arte, existindo dois momentos nessa relação, o do observador-autor e o observador-receptor. O observador-autor é quem propõe a obra. É ele quem observa o mundo a sua volta e faz o recorte de como a interação será feita, assim como a escolha do lugar, considerando a multiplicidade perceptiva existente.

O quadro a seguir, ilustrado por Milton Sogabe, mostra, nas diversas formas de arte, a relação entre artista, público e obra. A imagem evidencia o lugar do corpo do artista e do público diante da

obra de arte. É importante compreender que uma obra contemplativa é apreciada de maneira diferente de obras participativas e interativas, nas quais o público tende a tocá-la ou experienciá-la ativamente.

Imagem 1



Milton Sogabe 2007

Quadro artista-público-obra. Fonte: Milton Sogabe (2007).

O avanço do conhecimento científico proporcionou o desenvolvimento de inúmeras tecnologias. Isso ajudou a expandir as possibilidades criativas e modificar a relação com o outro e com o meio ambiente. Certamente que nada impede a realização de trabalhos contemplativos, porém o artista não pode se distanciar do seu contexto de vida. Não faz sentido pegar um “giz” e ir para as cavernas fazer arte, não com o mesmo objetivo de antes. É importante perceber que a relação do corpo-obra em performances interativas tende a acontecer de forma integrada, em que todo corpo está imerso nela, incluindo suas ações, reações, gestos, etc. Esse é o nível de atividade que se pretende alcançar no *Ser liberto*. Existem diversos trabalhos que seguem essa mesma linha, como o próprio Metacampo que precisa da movimentação das pessoas no espaço para acontecer. Este trabalho

não é uma tentativa de justificar a utilização de tecnologias digitais, nem a melhor maneira de utilizá-las. Também não se propõe a contrapor quem produz outros tipos de arte. A participação do público no *Ser Libertado* é resultado de uma experiência imersiva, performática e teatral que busca provocar alguma reflexão nas pessoas.

Assim como a dança, o teatro é visto como uma forma de expressão muito significativa na história da humanidade. Trata-se de uma ferramenta poderosa na transmissão de conhecimentos e despertar de sentimentos, além de divertir e entreter. Desde a quebra da quarta parede, várias propostas surgiram como o intuito de diminuir o distanciamento entre o público e os atores em cena. Essa aproximação também pode ser percebida em filmes, desenhos, quadrinhos, novelas, séries, etc.

Uma das manifestações mais significativa de participação do público nas artes cênicas é o Teatro do Oprimido, idealizado por Augusto Boal, dramaturgo brasileiro. Nele, é apresentada uma estratégia de encenação que provoca o espectador, fazendo com que saiam do estado de passividade. Segundo Boal, o princípio mais importante do Teatro do Oprimido é transformar o espectador, ser passivo, em ator, ser ativo. Transformar aquele que não faz nada, no que determina o que será feito. Seus temas estão relacionados às questões sociais trazidas ao palco, pelas próprias pessoas que o integram. A proposta é fazê-los contar suas histórias, mostrando a realidade em que vivem, através da sua própria linguagem e símbolos. Também permite que apresentem propostas de resolução dos problemas, tornando-se protagonistas de sua transformação pessoal e social. Um bom exemplo disso, é o Grupo de Teatro do Oprimido Marias do Brasil, que aborda temas ligados aos direitos das trabalhadoras domésticas, trazendo a plateia para que discuta essas questões, propondo leis e formas de melhoria do trabalho junto ao Sindicato dos Trabalhadores Domésticos do Rio de Janeiro.

Outro exemplo está presente na peça “Naotemnemnome”, criada pela cia de teatro Pangeia, que se dedica a estudar os espaços ocupados na cidade e inutilidades, as relações possíveis entre o teatro e o mundo atual, o teatro contemporâneo e o seu espectador. A peça é dividida em dois encontros. No primeiro, os espectadores se reúnem com os atores para conversar sobre acontecimentos do cotidiano e responder perguntas sobre suas vidas. No momento da apresentação, as histórias relatadas no primeiro encontro são encenadas pelos atores e as pessoas podem se perceber a partir de outro ângulo. As narrativas particulares passam a ser compartilhadas e os atores também propõem soluções para determinadas situações. A imersão não é feita pelo corpo do espectador em cena, mas sim, por intermédio do compartilhamento de lembranças e sentimento que, apesar de serem muito pessoais, podem ser divididos e identificados por aqueles que passam por situações semelhantes.

A peça “Pendente de Voto”, dirigida pelo diretor catalão Roger Bernat, também transforma o público em protagonista. As pessoas tem a opção de votar em algumas questões postas em um painel eletrônico, como numa espécie de parlamento. O voto é realizado através de um controle remoto, apenas com as opções “sim” ou “não”. O espetáculo diferencia-se pela forma de votação que exige o consenso entre os participantes na hora do voto, realizado após um debate sobre o assunto abordado, o que gera muita polêmica entre os participantes que nem sempre chegam a um acordo. É uma espécie de questionamento dos dispositivos democráticos usados atualmente. Nota-se que as propostas participativas do teatro convergem na tentativa de alcançar o público de alguma maneira.

Observando o esquema proposto por Sogabe (2007), onde o corpo do público está disposto em relação à obra, é possível notar cada vez mais como ele se aproxima do modelo de integração no

qual o observador-receptor está compondo a obra de arte. Esses aspectos foram utilizados na reformulação do Ser Liberto, uma vez que, a necessidade de utilizar a participação do público é indispensável na busca de melhores resultados em sua proposta interativa.

## Ser Liberto 2.0

A ideia do projeto surgiu no contexto das artes visuais, resultado da intersecção entre as disciplinas de Projeto em Artemídia e Processos Artísticos, do curso de Artes Visuais da UFRB. O contato com a linguagem de programação *JAVA*, através da ferramenta *Processing*, e das poéticas de construção estética e da imagem, possibilitaram a criação do *software performance* Ser Liberto.

O objetivo foi construir um ambiente imersivo utilizando interfaces digitais que permitissem a interatividade do *iterator* diante da obra de arte. O cenário foi baseado no teatro midiático contemporâneo citado por Arantes (2005) denominado *ciber cenários*, tendo como exemplo principal o espetáculo de dança Aurora 2001: fogo do céu, desenvolvido pela artista Tânia Fraga e apresentado no ano de 2001 pelo grupo de dança norte americano *Maida Withers Dance Construction Company*, em que os dançarinos interagem com o cenário por meio de um mouse sem fio, assim como os elementos virtuais eram alterados, em tempo real, a partir do movimento do público, formando um espetáculo “vivo”, no qual todos tinham a mesma relevância.

A partir do conceito de *ciber cenários*, foram desenvolvidas formas que permitiram ao dançarino/performer interagir com as interfaces digitais presentes no ambiente. Seus elementos visuais, em sua grande maioria, são compostos por formas geométricas sintetizadas que representam efeitos simbólicos e expressivos dentro da narrativa. Dessa maneira, a leitura da obra é atribuída ao próprio *spect-ac-*

teur<sup>24</sup>, levando em consideração o seu conhecimento e suas experiências de vida.

Os parâmetros estruturais da obra foram desenhados com base na análise realizada por Milton Sogabe sobre a instalação interativa Metacampo. O modelo identifica e define os elementos em comum nesse tipo de arte. Segundo Sogabe cada linguagem artística possui parâmetros diferenciados que auxiliam no aprofundamento da vivência e compreensão da obra. Os elementos identificados por ele são: o espaço, o público, as interfaces, o gerenciador digital e os dispositivos, e todos eles podem ser encontrados no Ser Liberto.

**Espaço:** é o local onde acontecem os eventos. Ele diferencia um objeto de uma instalação. No Ser Liberto, o espaço é o ambiente onde as pessoas estão imersas. Apesar de não fazer parte do conceito da obra, é preciso mensurá-lo para que a projeção seja realizada e o dançarino evolua sobre ele.

**Evento:** é tudo que acontece no espaço. Durante a performance, o que ocorre no ambiente pode ser previsto ou não. Os eventos previstos são realizados pelo performer e o autor que coordena a central de processamento e as ações dos personagens. Os não imprevisíveis são realizados pelo público.

**Público:** é o ser que possui um corpo e dispõe de sistema sensorial complexo, capaz de perceber o ambiente através da razão, memória e cultura.

**Interatividade:** pode acontecer, desde a ação do corpo ou do simples apertar de um botão, até a utilização dos estados emocionais, solicitando ações individuais ou coletivas. No Ser Liberto, a interatividade é considerada como a fruição mediada por tecnologia digital, sem levar em consideração os seus níveis. Ele pode acontecer na relação entre:

---

24 Termo usado por Jean-Louis Weissberg para denominar a ação gestual e ativa do espectador em relação à obra.

Performer / narrativa, cenário e música;

Controlador / narrativa;

Personagens / narrativa, cenário;

Público / narrativa, cenário.

A interação do performer acontece de forma direta dentro da narrativa. Ele representa o personagem principal da história. Seu corpo influencia todo o *cibercenário*, tornando-se o ponto de convergência dos elementos projetados.

O controlador é aquele que gerencia o tempo de transição de cada estado da *performance*, e essa função pode ser exercida pelo participante-autor. Sem a sua intervenção a narrativa não acontece. Ao apertar as teclas, os módulos de programação são executados, e para isso, é preciso saber o momento exato da transição com os comandos previamente definidos. Mesmo não estando em cena, o controlador precisa estar em sintonia com a narrativa, seus personagens e a ordem dos acontecimentos.

As interfaces são a parte sensível do sistema tecnológico que capta as ações do público e do performer. As interfaces que permitem a entrada de sinais são duas: um sensor infravermelho que capta os movimentos do performer, permitindo saber sua localização; e a câmera que captura as luzes emitidas pelos leds manipulados pelo público. Os tipos de dispositivos são diversos. O que precisamos saber é como utilizá-los da melhor forma dependendo de cada proposta. Sogabe ainda relata que podemos obter muitas informações desses corpos como peso, altura, temperatura, batimento cardíaco e pressão, porém esse não é o problema, mas sim, o que fazer com todas essas informações dentro de uma proposta poética. A forma com que obtemos essas informações também pode ser o fator criativo na composição da obra.

O gerenciamento digital é realizado por um micro controlador digital, controlado pelo programa de computador que permite enviar e

receber informações através dos dispositivos sensíveis. É o sistema que decide como as informações são processadas e tratadas, devolvendo-as para os dispositivos e fechando o ciclo. O gerenciamento, no Ser Liberto, é feito por um computador, que recebe as informações do sensor e da câmera, as processa e interpreta através do software que possui toda a codificação desenvolvida pelo participante-autor.

Os dispositivos materializam as operações programadas, configurando-se como uma parte importante no design da obra, por meio de qualquer aparato tecnológico. Cabe ao propositor pesquisar as tecnologias e os dispositivos que serão usados no trabalho. O propositor deve entender como as tecnologias funcionam e usá-las para resolver o problema da fruição e da interface.

Por meio dos dispositivos temos a saída de sinais. São eles que dão o sentido à narrativa e representam as ações realizadas durante a performance. Assim como o sistema computacional, os sensores recebem as informações, que são processadas pelo gerenciador e devolvidas já modificadas, materializando o *ciber cenário* e permitindo a interatividade. Nesse momento é importante conhecer a tecnologia, porque, por trás de todo o sistema, existe um código fonte<sup>25</sup> que contém os dados e regras para mudança de estado, a construção do desenho e outros elementos simbólicos, e a comunicação entre os dispositivos.

O Ser Liberto 2.0 é uma atualização da primeira versão. Sua evolução seguiu a mesma lógica aplicada no desenvolvimento de *software*. Normalmente é lançada uma versão beta para atender as necessidades principais, e, logo após a avaliação dos usuários, são acrescentadas novas funcionalidades. Esse ciclo pode se repetir indefinidamente. A depender do uso, o programa vai se moldando às exigências, e novos módulos são lançados contendo apenas as modificações.

---

25 Texto escrito em linguagem de programação que contém as regras e instruções que serão executadas pelo sistema computacional.

Após a primeira apresentação, surgiu a necessidade de criar uma nova versão da performance. Muitos dançarinos e artistas manifestaram o interesse em utilizar seus recursos. Outro questionamento foi sobre a possibilidade de interagir durante a apresentação. Nesse momento, iniciou-se o processo de desenvolvimento do módulo que permitiu a interação com o público, os “Espectros”.

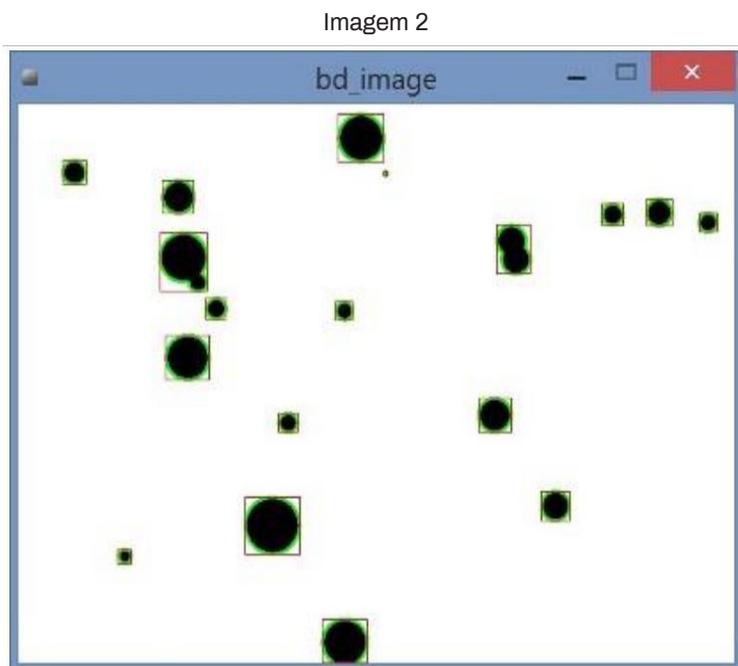
O principal desafio era resolver o problema da interface para encontrar maneiras de convidar as pessoas a participar da narrativa sem que houvesse um roteiro ou qualquer outro tipo de comunicação prévia. Dessa forma, a experiência poderia ser mais imersiva e sensível.

A solução encontrada foi transformar os participantes em personagens da narrativa, delimitando o momento em que seriam trazidos para o *ciber cenário*. A decisão tem haver com o significado da narrativa, que, em determinado momento, é realizada por seres místicos que surgem para salvar o personagem principal. Essa função foi transferida para as pessoas da plateia. Nessa passagem, elas têm o papel de sair das suas cadeiras, subir ao palco, e guiar os espectros de luz até o ser liberto, devolvendo suas forças, o libertando da prisão.

O desenvolvimento do módulo seguiu a dinâmica dos ciclos: pesquisa; codificação e compilação; experimentação, teste e ajustes; apresentação final; *feedback*. Por esse motivo, a pesquisa foi dividida em três partes. A primeira serviu para fundamentar o trabalho; a segunda, buscar materiais e elementos que dialogassem com a narrativa e que pudessem ser transformados em objetos interativos; a terceira, implementar o módulo.

A ferramenta utilizada para modificá-lo foi o *Processing*. Ela apresenta diversas bibliotecas de construção visuais. Dentre elas, existe a classe “*BlobDetection*”, que permite detectar áreas onde há

aglomeração de *pixels*<sup>26</sup> e contém os mesmos níveis de brilho em uma imagem ou *frame* de vídeo. O teste de sensibilidade foi realizado por meio de uma câmera apontada para um *led*<sup>27</sup> de alto brilho. Na performance, os *leds* foram inseridos em objetos customizados, chamados de cajados.



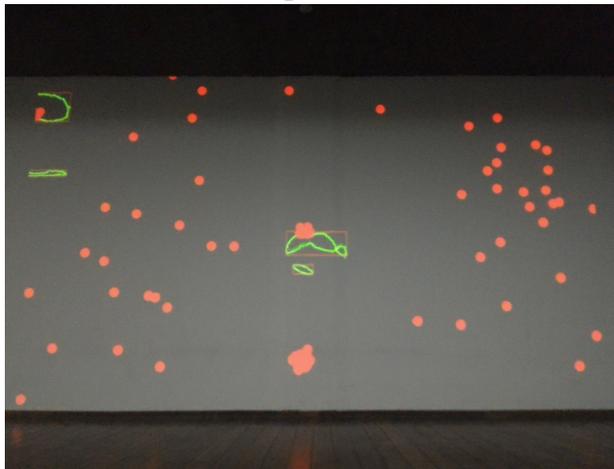
BlobDetection. Fonte: Processing 2.1.1. (2016).

O objetivo é mapear as coordenadas de cada ponto de luz para que a projeção o acompanhasse com precisão, permitindo que o interator controlasse os elementos, aumentando a sensação de imersão.

26 Menor partícula de uma imagem digital.

27 Diodo emissor de luz.

Imagem 3



Teste de detecção (2016). Fonte: arquivo pessoal.

O próximo passo foi fazer os elementos da narrativa, denominados espectros, serem atraídos pelos pontos de luz reais. Isso foi feito mediante a captura das coordenadas  $x$  e  $y$  presentes nos *blobs*. Com isso, as partículas podiam ser atraídas pela luz emitida dos caçados, em posse daqueles que os controlavam.

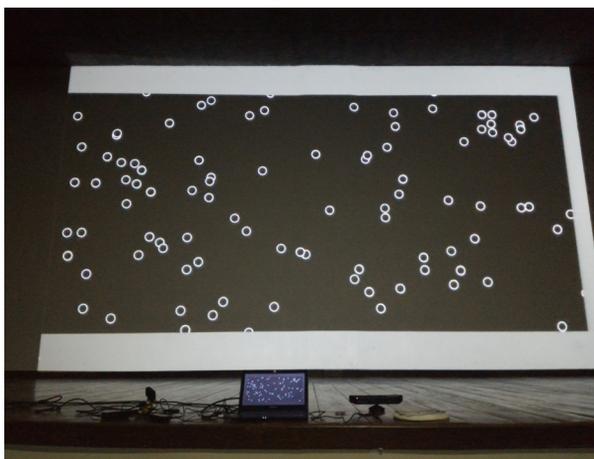
Imagem 4



Teste de atração (2016). Fonte: arquivo pessoal.

Para que houvesse a atração, foi desenvolvida a função que media a distância entre a posição central do *blob*, e o local na projeção onde os espectros seriam desenhados. Se fosse menor ou igual a duzentos pixels, serão atraídas para a posição da luz. Em seguida, os equipamentos foram levados para o local da projeção para receber os ajustes, para confirmar as reais proporções e tamanhos das figuras e delimitação do espaço. Também foram ajustados os limites de movimentação no chão, marcação da localização dos sensores e câmeras, níveis de iluminação, e tudo que pudesse influenciar na projeção. Para o teste final, foram usados apenas uma bateria de 3 volts e um led de luz branca para montar o circuito.

Imagem 5



Teste de projeção (2016). Fonte: arquivo pessoal.

Após o ciber cenário ser criado, é preciso encontrar formas de alterá-lo, assim como viabilizar as formas de interação com o espectador. A interface, seja qual for, deve fazer parte do contexto da narrativa, porque de acordo a Sogabe (2011), o dispositivo deve ser inserido no ambiente, se tornando parte dele, numa espécie de camuflagem.

Portanto, a imagem projetada e a presença do corpo em cena, convidam o público a sair dos seus lugares e interagir, desde que haja uma pausa na narrativa, seguida de elementos não verbais que atraiam ou induzam o público a entrar em cena. Sendo assim, as pessoas se transformam em personagens e completam a narrativa do Ser Liberto, seguindo os princípios do teatro do oprimido em que a participação das pessoas compõem a cena e fazem parte dela.

Esse é o tipo de reflexão necessária, pois, sem a interação do homem-personagem, nada acontece, nem na arte, nem na vida.

**Imagem 6**



Módulo em execução (2016). Fonte: arquivo pessoal.

## **Considerações finais**

O desenvolvimento do processo criativo tornou possível colocar em prática todos os conceitos e técnicas trabalhados durante o curso de Artes Visuais. Ele viabilizou a criação de sistemas interativos voltados à dança, o teatro e a performance, permitindo a captação de estímulos sensoriais, através de interfaces digitais, a cada ciclo de interação.

Desenvolver ambientes interativos é algo complexo devido a seu caráter heterogêneo. Certamente que o Ser Liberto está em fase de experimentação e ainda precisa da colaboração de outros artistas, além de continuidade na pesquisa. Imergir pessoas nessa atmosfera exige do artista tempo de pesquisa e dedicação ao aprendizado dos recursos tecnológicos. Também é possível desenvolver os módulos em parcerias com pessoas que já dominam tais ferramentas.

A evolução dos elementos da performance será feita por meio de novas apresentações. Isso dará oportunidade para que outros possam passar pela experiência e sugerir melhorias na interação. É algo que requer aperfeiçoamento constante na busca por uma interface cada vez mais intuitiva, fluida e integrada a narrativa.

Uma das contribuições que o Ser Liberto trouxe para o campo das artes é seu caráter híbrido. Ele é composto de diversos processos artísticos como: as técnicas de modelagem, desenho e pintura, na criação das máscaras artísticas; Assemblage na confecção dos figurinos e objetos; desenho e animação, na projeção dos espectros, correntes e personagens. Foram experimentados elementos derivados de outros processos como os da ficção narrativa, do teatro participativo, da dança e expressão corporal, e da performance. Além disso, foi possível explorar conceitos sobre obra participativa, interpretativa e interativa dentro de um único trabalho. Também deve ser levada em consideração sua característica multidisciplinar, pois o curso de Artes Visuais da UFRB possui um leque de possibilidades em termos de linguagem artística. Acredito que não devemos escolher uma linguagem, mas sim, usar o potencial de cada uma delas para criar e atuar em diversas áreas do conhecimento.

Ter contato com as linguagens trabalhadas nas disciplinas do curso foi muito importante para o processo de construção do Ser Liberto. Espero que o mesmo sirva de exemplo e inspiração para que

outros estudantes possam desenvolver seus trabalhos e professores do curso possam evoluir nas questões de sala de aula.

Outra contribuição desta pesquisa é a sistematização do conhecimento em ciberdança, apresentando novas formas de explorar o tema. Na tentativa de contribuir com trabalhos de artistas como Ivani Santana, Ludmila Pimentel, dentre outros, que, aliados a metodologia de análise de objetos interativos de Milton Sogabe, provocam reflexões sobre o papel da artes nos dias de hoje, ou sobre a importância social do teatro de inclusão de Augusto Boal. Todas as ferramentas teóricas e práticas que resultam em uma análise aprofundada das questões técnicas envolvidas na construção do Ser Libertado são importantes, em uma realidade onde o próprio participante-autor pode se tornar o programador da obra, proporcionando ao artista uma opção criativa mais dinâmica e livre.

## Referências

ARANTES, Priscila. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital**. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

ECO, Humberto. **Obra Aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

PIMENTEL, Ludmila. **Tecnologias Motion Tracking e Motion Capture: poéticas e cibernéticas**. In: Encontro Internacional de Artes e Tecnologia, 12., 2013, Universidade de Brasília. Anais [...]. Brasília: PPG-Arte-UNB, 2013, 13 p. Disponível em: <<https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/LudmilaPIMENTELparaUNB.pdf>> Acesso em: 10 jul. 2020.

PLAZA, Julio. **Arte e Interatividade: autor - obra - recepção**. In: bras-silpaissssdoofuturoborosss. São Paulo: EcaUSP, 1990.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SOGABE, Milton. **O corpo do observador nas artes visuais**. In: 16° Encontro Nacional da associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas, 16., 2007, Florianópolis. Anais [...] . Florianópolis: Anpap, 2007. p. 1582-1588. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/capítulos/161.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2020.

**Instalações interativas mediadas pela tecnologia digital**: análise e produção. *Ars*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 60-73, jan. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ars/v9n18/v9n18a04.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2020.



# Colorehand 1.0 - um robô na criação musical

*Igor Santos de Jesus Santos  
Marilei Fiorelli  
Bruno Rohde*

## Introdução

Este capítulo sintetiza o Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Visuais da UFRB, realizado em 2019 - a criação da obra *ColoredHand 1.0*. É um relatório prático-teórico unanimemente dedicado à experimentação e construção de ferramentas robóticas autônomas que possam criar atmosfera sonora com nível de usabilidade considerável, agindo como complemento na ação de extrair som de um determinado instrumento, estando em parceria e vibração homônima com o músico. Trabalhar ao lado da tecnologia com a finalidade de construir ferramentas para a composição musical é mais um dos caminhos prováveis de que a sociedade musical contemporânea vive a essência construtiva que move as diversas identidades do vasto mundo da música. Trata-se da prova mútua do florescer imaginativo que se mostra a cada instante mais intensa, agindo como suplemento espiritual, terapêutico e contribuinte para o ramo musical que permanece em constante alteração, considerando que a própria tecnologia caminha em um processo gradual e contínuo, evoluindo e crescendo a cada instante.

A *ColoredHand 1.0* foi construída e adaptada para instrumentos de corda, especificamente para uma guitarra de seis cordas. Durante o processo criativo, o robô foi adaptado a um suporte encaixado no próprio instrumento. Utilizando conceitos da Arte robótica e Arte Simbiótica, a criação busca somar as disciplinas ao objetivo principal: comunicar melodias experimentais através de uma ferramenta robó-

tica capaz de gerar som autônomo. Desta forma, busca-se desenvolver uma atmosfera experimental e aleatória que também é construída com ajuda composta de outros músicos que acompanham as melodias generativas. O processo parte de um estudo em constante metabolismo, que consiste em analisar como a informação musical generativa atinge o público a partir da experimentação através de um robô, e como este conteúdo é interpretado subjetivamente pela consciência auditiva de cada ouvinte.

É importante salientar que o artista tem uma trajetória permeada pela música. A música sempre o fez perceber um outro lado do mundo, onde a imagem também vive, onde a energia circula pelas vibrações. A mágica que nela existe nunca fez abandoná-la, mesmo em meio á tantas dificuldades em prol da valorização e remuneração por parte das gestões públicas do interior da Bahia. Desde então o artista permanece atuando na área, como professor, produtor e diretor musical, ainda assim e músico multifuncional, pois além da guitarra também assume outros instrumentos como cavaquinho, contrabaixo, percussão e teclado. A partir da relação música-arte é possível perceber e tratar do conteúdo audiovisual de outra forma, devido a essas duas faculdades as quais carrega como bagagem. Assim, cabe referenciar a importância da trajetória e do ciclo de formação artística dentro e fora da universidade nesse período, através dos componentes curriculares cursados e das trocas mútuas de conhecimento e produção.

A criação artística é um fenômeno gradativamente excepcional. Quando se trata da arte feita a partir de elementos eletrônicos e computacionais a ação criativa ganha novos aspectos a serem considerados devido a necessidade de trabalhar a partir de um outro ponto de vista que difere em fatores prático-mecânicos da produção artística do início do século XX. A partir dos anos 1940, houve a introdução do computador como elemento de comando para robôs induzindo a

relação interativa entre humanos e máquinas, brevemente nasceria o termo cibernética, criada pelo matemático Norbert Wiener (1894-1964) possibilitando o estudo da comunicação que posteriormente geraria o controle da máquina a partir de comandos humanos. Dos anos 1960 aos dias atuais a arte sonora se fez presente no campo das artes visuais criando um hibridismo de disciplinas gerando uma interseção dos processos artísticos partido de uma multiplicidade de possibilidades estéticas, como instalações e performances. O artista contemporâneo, que participa das inúmeras mudanças decorrentes do cotidiano, se adapta a tecnologia e faz dela parte de suas disciplinas que auxiliam na produção artística. Neste trabalho veremos um exemplo da mesclagem entre a arte robótica e a música experimental, e como o artista músico se adentrou no campo tecnológico em prol da produção musical criada autonomamente por uma ferramenta robótica, e como ele passou a expressar a visão do mundo a sua volta. Para Gianetti (2006) a arte robótica trata-se da criação de “seres automatizados tridimensionais (autômatos) que simulam comportamentos dos seres vivos reais, como mecanismos de busca, autopreservação, interatividade, movimento etc” (GIANNETTI, 2006, p.161-162).

Neste caso, convém de uma extensão proporcional a uma habilidade mecânica e biológica que o homem já possui, utilizada como disciplina aplicada para gerar um produto a partir do fazer artístico embutido no próprio artista. A partir dessa necessidade, o artista se dispõe a trabalhar em um ramo que não faz parte originalmente de suas faculdades, buscando referências em diversas áreas para a modelagem e automação do robô, tornando assim, a arte robótica, uma ferramenta de construção artística.

Uma criação robótica geralmente é composta de elementos em partes eletromecânicas como motores, sistemas elétricos ou modulações, mas não necessariamente todo o projeto. Segundo Xuan Mai

Ardia, (2014, apud NOMURA, 2017), a arte robótica é “um tipo de arte que faz uso de robótica ou máquina automatizada, juntamente com a tecnologia computacional e do uso de sensores.”

É como tratássemos de um aspecto mais atual advindo da arte cinética, que pode estar inclusa (ou não) á um programa computacional. Pode ser virtual ou tridimensional, possibilitando o desenvolvimento de uma ação a partir de uma necessidade ou auxílio para a realização de uma atividade artística. Como por exemplo, o artista greco-australiano Sterlarc (1960) que apresenta diversos trabalhos multimídia que dialogam com desenvolvimento performático futurista, desenvolvendo projetos eminentes envolto a sistemas de realidade virtual, biotecnologia próteses e extensões do corpo humano. “The third hand” (1981) é uma das obras do artista apresentada em perfomances realizadas entre 1980 e 1998 no Japão, nos Estados Unidos, Europa e na Austrália, que alimentou os discursos ciborgues muito presentes até os dias atuais. “The third hand” é tratada pelo artista como um instrumento especial, e de uso racionalizado, no sentido de que não se trata de uma prótese suprimindo a ideia de falta, mas sim um sinônimo de excesso, ou seja, uma amplificação do corpo humano. Sterlarc descreve a sua obra como: “uma coreografia de movimentos controlados, restritos e involuntários – de ritmos e gestos externos. É uma interação de controle fisiológico com modulação eletrônica das funções humanas com a ampliação da máquina” (STELARC, 1997, p. 56).

Além do mais, é interessante refletir sobre a relação do público com os robôs e como se dá a conformação perante a substituição das atividades humanas por máquinas, visto que, ao mesmo tempo que há um fascínio do público com relação às atividades mecânicas autônomas de sistemas de inteligência artificial, há de certa forma um receio tecnofóbico em relação às mesmas envolvendo questões éticas, sociais e políticas acerca da criação de vida gerada pelo homem,

que ainda estão sendo exploradas não só no âmbito artístico, como industrial, social etc., como retrata Asimov (2010):

O progresso da robótica não se limita apenas às questões de habilidade tecnológica e à serventia prática dos robôs. Há outras indagações que implicam em conceitos sobre problemas da sensibilidade e subjetividade humana, noções de certo ou errado baseadas em princípios morais e dogmas religiosos, que encontram fortes ecos nos contos e histórias de ficção científica (ASIMOV, 2010).

Segundo Nomura, Nam June Paik (1964) também abordou o mesmo tema quando apresentou sua obra *Robot K-467*. A mesma associava a mobilidade livre do robô com a interação com o público, e as pessoas tinham medo que as máquinas passassem a assumir suas vagas de emprego, ele contradiz afirmando que para o controle da sua máquina é necessário cinco pessoas para operá-la, caso que geraria ainda mais empregos.

Em decorrência de alguns pontos aqui abordados, analisamos que o artista advém de outros recursos auxiliares a favor da construção da arte robótica, se deparando com paradigmas e questionamentos que diz respeito a interpretação de conceitos pós-humanos, relações homem/máquina e como a substituição de cognições humanas podem aderir ao processo de produção artística através de uma ferramenta criada pelo próprio artista. Afinal, o campo da programação possibilitou um novo olhar para o artista e para o campo da robótica, aprimorando as técnicas para gerar novas possibilidades.

### **Processo criativo e técnicas**

A obra *ColoredHand 1.0* é um protótipo robótico construído especificamente para agir como extensão corporal de um músico sendo controlada por meio de um sistema microcontrolador programado via IDE (Integrated Development, ou Ambiente de Desenvolvimento In-

tegrado) utilizando a linguagem C++. Optei por circuitos integrados e *hardware* livres devido a versatilidade e facilidade para custo/qualidade acessível para qualquer indivíduo, o Arduíno Uno (Placa microcontroladora) não necessita de muitos recursos físicos para o seu funcionamento, além de um cabo USB conectado ao computador. Há diversas extensões que podem ser encontradas nas bibliotecas internas disponíveis no próprio site do Arduíno (<https://www.arduino.cc/>) como sensor de movimento, sensor de luminosidade (LDR) ou *Servo motores*, que neste caso, foi o que utilizei para realizar este trabalho. Ao utilizar dos Conceitos da Arte Simbiótica, a *ColoredHand 1.0* passou a desenvolver autonomia para criar melodias próprias as quais apenas parte delas são predeterminadas na programação.

A ideia de uma mão colorida que toca guitarra surgiu a partir da série Família Addams (1964), onde um dos personagens é uma mão que também faz parte da família e se relaciona com todos os presentes da casa tendo respeito por ser uma personalidade forte e original.

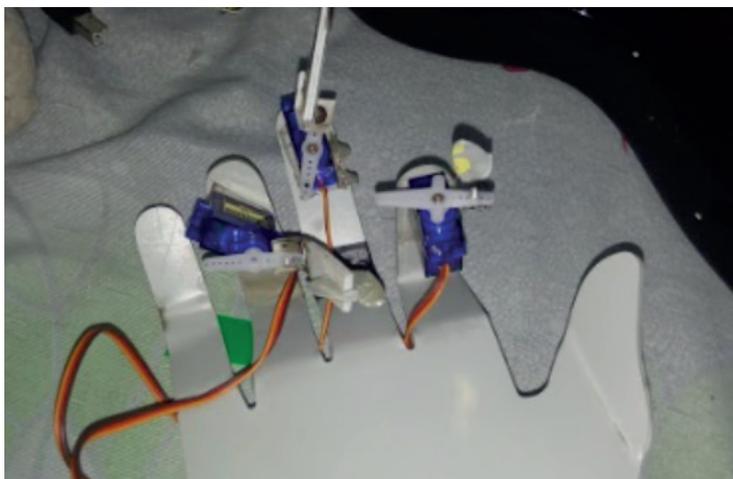
Na prática, o tamanho da *ColoredHand 1.0* foi digitalizada no software gráfico Corel Draw, exatamente na proporção de uma mão humana, que em seguida foi programada no *software* Vcarve 6.0 para a confecção do corte em uma CNC Router Fresadora. O material utilizado para confeccionar a estrutura foi o poliestireno (PS) de 3mm, material de baixo custo, de fácil moldagem, baixa densidade e absorção de umidade. Para a ação eletromecânica das palhetas, foram utilizados três servomotores controlados através de sinais PWM. Os servos dão abertura para o controle angular das direções e alcances relacionados ao contato das palhetas com as cordas. Todos esses fatores são programados detalhadamente.

Os adaptadores para os servos, para as palhetas e para a base principal foi feito do mesmo material de milimetragem mais baixa, (2mm).

A segunda fase foi pensar na dobra/modelagem dos dedos da figura e estudar o espaço entre cada um deles considerando a distân-

cia do servo motor para a corda do instrumento. Esse foi o período de maior estudo mecânico devido aos detalhes de posicionamento de cada servo, tendo em vista a exatidão e força da palhetada de acordo com a milimetragem de cada corda do instrumento. Muito próximo da corda, o servo trabalharia com mais força, e conseqüentemente quebraria tanto o suporte ao qual foi acoplado, quanto a palheta. Vários testes foram feitos a partir de vários erros sobre questão, até alcançar o nível do posicionamento ideal da atividade mecânica exemplificado na figura abaixo:

Imagem 1



Montagem da *ColoredHand* (2019). Fonte: arquivo pessoal.

### **Força, posicionamento e adaptação**

Em primeira instância, os servos foram colados com a superfície inferior na pontas dos dedos da mão com fita dupla face. Analisando o movimento e o contato da palheta com as cordas (com os servos em funcionamento) a força do servo teria de ser regulada de acordo com a precisão da palhetada em cada corda. Na guitarra, as cordas variam de espessura, das mais graves às mais agudas, con-

sequentemente a tensão de cada uma delas aumentam de acordo com a sonoridade: quanto mais graves, maior a tensão (e vice-versa). Neste estudo, a força do servo é variável a depender da tensão da corda, quanto mais tensão, mais força o servo tem de exercer para extrair um som conciso.

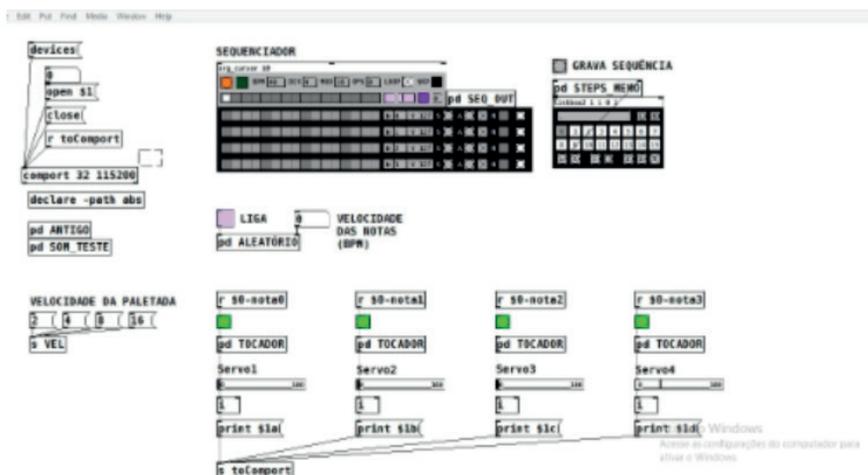
Os suportes para as palhetas tiveram que ser mais resistentes para suportar a força sobre a tensão das cordas, então foi criada uma adaptação para as palhetas com o próprio poliestireno. Duas tiras de 3cm x 1cm de 2mm de espessura coladas uma na outra, e a palheta também colada na ponta, como pode ser visto nas figuras abaixo. Para garantir um melhor aperfeiçoamento sonoro, a força de cada servo foi controlada, e a posição da palheta no adaptador bem ajustada para conseguir melhor precisão no contato com as cordas da guitarra, tentando se aproximar da ação mecânica da mão de um guitarrista.

Depois das devidas adaptações a ColoredHand 1.0, ganhou alguns ajustes visuais. Foram acopladas algumas peças de poliestireno nas partes laterais e superiores dos dedos, o mesmo material foi usado nas bordas da parte elétrica, no intuito de prevenir possíveis tombos no circuito. Em todas as peças foram aplicados adesivos vinil colorido, criando assim a identidade que deu nome ao protótipo. O último passo foi fixá-la ao corpo do instrumento com fita dupla face no espaço pré-concebido, considerando o cuidado para não danificar o instrumento. Lembrando que, como a guitarra é um instrumento para ser tocado com duas mãos, por necessidade tive que afiná-la em D, no caso RÉ MAIOR, na garantia do dedilhado da “ColoredHand 1.0” ser dentro deste próprio acorde.

Para a automação geral das sequências melódicas executadas pela ColoredHand 1.0 foi utilizado o *software* Pure Data. Com ajuda do professor Bruno Rohde (UFRB), coorientador deste projeto, conseguimos abrir uma porta de saída do Arduíno para o PureData a fim

de controlá-lo através do mesmo. Desenvolvemos um código com um sequenciador de notas embutido juntamente a um *patch* de sorteio de sequências no modo aleatório. Os resultados finais do código permitiram uma abertura dinâmica para trabalhar melodias autônomas/generativas e também o controle pré-concebido de melodias já compostas.\

Imagem 2

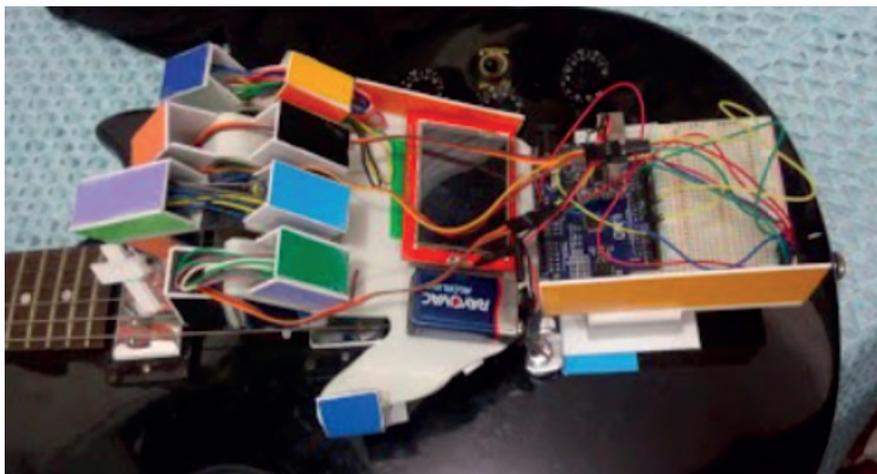


Programação da *ColoredHand* (2019). Fonte: arquivo pessoal.

A música produzida pela *ColoredHand* se debruça em cadências sonoras sobre o estudo de escalas, especificamente em modos gregos principalmente dentro do modo Lídio, que carrega consigo a 4+ (quarta aumentada), uma característica sonora que carrega um sentimento de felicidade e forte emoção. Para isso, utiliza-se alguns pedais de modulação ligados na guitarra a qual a *ColoredHand* 1.0 é conectada, incluindo Phaser, Delay, um Pré-amplificador e um Pedal de Wah. No momento em que se cria as melodias a intuição impera, pois os sorteios dados pelo Pure Data ditam o caminho aos quais os músicos devem seguir, apenas guiados pelo som produzido no

momento. Já que a afinação está precisa em um “tom maior”, há um caminho a qual os músicos podem seguir construindo melodias e harmonias enquanto o robô esquematiza suas progressões. A música vai sendo (re)composta progressivamente a cada momento, priorizando exatamente o sentimento expresso em questão.

**Imagem 3**



*ColoredHand 1.0* (2019). Fonte: arquivo pessoal.

## **Performance e exposição**

A performance “Sempre certo na contramão”, aconteceu no dia 27 de Junho de 2019 na exposição coletiva *Corpo, Memória, Futuro* organizada pela professora Valécia Ribeiro no Foyer no Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB. A frase aplicada ao contexto da performance baseia-se na poética contada por Jorge du Peixe na música “Meu maracatu pesa uma tonelada” da banda Nação Zumbi, do álbum *Nação Zumbi* (2014) onde ele aborda o transformismo da música que sempre se encontra em constante estado de mudança, alterando os sentidos, aguçando a análise de novas percepções sobre a subjetividade do mundo musical que envolto a mudanças

permanentes e devido aos aspectos culturais, não se afasta da sua própria essência.

A performance aconteceu na abertura noturna da exposição, com duração de aproximadamente dez minutos. A música tocada na performance denominada “Som em (Ré)significação” se debruçou em cadências sonoras sobre o estudo de escalas de modos gregos principalmente o modo Lídio, que carrega consigo a 4+ (quarta aumentada), uma característica sonora que carrega um sentimento de felicidade e emoção. Foram utilizados alguns pedais de modulação na guitarra a qual a *ColoredHand 1.0* estava conectada, incluindo Phaser, Delay, um Pré-amplificador e um Pedal de Wah. No momento da performance nos deixamos levar maior parte do tempo pela intuição, pois os sorteios dados pelo *Pure Data* era o caminho ao qual tínhamos que seguir, apenas nos guiando pelo ouvido. Controlamos o andamento do roteiro a partir de um *riff* que já tinha sido composto. Este permaneceu sendo o ponto de apoio após as improvisações de cada um durante o decorrer das mudanças mútuas da própria música, que progressivamente ia sendo composta naquele momento.

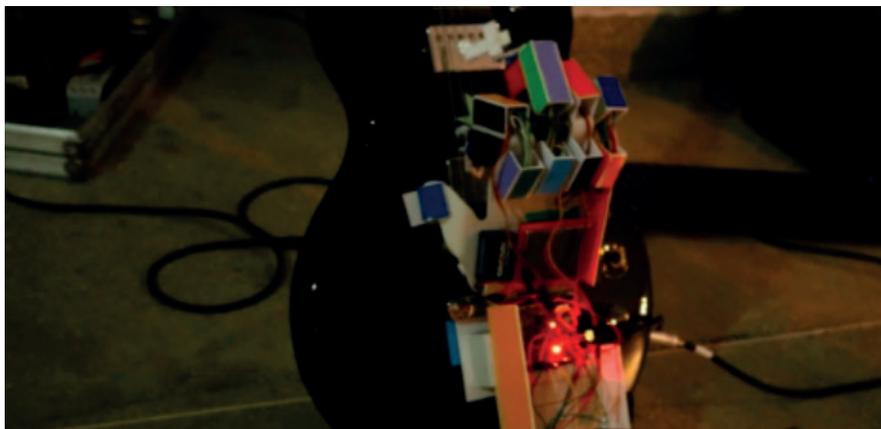
A música que foi-se fazendo no momento teve muita proximidade com a psicodelia: Sons aleatórios, ruídos, Alta reverberação e notas repetidas. Eu, assumindo o contrabaixo, engajei nas melodias que foram surgindo no momento, deixei a imaginação fluir e aproveitei pra mostrar transparentemente o afeto musical que desenvolvi com minha própria obra. Senti-me confortável a todo momento, já que além da obra, havia um colega na bateria, que também ajudava no andamento da música, conduzindo o ritmo, sempre observativo e consciente.

Os ouvintes que presenciaram não deixaram de pontuar a conexão que tivemos com o andamento das melodias durante a performance. O público se aproximou bastante, alguns riam enquanto nós, performando, exibíamos caras e bocas nos misturando com a atmos-

fera que estávamos criando naquele espaço. A maioria olhava atentamente nos minutos de improvisação e experimentação que o som se tornava mais espacial, carregado de modulações. Era como se o som estivesse sendo feito por camadas sobrepostas umas às outras, várias melodias distantes e demoradas. Engraçado era o olhar de curiosidade das pessoas logo no início da performance, como se brevemente o som fosse uma novidade, porém em certos momentos também se encarava com estranheza, um pouco difícil de engolir, já que a experimentalidade se fazia presente a todo momento.

No final, vieram inúmeras perguntas: como fiz, de onde tirei a ideia, com que material foi construída, como eu a controlava... O público foi bem participativo. Demonstraram bastante interesse em saber sobre a necessidade de criação desta ferramenta e perguntaram muito a respeito da construção e processo criativo da obra. Desta forma, considero as sinceras críticas e elogios do público como fator determinante para o aproveitamento e evolução desta obra, que posteriormente apresentará uma nova versão trabalhada ainda em prol de uma extensão corporal do músico.

**Imagem 4**



Performance (2019). Fonte: arquivo pessoal.

**Imagem 5**



Performance (2019). Fonte: arquivo pessoal.

**Imagem 6**



Performance (2019). Fonte: arquivo pessoal.

### **Considerações finais**

A partir desse trabalho pude perceber como o desenvolvimento de obras envolvendo robótica despertam um outro patamar

de interesse entre as pessoas quando dialogamos artisticamente com as relações humano/máquina. Neste caso, com a apresentação de um robô que substitui uma função humana a favor da música, sentimos além do sentido industrial/comercial que alimentamos o ritmo de uma sociedade que acompanha fielmente o rápido fluxo da tecnologia contemporânea. Diante disso, pomos em questão em até que ponto o artista pode suprir a necessidade criativa através da sua própria obra. Continua sendo um ponto evolutivo na construção de ferramentas que alimentam a produção artística, principalmente pelo fato de ter advindo de uma região predominantemente negra e indígena, que sofre com a sabotagem social e política.

Tivemos a oportunidade de presenciar o brilho no olhar das pessoas juntamente com a identificação com o produto exercendo uma função que muitos exercem, e que em alguns casos, julgam improvável devido ao sabote educacional que sofremos advindo de muitos anos.

A contribuição que este trabalho tem para o campo das artes é que trata-se de uma instalação eletrônica *new media*, criada em uma universidade periférica, no nordeste, que não está no centro do mundo ou do Brasil, localizada no interior da Bahia. É a prova de que as cidades do interior tem força para produzir e almejar projetos engajadores para o Brasil e o mundo. O recôncavo da Bahia sempre foi e continua sendo rico no que produz, e a comunidade, a cada dia mais tem acesso ao conhecimento por meio das universidades, reconhecendo o valor e a importância da produção artística que continua sendo viva e próspera dentro do Recôncavo. Este trabalho é a prova de que a periferia continua adentrando as universidades, tomando consciência do seu valor e produtividade, rompendo barreiras, alcançando metas e honrando o principal objetivo: levar para o mundo a nossa história e trazer de volta para a comunidade toda valorização que lhe é de direito.

## Referências

ASIMOV, Isaac. **Histórias de Robôs**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

NOMURA, Luciana Hidemi. **Arte Robótica: Conceitos, Contextos e Perspectivas**.

BONA, Paschoal. *Método Musical*. São Paulo: Augusto, 2002.

STELARC. **Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota**. In: DOMINGUES, Diana. (Org). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação da Editora da Unesp, 1997.

KAC, Eduardo. **A arte da telepresença na internet**. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação da Editora da Unesp, 1997.

GIANNETTI, Cláudia. **Estética digital: sintopia da arte, ciência e tecnologia**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2006.



# Alivy: universo autobiográfico em construção

Miquéias Rezende do Santos  
Valécia Ribeiro

Este capítulo trata do processo de criação do livro *Alivy*, no qual utilizei a reconstrução e ressignificação das minhas memórias de infância para criação de um universo ficcional futurista. A história é uma releitura futurista de *Alice no País das Maravilhas* (Lewis Carroll, 2002), a qual se encontra em andamento, bem como o desenvolvimento das imagens para o livro. O objetivo geral deste trabalho baseou-se em descrever o processo de criação artística da história de *Alivy* e a relação desse universo ficcional com a memória autobiográfica da minha infância. Dessa forma, relata também a memória autobiográfica, bem como o período de construção dessa memória na infância, aprendizagem, processos de armazenamento de informações e como o cérebro utiliza esse recurso para explorar a imaginação. É abordado, também, como esse processo se deu durante a escrita de *Alivy*.

A releitura futurista de *Alivy* é sobre uma menina de 11 anos, que por causa de uma rara doença entra em coma e acorda 400 anos no futuro e no corpo de uma *droide* adulta e humanizada, bem como curiosa, e acreditando estar em um sonho, a garota sai para conhecer aquele novo mundo, no entanto, passa a ser perseguida por agentes locais. Nesse meio tempo, ela consegue fazer bons amigos depois de conhecer o pequeno Rafael. A fim de ajudá-la, eles acabam pondo em risco as suas vidas.

Nessa história futurística, toda a fantasia presente em *Alice* é substituída pela ficção científica, com um ambiente e contexto mais sério, mais realista e mais sombrio. Nesse aspecto, as fortes influ-

ências são, de fato, filmes como: *Blade Runner* (RIDLEY SCOTT, 1982), *Blade Runner 2049* (DENIS VILLENEUVE, 2017) e a animação japonesa *Ghost in the Shell* (MAMORU OSHII, 1995).

Os métodos utilizados para o desenvolvimento da pesquisa foram: o estudo de material bibliográfico e referências a respeito da memória autobiográfica da infância e fatores que influenciam o imaginário infantil (GIRARDELLO, 2011; PAULA; PIRES, 2017; RAMIREZ, 2011), e sobre o papel da imaginação na criação de mundos ficcionais (SANTOS, 2009). E ainda entender como ficção científica futurista permeia o universo artístico na construção de mundos futuros (ZUIN, 2017; AFONSO; ELOY, 2014). Foi realizado, também, estudos dos cenários de *Blade Runner* (1982) e *Blade Runner 2049* (2017), da sua fotografia, iluminação e do ambiente lúdico futurista que foi criado (SOUTO, 2001; MARTINS, 2004). Bem como a análise do trabalho fotográfico *Approximate Joy* (2017) de Christopher Anderson que teve como referência o filme de Ridley Scott. Por fim, a descrição do processo de criação dos textos e das imagens de *Alivy*, dos objetos para compor os cenários e produção de fotografias, além das considerações finais.

### **Memória autobiográfica e ficção**

A memória autobiográfica divide a opinião de teóricos desde quando passou a ser estudado mais profundamente. Ao analisar mais de perto, é possível entender que variados sistemas e nuances de fatores estão envolvidos, principalmente ao abordar questões do desenvolvimento dessa memória na infância (BAUER; PATHMAN, 2008; PAULA; PIRES, 1997, p. 112-127). O objetivo é entender dentro de perspectivas psicológicas e filosóficas, como essa memória autobiográfica de infância influencia na construção de universos ficcionais.

Foi identificado durante a pesquisa sobre a memória autobiográfica, os principais fatores que contribuíram para escrever o livro de *Alivy*: as primeiras memórias, as memórias marcantes da infância, somadas ao imaginário infantil e as memórias involuntárias que permeia para sempre a vida adulta. Como boa parte das nossas memórias estão soltas e fragmentadas, cada um desses pontos se complementam, a memória é reconstruída e ressignificada, tornando-se uma poderosa ferramenta para criação artística e literária (GILARDELLO, 2009; RAMIREZ, 2011; PAULA & PIRES, 1997).

No entanto, nem toda memória pessoal é ou torna-se autobiográfica (PAULA; PIRES, 2017, 116). A memória autobiográfica é considerada um tipo de memória explícita, marcante, por envolver a evocação de conteúdos conscientes, relacionados a um “conjunto de informações relacionadas à própria pessoa que recorda, em registro simultâneo de imagens e fatos de acontecimentos passados, circunscritos no espaço e tempo cronológico” (ibidem, p. 113-114).

A imaginação infantil, como um fator importante na pesquisa, pode ser sinônimo de memória e/ou a memória pode também ser um caso particular da imaginação (SANTOS, 2009, p. 162-164). Na criança, a imaginação depende do acúmulo de experiências, algo que vai aumentando a cada nova descoberta, com peculiaridades que a diferenciam da experiência dos adultos (DEL LAMA, 2009, p. 162). E que experiência em contato principalmente com o meio ambiente, (com) tradições e influências, estimula o processo criativo e isso resulta na (re)construção e transformação do real (SANTOS, 2009, p. 162).

Jungk (1971), falando sobre imaginação e a ciência, considera que a primeira desempenha um papel especial na elaboração de cenários futuros. A imaginação é a “única força capaz de desfazer abruptamente os laços deste porão temporário que une a todos nós” (JUNGK, 1971, p. 12, tradução nossa). Isso porque somos muito

marcados pelo “espírito e estilo do nosso tempo” do que costumamos admitir, e essa influência “determina a nossa concepção de evolução futura” (JUNGK, 1971, p. 12).

Diante do que foi exposto aqui, tem-se a compreensão de que imaginar é tanto uma forma de reproduzir as imagens e informações absorvidas, quanto a criação de uma nova visão a partir destas imagens. A imaginação pode ser influenciada pelo ambiente onde a criança cresce, pelo contato com a natureza e nos momentos de contemplação e isolamento da criança, pois ela se sente mais livre para criar seus mundos paralelos. A memória autobiográfica e a imaginação, sendo a primeira a base da última, pelo acúmulo de experiências e vivências da infância até a fase adulta, são poderosas ferramentas para formulações e criação de novos enredos, novas histórias, mundos e futuros.

Ao escrever *Alivy*, não havia a princípio a intenção de lembrar-me da infância, isso se deu no decorrer da escrita como um despertar da minha infância através da história, como memórias involuntárias. Quanto as minhas primeiras memórias destaco três, todas ocorreram pela manhã: quando brincava com uma caminhonete azul na parede da casa dos meus avós; quando fiz minha primeira e rápida viagem de ônibus saindo da casa dos meus avós para minha nova residência e o contado com o novo lar carente de reparos; a ida aos primeiros dias de aula atravessando a grama com orvalho da praça em frente a minha nova casa depois do nascer do sol.

Assim como as primeiras memórias e as memórias marcantes que se misturam com o imaginário infantil sempre presente nas brincadeiras e momentos a sós, quando criava mundos e personagens a partir de objetos e remodelando brinquedos, a memória autobiográfica foi inserida e potencializada na história de *Alivy* e está presente nos personagens, nos cenários, objetos e principalmente em *Alivy* e suas lembranças. As memórias de *Alivy* e dos demais personagens são também as minhas memórias.

## Elaboração de cenários futuros

O gênero do livro de *Alivy* é Ficção Científica Futurista. Essa influência futurística se deve primeiramente pelo contato que tive com filmes desse gênero na infância, como: *De volta para o futuro* (ROBERT ZEMECKIS, 1985) e *O exterminador do Futuro* (JAMES CAMERON, 1984). A partir desses, o imaginário futurista esteve presente nas brincadeiras da infância, influenciou a adolescência, os trabalhos artísticos e teve seu papel fundamental na criação de *Alivy*.

O futuro vivenciado por *Alivy* não é tão apocalíptico nem tem uma atmosfera sombria como a do filme *Blade Runner* (1982) e sua continuação, ainda que a terça parte da história se passe em cenários escuros e noturnos, ela tem uma mensagem mais esperançosa quanto ao futuro da humanidade e o meio ambiente está se reerguendo de desastres passados. Embora a relação entre *droides* e humanos seja complexa, delicada e ao mesmo tempo de dependência, eles não estão em oposição como os replicantes e humanos. No entanto, *Alivy* se aproxima de *Blade Runner* (1982) com relação ao vazio existencial do ser, visto nas relações humanas mais frias e no que diz respeito à memória.

Tanto *Blade Runner* (1982) quanto sua continuação, *Blade Runner 2049* (2017) apresentam um futuro sombrio e visualmente fascinante, sem se distanciar da realidade ao trazer uma reflexão a respeito do que é *ser* humano. E essa aproximação da realidade e do que é humano é percebível também por meio da memória, tão presente nos dois filmes e que norteia os personagens do início ao fim, como na última frase do replicante Roy, dirigindo-se a Deckar, ao falar das suas lembranças marcantes antes de morrer e como “todos esses momentos vão se perder no tempo como lágrimas na chuva” (1982).

*Alivy*, sendo uma releitura de ficção científica futurista de Alice de Lewis Carroll, foi influenciada pelo ambiente e mensagem dos fil-

mes *Blade Runner* (1982) e *Blade Runner 2049* (2017). Com a inserção das minhas memórias de infância a história foi construída com essa mistura peculiar, apresentando um ambiente lúdico futurista, mas aproximado da realidade e expectativas do presente.

## **Desenvolvimento de textos e imagens**

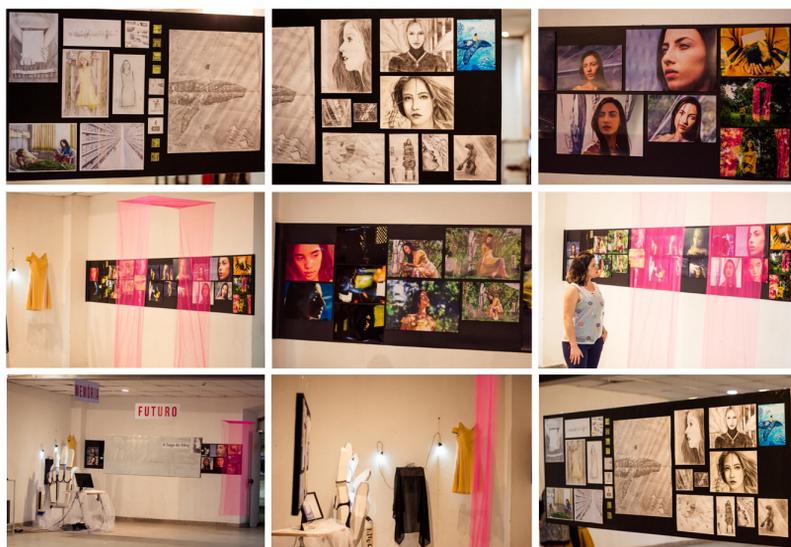
O processo de construção dos textos e das imagens se deu revivendo paisagens vistas e imaginadas na infância que foram potencializadas com os filmes futuristas e agora retomadas e ressignificadas em *Alivy*. Boa parte dessas memórias utilizadas na história se passou na casa dos meus avós, tanto que o livro é dedicado a eles. Nesse processo, é importante dizer, mais uma vez, que o livro ainda não está pronto e que algumas lacunas serão encontradas pelo fato de pontos importantes ainda não terem sido definidos.

Nas referências foram mostradas as semelhanças entre *Alivy* e *Alice*: imersão num universo desconhecido, indefinição da realidade, alteração do corpo, vivenciando absurdos, principalmente na relação entre humanos e máquinas e o conflito da garota com o seu eu máquina/humano, tendo aqui nesses pontos como forte referencial os replicantes em *Blade Runner*. Outro fator importante é a memória, assim como em *Blade Runner*, em *Alivy*, ela é a base de tudo.

Foram produzidas, até o momento, 24 fotografias. A linguagem fotográfica foi escolhida pela referência a uma pretensa reprodução da realidade, característica do meio fotográfico, neste caso, o “real” do universo futurístico criado na ficção, na possibilidade de *mise en scene* (construção de cenários) da fotografia. Para as imagens, com maior complexidade de concepção de cenários, foram produzidos desenhos – esboços – que remetem ao momento da história que a personagem imerge num universo lúdico virtual. Além disso, para compor os cenários, foram produzidos 6 objetos, como ícones do

futuro na história. Os desenhos, objetos e as fotografias foram expostos na exposição *Corpo, Memória, Futuro*, realizada no Foyer da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em Cachoeira, entre os dias 27 de junho e 5 de julho de 2019. A exposição foi importante nesse processo para agregar as ideias, partilhar com os visitantes a experiência de criação e ouvir deles o que cada um pensava a respeito do universo de *Alivy*. As obras foram divididas entre: desenhos e esboços de um lado; objetos para o cenário no meio; e as fotografias de outro. Como um percurso do processo de criação, desde as primeiras ideias à fotografia. Parte do livro já diagramado também fez parte da exposição.

Imagem 1



*Alivy*, Instalação, Exposição *Corpo, Memória, Futuro* (2019). Fonte: arquivo pessoal.

## Capítulo 1

O primeiro capítulo “*O Despertar*” relata rapidamente o último dia e os últimos instantes de *Alivy* no hospital antes dela entrar em

coma e despertar no futuro: conta rapidamente sua tediosa rotina, o contato com sua irmã (Sanny) e o sonho que teve com ela no sítio de seus avós no meio das árvores paradas defronte a um misterioso portal. *Alivy* já estava internada ali fazia três meses, por causa de uma rara doença neurodegenerativa que comprometeu o movimento de suas pernas e em breve iria prejudicar sua memória. Depois que ela entrou em coma os familiares foram convencidos por uma equipe médica à transferirem a garota para um Centro Especializado em Doenças Neurais, eles custeariam o internamento e em contrapartida iriam estudar e fazer experiências indolores com a mente de *Alivy*.

Esse primeiro capítulo, *Alivy* se aproxima de *Alice* no aspecto da imersão num universo desconhecido e a indefinição da realidade, quando *Alivy* se deixa levar pela ardente curiosidade e adentra ainda mais naquele novo mundo desconhecido, tal qual *Alice*. O capítulo também faz referência à casa dos meus avós, fonte das primeiras lembranças (representada na figura da irmã de *Alivy*, Sanny) e a mudança que ocorreu nesse período da casa dos meus avós para a residência atual.

A primeira imagem produzida é a do sonho de *Alivy* com sua irmã, um prenúncio. Uma analogia à toca do Coelho de *Alice* e também uma referência ao sonho que Deckard tem com o unicórnio em *Blade Runner* (1982). O formato do portal é uma influência do monólito que aparece aos homens macacos em *2001 uma odisseia no espaço* (STANLEY KUBRICK, 1999). Ainda que o sonho da garota seja inexato na história quanto a uma visão de futuro, a ideia principal dele é transmitir o que está mais apegado à memória de *Alivy*: as lembranças com sua irmã Sanny, os momentos de sua infância e o sítio da sua avó. O portal do sonho foi feito com tecido de filó rosa armado com arame e linha, pendurado numa árvore do sítio dos meus avós.

## Capítulo 2

Imagem 2



*Alivy*, A aula com a grande baleia, Miquéias Rezende (2015). Fonte: arquivo pessoal.

O segundo capítulo “*A aula com a grande baleia*” é inteiramente dedicado a imagem que deu origem a história (Imagem 2). A imersão da garota nesse oceano virtual transforma o espaço a sua volta e ela mesma em desenho, assim as imagens produzidas para o livro no oceano virtual da história serão todas em desenho, pela liberdade na construção de cenários que a linguagem do desenho permite. Por conta disso, esse capítulo se aproxima mais do lado infantil de *Alivy*, além de reportar ao universo lúdico da infância. Ao mesmo tempo em que lhe é transmitido informações daquele mundo e chega aos assuntos que vão nortear a história: a relação entre homens e *droides* e a descoberta que ela está no corpo de uma máquina. Nesse capítulo *Alivy* se depara com o aspecto dos *droides* e seres virtuais terem memórias indeletáveis e de como isso influencia na relação entre humanos com as máquinas.

Diferente dos Replicantes do filme *Blade Runner* que são fabricados como humanos geneticamente modificados e que tem memórias previamente inseridas, os *droides* da história são inteiramente máquinas, ou *cirbosintéticos flexíveis*, chamados de CIFs, por não serem feitos com nenhum tipo de metal, máquinas não metálicas. Eles possuem estrutura óssea feita de material leve e resistente; com *pulsos* que bombeiam líquido por micro túbulos e fazem seus músculos sintéticos funcionarem através da hidráulica; bolsas de baterias estão espalhadas pelo corpo e elas podem absorver qualquer tipo de energia ambiente, principalmente a solar; tem inúmeros blocos neurais que processam gamas de informações; e milhares de filamentos de memória distribuídos pelos seus corpos. As memórias dos *droides* são indeletáveis, o que os tornam singulares. Eles são testemunhas que não sabem mentir, embora possam ser corrompidos. Acumulam lembranças únicas e assim moldam suas identidades, a fim de que sejam melhor aceitos como quase humanos, ainda que escravos.

A fotografia é a base para elaboração dos desenhos a lápis. As linhas principais foram desenhadas no papel diretamente na tela de um computador como um esboço, os detalhes e sombras são feitos depois olhando para a foto. O objetivo é de preservar a realidade e as dimensões reais da fotografia e reforçar os traços do desenho a lápis. Nesse processo, é comum que mais de uma foto seja utilizada para fazer um único desenho.

### Capítulo 3

O capítulo 3 “*O eterno fazendeiro*” faz referência à figura do meu avô. Ele não conseguiu se acostumar com a vida na cidade e se apegou ao campo a ponto de adoecer aos 82 anos enquanto trabalhava. Mesmo sendo um homem do campo ele tinha muito conhecimento e informações, ouvia e lia muitos jornais e era muito inteirado em assuntos geográficos e da história. Desde a infância meu avô foi

uma fonte de informações e conhecimento que transmitia aos que estavam a sua volta. O nome da Cidade, Aurean, é em sua homenagem, com a abreviatura de seu nome, Aureliano Rezende.

A habilidade de Alivy em perceber o tempo de forma sobre-humana é uma analogia a habilidade de Alice em poder encolher e crescer assim que come um cogumelo ou toma um líquido misterioso. A música é utilizada como uma ferramenta que altera essa percepção, pois na infância, as brincadeiras e momentos a sós eram normalmente acompanhadas com trilhas sonoras que sussurrava e/ou inventava.

Esses três capítulos fazem parte do primeiro bloco da história como uma evolução da vida, que é a própria evolução de Alivy: Infância (1, 2 e 3), adolescência (4, 5 e 6), juventude (7, 8 e 9) e fase adulta (10 e 11).

Essa rápida maturidade que ela adquire em três dias é devido as suas intensas atividades mentais do *droide* que vão evoluindo sem que a garota perceba. O primeiro bloco, referente à infância, tem o despertar, a descoberta e mundo lúdico, como um despertar das primeiras lembranças da infância, a fase de descoberta e a imaginação. As imagens desses primeiros capítulos terão três planos fotográficos: plano geral, médio e primeiro plano, com a iluminação mais tênue dos horários da manhã e suavização das sombras.

### Imagem 3



Alivy, Sequência fotográfica (capítulos 1, 2, 3, 4, 5 e 6), Miquéias Rezende (2019).  
Fonte: arquivo pessoal.

## Capítulo 4

O quarto capítulo “*Na sombra de Alivy*” apresenta pela primeira vez ao leitor um dos planos de fundo da história. *Alivy* desperta justamente num momento em que a cidade de Aurean vive dias mais tensos. Grupos Antiestado intensificaram suas ações, com o aumento de atentados violentos nos últimos anos. Eles temem que os *droides* adquiram autoconsciência e se rebellem contra os humanos. Por outro lado, por causa do terror espalhado por esses grupos e diante da segurança oferecida pelos *droides*, boa parte da população apoia a ação do estado, mesmo que isso represente a perda quase total de privacidade.

O capítulo desperta um aspecto mais sombrio do romance, como uma primeira mostra do que vai ocorrer nos eventos finais. Ele tem uma linguagem mais objetiva e direta, principalmente na comunicação entre os agentes e a central de segurança da cidade. Tais aspectos de comunicação foram influenciados pelo filme *Ghost in the Shell* (1995), principalmente pela fala final da animação dita pela Major Motoko, personagem principal: “a rede é vasta e ilimitada”.

A voz interior que auxilia *Alivy* nos momentos de perigo é uma analogia ao “Gato Cheshire” que aparece e desaparece diante de Alice, como um guia misterioso. A garota vai pouco a pouco descobrindo suas habilidades e crescendo em maturidade, no entanto, sem perceber, o seu lado máquina vai mexendo com sua personalidade e o que pode acarretar no seu destino até o final da história. As imagens nesse capítulo têm uma iluminação mais intensa e contrastes mais fortes, embora o ambiente seja o mesmo. Essas características são mantidas nos capítulos finais, com a mudança para cenários mais sombrios, abandonados e com iluminação mais pobre e difusa reforçando a dramaticidade dos mesmos.

A captura violenta de *Alivy* feita pela agente Cris, puxando a menina pelo cabelo depois de tê-la chutado, fazendo com que ela

batesse a cabeça contra a parede, foi feita por conta de uma traumática lembrança da minha infância. Quando tinha 11 para 12 anos, eu e outros garotos brincávamos em cima da carroceria de uma pick-up e quando fui descer do veículo alguém me empurrou e bati a cabeça contra o muro. O ferimento sangrou bastante, encharcando a camisa, mas como estava próximo do hospital, ele foi estancado rapidamente. *Alivy* recuperou-se rapidamente dos ferimentos, devido a um sistema interno que regenera seus tecidos e peças danificadas.

## Capítulo 5

No capítulo 5 “*O refúgio inesperado*”, assustada com a intensa perseguição, ela foge e acaba chegando a parte da cidade subterrânea. Os agentes retornam e dessa vez ela lembra-se de uma música melancólica que sua irmã ensaiava no coral da cidade: *Lacrimosa* (REQUIEM, 1771), de Amadeus Mozart, a melodia melancólica faz com que ela perceba o tempo ainda mais lento e consiga sobrepujar seus oponentes com maior facilidade. Depois que fere os agentes, a garota sente um grande remorso, por entender naquele inesperado momento a letra da música que sua irmã sempre cantou no coral, e também por nunca ter sido adepta da violência para resolver seus problemas. Ela tem então seu primeiro conflito com seu eu máquina. No entanto, com agentes em seu encalço *Alivy* acaba pulando do prédio e caindo sobre os veículos, até que esbarra na moto voadora do pequeno Rafael que a princípio tenta se desfazer daquela garota atrapalhada, mas, como *Alivy* não tem registros nem donos o menino a leva para sua casa ao perceber a oportunidade de fazer dinheiro com um *droide* perdido. Ele mora com seu avô fora dos limites da cidade, longe de toda a vigilância frenética da Capital.

Sua memória ganhou uma nova compreensão e foi complementada pela habilidade do seu ser em traduzir do latim a letra da

música de Mozart. *Requiem* foi deixado inacabado com a morte prematura de Mozart em 1791, *Lacrimosa* faz parte dela, sua letra fala da iminência da morte, pequenez humana e apelo por compaixão diante do Juízo Divino. (KEMME, 2009, p. 85).

Nesse capítulo é mostrado um pouco do que ocorre além dos limites da grande cidade. Um dos cenários é a — Cidade dos Cupins —, uma antiga cidade destruída por conflitos e terremotos, que foi coberta pelo verde da natureza e depois habitada pelos que fugiram da intensa vigilância da Capital, preferindo morar num lugar menos seguro, em busca de maior liberdade. Nas brincadeiras com carrinhos na infância, já na minha casa atual, construía sobre o passeio minicidades, aproveitando blocos e tacos de madeira. Para representar as estradas o chão era riscado com pedaços de bloco vermelho, no arenoso eram feitos túneis rompendo a areia com os tacos e as aberturas dos blocos cobertos de musgo ao pé do muro transformavam-se nas garagens dos pequenos carrinhos de ferro.

## Capítulo 6

O vestido que *Alivy* desperta é um símbolo de memória. A garota o usa até o sexto capítulo “*Uma música para Alivy*”, pois ela recebe de presente de Saltine uma roupa que pertencia a sua falecida filha. O vestido é simples, amarelo, coberto de filó e com um pequeno detalhe retangular futurista nas mangas. O filó, com aspecto esfumaçado, tem o objetivo de reforçar o lúdico, o aspecto de sonho que ela acredita viver. O sapato tem a mesma intenção, como se a menina pisasse em pequenas nuvens. Ele foi feito aproveitando um calçado velho, foi retirado o salto e a estrutura superior. O sapato foi coberto de malha cor nude e colado na sua lateral filó e fita branca. O ser que *Alivy* desperta é o primeiro protótipo dos Anjos da Guarda (que a perseguem quase no fim da história), o protótipo foi rejeitado pela Agência de Segurança do Estado, pois foi considerada de aparência

dócil e frágil. Seu criador a construiu em homenagem a sua filha morta em um atentado, o projeto foi arquivado sem memórias no prédio que *Alivy* despertou juntamente com o vestido da filha do cientista que assim desejou.

Para compor o cenário do jardim, foram criados 3 objetos. A mão de um antigo *droide* gigante enterrado no jardim da casa do Avô de Rafael foi feita com caixas de papelão, em blocos e esqueleto de madeira. Parafusos, fita crepe e cola de silicone foram utilizados para fixar as partes e o acabamento com massa acrílica e tinta acrílica. A outra peça é uma bateria, aproveitando o tubo de uma bobina de papel de impressão industrial. Foi desenhada na estrutura uma grafia que criei exclusivamente para história, como amostra de letra futura. As lâmpadas triangulares foram produzidas tomando como base os desenhos e esboços que fiz. Eles foram feitas com plástico da capa de livros para encadernação e lâmpadas de LED. Os demais objetos, como o baú que *Alivy* está sentada, o vidro no chão, as telas de alumínio cercado os pés de milho e o disco de antena, foram adicionados para preencher os espaços na composição. As lembranças de *Alivy*, a conversa com Saltine e o próprio jardim faz parte de um apanhado de memórias que ocorreram no sítio dos meus avós e no quintal da minha casa atual que foram adaptados à história. O sítio tem muitas árvores, e na infância variadas plantas cercavam a residência, além de muitos objetos que eram descartados e espalhados no lugar. A maioria das fotos do projeto foram produzidas no mesmo local.

## Capítulo 7

Na sala de Gleir, durante o capítulo 7 “*A sala secreta do Dr Gleir*”, enquanto a garota está fazendo um reparo em sua perna danificada, ela conversa com droides que foram deixados e/ou abandonados por seus donos para conserto. *Alivy* se sensibiliza com a condição deles, principalmente ao ouvir um relato de uma garotinha que tem apenas a

metade do corpo. Estranhando o comportamento da garota, o doutor percebe que há algo de especial em Alivy, que vai além das outras máquinas. Isso desperta nele um receio e temor de que a garota tenha autoconsciência e passem a ser perseguidos pelo estado e pelos grupos terroristas. Por outro lado, por causa do apego de Rafael com Alivy, a garota é vista por eles cada vez mais como uma humana ao compartilhar suas lembranças. O final do capítulo 5, o capítulo 6 e o 7 são um verdadeiro refúgio de lembranças para Alivy.

Os *droides* mesmo sendo escravos compartilham com os humanos seus sentimentos e suas lembranças a ponto de muitas relações entre eles serem mais profundas e familiares – como no caso do Dr. Gleir e sua filha adotiva, Isabelle. Esse apego das pessoas com um ser sintético, reflete com maior clareza uma sociedade que se tornou mais egoísta e fria nas relações interpessoais. Embora aglomerados numa megalópole, boa parte dos habitantes convivem sozinhos, distraídos em realidades virtuais, apegados e dependentes dos seus *droides*, já que não é nada difícil gostar de um ser criado apenas para servir e agradar o seu senhor.

A sala do Dr. Gleir remete a minha antiga casa, ao lado da casa dos meus avós. Quando nos mudamos para a residência atual, meu avô transformou o lugar em um galpão para guardar ferramentas, espalhando peças antigas pelos cômodos, um ambiente instigante da infância e início da adolescência, um lugar de “traquinagens” nos momentos a sós. A sala secreta do doutor é semelhante a um grande galpão, com muitos *droides*, máquinas e peças quebradas amontoadas no lugar empoeirado.

## Capítulo 8

No oitavo capítulo “*Os anjos da guarda*”, quando Alivy e Rafael estão retornando para casa, depois do concerto na sala do doutor, ela é mais uma vez detectada e volta a ser perseguida por outros

agentes de segurança, os “Anjos da Guarda”. Temendo pela vida do garoto, *Alivy* pula da moto e a perseguição se segue (...), encontra o menino e os dois retornam para oficina do Dr. Gleir. Eles então decidem proteger a garota e levá-la para um local seguro, por ter despertado tamanho interesse das autoridades locais e dos grupos antiestado.

O corredor diagonal transparente, a pequena faixa laranja indica a proporção da personagem no ambiente que será inserida digitalmente. A inserção dos personagens será feita no programa de edição de imagem, colocando um fundo com partes da cidade nas áreas mais escuras.

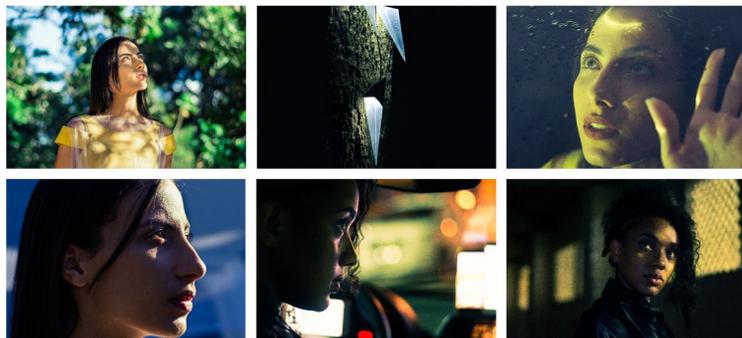
Os quatro últimos capítulos contém maiores lacunas e ainda não foram definidos quanto ao conteúdo. Eles apresentam um ambiente de abandono e esterilidade. A medida que a história fica mais tensa, os personagens vão adentrando em cenários mais sóbrios. Tomando como referência os filmes de Ridley Scott e Denis Villeneuve, os cenários aqui serão produzidos em miniatura, mas numa dimensão ainda menor como no corredor que *Alivy* atravessa no capítulo 5. Ele foi feito com o mesmo plástico de encadernação das lâmpadas, fotografado em plano detalhe. A produção de um cenário macro no micro.

## Capítulo 9

O capítulo 9 “*A astuta Arguir*” surge com mais destaque à agente Arguir, um dos três “Anjos da Guarda”. Ela ficou responsável por caçar *Alivy*. Para capturar a menina ela terá que usar táticas mais sutis e imperceptíveis aos alertas da garota. Em meio a isso *Alivy*, Rafael e seus amigos procuram se refugiar nos lugares abandonados e sombrios da cidade, onde a vigilância é menos intensa. No entanto eles são descobertos por outros *droides*, conhecidos como *vigilantes*, quando passavam por uma fábrica abandonada. Eles entram em

conflito, os droides são abatidos, por Isabelle e Gleir e, assim, eles continuam a fuga. No entanto, aquele episódio chamou a atenção de Arguir que se aproxima cada vez mais de *Alivy* e seus amigos.

#### Imagem 4



*Alivy*, Sequência fotográfica (capítulo 7,8,9,10 e11), Miquéias Rezende (2019).  
Fonte: arquivo pessoal.

Um dos cenários do capítulo 9, do conflito com os *vigilantes*, faz referência a Ponte Dom Pedro II, que liga São Félix a Cachoeira-Ba, pelo medo que eu sentia na infância ao atravessar a ponte, pois na época seu piso era de madeira e instável. O cenário aparenta-se a de um prédio abandonado, com enormes colunas de ferros caídas e atravessadas na diagonal.

## Capítulo 10

*Alivy* e seus amigos conseguem fugir com a ajuda do Dr. Gleir e da sua filha Isabelle, que os guiam pelas antigas entranhas da cidade. Neste meio tempo, *Alivy*, sentindo-se culpada por tudo o que está ocorrendo, e por ter colocado seus amigos naquela embaraçosa situação, se encolhe e aflige-se cada vez mais, tentando minimizar suas habilidades para não ser mais vista como uma máquina. Ela percebe a aproximação de inimigos e seres cruéis, no entanto, em

meio a sua angústia, não sabe se alerta ou usa seus instintos para guiar seus amigos para um lugar seguro. Seu medo e suas dúvidas, como de qualquer humano, vão se tornando mais fortes ao aproximar-se do final da história, quando os acontecimentos a sua volta tornam-se cada vez mais sérios e a percepção de que ela realmente está vivendo num mundo real são mais latentes.

Até que eles são encurralados por um dos grupos antiestado de Faurel, ao mesmo tempo em que a agente especial se dirige para o lugar a fim de neutralizá-la, sem ter a certeza se deveria ou não cumprir aquela missão. Diante do perigo que estão passando e tendo conflitos internos a respeito do seu *eu* e da *realidade*, Alivy terá que decidir entre seu lado humano e seu lado máquina para salvar a vida dos seus amigos, o que pode definir seu destino.

## Capítulo 11

No capítulo 11 “*A decisão de Alivy*”, enquanto Arguir está enfrentado o grupo de Faurel, Alivy e seus amigos se dirigem para o porto da cidade para fugir em um antigo veículo que Gleir havia deixado no local. Porém uma parte do grupo antiestado os encerrala numa passagem. Com a munição das armas acabando e já perdendo as esperanças, Alivy é impulsionada por uma força incontrolável e de forma mais intensa que antes, ela destrói o grupo de forma violenta. No entanto ela abre os olhos e percebe que tudo aquilo não passou de uma visão de uma ação possível do *ser* (a voz interior).

Diante desse dilema, e do risco que eles estão correndo, a menina lembra-se no último instante da baleia do capítulo 2. Ela pega um artefato que estava com Rafael, que o virtual interfere na realidade e ativa, fazendo surgir, mais uma vez, o oceano lúdico da aula com a Baleia que confunde e imerge os *droides* de Faurel naquele universo temporariamente e ela e seus amigos escapam dali.

O final da história ainda não foi definido, porém é bem provável que ele faça referência ao retorno de Alice quando estava no julgamento realizado pela Rainha de Copas. Esse retorno também ocorre com a personagem principal da animação japonesa *A viagem de Chihiro* (HAYAO MIYAZAKI, 2001) que é uma releitura oriental de *Alice no país das maravilhas* (LEWIS CARROLL, 2002).

Quase chegando ao destino e sem saberem que Arguir os seguia sorrateiramente, Alivy e seus amigos são surpreendidos e a garota é violentamente neutralizada com um poderoso raio. Isabelle é abatida pela agente e Gleir tem sua arma destruída por um disparo de Arguir. No entanto no visor de Arguir ao contemplar *Alivy* no chão quase desacordada, surge a todo instante a mensagem conflituosa de que ela é humana e um droide ao mesmo tempo. O fato de *Alivy* ser humana impede que Arguir prossiga a neutralização. Mas os danos em *Alivy* são muito sérios, lhe sobra apenas o tempo de se despedir dos seus amigos antes da chegada dos outros agentes.

Assim, *Alivy* misteriosamente desperta como a mesma garotinha, mas agora num dos quartos da casa da sua avó, cercada de presentes e mensagens de apoio recebidas durante sua recuperação. Desnortada diante desta mudança abrupta, *Alivy* ainda se sente apegada com o mundo futurista e a dúvida de uma realidade paralela, ou se o que viveu foi um sonho para lá de intrigante, o que norteará sua vida a partir de agora. De qualquer forma, a certeza de que sua existência é a própria memória.

### **Considerações finais**

Este trabalho surgiu como um grande desafio, que vai além do âmbito acadêmico. Além de ser autobiográfico, explorando a memória, *Alivy* deu-me maior liberdade de criação artística e através dele pude explorar e entender o que me levou a escrever o livro. Pois a

memória autobiográfica e a imaginação, sendo a primeira a base da última, pelo acúmulo de experiências e vivências da infância até a fase adulta, foram poderosas ferramentas para criação do livro de *Alivy* e de suas imagens. Foi possível compreender também que os estudos das principais referências, dos cenários futuristas, a criação dos objetos a partir dos rascunhos e a composição fotográfica, permitiram a produção das primeiras imagens que constituem um pouco daquilo que é o “Mundo de *Alivy*”. Esse universo lúdico futurista ainda está em construção e mais imagens serão produzidas, assim como a conclusão dos textos do livro, estando aberta também a possibilidade de uma adaptação da história como filme.

O futuro vivenciado por *Alivy* não é tão apocalíptico, nem tem uma atmosfera tão sombria como a do filme *Blade Runner* e sua continuação, ainda que a terça parte da história se passe em cenários escuros e noturnos. *Alivy* tem uma mensagem mais esperançosa quanto ao futuro da humanidade, pois o meio ambiente ainda está se reerguendo de desastres passados. Embora a relação entre *droides* e humanos seja delicada e ao mesmo tempo de dependência, eles não estão em oposição como os replicantes e humanos do filme de Ridley Scott. No entanto, *Alivy* se aproxima de *Blade Runner* com relação ao que é *ser humano*, mesmo que esse questionamento parta de outro ser, como os *droides* e os *replicantes* das histórias.

Em suma, a complexidade das relações que cada um desenvolve com o mundo e com as outras pessoas nos leva a refletir sobre o que constitui *ser humano*. Assim sendo, é notório que a história de *Alivy*, abre a possibilidade de que a memória constitui, se não o que somos, grande parte do que pretendemos ser, quando refletimos sobre nós mesmos.

## Referências

AFONSO, A.; ELOY, S. **As visões futuristas no cinema**: a morfologia da cidade futura nos filmes de Ficção Científica. Usjt, 2014. Disponível em: <https://www.usjt.br/arq.urb/numero-11/12-adriana-afonso.pdf>. Acesso em: 14 maio 2019.

BAUER, P. J; PATHMAN T. **Memória e desenvolvimento inicial do cérebro**. Em: Tremblay RE, Boivin M, Peters RDeV, eds. Paus T, ed. tema. Enciclopédia sobre o Desenvolvimento na Primeira Infância [on-line]. Disponível em: <http://www.encyclopedia-crianca.com/cerebro/segundo-especialistas/memoria-e-desenvolvimento-inicial-do-cerebro>. 2008. Acesso em: 12 maio 2019.

BLADE Runner, **O Caçador de Andróide (Blade Runner, EUA)**. Direção de Ridley Scott. 117min. 1982.

BLADE Runner, **2049**. EUA. Direção de Denis Villeneuve. 164min. 2017.

BRAGA, A. L. **O Cinema enquanto fonte de compreensão da realidade**: Blade Runner e seu repertório simbólico. 2004. Disponível em: <https://docplayer.com.br/2709840-O-cinema-enquanto-fonte-de-compreensao-da-realidade-blade-runner-1-e-seu-repertorio-simbolico.html>. Acesso em: 12 dez. 2018.

CARROLL, L. **Alice no País das Maravilhas**. Alice: edição comentada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

DEL LAMA, Fernando Araújo. **Da “memória involuntária” à “incompatibilidade consciência-memória”**: aproximações benjaminianas entre Proust e Freud. Pag. 16-31. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/fernandolama1.pdf>. Acesso em 2 de julho de 2019.

GIRARDELLO, Gilka. **Imaginação**: arte e ciência na infância. 2011. Pag 75-92. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pp/v22n2/v22n2a07>. Acesso em 15 de Abril de 2019.

JUNGK, Robert. **El Futuro ha comenzado**. El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo, XXIV, 4, p. 8-17, illus. 1971. (Espanhol). Disponível em: <[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052879\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052879_spa)>. Acesso em 24 de Abril de 2019.

KEMME, C. 2009. **The Domine Jesu of Mozart's Requiem: Theory and Practice of its Completion**. Disponível em: [https://cdn.shopify.com/s/files/1/2395/9517/files/2009\\_2\\_1.pdf?18210463307688691617](https://cdn.shopify.com/s/files/1/2395/9517/files/2009_2_1.pdf?18210463307688691617). Acesso em: 6 jul. 2019.

MAGNUM PHOTOS. **Approximate Joy: How Christopher Anderson's imagined future shaped a vision of the present**. 2017. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/christopher-anderson-approximate-joy/>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

MARCELO, F. C. **Blade Runner e a crise da modernidade: análise fílmica e interpretação**, 2011. Disponível em: [http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files/2011/06/caderno\\_resumo\\_1sem2011.pdf](http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files/2011/06/caderno_resumo_1sem2011.pdf). Acesso em: 02 dez. 2018.

MARTINS, A. R. **Luz no Cinema**, 2004. Disponível em: [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VPQZ-6Z9S-ME/dissertacao\\_andre\\_reis.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VPQZ-6Z9S-ME/dissertacao_andre_reis.pdf?sequence=1). Acesso em: 8 maio 2019.

MARTINS, S. B. **Memória em obra: um ensaio sobre Blade Runner 2049**. 2017. Disponível em: <http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfp/article/view/567>. Acesso em: 26 nov. 2018.

PAULA, A. P.; PIRES, I. A. H. (2017). **Revisão narrativa: controvérsias acerca do construto teórico da memória autobiográfica**. Memorandum, 33, 112-127. Disponível em: <[seer.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/9895](http://seer.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/9895)>. Acesso em 13 de junho de 2019.

POCINO, M. D. **O cérebro é como uma esponja até aos 11 anos de idade**. Iasaúde. 2019. Disponível em: <http://iasaude.pt/index.php/informacao-documentacao/recortes-de-imprensa/1893-cerebro-e-como-uma-esponja-ate-aos-11-anos-de-idade>. Acesso em: 11 jun. 2019.

RAMIREZ, Paulo Niccoli. **A memória e a infância em Marcel Proust e Walter Benjamin**. Pag. 119-134. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/4424/3478>>. Acesso em 12 de Maio de 2019.

SANTOS, Ilka Schapper. **A imaginação e o desenvolvimento infantil**. 2009. (Pag. 157-169). Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaedufoco/files/2009/11/Capítulo-09-13.2.pdf>>. Acesso em 9 de Novembro de 2018.

SOUTO, G. B. **Blade Runner e o caçador de andróides: as narrativas da (pós) humanidade no gênero da ficção científica**. 2001. Disponível em: <http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/Gabriela%20Souto.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2019.

# Livro de artista: percursos e memórias das escolas de Joana

*Jamile Menezes  
Antonio Carlos de A. Portela*

## **“Abre a roda, tindolelé...”**

Este capítulo sintetiza o Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Visuais da UFRB, realizado em 2015, e seus desdobramentos até os dias atuais, mostrando o processo criativo da produção de um livro de artista para o público infantil, a partir de um conto autoral, relacionado ao ensino e aprendizado em espaços formais e informais de aprendizagem, com ilustrações que mesclam diversas técnicas, como gravura, pintura, colagem e desenho digital. A citação a seguir inaugura o pensamento central para o desenvolvimento desse trabalho, pois vem confirmar a importância das artes visuais, do design e da cultura regional na formação integral do ser na sociedade:

Num país como o nosso, meu caro amigo, construído na desigualdade social e nas mentiras políticas, o bom livro para a criança e para o jovem é, não tenho dúvida, um projeto de nação (LACERDA, 2003, p. 29).

Assim como brincadeira é coisa séria, foi possível fazer um TCC brincando, haja vista a escolha de nomes de brincadeiras e cantigas para os intertítulos do memorial em que se baseia este capítulo. Para isso, foi necessário mergulhar nas lembranças da minha infância vivida na zona rural de Valença-BA, permeada por todos os cantos, encantos e pessoas envolvidas nesta importante fase da vida.

O contato com as Artes Visuais vem desde criança, por vontade própria e estímulo da minha família. A relação com a natureza também foi favorável para estimular a minha sensibilidade e expressão artísti-

ca, desenvolvendo uma relação de pertencimento com o local onde eu vivia. A escola na qual estudei era longe da minha casa, mas o caminho sempre foi muito dinâmico por conta da afinidade que eu possuía com a região. Neste percurso, aprendi valores com amigos e parentes e vivi experiências tão valiosas quanto às adquiridas na escola.

Na graduação em Artes Visuais, sempre busquei relacionar os temas estudados nas aulas com a infância, a educação, escrita e leitura. Portanto, o livro de artista *As Escolas de Joana* foi uma continuação dos estudos sobre a literatura infantil relacionada às linguagens artísticas.

O conto presente no livro foi escrito durante o curso, na disciplina “Educação em Espaços não formais de Aprendizagem”, com base nas minhas vivências, apresentando sugestões e possibilidades de inserir a arte no cotidiano escolar das crianças. A personagem central, uma menina de oito anos chamada Joana, é inspirada na criança que eu fui e representa algumas crianças que estudam na zona rural e investem muito tempo para se deslocarem até a escola.

De acordo com Mirian Celeste (2010, p.12) a linguagem da arte foi feita para o homem mergulhar dentro de si mesmo, exteriorizando suas emoções para outros indivíduos. Sendo assim, a arte é importante nas escolas porque é significante também fora dela. Por ser um conhecimento construído pelo ser humano através dos tempos, a arte é um patrimônio cultural da humanidade, e todas as pessoas têm direito a esse saber. Neste viés:

Tratar a arte como conhecimento é o ponto fundamental e condição indispensável para esse enfoque do ensino de arte [...]. Ensinar arte significa articular três campos conceituais: a criação/produção, a percepção/análise e o conhecimento da produção artístico-estética da humanidade, compreendendo-a histórica e culturalmente (MARTINS, 2010, p. 12).

Da mesma forma que as Artes Visuais, a literatura infantil surge como uma ferramenta imprescindível para a formação do indivíduo,

sendo possível despertar sua sensibilidade e percepção através do contato com outros mundos, pessoas e circunstâncias. Jandimara Silva (2008, p. 4) afirma que o educador pode mediar esta relação mesmo antes da criança saber ler, através de rodas de leituras e contação de histórias, assim podendo desenvolver o hábito de ouvir e prestar atenção.

As ilustrações que mesclam diversas técnicas artísticas serviram para fomentar a leitura de imagens, despertando interesse nos temas abordados na narrativa, uma vez que “a alfabetização deveria ter início na leitura da imagem, o que geraria melhores leitores do mundo e, inclusive, das palavras quando chegasse seu momento.” (RAMOS, 2011, p. 288).

A história narrada no livro acontece na Fazenda Tremedal e na Escola Municipal Dr. Rafael Trócoli, localizadas na zona rural da cidade de Valença-BA, onde passei minha infância. A personagem Joana caminha por vários lugares até chegar à escola. Atualmente, alguns desses lugares foram abandonados ou substituídos por plantações, tornando o acesso mais difícil. Nas palavras de Moacir Gadotti (2006) “a vivência na cidade, por si só, constitui-se em um espaço cultural de aprendizagem permanente e espontâneo” (GADOTTI, 2006, p. 134). Assim, contar a história desses espaços esquecidos com o tempo é trazer de volta as memórias de várias pessoas dessa região, reconhecendo a importância do lugar enquanto formador do cidadão.

Para desenvolver o produto, utilizei conceitos e metodologias do *Human Centered Design* e do *Design Thinking*, aprendidos durante as co-orientações com o professor Taygoara Aguiar<sup>28</sup> e através de pesquisas bibliográficas. Estes métodos utilizam a experiência do

---

28 Atualmente, em processo de doutoramento no PPGAV-EBA/UFBA, pesquisa autorias e poéticas no design de livros de artista em Salvador. Professor da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA). Mestrado em Artes Visuais, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFBA. Graduou-se em Desenho Industrial pela Universidade Federal da Bahia (2007) e possui especialização em Arte educação pela EBA/UFBA (2010).

designer como fator imprescindível para a criação do produto, levando em conta as necessidades e motivações das pessoas para criar soluções de possíveis problemas.

### **"Ciranda, cirandinha..."**

O processo criativo para a realização deste trabalho não foi só meu. Os percursos que eu fiz durante a infância, com minha família, amigos e amigas, até chegar ao curso de Artes Visuais na UFRB, junto com os professores e colegas, o trabalho realizado na ONG Casa de Barro em Cachoeira-BA, com os educadores e as crianças, foram de suma importância para a concretização do livro. Os rumos foram decididos por mim, mas todos colaboraram de alguma forma para que chegasse até aqui, pois esse processo não aconteceu apenas no curso de Artes Visuais, mas em toda a minha vida.

Ao ser chamada para estagiar como Arte Educadora, na ONG Casa de Barro – Cultura, Arte, Educação, em Cachoeira-BA (Figura 1), percebi o quanto gostava de ensinar as crianças através da arte, de forma multidisciplinar. Lá, com a ajuda da equipe, criei ambientes lúdicos que favoreceram o desenvolvimento infantil, conheci artistas locais, descobri o potencial da literatura infantil para a formação do indivíduo, desenvolvi técnicas para a contação de histórias, fiz diversas oficinas e mostrei às crianças a importância da sua cultura. Até que eu também redescobri e reafirmei a importância da minha.

Foi a partir desta experiência que surgiu a ideia de criar um livro, pois eu passava boa parte do tempo na biblioteca infantil, lendo e aprendendo as histórias para contar. Resolvi escrever sobre minha infância na Fazenda Tremedal, pois, graças ao que vivi lá, me tornei a pessoa que sou hoje. O lema da Casa de Barro é uma frase de Leon Tolstói que diz: "Se queres ser universal, canta a tua aldeia", e é isso que eu fiz nesse trabalho, cantei a roça, cantei a infância, o brincar, a família e as artes.

O ensino de Artes deve possibilitar às crianças a vivenciar e compreender as linguagens artísticas a partir da própria experiência, estimulando os recursos pessoais, a pesquisa de materiais e técnicas, permitindo um trabalho centrado na reflexão e na percepção. Por isso, o livro de artista *As Escolas de Joana* se origina de várias experiências vividas na minha infância: a caminhada para a escola longe de casa, o convívio com uma família atenciosa, as brincadeiras ao ar livre e a educação em espaços informais de aprendizagem. Esses acontecimentos foram transformados em um conto, ilustrados e reunidos em um livro, para mostrar que as crianças aprendem com todo mundo e em qualquer lugar.

### **Artes, educação e *design***

As ideias abordadas neste trabalho foram embasadas, principalmente, nas ideias de John Dewey (2010) sobre a importância da experiência nas Artes Visuais; de Paulo Freire (2013) sobre a Educação popular e Rafael Cardoso (2012) sobre a relação entre memória, identidade e *Design*. A proposta foi dialogar com estas três áreas específicas, que se relacionam diretamente com a produção do livro de artista, utilizando como ponto fundamental as vivências – tanto a minha, quanto as das crianças para as quais o livro é destinado.

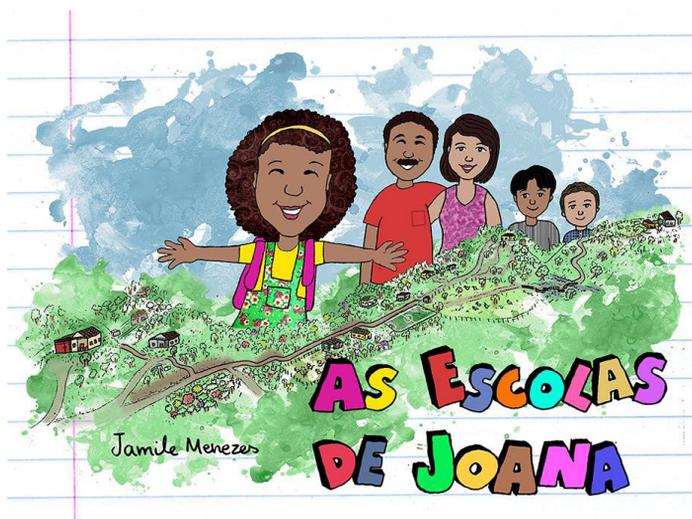
De acordo com Livia Marques (2008), um dos autores cuja produção científica influenciou as tendências educativas do início do século XX foi o filósofo americano John Dewey, cujas ideias influenciaram áreas de conhecimento distintas e serviu de inspiração para a chamada Escola Nova, a qual “prioriza o interesse do aluno e os problemas correntes de uma sociedade em constante mudança. Dewey considerava que não deveria existir separação entre a vida e a educação e que a experiência era uma das formas de efetivar a aprendizagem” (CARVALHO, 2008, p.80).

Ainda segundo a autora, os programas de Arte deveriam ser baseados em experiências reais e relacionados ao contexto social dos educandos, inseridos nos lugares aos quais estes pertencem; tal estratégia reforçaria e ampliaria os espaços desses indivíduos no mundo, pois as crianças desenvolvem sua inteligência por meio das relações que criam com o meio onde vivem. A respeito dessas interações, John Dewey (2010) defende que “a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver” (DEWEY, 2010, p. 109).

Em sua obra *A Arte como Experiência* (2010), Dewey conceitua a experiência singular, na qual as emoções e ideias são modificadas de acordo com as situações de resistência e conflito. Nas ocasiões em que há distração e dispersão, os momentos não são devidamente aproveitados, pois há uma discordância entre o que pensamos, desejamos e obtemos.

Na experiência singular, as vivências fazem o percurso até a sua concretização, como é o caso do livro de artista *As Escolas de Joana* (Figura 2), no qual a minha experiência de frequentar uma escola longe da minha casa durante a infância serviu como estrutura para criar um conto com ilustrações, se transformando em uma memória tangível em forma de objeto. É no exercício de se colocar como espectador e criador-produtor, que “o ato de produzir, quando norteado pela intenção de criar algo que seja desfrutado na experiência imediata da percepção, tem qualidades que faltam à atividade espontânea ou não controlada. [Mas] o artista, ao trabalhar, incorpora em si a atitude do espectador” (DEWEY, 2010, p.128).

Imagem 1



Capa do livro de artista *As Escolas de Joana*. Fonte: arquivo pessoal (2014).

Portanto, a experiência é aqui entendida como força motriz para a produção artística e deve ser estimulada desde a infância, pois é essencial que a arte seja introduzida na vida do indivíduo durante as primeiras fases da educação, para desenvolver sua expressão, pensamento crítico e sensibilidade. Em consonância com essa ideia, Aurora Ferreira (2012) afirma que a arte é uma fonte de alegria e prazer, pois permite a organização do pensamento através das atividades criadoras propostas. Dessa forma, essa importante disciplina e área do conhecimento humano possui grande influência no desenvolvimento da personalidade.

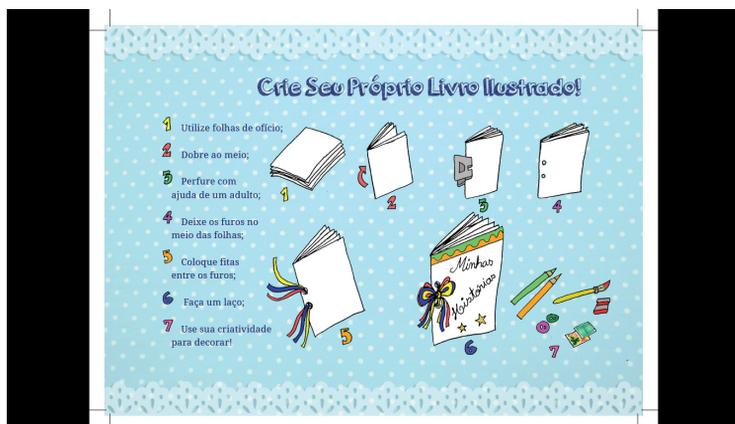
A personagem Joana – que me retrata na infância – foi ilustrada negra por questões de representatividade, pois, na maioria dos livros pesquisados, as personagens principais são brancas, com cabelos lisos e olhos claros, diferentes de grande parte das crianças do Recôncavo da Bahia. Reencontrei minha criança interior em Cachoeira-BA e, já que esta cidade tem uma população majoritariamente

negra, este foi um dos principais motivos para que a personagem se configurasse com essa cor de pele.

Compreendemos que a “atividade artística deve ser estimulada por meio dos sentidos, da imaginação e de atividades lúdicas, que irão ampliar as possibilidades afetivas, sociais e criadoras da criança” (FERREIRA, 2012, p.12). No que diz respeito à utilização das artes na educação, Ana Mae Barbosa (1991) sempre foi uma defensora de que arte é fundamental para o processo da educação de um país em desenvolvimento, pois é conteúdo e abarca as dimensões cognitiva e profissional “para interpretar o mundo, a realidade, o imaginário, [...]”. Como conteúdo, arte representa o melhor trabalho do ser humano” (BARBOSA, 1991, p. 04).

Por conta disso, no final do livro (Imagem 3), proponho que a criança conte sua própria história, através de um livro artesanal ilustrado que ela mesma possa fazer. Depois sugiro que desenhe seus amigos, suas brincadeiras favoritas, sua escola, dentre outras situações. Assim, ela poderá ter um registro do seu contexto histórico, entendendo ainda mais o mundo que a rodeia.

Imagem 2



Página do livro com proposta de atividade para as crianças. Fonte: arquivo pessoal (2014).

Ainda sobre uma educação efetiva que considera e valoriza o entorno do indivíduo a favor da coletividade, Paulo Freire (2013) é categórico quando afirma que não existe educação fora de uma sociedade e que o homem não vive em um ambiente vazio. A partir daí, é possível notar a relação considerável que existe entre o ser humano, suas experiências e sua produção artística.

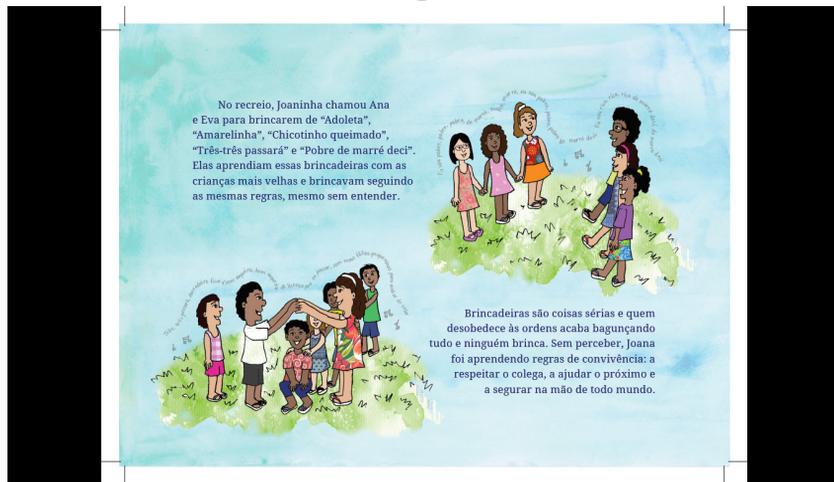
Na escola onde estudei, havia uma grande área verde para as crianças brincarem livremente (Imagem 4); as brincadeiras típicas da época eram ensinadas pelas crianças mais velhas e estimulavam a coordenação motora, equilíbrio, ritmo e a convivência em grupo. A partir dessas experiências, mostro no livro (Imagem 5) como aprendi brincando diversos valores essenciais para a vida em sociedade, com compreensão, respeito e diálogo.

**Imagem 3**



Área verde e fachada da Escola Dr. Rafael Trócoli, na zona rural de Valença-Ba, (2014). Fonte: pesquisa de campo do TCC.

## Imagem 4



Página 19 do livro *As Escolas de Joana*, mostrando algumas brincadeiras. Fonte: arquivo pessoal (2014).

No que concerne à relação de ensino e aprendizagem que busquei compreender com a pesquisa, as palavras de Freire (2013) ratificam a ideia de que a ação de ensinar é algo característico da humanidade, vem de tempos primórdios e estende-se para toda e qualquer tipo de sociedade. Em seu discurso, ele assegura que ensinar inexistente sem aprender e vice-versa e, foi aprendendo socialmente que, no decorrer da história, mulheres e homens descobriram que era possível ensinar. Dessa forma, a capacidade criadora do indivíduo está diretamente ligada ao modo como ele interage com os outros e com as experiências adquiridas e vivenciadas, bem como o reconhecimento da sua cultura e das suas origens, onde:

A integração ao seu contexto, resultante de estar não apenas nele, mas com ele, e não a simples adaptação, acomodação ou ajustamento, comportamento próprio da esfera dos contatos, ou sintoma de sua desumanização, implica em que, tanto a visão de si mesmo, como a do mundo, não pode absolutizar-se, fazendo-o sentir-se um ser desgarrado e suspenso ou levando-o a julgar o seu

mundo algo sobre que apenas se acha. A sua integração o enraíza (FREIRE, 2013, p. 58-59).

Da mesma maneira, Rafael Cardoso (2012) mostra que “cada um extrai do passado aquilo que considera importante, ou relevante, e o assimila àquilo que considera ser sua identidade no presente” (CARDOSO, 2012, p. 91). Nesse caso, tratar da minha infância, da época escolar, das brincadeiras e pessoas envolvidas nessa fase, em um livro de artista, remete a uma lembrança coletiva que várias pessoas da Fazenda Tremedal tiveram e se recordam ao ter contato com o livro.

Para fazer as ilustrações e a diagramação foi necessária uma análise de livros infantis similares, buscando referências de texturas, tipografia, paleta de cores e traço. Essa observação foi muito importante para concluir o projeto, permitindo aferir o que Cardoso (2012) pensa: “O bom designer de livros costuma ser o que gosta de ler [...] O aprofundamento e o estudo atribuem ao trabalho uma densidade que o diferencia do comum” (CARDOSO, 2012, p.252).

Artes, Educação e *Design* são áreas que estão intensamente ligadas, pois dedicam-se à objetivação, construção e à materialização de ideias. Neste projeto, relacionei as três por meio da experiência vivenciada por mim no decorrer da minha vida: a Arte e o *Design* como formas de expressão e realização do produto, e a Educação como a maneira de transmitir conhecimentos e entender a si mesmo.

### **Livro-de-artista e interdisciplinaridade**

A utilização do termo Livro de Artista ocorreu devido ao seu caráter interdisciplinar, já que neste trabalho são abordadas três áreas específicas; também porque as ilustrações foram produzidas a partir de técnicas mistas, uma vez que durante a minha vida eu trabalhei com diversas expressões artísticas: desenho, pintura, fotografia, música, teatro e arte educação.

Segundo Antonio Carlos Portela (2009), com as variadas formas de expressão através de imagens, trabalhando desde o texto até as cores, dimensões, texturas, montagem e manuseio, o livro de artista instaura uma relação íntima com o fruidor, que é despertado por valores que estão além de sua significação cotidiana. Imagens e palavras são a matéria-prima do livro de artista e são elementos imprescindíveis para a produção focada no público infantil, por isso Amir Brito Cadôr (2012) explica que, para ser considerado livro de artista, não basta que imagens e texto tenham a mesma autoria. O livro é visto como um todo, onde conteúdo e forma se apresentam indissociáveis. Sua ideia sobre livro de artista ressalta a característica de autonomia projectual do autor, desde a escolha de materiais ao resultado final, pois o livro consiste numa obra de arte em si, despertando nas crianças diversas sensações.

No caso do livro *As Escolas de Joana*, participei da maioria das etapas de produção: texto, *storyboard*, ilustrações, diagramação, escolha do formato e do material, com colaboração de Adna Alves na encadernação e na revisão do texto, Kelvin Marinho. Sobre essa colaboração na execução do projeto, Paulo Silveira (2008) demonstra que o livro de artista pode designar tanto a obra quanto a categoria artística, pois seu conceito ainda é muito questionável por envolver outras especialidades, como estética e literatura.

O uso de ilustrações em livros infantis de Claudia Mendes, (2010) destaca-se como um produto que permite a expressão de conteúdos regionais, sendo um possível contraponto à massificação da cultura globalizada. Para os jovens leitores, ele pode desempenhar um papel importante na formação de uma identidade cultural que leve em conta a diversidade da cultura brasileira.

As crianças da zona rural de Valença poderão ter acesso a um livro que tenha as paisagens que elas costumam ver no seu cotidiano, valorizando a sua região e conseqüentemente a sua autoestima,

já que a personagem principal veio do mesmo lugar onde elas moram. Comungando com as ideias de Claudia Mendes sobre a importância da ilustração ao longo da formação do indivíduo, para Florence de Mèredieu (1991), quando a criança atinge a idade escolar, quase sempre é verificada uma diminuição da produção gráfica, já que a escrita é considerada uma matéria mais séria e passa então a ser concorrente do desenho. Por isso, no final do livro, proponho que as crianças desenhem e escrevam sobre a sua realidade.

### **Educação formal/não-formal**

Geralmente a alfabetização acontece nos espaços formais de aprendizagem, nos quais o aluno aprende a ler e escrever com livros didáticos, os quais infelizmente nem sempre mostram a sua realidade local. A educação formal é regulamentada pelo Ministério da Educação e por isso deve seguir uma matriz curricular pré-estabelecida, com objetivos específicos e padrões construídos há muitos anos. No entanto, grande parte da nossa vida é vivida em espaços informais e não-formais de aprendizagem. A família, o círculo de amigos e a igreja, são exemplos de espaços informais; já os centros culturais, ONGs e museus são exemplos de espaços não-formais, onde a participação e a interação das pessoas são fatores fundamentais para o aprendizado. As vivências de todos esses espaços são valorizadas e utilizadas pelo educador como instrumento pedagógico, o qual trabalha a individualidade de cada um a favor do coletivo.

Como experiência em uma instituição não-formal de aprendizagem, relato o trabalho realizado como arte educadora e contadora de histórias na ONG Casa de Barro - Cultura, Arte, Educação, na cidade de Cachoeira-BA. As vivências que lá desenvolvi me serviram de inspiração para utilizar o livro infantil e a arte educação como ferramentas de valorização do patrimônio cultural e das memórias adquiridas ao longo da vida, pois, “a memória é o segredo da história, do modo

pelo qual se articulam o presente e o passado, o indivíduo e a coletividade” (IANNI, 1999, p. 10).

Descobri o que é Educação não-formal trabalhando na ONG Casa de Barro, em Cachoeira-BA. Neste local eu pude realizar trabalhos com Artes e aprimorei minhas habilidades em pintura, desenho, decoração e contação de histórias para o público infantil (Figura 6). Os conhecimentos adquiridos no curso de Artes Visuais eram aplicados ao contexto local, sempre enfatizando a cultura, as artes e a educação. A educação não-formal vem ocupando um lugar cada vez mais expressivo e a Casa de Barro contribui para que essa modalidade seja difundida no Recôncavo da Bahia, recebendo diversos prêmios e sendo reconhecida por várias instâncias.

**Imagem 5**



Ciranda de Leitura na Biblioteca Infantil da Casa de Barro. Fonte: arquivo pessoal (2014).

Depois de vivenciar e aprender na prática esses conceitos, durante a graduação estudei a sua teoria na disciplina optativa Educação em Espaços não-formais de aprendizagem, ministrada pela educadora Marcela Silva, do curso de Serviço Social. Constatei que a educação formal é regulamentada pelo Ministério da Educação e

tem um formato determinado por uma legislação nacional, a exemplo das escolas e universidades.

Diferente da educação formal, a educação não-formal não é regulamentada pelo Ministério da Educação e pode acontecer em ambientes diversificados, como museus, ONGs, centro culturais, dentre outros que “localizam-se em territórios que acompanham as trajetórias de vida dos grupos e indivíduos, fora das escolas, em locais informais, locais onde há processos interativos intencionais” (GOHN, 2006). A educação não-formal costuma ter conteúdos mais específicos, voltados para a aplicação na prática.

Já a educação informal acontece em qualquer ambiente e “se caracteriza pela aprendizagem em que não há planejamento, seja por parte de ensinantes, seja por parte de aprendizes (muitas vezes autodidatas)” (SIMSON; PARK; FERNANDES, 2007, p. 16). Um bom exemplo desta modalidade é a família, o círculo de amigos e os centros religiosos, onde o aprendizado acontece de modo natural, sem que nos demos conta.

### ***Design thinking e poética***

Segundo Maurício Vianna (2012) o *Design Thinking* “se refere à maneira do designer de pensar, que utiliza um tipo de raciocínio pouco convencional no meio empresarial, o pensamento abduutivo” (VIANNA, p. 13). Com esse método de proceder, formulam-se perguntas que devem ser respondidas com base nos dados observados durante a convivência com o problema. Assim, ao raciocinar de modo abduutivo, a solução se encaixa na situação como uma proposta para resolvê-la. Desse modo, os *Design Thinkers* criam soluções que propõem novas definições e que estimulam os aspectos sensorial e cognitivo inclusos na experiência do indivíduo. No caso do meu projeto, os questionamentos envolviam como promover o estímulo à leitura, a valorização do entorno da criança, a criação artística e a contação de

histórias no ambiente escolar. Então, o livro de artista infantil surgiu com essas finalidades, encontrando aporte metodológico *no Design Thinking*.

As etapas de imersão, análise-síntese, e de ideação-prototipação para a construção do livro de artista foram desenvolvidas de acordo com a metodologia de Maurício Vianna (2012)<sup>29</sup>. Mesmo não conhecendo esse método, durante o trabalho na Casa de Barro conheci alguns problemas da educação infantil: falta de concentração e de interesse pela leitura, nas crianças; desestímulo e escassez de criatividade dos educadores para trabalhar o livro infantil em sala de aula. Muitos deles achavam que não teriam como contar histórias e passar o conteúdo programático, pois acreditavam que não havia como unir as duas coisas. Depois de alguns cursos que oferecemos, alguns professores mudaram de opinião, o que me estimulou a criar, no final do livro, sugestões para trabalhar assuntos multidisciplinares.

Como contadora de histórias, tive contato com diversos livros infantis e vivi momentos de imersão na biblioteca, coletando histórias, admirando as ilustrações e a diagramação de alguns exemplares. Para a criação de *As Escolas de Joana*, selecionei alguns que me chamaram a atenção pela capa, pelos desenhos, tipografia, paleta de cores, histórias e também pelos cadernos de atividades que eventualmente possuía. Observei que os livros que tinham personagens negros, geralmente tratavam de combate ao racismo, consciência negra e valorização da cultura de matriz africana. Já no meu projeto, proponho uma personagem negra, para que as crianças se identifiquem pela correspondência racial.

Na etapa de análise e síntese do *Design Thinking*, reuni as informações coletadas na fase de imersão, estabelecendo padrões

---

<sup>29</sup> Estas etapas metodológicas são detalhadas em VIANNA, Maurício [et al.]. *Design thinking: inovação em negócios*. Rio de Janeiro: MJV Press, 2012. 162p.: il.; 24 cm.

que auxiliaram na compreensão do todo e identificaram os interesses e desafios. Um dos livros infantis sobre artes, que tive acesso na Biblioteca Municipal de Cachoeira-BA, foram os da coleção Arte à Primeira Vista, da Editora Paulinas. Artistas renomados, como Lygia Clark e Leonilson, são apresentados às crianças de forma lúdica, para que elas experimentem criar com base na poética de cada um deles. Na fase de ideação, buscou-se criar ideias inovadoras através de atividades que estimulassem a criatividade, que foram validadas na etapa de prototipação, auxiliando na concretização das ideias, a fim de tornar o aprendizado contínuo.

Além do *Design Thinking*, conheci outra forma de pensar o *design* do livro com base nas minhas experiências como arte educadora: o *Human-Centered Design* (HCD), o qual consiste em um processo com o objetivo de gerar soluções novas para o mundo, incluindo produtos, serviços, ambientes, organizações e modos de interação. De acordo com Pinheiro (2015), a razão pela qual esse processo é chamado de Centrado no Ser Humano é que ele começa pelas pessoas para as quais estamos criando a solução. O processo se inicia com um desafio estratégico e continua por três fases principais: Ouvir (*Hear*), Criar (*Create*) e implementar (*Deliver*).

Mais uma vez utilizei a prática antes da teoria, pois mesmo antes de conhecer o HCD, fiz esse processo de maneira intuitiva. Durante o trabalho na ONG Casa de Barro, ouvi dos educadores, diretores de escolas, pais e crianças, opiniões sobre a literatura infantil e a utilização da arte educação na sala de aula. Resolvi criar o livro levando em consideração o que aprendi nesta convivência, utilizando imagens que chamassem a atenção da criança para a sua realidade e fazendo com que os adultos relembassem a sua infância. Por fim, segui tentando implementar essas experiências no livro para que ele fosse inserido em sala de aula, de forma que buscasse atender as demandas que verifiquei durante o estágio e a pesquisa.

## Vamos todos cirandar

A maior dificuldade do Trabalho de Conclusão de Curso foi sintetizar, em um livro de artista e um memorial, a grandeza da minha experiência de ter vivido na zona rural, crescer cercada por diversas linguagens artísticas e trabalhar com o que acredito: arte-educação na infância e contação de histórias.

Foi a partir dessa experiência que me redescobri, reinventei minha infância e tenho me mantido receptiva para as novas vivências que estão surgindo a partir da criação deste livro. Como exemplo delas, houve a contação de histórias em algumas instituições de Cachoeira-BA, servindo como um projeto de extensão do conhecimento adquirido na universidade.

Por outro lado, foi muito fácil e divertido utilizar todo o aprendizado adquirido ao longo da vida para realizar este projeto – desde o que aprendi na infância, brincando, até o que estudei na faculdade durante o curso de graduação. Passar esses conhecimentos para as crianças da cidade de Cachoeira-BA foi uma forma de retribuir tudo o que me foi concedido durante os quatro anos de formação acadêmica, já que foi a partir da interação com a comunidade local que aprendi a ouvir, falar e gesticular em função da sua cultura. Os objetivos propostos foram alcançados: o livro foi adotado como paradidático em algumas escolas, as crianças se identificaram com a personagem Joana, os adultos relembram suas infâncias, brincadeiras das suas épocas e a fase escolar.

Unir a prática à teoria foi muito prazeroso e é algo que continuo fazendo depois de graduada, pois o processo criativo do livro de artista *As Escolas de Joana* não se concluiu naquele momento. Realizei contações de história em Cachoeira e em algumas cidades da região, apresentando o processo criativo e apresentando as imagens utilizadas no livro.

As reações foram de surpresa e alegria, pois as crianças nunca tinham visto de perto o passo a passo para a criação de um livro, sobretudo, contado pela própria autora. Todos gostaram, se identificaram, ficaram animados em escrever livros sobre suas histórias e entenderam o principal objetivo do livro: mostrar que eles aprendem com todo mundo e em qualquer lugar.

Dada à importância deste tema para a minha formação em Artes Visuais e o reconhecimento do livro de artista *As Escolas* de Joana por parte da sociedade, o processo teve continuidade dentro e fora da universidade. Depois do livro pronto, apresentado para a banca e com a obtenção da nota máxima, fui incentivada a publicar o livro. Tentei algumas parcerias com editoras e me inscrevi em editais, infelizmente sem aprovação. Por isso, fiz a publicação por conta própria: me cadastrei como editora na Biblioteca Nacional, fiz o ISBN - sigla internacional que significa Número Internacional Padrão do Livro, contratei uma bibliotecária para fazer a ficha catalográfica e assim ter os elementos necessários para a identificação do livro, além de cumprir a lei do depósito legal, que consiste no envio de um exemplar para a Biblioteca Nacional. Pesquisei em várias gráficas um valor acessível e realizei a primeira tiragem de 100 cópias na Empresa Gráfica da Bahia, com o apoio financeiro da minha família, especialmente de uma prima que tinha uma livraria em Valença-BA.

Realizei o primeiro lançamento em outubro de 2015, em Valença, e foi um momento de grande alegria, tanto para mim quanto para meus familiares. No mesmo ano, participei da Festa Literária Internacional de Cachoeira (FLICA), integrando a programação da biblioteca da cidade. Depois de vender todos os livros, realizei uma segunda impressão de 100 unidades e continuei a divulgação em alguns eventos e escolas do Baixo Sul e Recôncavo baiano.

Ainda no ano de 2015, fui convidada por algumas instituições para falar um pouco do processo criativo do livro e realizar contações

de histórias, como a Faculdade Maria Milza (FAMAM) na cidade de Governador Mangabeira e a Faculdade Adventista da Bahia em Capoeiruçu, onde apresentei para estudantes do curso de Pedagogia. Estive em Conceição da Feira em um projeto literário de uma escola municipal e em Santo Antônio de Jesus, apresentando para crianças de colégios públicos e privados. Participei duas vezes do Fórum 20 de Novembro - Pró-Igualdade Racial e Inclusão Social do Recôncavo, realizado pela UFRB, e no Encontro de Educadores Montessorianos da Bahia, em Feira de Santana.

Em 2016, o livro foi adotado como paradidático<sup>30</sup> pelo Centro Educacional Batista de Muritiba, que adquiriu 200 cópias para crianças do Ensino Fundamental - anos iniciais. Essa escola conseguiu trabalhar com todos os aspectos multidisciplinares do livro, desde a identificação das meninas com a personagem, mostradas num concurso de fantasias 'Garota Joana', até a culminância do projeto, realizando uma festa literária com o tema As Escolas de Joana, na qual as crianças apresentaram para as famílias o que aprenderam com o livro: a importância da família, geografia no cotidiano, matemática lúdica, escrita de cartas e produção de livros artesanais, além de uma confraternização com comidas típicas da região. Foi um momento de muito aprendizado e reconhecimento do meu trabalho, pois pude autografar cada livro e conversar com as crianças, incentivando-as a desenhar e escrever.

Também no ano de 2016, ingressei na Especialização em Arte Educação: Cultura Brasileira e Linguagens Artísticas Contemporâneas, pela Escola de Belas Artes, UFBA, na qual continuei a pesquisa sobre memória e oralidade, dessa vez estudando a contação de histórias indígenas e afro-brasileiras em espaços formais e não-formais

---

30 Mais informações em: <https://www2.ufrb.edu.br/artesvisuais/arquivo-de-noticias/89-livro-produzido-no-curso-de-artes-visuais-e-adotado-como-paradidatico-em-escola-do-reconcavo> (acesso em: 22 jul. 2020).

de aprendizagem. Continuei realizando participações em eventos, como o lançamento em Santo Antônio de Jesus<sup>31</sup>, oficina artística com crianças em Andaraí, na Chapada Diamantina e, um momento muito emocionante, foi quando retornei na escola que eu estudei na zona rural de Valença e contei a história para os filhos dos meus antigos colegas, sempre mostrando aos estudantes que eles também podem contar sua própria história em um livro.

Em 2017, fiz o lançamento na Biblioteca Monteiro Lobato em Salvador<sup>32</sup>, contando com a participação de crianças e educadoras. Também tive a honra de realizar um intercâmbio para o México como ministrante de oficinas de contação de histórias, cantigas e livro artesanal no Museo Infantil de Oaxaca, promovido pela Flotar, através do edital de mobilidade artística da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult-BA)<sup>33</sup>. Além disso, falei sobre o processo de criação do livro em uma palestra no TEDxFADBA, com o tema A importância da Arte para uma educação humanizada, que está disponível no YouTube<sup>34</sup>.

Já em 2018, contribuí com a formação de professoras do Baixo Sul da Bahia, através de uma oficina de contação de histórias, no projeto Ocupação Cultural 2018, financiado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult-BA). Falei sobre a pesquisa realizada na graduação e pós-graduação, passando adiante os conhecimentos adquiridos na universidade. Além disso, o Colégio Montessori de

---

31 Mais informações em: <https://tribunadoreconcavo.com/contacao-de-historia-e-muita-diversao-marcam-lancamento-de-livro-infantil-em-saj/> (Acesso em: 22 jul. 2020).

32 Mais informações em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2017/02/13017/Escritora-Jamile-Menezes-e-a-convidada-da-Monteiro-Lobato-no-Bate-Papo-com-o-Escritor-.html> (Acesso em: 22 jul. 2020).

33 Mais informações em: <https://www.ufrb.edu.br/artesvisuais/arquivo-de-noticias/109-egressa-do-curso-de-artes-visuais-da-ufrb-representa-o-brasil-no-mexico> (Acesso em: 22 jul. 2020).

34 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Abdc2ASFHxI> (Acesso em: 22 jul. 2020).

Cruz das Almas adotou o livro como paradidático para as turmas de 5º ano do Ensino Fundamental - Anos iniciais, o que possibilitou a impressão de mais 100 cópias.

No ano de 2019, o livro foi adotado como paradidático na Escola Aquarela de Cruz das Almas, utilizando com as crianças do 2º ao 5º ano em um projeto literário bastante significativo, abordando diversas linguagens artísticas de maneira multidisciplinar, como cordel, encenação teatral da história, criação de livro artesanal e apresentação de músicas. Segui fazendo participações em eventos em Jequié, Recife, São Felipe em escolas, encontros de educadores e bate-papos com estudantes universitários<sup>35</sup>, tendo meu trabalho reconhecido em vários lugares.

Da mesma forma que não realizei este trabalho sozinha, continuo contando com a colaboração das famílias, escolas, educadoras, amigas e colegas de trabalho para dar continuidade a esta ciranda. No total, 600 livros foram impressos e circulam pelo Brasil e exterior, levando adiante uma história que não é só minha, mas de muitos que vieram antes de mim. Assim, concluo este capítulo com o desejo de permanecer me dedicando em prol da infância e da arte educação, através da literatura infantil, das brincadeiras e da contação de histórias, em busca de um ensino mais lúdico, capaz de valorizar o entorno geográfico, cultural, educacional e tudo que envolve o cotidiano da criança.

## Referências

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no Ensino da Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CADÔR, Amir Brito. **O signo infantil em livros de artista**. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 59 - 72, mai. 2012. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/36> Acesso em: 01 fev. 2015.

---

35 Mais informações em: <http://www.atualizabahia.com.br/curso-de-pedagogia-da-uneb-promove-bate-papo-com-artista-valenciana/>.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

CARVALHO, Lívia Marques. **O ensino de artes em ONGs**. São Paulo: Cortez, 2008.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Coleção todas as Artes.

FERREIRA, Aurora. **A criança e a Arte: o dia a dia na sala de aula**. 4. ed. Rio de Janeiro: Wak Ed., 2012. 124p.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 15. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GADOTTI, Moacir. CIDADE EDUCADORA E EDUCANDA. **Revista Pátio**, ano X, n. 39, ago./out. 2006. Disponível em: <http://www.uniararas.br/eventos/6mobilizacao/texto1.php> Acesso em: 18 Jan. 2014.

GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal na pedagogia social. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 1., 2006. **Anais Eletrônicos...** Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, Disponível em: [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000092006000100034&lng=en&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000092006000100034&lng=en&nrm=abn) Acesso em: 21 Abr. 2015.

IANNI, Octavio. A ditadura militar no Cárcere. In: **Caros amigos**, São Paulo, n. 32, Casa Amarela, p.10, nov. 1999.

LACERDA, Nilma Gonçalves. **Cartas do São Francisco: Conversas com Rilke à Beira do Rio**. 3 ed. Il. Demóstenes Vargas. São Paulo: Global, 2003.

MARTINS, Mirian Celeste. **Teoria e prática do ensino de arte: a língua do mundo**. Mirian Celeste Martins, Gisa Picosque, M. Terezinha Telles Guerra. São Paulo: FTD, 2010 (Coleção teoria e prática).

MENDES, Claudia. **Nos livros infantis ilustrados de Roger Mello: uma viagem pela diversidade cultural brasileira**. In: CONGRESSO

INTERNACIONAL DE IBBY, 32, Santiago de Compostela, 2010. Disponível em: [http://www.ibbycompostela2010.org/descargas/10/10\\_IBBY2010\\_25.pdf](http://www.ibbycompostela2010.org/descargas/10/10_IBBY2010_25.pdf). Acesso em: 18 out. 2014.

MÈREDIEU, Florence de. **O desenho infantil**. São Paulo: Cultrix, 1991. 116 p.

PINHEIRO, Tennyson [et al.] **HCD: Human Centered Design**. Kit de Ferramentas, 2ª Edição. 105 p. Disponível em: [http://www.ideo.com/images/uploads/hcd\\_toolkit/HCD\\_Portuguese.pdf](http://www.ideo.com/images/uploads/hcd_toolkit/HCD_Portuguese.pdf) Acesso em: 18 fev. 2015.

PORTELA, Antonio Carlos de Almeida. **Livro de artista: uma poética de expressões plurais**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS TRANSVERSALIDADES NAS ARTES VISUAIS, 18, Salvador-BA, 2009. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/antonio\\_carlos\\_portela.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/antonio_carlos_portela.pdf) Acesso em: 29 jan. 2015.

RAMOS, Flávia Brocchetto; LAZZARETTI, Maurice Lidiane. A arte de ilustrar livros para crianças e jovens. **Raído**, Dourados-MS, v. 5, n. 9, p. 287-290, jan./jun. 2011.

SILVA, Jandimara Cristina Paulino da [et al.] A importância da contação de histórias na educação infantil. In: ENCONTRO DE PEDAGOGIA, 3. **Anais eletrônicos...** Bananeiras: CCHSA- UFPB – Bananeiras, 2008. Disponível em: [http://www.cchsa.ufpb.br/portalanterior/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=125&Itemid=28](http://www.cchsa.ufpb.br/portalanterior/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=125&Itemid=28) Acesso em: 13 dez. 2013.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista/Paulo Silveira**. - 2.ed. - Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von; PARK, Margareth Brandini; FERNANDES, Renata Sieiro. **Educação Não-formal: um conceito em movimento**. In: SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes [et al.] **Visões singulares, conversas plurais**. – São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

VIANNA, Maurício [et al.]. **Design thinking: inovação em negócios**. Rio de Janeiro: MJV Press, 2012. 162p.: il.; 24 cm.

# **Áfricas nas Artes - um relato de reflexões e experiências (2017-2020)**

*Emi Koide  
Fabio Rodrigues Filho  
Thais Chagas Costa  
Silvia Leme  
Iraiza Pereira*

O grupo Áfricas nas Artes condensa as experiências do projeto de extensão “Curso à distância sobre arte africana – Desenvolvimento e disponibilização de material didático à comunidade” (registrado na PROEXT desde 2017) e dos projetos de pesquisa “História(s) da(s) arte(s) não ocidentais e outras narrativas; olhares sobre as histórias da arte no continente africano: aproximações transculturais e desdobramentos pedagógicos” (2018-2020) e “História(s) da(s) arte(s) - aproximações transculturais - modernidades e contemporaneidades comparadas: continente africano e Sul global - desdobramentos educativos” (2019-2022) integrantes do Grupo de Pesquisa (certificado pelo CNPq em 2020) “História(s) e narrativa(s) das artes do sul em perspectivas transculturais - circularidades e fluxos”, todos coordenados pela professora Emi Koide.

A experiência partiu de um componente optativo “Tópicos especiais em história da arte - Introdução às artes do continente africano”, com a proposição de estudantes desenvolverem materiais educativos a partir das aulas e discussões de textos e obras, com a ideia de criar futuramente uma versão deste curso em modalidade à distância. Frente ao crescente interesse sobre arte africana no contexto artístico atual e nos recortes curatoriais após a denominada “virada da arte global”, bem como resposta a demanda dos estudantes, acre-

ditamos ser importante aprofundar os estudos e criar materiais para compartilhar os resultados da pesquisa. Enfatizamos também que ainda é limitada a pesquisa no campo das artes africanas no contexto brasileiro, bem como de materiais didáticos críticos e atualizados sobre o tema, apesar dos 17 anos da implementação da lei 10.639/03, que instituiu a obrigatoriedade do ensino de história da África no currículo oficial da rede de ensino no Brasil.

Frequentemente a produção artística africana é ainda vista de modo estereotipado, limitando suas considerações às chamadas “artes tradicionais”, termo também problemático e criado no contexto colonial assim como certo cânone que valoriza tais peças oriundas do museu etnográfico por seus valores de “autenticidade” e representantes do “primitivo” (KASFIR,1999). Ou ainda tais peças passam a ser elevadas ao estatuto artístico na medida em que servem de inspiração ao modernismo ocidental, tendo suas qualidades plásticas apropriadas por renomados artistas ocidentais enquanto os artistas africanos continuam a permanecer anônimos e representando sua etnia (PRICE, 2000). Tal como Mudimbe (1988) sustenta grande parte do discurso sobre a África foi uma invenção do Ocidente, logo os próprios fundamentos epistemológicos de tal discurso são ocidentais. Isto se reflete de maneira complexa no campo das artes, onde a história da arte africana foi construída num primeiro momento pelo Ocidente e frequentemente entremeada pela história da colonização. Ainda, tal estereótipo do “tradicional” e exótico acabam por se perpetuar nas considerações sobre produção modernista africana (muitas vezes ignorada e desconhecida), e principalmente, na arte contemporânea (ENWEZOR, 2003; OKEKE-AGULU, 2010). Para Mbembe, no cerne deste desafio de escrever uma outra história estaria uma crise da linguagem: para confrontá-la seria necessário um resgate das várias linguagens – das próprias línguas africanas – mas também linguagens artísticas e poéticas, pois todo projeto político implica também uma estética.

Depois da denominada “virada da história da arte global” (BELLING, 2009), em que as teorias pós-coloniais e decoloniais tornaram-se parte integrante da atividade curatorial contemporânea, de modo que cada vez mais a arte produzida em contextos não-Ocidentais tem sido incluída e integrada – muitas vezes de modo problemático – ao sistema das artes ainda largamente regido por instituições europeias e estadunidenses. Frequentemente, de modo controverso, tem se firmado a data de 1989, ocasião da exposição “Magiciens de la Terre” em Paris sob curadoria de Jean-Hubert Martin como marco para a virada das artes para o global, incluindo artistas não-ocidentais em grandes exposições de arte contemporânea. Tal narrativa já vem se consolidando em muitas exposições posteriores, livros e textos considerados chave para a área, ainda que seja também contestada e fortemente criticada, pois ignora exposições de arte internacionais fora do eixo Europa- EUA que a antecede, como por exemplo, a Bienale de la Méditerranée em na Alexandria (Egito), a Bienal de Artes Gráficas de Liubliana (Eslovênia) (GARDENER & GREEN, 2013) – ambas em 1955 – ou ainda o Primeiro Festival de Artes Negras em Dacar (Senegal) em 1966.

Ao examinarmos a proposta de “Magiciens de la Terre” e dos curadores que colaboraram na criação da exposição, constatamos que centrou-se na ideia de retirar “novos” artistas da condição de invisibilidade, ou seja artistas não-ocidentais, que seriam exibidos juntos com confirmados artistas ocidentais contemporâneos. Curadores assistentes, como André Magnin, foram designados para “missões de descoberta” de “novos” artistas no continente africano. Além do uso de um vocabulário colonial para descrever muitas das ações e avaliações na preparação do projeto, os critérios continuavam a ser flagrantemente coloniais e euro-centristas. Martin (1989) assumiu, por exemplo, que rejeitava artistas modernos africanos, geralmente oriundos de academias de belas artes, pois para ele, tratava-se de

obras da “escola de Paris de segunda mão”. Ou seja, as obras africanas deveriam ser exóticas, surpreendentes, espontâneas e preferencialmente de artistas autodidatas. Aquilo que parecia moderno ou ocidentalizado poderia ser rejeitado por não ser suficientemente africano ou autêntico.

Subsiste, portanto, uma imagem colonial do continente em que os critérios continuam a ser extremamente problemáticos. De todo modo, frente a esta exposição, questões importantes foram colocadas com reações acaloradas e críticas como relações e pontos de vista distintos entre a antropologia e a arte apresentadas (CLIFFORD 1988; PRICE, 2000), levando em conta a associação de ambas a um legado colonial, como no caso dos denominados objetos etnográficos de culturas não ocidentais. Alguns consideram que tais artefatos não são arte, pois devem ser considerados no interior de seu próprio contexto e de significação – que seria a grosso modo o ponto de vista identificado com a antropologia – de que não havendo palavra na cultura originária para designar arte, tal objeto não poderia sê-lo, pois estaria sendo enredado e apropriado dentro de uma malha de significação e critérios ocidentais. Por outro lado, outros consideram que é problemático não considerar tais objetos como arte, pois seria um ato de exclusão que continua a valorizar somente uma parte da produção de objetos – a do Ocidente, validando-os institucionalmente. Mas a apropriação ou pilhagem de objetos, sobretudo no contexto colonial por missões etnográficas e outras continua sendo um problema fulcral.

Outra questão crítica é a relação destes mesmos objetos etnográficos com os artistas e obras de artes da vanguarda, pois continua-se ignorando o contexto de produção do objeto. Além disso, o “primitivismo” promovido pelo modernismo ocidental criava enormes contradições em que o objeto não ocidental é visto como bruto, selvagem, signo de atraso; enquanto que as obras modernas “inspiradas” por estas mesmas obras eram a criação da novidade, da provocação

denotando a atualidade daquelas peças cujos autores eram artistas ocidentais. De modo que os objetos etnográficos somente são reconhecidos enquanto fontes de inspiração e referência, quando devidamente absorvidos pelos modernos ocidentais (TORGOVNICK, 1990). Também seria fundamental distinguir colonização como fato histórico das relações coloniais, tal como colocado por L'Estoile (2007). Ou, ao que muitas coisas pareciam indicar é que se o momento histórico e determinado modo político de governar não existem mais, as relações de dominação continuam a subsistir. No caso da França ( e podemos expandir para o Ocidente ou para Norte Global), sobretudo, há toda uma história colonial precedente de um modo de buscar o “gosto dos outros” (DE L'ESTOILE, 2007), a atração pelo exótico (literatura de viagem, ficções de exotismos de um outro inventado como em Pierre Loti), as exposições coloniais e a celebração do “primitivismo” nas artes. De certo modo, em *Magiciens*, mesmo se a intenção era de superar concepções coloniais, e expor obras contemporâneas de artistas não ocidentais com o intuito de criar um choque estético, tal iniciativa termina por lembrar também as exposições coloniais, ao expor o “diferente” como exótico. Ou ainda tratou-se de ampliar as fronteiras da arte contemporânea, incluindo a “alteridade” e a “diversidade” em seu campo, expandindo também o mercado de arte. Se diferenças das especificidades das produções e seus contextos culturais de “modernidades alternativas” são ignorados, a equivalência se daria pelo fato de todas as obras se tornarem mercadorias. Porém a diferença – que não aquela de pontos de vistas, perspectivas ou cosmogonias distintas – se revela pela hierarquia em relação às obras contemporâneas ocidentais já validadas pelo sistema da arte, ou seja, no valor da obra para o mercado (seu preço), e muitas vezes pelo lugar que elas ocupam, sejam nas exposições ou em coleções. A dissimetria é evidente ao serem apropriadas no sistema de arte euro-americano.

Se do ponto de vista institucional (e do mercado) da arte há estes problemas, no campo da história da arte, outras questões são levantadas, como os critérios estéticos, metodologias desta disciplina que surge no Ocidente no contexto do Iluminismo, surgimento dos Estados-Nações, a própria emergência dos museus e da ideia de patrimônio cultural, e continua fortemente marcada pela ideia de uma narrativa do progresso hegeliano (JUNEJA, 2011). Em reação a tal história da arte marcadamente eurocêntrica surgem propostas de considerar a produção artística de certa localidade não-ocidental, a partir de seus próprios conceitos, o que parece ser importante – no entanto ao mesmo tempo tal ideia não problematiza a produção moderna e contemporânea e suas relações e implicações transculturais. Ao considerar os modernismos em outras localidades, como no Brasil, na Índia, ou em diversos países do continente africano, muitas vezes estes se dão no contexto de afirmação de uma ideia de nação independente, afirmando uma certa noção de identidade calcada num passado pré-colonial ou antigo – que perpassa certo imaginário construído mítico – e, neste sentido integram também as mesmas premissas de uma narrativa da história da arte ocidental, criando variantes a partir deste paradigma, dialogando e mantendo complexidades que implicam nas ideias de influência, transferências e apropriações. Mas é necessário atentar para o fato que as próprias modernidades ocidentais dialogam e também são influenciadas de modo determinante por apropriações ou transferências de formas advindas de culturas não ocidentais. É neste sentido que Juneja, historiadora indiana, propõe uma história da arte transcultural, que não se limita a analisar as produções artísticas culturais não-ocidentais como meras extensões ou consequências do ocidente, mas pensa os encontros culturais, as múltiplas relações, influências e transformações mútuas entre culturas. Tal visada transcultural pode ser realizada mesmo em tempos anteriores à modernidade, desdobrando uma série de questionamen-

tos e complexificando o campo da história da arte a partir de diversas perspectivas. Esta aproximação visa questionar terminologias e taxinomias consideradas como universais, trazendo nuances, novas problematizações aos estudos, partindo de objetos ou obras específicas, examinando seus contextos de circulação e construção de múltiplos significados em espaços distintos; ou ainda considerando também a influência destas significações e narrativas entre si e sobre o objeto ou obra que é continuamente reescrito, remodelado e reconstruído em seus sentidos.

Em tempos de globalização em que tem se privilegiado a temática do espaço e da geografia, dos lugares e movimentos migratórios, a questão da história e de múltiplas temporalidades também está inevitavelmente imbricada:

Tempo e espaço como categorias fundamentalmente contingentes da percepção historicamente enraizada estão sempre conectadas entre si de modo complexo, e a intensidade da passagem do discurso da memória que tanto caracteriza a cultura contemporânea, em partes tão diferentes do mundo hoje, prova este ponto. De fato, questões de temporalidades discrepantes, modernidades em andamentos diferentes, surgiram como chaves para novas e rigorosas compreensões sobre o processo de globalização a longo prazo que suplanta, ao invés de meramente ajustar, paradigmas Ocidentais da modernização (HUYSEN, 2000, p. 22).

É necessário, tal como defendido por Juneja (2011; 2013), estabelecer relações mútuas, mais do que ter unidades de pesquisa fechadas e estáveis, procurando examinar como diferentes unidades ou temas estão inter-relacionados, considerando múltiplas temporalidades, dinâmicas de influências e transferências a partir de diferentes perspectivas. Torna-se fundamental, examinar como se configuram unidades e temas. Considerar a circulação de objetos de arte entre culturas implica em deixar de lado a linearidade tanto nas constitui-

ções de temporalidades, como de espacialidades. Tal complexificação dos fatos nos leva a buscar criar também novas terminologias, ou tensionar as existentes, dado que as categorias modernas binárias que utilizamos constantemente no campo da história da arte, como tradição x modernidade, global x local, parecem ser insuficientes para compreender adequadamente a maior parte das manifestações artísticas e culturais em contextos não-Ocidentais (JUNEJA, 2013).

É neste campo complexo de múltiplas circulações e ressignificações da arte africana que este projeto se insere, buscando compreender os diferentes contextos, os fluxos de influências e trânsito que constituem estes objetos e obras de arte. Também, procuramos criar debates a partir da leitura e reflexão de principais textos do campo com os estudantes, num processo dialógico e participativo. A partir das principais questões, problemas e desafios sobre as histórias(s) da(s) arte(s) do e a partir do continente africano, atentando para perspectivas transculturais, nos propusemos a experimentar e criar desdobramentos práticos criativos em materiais e ações educativas (situações de uso dos materiais em escolas e espaços de ensino informal) para além da universidade juntamente com estudantes. O estudo e a leitura de textos e debates em grupo tem nos permitido refletir coletivamente sobre este complexo contexto, atentando para a origem dos textos, de que perspectiva os estudos partem e buscando pensar criticamente de modo intercultural, dialogando com a antropologia da arte e estudos africanos. Tais estudos servem de base para a criação de materiais que envolvam a criatividade e ludicidade, adequando e adaptando a complexidade do campo para ações educativas no ensino médio, informal e universitário.

Foi a partir de uma perspectiva freiriana e dialógica, a partir da escuta dos anseios e ideias dos estudantes que surgiu a ideia do desenvolvimento de jogos, vídeos e cartografia de artistas modernos e contemporâneos africanos. No desenvolvimento dos materiais, trata-

-se de priorizar o aspecto do aprendizado ativo (BONWELL & EISON, 1991) em sua dupla dimensão, em particular nos jogos, mas que ao nosso ver pode-se estender aos demais materiais, pois é fundamental a dimensão lúdica e ativa que se traz para o processo de ensino e aprendizagem. Os estudantes tem experimentado o quanto criar um jogo ou outro material (como vídeo ou mapa) traz em si não só a ludicidade, mas o engajamento na retomada de conceitos, questões, leituras e discussões, em que o momento de experimentação e criação se tornam cruciais para a sistematização e síntese de conceitos, questões e problemas, tal como ocorre no próprio uso do jogo em situações de ensino-aprendizagem. A dimensão do protagonismo e da ação do estudante é fundamental no processo de ensino aprendizagem, de modo a “engajar os estudantes em novas atividades que facilitem a eles tomar o controle de sua própria aprendizagem” (MARINESI & MATERA apud GASPER-HULVAT, 2017). Isto é importante de destacar em relação ao tradicional ensino de história da arte que frequentemente resume-se a aulas expositivas com exibição de slides de imagens, mas que nos últimos anos têm integrado diferentes metodologias de aprendizado ativo mais afinadas ao contexto atual, possibilitando maior participação dos estudantes bem como integrar a criatividade, a liberdade e a ludicidade na compreensão e discussão crítica de tópicos muitas vezes complexos. Também por sugestão de estudantes, integramos neste campo a pesquisa de jogos africanos que eventualmente poderão oferecer outros formatos aos jogos que se pretende desenvolver.

Entre 2017 e 2018, desenvolvemos e finalizamos a versão digital do game quiz “Arte em África” plano de trabalho da estudante Thais Chagas da Costa - Bolsista PIBIC CNPq 2018 - com questões sobre arte “tradicional”, moderna e contemporânea com 45 questões. O game foi testado com turmas no contexto da disciplina optativa “Introdução às artes do continente africano”, a partir de críticas dos es-

tudantes, principalmente no que tange à linguagem, algumas adaptações foram realizadas. Embora idealizado por Thais Chagas da Costa, a elaboração de questões se deu coletivamente no grupo. A estudante e o grupo realizaram experimentos para transposição parcial do game para cartelas que vem sendo utilizado em ações educativas que descreveremos adiante. A estudante se propõe igualmente a continuar o trabalho voluntário para a adaptação do game para um jogo de tabuleiro. Desenvolvemos também o RPG sobre curadoria de arte, plano de trabalho da estudante Tâmara Cunha de Freitas que foi bolsista PIBEX em 2018 – com a descrição do jogo, fichas de personagens e fichas de obras de arte. Testamos uma adaptação do jogo em turmas da disciplina “Tópicos especiais - introdução às artes do continente africano” e foi possível perceber o engajamento dos estudantes de outra maneira. Seria necessário ainda realizar adaptações e possivelmente continuar trabalhando. Fabio Rodrigues Filho, egresso da UFRB, atualmente mestrando na UFMG, desenvolveu séries de vídeos pensadas como Resenhas Visuais, alguns já estão disponibilizadas no youtube: uma série denominada como “Facas para uma travessia” – resultado de entrevista com a artista Jota Mombaça que trata questões sobre arte, corpo não binário, anti-colonialidade, registrada por Fabio Rodrigues e Silvia Leme na ocasião do evento Ecos do Atlântico Sul (2018). Neste evento, estudantes registraram uma série de outras entrevistas com artistas e curadores africanos e diáspóricos (escritor e artista Jonathan Dotse de Gana; curador e escritor Patrick Mudeckereza da R.D. Congo; curadora camaronesa radicada no Senegal Koyo Kouoh; fotógrafo Akinbode Akinbiyi da Nigéria). Além disso, Fabio Rodrigues também finalizou outra série de vídeo a partir do registro da palestra com a cineasta Adoma Akosua. A estudante Silvia Leme continuou desenvolvendo o mapa geolocalizado, pesquisando diversos artistas contemporâneos africanos que foram incluídos nesta cartografia, para além

dos artistas já mencionados na bibliografia principal. É importante observar que todos estudantes colaboraram entre si na elaboração dos diversos produtos, como os estudantes Marcos da Matta e Nadson João Santos da Silva que realizaram no contexto da disciplina optativa em colaboração com Fabio Rodrigues Filho (responsável pela montagem) dois vídeos do resenhas visuais a partir de textos de Manthia Diawara e Kwame Appiah. Todas as produções do grupo estão disponibilizadas no blog.

Realizamos uma primeira ação educativa com uma aula introdutória sobre arte africana, utilizando um recorte de questões do game quiz em versão digital e em cartelas impressas, e da cartografia das artes no continente africano no cursinho preparatório para o ENEM Quilombo Educacional Onnim no dia 28 de agosto 2018. Os estudantes elaboraram previamente uma aula introdutória sobre arte “tradicional” a partir do texto de Sidney Kasfir sobre a criação fictícia do cânone artístico, bem como sobre arte moderna a partir do exemplo do sul-africano Ernest Mancoba. Utilizou-se também trechos do filme “As estátuas também morrem” (1953) de Alain Resnais e Chris Marker para as discussões em aula. Uma segunda ação educativa foi organizada também no Quilombo Educacional Onnim em 7 de junho de 2019 com a temática Apartheid a partir de obras de artistas sul-africanos - sobretudo a série “A South African Colouring Book” de Gavin Jantjes - série de serigrafias que recontam pontos fundamentais da história do Apartheid - mas também de obras de Helen Sebidi e Jane Alexander. Também realizamos um recorte a partir do Game Quiz desenvolvido por Thais Chagas Costa com foco nas obras destes artistas e na referida temática para preparar a ação educativa, apresentamos também a cartografia das artes do continente africano focando na África do Sul. Contamos com a colaboração da professora e pesquisadora Jessica Bruno do Onnim durante a atividade. As questões do Game Quiz Arte em África foram trabalhadas e discuti-

das na atividade em sua versão em cartelas impressas bem como na versão digital. Foi possível observar o engajamento e participação dos estudantes do cursinho, bem como um empenho e atenção dos estudantes universitários que participaram da preparação e da ação educativa. Conversas sobre similaridades e diferenças em relação ao racismo no Brasil, a supremacia de uma branquitude e desigualdades abissais que marcam o processo de racialização e exclusão também foram cruciais para construir em conjunto uma dinâmica dialógica. A curiosidade dos estudantes e o engajamento do grupo nas atividades foi fundamental para o êxito da ação. Ainda em 2019, realizamos uma última ação educativa presencial no Centro Territorial de Educação Profissional Recôncavo II em Cruz das Almas no dia 12 de novembro de 2019 como parte das atividades do Novembro Negro, proposto pela estudante Iraiza Pereira do curso de Ciências Sociais e bolsista PIBID nesta instituição. A ação também teve como tema condutor o Apartheid na África do Sul, recortando questões do Game Quiz Arte em África em suas versões digital e em cartelas impressas, mas incluímos uma proposta de pensar através da colagem. Tendo como referência o trabalho de Gavin Jantjes novamente, mas focando também na composição que utiliza a montagem de diversos materiais - recortes de jornal, fotografias, textos e desenhos - propomos aos estudantes de ensino médio que também sintetizassem em uma colagem suas reflexões sobre o tema Apartheid. Nesta atividade, também mobilizamos as possíveis aproximações e relações entre os contextos brasileiro e sul-africano, sendo que a atividade prática da colagem possibilitou uma participação mais ativa do grupo de estudantes.

Também organizamos e realizamos com sucesso e lotação de público as mostras e debates desde 2017: palestra sobre arquitetura moderna egípcia com Mohmed Elshahed [ em 11/07/2017]; palestra com Nadine Siegert sobre arte contemporânea em Angola [ em

22/08/2017]; palestra sobre a Documenta 14 e uma perspectiva do sul em Atenas com a curadora grega Marina Fokidis [em 23/11/2017]; workshop “Inspirador - Cachoeira: dá para fazer produção cultural de outro jeito” com as produtoras Lorena Vicini, Simone Lopes e Ketyenne Kim [em 30/04/2018]; palestra sobre arte e religiosidade com a alta sacerdotisa e princesa Adedoyin Olosun de Osogbo (Nigéria) [em 11/05/2018]; mostras e debates de cinema africano e afro-diaspórico em conjunto com o cineclube Mário Gusmão e outras iniciativas – mostra de filmes do cineasta e artista Isaac Julien [7 a 10/05/2018] com ida para Salvador para debate com cineasta; mostra e debate com cineasta Adoma Akosua (Gana) [12/07/2018]; mostra de filmes do cineasta John Akomfrah (Gana – entre 1 e 3/08/2018) e debate com curador Rodrigo Sombra em parceria com Fórum Itinerante de Curadoria. No dia 28/07/2018, tivemos um workshop sobre jogos africanos (mancala, shishima, etc) com a professora e especialista Elizabeth Jesus da Silva, com a participação do prof. Kabenegele Munanga, com a intenção de pensar em elementos de jogos africanos que pudessem ser adaptados para enriquecer o contexto de desenvolvimento de jogos do grupo. Em 2019 organizamos: a palestra “Entre rotas e transe sobre a curadoria de ‘Histórias Afro-Atlânticas” com o artista, curador e professor Ayrson Heráclito [11/04/2019]; palestra com a artista Georgina Maxim (Zimbábue) - “Curando através dos pontos” [23/05/2019]. Em conjunto com o grupo de extensão e pesquisa Práticas Desobedientes coordenado pelo professor Tarcísio Almeida criamos no segundo semestre de 2019 o ciclo Elixir de encontros para pensar e debater questões urgentes do campo da arte contemporânea brasileira e internacional, tendo em vista as condições afro-atlânticas e demandas de práticas decoloniais no campo das artes. O ciclo organizado conjuntamente contou com os seguintes eventos: seminário “O nascimento da forma: oceânica, porosas e monstruosas” com a curadora Diane Lima e artista Rebeca Carapiá [05/09/2019];

seminário “Macumba de Travesti, Feitiço de Bixa” [24/09/2019] e o laboratório “ Estéticas macumbeiras na clínica da efemeridade” com a artista Castiel Vitorino Brasileiro [25 a 27/09/2019]; seminário “Entrê[s] tempos: a história como teoria da imitação, a imitação como teoria da história e a teoria como imitação da história” com o historiador e pesquisador Fernando Baldraia [23/10/2019]; Conversas com artistas Helen Sebidi ( África do Sul) e Moisés Patrício [20/11/2019]; Conversa com a artista Rosana Paulino [ 27/11/2019].

Em todos estes anos temos costurado redes, alimentado debates, criando impulsos de vitalidade para continuar pensando, refletindo, relacionando e criando no território do Recôncavo, ligando as Áfricas, suas artes e suas diásporas. O engajamento de estudantes é central na continuidade, sentido e significância do projeto. A prática de ensino aprendizagem deve ser engajadora, instigadora, levando todas e todos a pesquisar continuamente, numa prática dialógica de comunicação e interação na elaboração de saberes. Neste sentido, assim como Paulo Freire, cremos que a atividade de ensino-aprendizagem não se faz separadamente da pesquisa, que a pesquisa é parte fundamental e integrante desta ação contínua de reconstruir mundos, sentidos e relações. Neste projeto, pesquisa, ensino e extensão se integram para este movimento e pulsação contínua de construção coletiva de conhecimentos e partilhas.

No contexto da pandemia de COVID 19 que eclodiu no início do primeiro semestre letivo de 2020, as atividades de discussão de textos e encontros em plataformas online do grupo se manteve. Começamos com conversas a partir do livro “Necropolítica” (2019) de Achille Mbembe, bem como do texto “O direito universal à respiração” do mesmo autor frente à pandemia. Por sugestão de Fabio Rodrigues Filho retomamos uma reflexão a partir de uma canção do importante músico cachoeirano Mateus Aleluia, denominada “Koumba Tam” em que a letra parte da tradução do poema do pensador da Negritude e

primeiro presidente do Senegal independente Léopold Sédar Senghor sobre a máscara africana e dedicado ao artista espanhol Pablo Picasso. Uma série de relações, questões e problematizações se seguiram destes diálogos entre Negritude, primitivismo, modernismo e outridade. Seguimos lendo e discutindo outros textos que tensionam e ascendem outros elos com esta constelação - Bell Hooks sobre o olhar, o desejo e a fabricação do outro, Hal Foster sobre o primitivismo moderno, Souleymane Bachir Diagne e sua recuperação do pensamento senghoriano e sua ontologia da filosofia e arte africana como ritmo. Continuamos alimentando esta constelação com conversas, imagens e inquietações que ora nos leva ao vitalismo, ora ao pulsar rítmico de canções e formas, por vezes tingida pelo ritmo do batimento cardíaco e da vida, mas também da respiração. Da respiração e de suas pausas, da possível dificuldade em respirar, somos levados a nos deparar com a tragédia que vivemos amplificada pela pandemia, pelos protestos antifascistas que eclodiram pelo mundo onde negros, negras, indígenas e outros não podem respirar e são sufocados pela supremacia branca. Surge neste contexto de asfixia, momentos de respiro e resgates da pulsação da vida, lufadas de ar que nos alimentam. O intuito é que estes encontros e reflexões possam se transformar em uma série de vídeos do Resenha Visuais. Também temos organizado lives com parceiras e parceiros que nos ajudam a refletir a partir deste momento sobre arte, educação, práticas decoloniais, urgências do presente, promovendo encontros e respiros possíveis e necessários. Uma primeira conversa sobre arte educação e práticas ativistas decoloniais e antifascistas contou com a participação fundamental e expressiva da curadora e pesquisadora Luciara Ribeiro. Tivemos uma segunda conversa em torno do bem viver, conceito e prática oriunda de tradições ameríndias que pensa num outro modo de vida integrado e harmônico entre natureza, humanos e não humanos - colocando em diálogo as artes e a saúde com o artista e professor Ayrson He-

ráclito (CAHL - UFRB) e a professora e ativista Denize Ribeiro (CCS - UFRB). Voltando para temas urgentes do campo da educação, tivemos uma conversa com a professora Catarina de Almeida Santos (UnB/ Campanha Nacional pelo Direito à Educação) sobre os problemas e questões do denominado ensino remoto emergencial que vem sendo adotado em diferentes contextos educacionais apesar das precariedades de acesso à internet dentre outras difíceis condições do contexto brasileiro. Nos últimos encontros do grupo, resolvemos retomar a leitura de textos pedagógicos, incitados pelo diálogo com Bell Hooks estamos lendo e refletindo a partir da “Pedagogia do Oprimido” de Paulo Freire. Percebemos que é fundamental refletir e buscar caminhos para uma prática da educação emancipatória, que faça frente e se oponha ao legado de uma educação bancária de opressão que expressa a colonialidade. Continuamos a criar dialogicamente uma construção coletiva de conhecimento por educadora-educanda e educandas/os/es- educadoras/os/es.

## Referências

APPIAH, Kwame Anthony. **Será o Pós em Pós-Modernismo o Pós em Pós-colonialismo?** Disponível em: <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714df1ec40c3.pdf>. Acessado em 10 de abril de 2017. [Tradução do original publicado em Oguibe, Olu (Ed.). *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. London: Institute of International Visual Arts; Cambridge, MA: MIT Press, 1999, p 48-73.

APPUDARAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: Univeristy of Minnesota Press, 1996.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**, trad. R. Nascimento, São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BELTING, H.; BIRKEN, J.; BUDDENSIEG, A. (eds), **Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture**, Stuttgart: Hatje Cantz 2011.

BONWELL, C. C. & EISON, J. A., *Active Learning: Creating Excitement in the Classroom*, **ASHE-ERIC Higher Education Report No. 1** (Washington, D.C.: The George Washington University, School of Education and Human Development, 1991), 2.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro : UFRJ, 1998.

CLIFFORD, J. "The History of the Tribal and the Modern" In **The Predicamento of Culture – Twentieth Century Ethnography, Literature and Art**, Cambridge: Harvard University Press, 1988, p. 189-214.

DE L'ESTOILE, B. **Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers**. Paris: Flammarion. 2007.

DIAGNE, Souleymane Bachir. "African Art as Philosophy: Senghor, Bergson and the Idea of Negritude." In **Art Africa**, special issue 07, March 2007. Disponível em: <https://artafricamagazine.org/african-art-as-philosophy-2/> Acesso em 10 de junho de 2020.

DIAWARA, Mathia. **A arte da resistência africana**. Disponível em : <http://artafrica.letas.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e-450187ff.pdf>. Acessado em 11 de abril de 2017. [Tradução de trecho de original publicado em Diawara, M. *In search of Africa*. Cambridge : Harvard University Press, 1998, pp. 175-212.]

ENWEZOR, O. The Black Box in **Documenta 11, Platform 5**, Exhibition catalogue. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo, Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

GARDNER, A & GREEN, C. Biennials of the South on the Edges of the Global. **Third Text**, vol. 27 (4), 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09528822.2013.810892>

GASPER-HULVAT, Marie. Active Learning in Art History: a review of formal literature. **Art History Pedagogy & Practice**, vol.2, 1, 2017. Disponível em: <http://academicworks.cuny.edu/ahpp/vol2/iss1/2>

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Artyplano, 2000

JUNEJA, Monica. Global Art and the Burden of Representation. BELTING, H.; BIRKEN, J.; BUDDENSIEG, A. (eds), **Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture**, Stuttgart: Hatje Cantz 2011: 274-297.

JUNEJA, Monica. **Reflections on Art History's shifting Global Geography** (Talk given at University of Zurich on May 6, 2013, Heidelberg University).

KASFIR, Sidney. **Arte africana e autenticidade: um texto com uma sombra**. Disponível em: <http://www.artafrica.info/html/capitulo-trimestre/capitulo.php?id=14>. Acessado: 10 abril 2017. [Tradução do original publicado em Oguibe, Olu (Ed.). *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. London: Institute of International Visual Arts; Cambridge, MA: MIT Press, 1999, p. 88-113]

MBEMBE, Achille. **Formas africanas de autoinscrição** In *Estudos Afro-asiáticos*, ano 23, n. 1, 2001, pp. 171-209. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/eaa/v23n1/a07v23n1.pdf>. Acesso em 5 de janeiro de 2013.

**Afropolitanismo**. In MOURA, S. *Panoramas do sul – Perspectivas para outras geografias do pensamento*. São Paulo : Edições do SESC, Associação Cultural Videobrasil, 2015, pp. 219-232.

**Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo, n-1 edições, 2018.

MUDIMBE, Valentin. Y. **A invenção da África. Gnose, filosofia e ordem de conhecimento**. Disponível em: <http://artafrica.letas.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714bfc16e023.pdf>. Acessado em 10 de abril de 2017. [Tradução de partes do original – Mudimbe, V. Y. *The*

invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge. Bloomington: Indiana University Press, 1988].

OKEKE-AGULU, Chika. **Arte africana moderna**. Disponível em : <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e7b-cb5b9d.pdf> Acessado em 11 de abril de 2017. [Tradução de original publicado em Enwezor, O. (ed.) *The Short Century : Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*. Munich : Prestel Verlag, 2001.

OKEKE-AGULU, Chika. **Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twenty- century Nigeria**. Durham: Duke Univeristy Press, 2015.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000

TORGOVNICK, M. **Gone Primitive: Savage Intellectuals and Modern Lives**. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.



# Laboratórios de Si: pesquisas artísticas autobiográficas e colaborativas

*Valecia Ribeiro*

*Carlos Roberto dos Santos Pereira*

*Deisiane Barbosa*

*Kelvin Marinho*

*Renan Bozelli*

*Taís Gonçalves*

Os *Laboratórios de Si* constituem um projeto do Laboratório Corpo, Imagem e Convergência: processos poéticos no digital - LabCIC/[Re]image<sup>36</sup> que combina ações de pesquisa, extensão e ensino, visando a integração da comunidade acadêmica do Centro de Artes Humanidades e Letras (CAHL) com a comunidade local do Recôncavo Baiano, através do estímulo à fundamentação do processo de criação em uma pesquisa artística que se estabelece no diálogo com o público, por meio da junção da linguagem da Fotografia, da Videoarte e da Performance nas tecnologias digitais. Aqui, no projeto de pesquisa desenvolvido entre o ano de 2014 e 2016, integra as pesquisas de iniciação científica “Corpo, Espaço e Tecnologia” de Carlos Roberto Pereira, “Interdisciplinaridade e hibridismos entre artes visuais e literatura” de Deisiane Barbosa, “A configuração do corpo no espaço físico e virtual através da fotografia e vídeo” de Kelvin Marinho; “Identidades Coreográficas” de Renan Bozelli e “Corpo, Ritmo e Light Painting: Processos criativos em fotografia e vídeo” de Taís Gonçalves.

---

36 Mais informações sobre o trabalho do LabCIC, entre os anos de 2014 e 2016, podem ser encontradas em <http://labcic.blogspot.com/> e com relação às ações que combinam pesquisa, extensão e ensino realizadas pelo grupo nesse período ver também: I Colóquio Franco-Brasileiro de Estética de Cachoeira: Fronteiras nas Artes Visuais, II Colóquio Franco-Brasileiro de Estética de Cachoeira: Fronteiras do efêmero na imagem digital e I Mostra de Videoarte do Recôncavo da Bahia.

A tecnologia numérica vem provocando uma reorganização perceptiva na criação e recepção da imagem, apreendida nas relações que se estabelecem entre a experiência visual e a corporalidade, contribuindo, assim, para novas configurações do corpo e da imagem na cultura contemporânea. Em uma articulação entre a teoria e a prática, esta pesquisa investiga como as relações entre o corpo e a imagem se reconfiguram no processo de criação artística na mediação tecnológica. Nesse momento, surge a possibilidade de novas poéticas na convergência do corpo fotográfico, videográfico e performático na arte digital, novas formas de pensar o corpo contemporâneo na interação entre o corpo e a imagem. O objetivo aqui é estabelecer novos diálogos nas interações humanas na construção da imagem de si e na mediação tecnológica a partir do corpo-ambiente, do corpo-social e do corpo-autobiográfico.

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer [...] (BARTHES, 1984, p.22).

Essa pesquisa artística tem como objetivo estabelecer um processo de criação fundamentado em uma arte relacional, desenvolvendo a poética, o conceito e os procedimentos artísticos por meio de diálogos com a comunidade. Ao estabelecer um diálogo entre a comunidade acadêmica e a comunidade local em um processo de criação conjunta por meio das oficinas *Laboratórios de Si* ([Re] Descobrir o próprio EU no corpo; Criações Poéticas em Fotografia; Lendo as Imagens do Corpo; Autorretrato e Light Painting) o projeto proporciona diferentes maneiras de interação com o conhecimento e o aprendizado vem da troca de experiências no entendimento da relação corpo-imagem na arte e no cotidiano, diante das transforma-

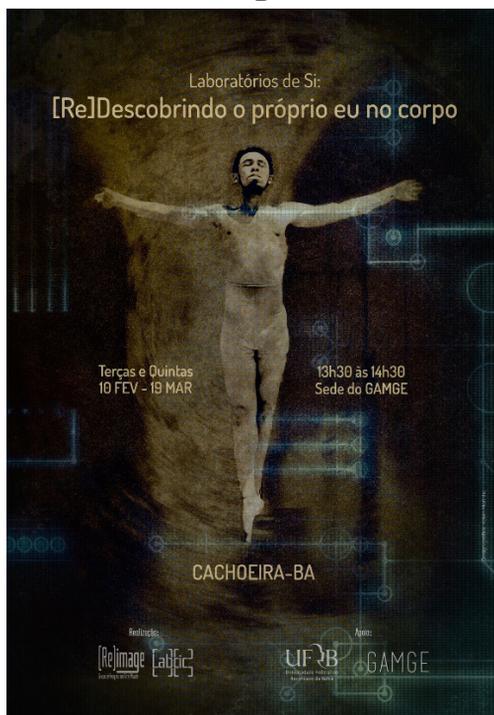
ções políticas, econômicas e socioculturais, refletindo sobre as questões de identidade e autoimagem na cultura digital.

As ações realizadas, encontros, vivências, oficinas, juntamente com as reflexões teóricas que acompanharam todas as etapas da pesquisa, desencadearam diversos processos criativos que refletem a experiência autobiográfica de cada integrante e ao mesmo tempo todo o percurso colaborativo do grupo junto à comunidade. Ao utilizar a própria experiência como matéria da arte, o processo resulta em experimentações artísticas, na linguagem da fotografia e videoarte, voltadas para os deslocamentos do corpo e da imagem na experiência cotidiana da Universidade e sua relação com a cidade. Dessa forma, dentro das singularidades de cada pesquisa, esses experimentos desdobraram-se em produções artísticas coletivas e individuais.

Nos *Laboratórios de Si* as pesquisas e produções artísticas são geradas a partir de ações que emergem do diálogo consigo mesmo e com o mundo. A partir de uma experiência constituída de memórias, sentimentos, emoções, pensamentos e preocupações cotidianas cria-se um espaço de encontro, onde a relação com o outro acontece em um processo de criação conjunta de sentido, da vida e da própria arte. Na compreensão do que significa as *imagens de si* para o *conhecimento de si* e do *outro*, encontramos algo próprio do humano: a *autoconsciência*, a *consciência de si*, que nos faz responsável por nossas ações. Neste processo, cada imagem corresponde a uma ação do corpo no sentido de encontrar novas formas de habitar o mundo, novos modos de convivência, novas políticas individuais e coletivas, que possibilitem outras maneiras de ver e viver. Nas práticas e experimentações pessoais/sociais, a imagem se constitui a partir de uma arte relacional que possa contribuir para a liberdade das relações humanas e da própria existência. Acreditamos que as *imagens de si*, uma vez que proporcionam o *conhecimento de si* mesmo, têm a capacidade de incorporar outras imagens, ideias que

temos de nós mesmos e do mundo, trazendo sempre a possibilidade de uma reinvenção.

**Imagem 1**



Divulgação *Laboratórios de Si: [Re]descobrimo o próprio eu no corpo*, Carlos Roberto Pereira (2015). Fonte: arquivo LabCIC.

## **Corpo, espaço e tecnologia**

O projeto “Corpo, Espaço e Tecnologia” tem como principal objetivo a interação entre o corpo e diferentes espaços – prováveis ou não –, mostrando que é possível desenvolver um trabalho em lugares que são utilizados de maneira corriqueira. Tem como proposta também refletir sobre a ligação direta entre o corpo, o espaço e a tecnologia, e que a imagem, seja estática ou em movimento produz

estimula o conhecimento, e que esse conhecimento não está apenas dentro de quatro paredes mais em locais inimagináveis. Com relação aos envolvidos no processo de ensino/aprendizagem na oficina proposta para a pesquisa artística: *Laboratórios de Si: [Re]descobrimo o próprio eu no corpo*, o intuito foi promover uma reeducação dos movimentos e despertar nos participantes uma consciência corporal. A intenção desse projeto foi promover uma interação entre os estudos e pesquisas desenvolvidas na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) com o Projeto Grupo de Apoio ao menor Gotas de Esperança (GAMGE).

A proposta inicial foi trabalhar a reeducação e a expressão corporal, conciliando o que os indivíduos já sabiam com novas experiências e logo depois levá-los para desenvolver o que foi aprendido na sede do projeto onde ocorreram as oficinas para as praças, jardins, ruas e etc. Todo o processo de pesquisa e da oficina se deu através da experimentação para descobrir a partir dos estudos com o grupo a relação de cada indivíduo com o próprio corpo nas conexões com o espaço e a tecnologia.

No corpo se operam sempre nossas transformações. Ele é nosso primeiro instrumento – a consciência de seu volume, de sua mobilidade, de sua flexibilidade e dinâmica, ajuda o homem a se adaptar à diversidade de situações com que se depara. O corpo também é nosso primeiro limite, e nos ensina o senso primário de organização e desorganização. Em toda a rica diversidade dos tipos humanos, há padrões comuns de movimento que atravessam particularidades culturais e sociais (BERTAZZO, 2004, p.9-10).

O *Laboratório de Si [Re]descobrimo o próprio eu no corpo* é um estudo que parte da relação direta entre a prática e a teoria com os diversos aprendizados através dos meios nos quais o corpo está inserido e o que ele traz como bagagem uma vez que entendo o corpo como registro de tempos e lugares diferentes, e que ele representa

não apenas aquilo que é perceptível ao olho, mas se constitui um lugar onde se faz presente diversos elementos culturais captados através das experiências vivenciadas pelo indivíduo ao longo de toda sua vida.

A oficina teve como foco de estudo o projeto Grupo de Apoio ao Menor Gota de Esperança (GAMGE). Fundado em 12 de Junho de 1997, na cidade de cachoeira onde são realizadas diversas aulas com o intuito de tirar crianças e jovens da rua, e melhorar a qualidade de vida dos mesmos. A escolha do GAMGE como auxiliar no trabalho de pesquisa se dá em virtude da intenção de trabalhar a dança, o uso do corpo através dos movimentos aliados aos diversos meios de tecnologia com os espaços públicos e privados sendo os mesmos visivelmente prováveis ou improváveis.

A metodologia utilizada foi simples e dividida em três etapas:

1. A escolha de três gestos motor simples do cotidiano de cada participante;
2. A junção dos três gestos de forma direta, sem pausas na execução;
3. A execução dos três gestos de forma coreográfica, cada participante iria unir os três gestos como se estivessem fazendo uma coreografia.

Durante o processo de execução de cada etapa um participante por vez ia ao centro e mostrava seu movimento para os demais, que quietos apenas observavam. Para cada etapa havia uma pausa, para avaliação do que havia sido observado e sentido, tanto na execução quanto na observação. Dessa forma as experiências podiam ser expostas imediatamente não se perdendo nenhuma sensação pertinente para a evolução do trabalho. Das três etapas citadas acima se derivaram outras atividades que vieram a complementar as observações feitas pelos participantes. No processo de diálogo surgiram muitas observações interessantes, um dos participantes co-

mentou que era interessante como ele se via no movimento que seu colega havia feito e ele nem se dava conta de como ele executava a mesma ação até ver o outro realizá-la. A partir de muitos dos comentários pude perceber que a proposta da oficina havia se concretizado, pois nós não temos noção de determinadas ações que realizamos porque são ativadas de forma inconsciente, não paramos para pensar como e de que forma executamos. E foi nesse intuito que propus a oficina, para refletirmos sobre nossas ações e desenvolver uma consciência corporal a partir da observação, pois o simples gesto de parar e observar é capaz de gerar conhecimento, pois a visão ativa a memória que por sua vez ativa as sensações e desejos. O intuito foi fazer um resgate através da memória cotidiana dos participantes e depois transformar essa execução numa composição coreográfica, transformando as ações em uma movimentação contínua.

Não há preocupação em desenvolver músculos, nem em modelar o corpo para uma forma convencional de beleza. Mas sim a preocupação de trabalhar a educação motora, no intuito de preservar o bom funcionamento do corpo humano, seja no seu limite individual, ou numa relação coletiva (BERTAZZO, 2004, p.12).

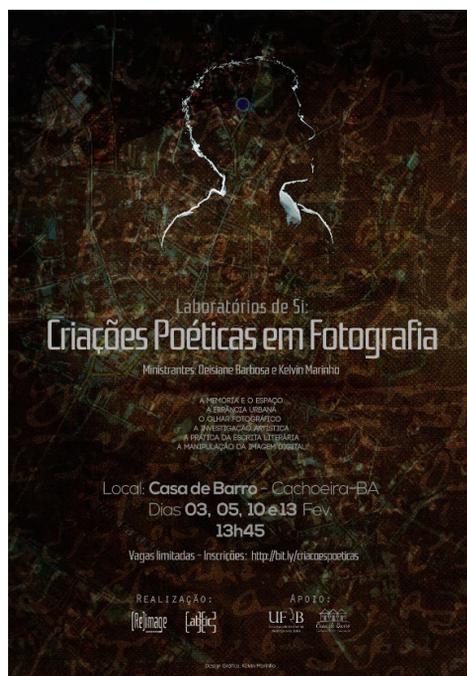
Dáí propus o desafio de colocarmos tudo que havíamos desenvolvido em prática em outro lugar e diante de uma câmera, para ver como o corpo iria reagir. De imediato todos ficaram um pouco envergonhados se questionando o que poderia acontecer, mas aos poucos foram se soltando, uns mais que os outros, o que foi interessante, pois isso só confirmou que cada corpo possui sua própria relação com o outro e com o meio/espço.

Para mim, ficar de fora de todo o processo apenas observando e fazendo o papel de instruí-los foi extremamente difícil pois meu corpo estava presente e em processo de se descobrir juntamente com o grupo, ao final dessa experiência pude perceber que eu aprendi tanto quanto “ensinei”. Ficou claro nessa experiência que cada corpo tem

sua própria autenticidade – ainda que faça parte do mesmo meio social e tenha aprendido as mesmas coisas –, bem como a importância de conhecermos nosso próprio corpo para saber como lidar com determinados espaços/ambientes e com os olhares, tecnológicos ou não.

*[Re]descobrimo o próprio eu no corpo* vem chamar a atenção para a importância do autoconhecimento e do resgate à memória, pois existem elementos que são de extrema importância para o desenvolvimento e melhoria da estrutura corporal, psicológica e da própria relação no meio social. E o intuito também foi mostrar que é possível se utilizar de coisas do nosso cotidiano que aparentemente não tem funcionalidade artística para dar um sentido artístico e poético ao mesmo.

Imagem 2



Divulgação *Laboratórios de Si: Criações Poéticas em Fotografia*, Deisiane Barbosa e Kelvin Marinho (2015). Fonte: arquivo LabCIC.

## Corpo, fotografia e literatura

A partir do plano de trabalho “Interdisciplinaridade e hibridismos entre artes visuais e literatura: processos criativos em fotografia, videoarte e performance”, Deisiane Barbosa investigou os diálogos entre conteúdos da literatura e linguagens das artes visuais, destacando a natureza interdisciplinar e também as nuances dos processos criativos que contemplam tais cruzamentos. Os principais objetivos desta pesquisa foram identificar obras de artistas que se valem do hibridismo entre literatura e artes visuais, seja na produção fotográfica e videográfica, seja na arte postal e livro de artista, performances e intervenções ambientais; realizar uma produção artística fundamentada nos mesmos parâmetros descritos, explorando gêneros como o poema e a carta; e também investigar as manifestações performativas que explorem a essência do texto literário e que, de modo geral, trabalhe o corpo, associando-o a outras linguagens e técnicas. Trabalhou-se com base nos conceitos de hibridismo/contaminação, interdisciplinaridade e convergências de mídias no ambiente digital.

O processo de pesquisa e seus principais resultados foram acompanhados através de registros numa plataforma virtual (<http://grafiasefotos.blogspot.com.br/>) e são eles: a realização da oficina *Laboratórios de Si: Criações poéticas em fotografia* – em parceria com o pesquisador Kelvin Marinho. A atividade consistiu em abordar assuntos relacionados à pesquisa e também provocar os participantes à experimentação de um processo criativo híbrido, o qual mesclasse fotografia e texto. Houve, ainda, a participação numa exposição coletiva, “Veracidade: olhares sobre o cotidiano”, realizada no Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira, na cidade de Feira de Santana, onde participaram três obras do projeto “cartas à Tereza”, desenvolvido também durante processo de pesquisa PIBIC.

O projeto de pesquisa “A configuração do corpo no espaço físico e virtual através da fotografia e vídeo” de Kelvin Marinho aborda

os desdobramentos de processos de criação artística os quais tomam a Fotografia enquanto linguagem para o questionamento e reflexão acerca da configuração do corpo em espaços físicos e virtuais, partindo da premissa fundamental do encontro e da relação entre indivíduos. Para tanto, discorre-se sobre a concepção e realização da oficina intitulada *Laboratórios de Si: Criações poéticas em fotografia* realizada na cidade de Cachoeira-BA, na qual foram pontuados temas pertinentes à memória, conceitos básicos da Fotografia, utilização de dispositivos móveis enquanto ferramentas do fazer artístico, explorando ainda as relações dialógicas entre imagem, texto e corpo, sendo este diretamente ligado às questões de deslocamento e à apreensão da cidade através das práticas de errâncias urbanas; em espaços virtuais, através da sua possibilidade de reconfiguração através de ferramentas de manipulação da imagem digital, bem como o próprio ato de “caminhar” por entre percursos hipertextuais no ciberespaço. Os encontros para a realização da oficina se caracterizaram pelo seu aspecto fluido de execução: presencialmente, exposição de conteúdo e análise crítica atreladas a atividades práticas, com saídas fotográficas, exercícios em laboratório de informática avançada e, virtualmente, formação de um grupo para o compartilhamento dos processos de investigação artística. Também houve participação na mesma exposição mencionada acima, na qual foram expostos trabalhos autorais decorrentes da pesquisa; ainda, uma palestra intitulada “Criações Poéticas Interdisciplinares” fora ministrada para universitários da graduação em Letras, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

Dentro da proposta do plano de trabalho “Interdisciplinaridade e hibridismos entre artes visuais e literatura”, Deisiane Barbosa explorou o conceito de hibridismo/contaminação, que se refere ao cruzamento de várias linguagens artísticas numa só obra de arte; discutindo e experimentando, também, interdisciplinaridades, numa referência mais ampla à relação das áreas entre Literatura e Artes

Visuais. Por sua vez, associou a essa pesquisa a convergência de mídias no ambiente digital, considerando as principais linguagens pesquisadas e exploradas no decorrer da pesquisa (fotografia digital e videoarte, oras também dialogando com as redes virtuais). Contemplando a diversidade desses termos, abordou-se frequentemente a noção de “expansão” das linguagens, percebendo múltipla a exploração tanto da fotografia, quanto da literatura, num formato além do recorrente modo como tais linguagens se expressam.

Dessa investigação foram identificadas algumas referências teóricas muito pertinentes, as quais também apontaram trabalhos artísticos de referência para o desenvolvimento da pesquisa de Deisiane. A partir da leitura de “Poesia e videoarte”, livro de Renato Rezende e Kátia Maciel, destaca-se que:

ambas as linguagens se fundem em trabalhos pluralistas e que poetas brasileiros contemporâneos têm produzido vídeos que se inserem ao mesmo tempo na categoria das artes visuais e também poderiam ser interpretados enquanto poemas (REZENDE; MACIEL, 2013, p. 30).

Destacou-se desta leitura o videopoema “Oxi”, do artista Alberto Saraiva, o qual explora conceitualmente a reação química de cápsulas efervescentes, para discutir o processo de formação e dissolução do amor. Na superfície de cada cápsula estão grafadas algumas letras e, pela ordem em que são dispostas no líquido, formam palavras como “EU” e “TU”.

A partir da leitura de “Realidades e ficções na trama fotográfica”, de Boris Kossoy, depreende-se a capacidade da fotografia de propor realidades – conceito base desta pesquisa, que centra a ficção da linguagem escrita e a explora em outras esferas linguísticas. Kossoy (2009) aborda a fotografia como um fragmento da realidade, passível de múltiplas leituras, influenciadas também pela ótica de cada leitor. Desse ponto de vista, outras referências artísticas foram sendo elen-

cadras, como a obra fotográfica de Duane Michals e a intervenção de manuscritos nas suas fotos.

Através da pesquisa de campo foi identificado, como fundamental referência artística do processo de pesquisa, o trabalho multartístico da poeta Karina Rabinovitz e da videasta Silvana Rezende. Trata-se de processos criativos processuais que se desdobram em livro-objeto, fotografias, instalações, videoinstalações, serigrafia, videoprojeções e instalações interativas. Parte dessas obras consistem no “LIVRO de água”, que esteve em exposição no Museu de Arte Moderna da Bahia, no ano de 2013.

A partir das leituras mencionadas acima, houve a sistematização das informações em fichamentos e parte dos dados também foram publicadas gradualmente no blogue<sup>37</sup> do plano de trabalho. Com base nesse estudo e do diálogo com a plano de trabalho do pesquisador Kelvin Marinho, foram organizados conteúdos para a realização da oficina “Laboratórios de Si: Criações Poéticas em Fotografia”. A proposta consistiu em abordar assuntos como a composição fotográfica, introduzindo o viés do olhar poético e da investigação artística da linguagem; a relação entre fotografia e literatura ocorrida por meio de traduções intersemióticas, o uso do texto na imagem ou intermediando o processo criativo em fotografia enquanto ferramenta de registro. Discutiu-se também as “Errâncias Urbanas”, segundo abordagem de Paola Jacques Berenstein, como um modo de investigar os espaços da cidade a partir de uma percepção mais apurada do espaço-corpo do artista-poeta. A lomografia foi um conteúdo também incorporado devido ser uma maneira de pensar a fotografia, de modo a valorizar mais a percepção e vivência de instantes e espaços pelo fotógrafo, e também por acreditar no uso de suportes e aparelhos mais simples e de baixo custo para a captura de fotos – exemplo dos celulares.

---

37 Trata-se do blog “Interdisciplinaridade e hibridismos entre artes visuais e literatura - processos criativos em fotografia, videoarte e performance”, cujo endereço virtual é <http://grafiasefotos.blogspot.com.br/>

Intermediando a exposição destes conteúdos, foram realizadas saídas fotográficas pela cidade e após essa etapa houve a proposta de manipulação da imagem digital, com a perspectiva de que fosse experimentado o texto na fotografia, mediante o uso de recursos do Adobe Photoshop, somado também à manipulação/edição manual das imagens.

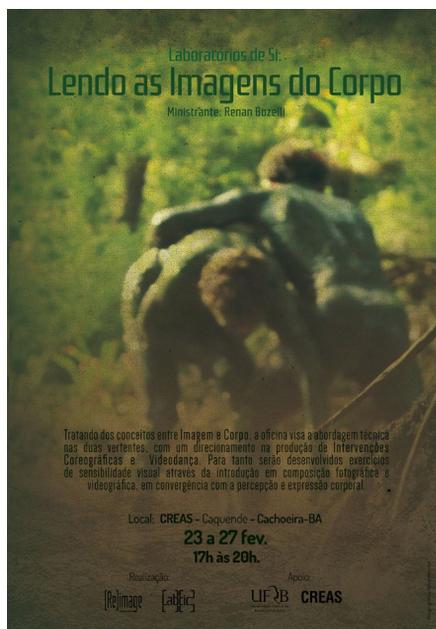
O contato com os jovens participantes da oficina, o diálogo sobre as maneiras de explorar a proposta da atividade, a partilha de peculiaridades dos seus respectivos processos de criação, foram considerações importantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Observar, com mais proximidade, a maneira como linguagens artísticas como a fotografia tendem a ser exploradas na contemporaneidade, por indivíduos que não necessariamente se declaram artistas, influenciou na configuração de outros resultados da pesquisa.

Paralelo e intrínseco às pesquisas e processos criativos do projeto artístico-literário “cartas à Tereza”<sup>38</sup>, o desenvolvimento do plano de trabalho de Deisiane Barbosa também lhe influenciou expressivamente em criações processadas no período decorrido – seja fortalecendo as bases de sua fundamentação teórica, seja impulsionando outros desdobramentos do projeto. Estudando a ficção na fotografia, por exemplo, foi possível explorar com mais segurança a criação dos “cartões-postais à Tereza”, os quais se originam de retratos da cidade (suas arquiteturas residenciais), captados por dispositivos móveis, manipulados digitalmente de modo a sugerir a ficção da imagem. Posteriormente, as fotos são transformadas em cartões-postais nos quais são inseridos textos literários (trechos das cartas à personagem-destinatário mencionada). Após a criação desses objetos, foram realizadas intervenções urbanas, cuja ação era caminhar por ruas em diversas cidades do Recôncavo da Bahia e depositar em caixas de correios de casas, aquela correspondência artística.

38 Endereço virtual <http://www.cartasatereza.tumblr.com>.

Tal pesquisa individual, que esteve mais centrada no desenvolvimento desse plano de trabalho, também foi dialogada com o grupo LabCIC e orientou um processo mais colaborativo canalizado ao planejamento de um produto artístico final do grupo. Trata-se de uma videodança, cujo conceito básico é perceber e explorar as relações afetivas com os espaços de convivência mútua – neste caso específico, espaços e não-espaços dos Centro de Artes, Humanidades e Letras, localizado em Cachoeira-BA. A proposta inicial, que incluiu sistematização dos roteiros e filmagens, foi uma criação performática-coreográfica a partir da caracterização física dos espaços, da memória afetiva do corpo, das respectivas vivências, que contemplam diferentes modos como cada indivíduo subjetiva os ambientes e se corresponde com ele.

### Imagem 3



Divulgação *Laboratórios de Si: Lendo as imagens do corpo*, Renan Bozelli (2015).  
Fonte: arquivo LabCIC.

## **Corpo, identidades e coreografia**

A partir de um diálogo entre diversas identidades e corporalidades culturais de modo geral, o presente projeto teve como objetivo proporcionar um espaço para sensibilizar e explorar os diferentes contatos cotidianos, seja com o próprio corpo, seja com os outros corpos e o próprio mundo ao redor. Através de uma metodologia que propõe a união entre pesquisas teóricas e práticas, imergimos no cotidiano da comunidade do Caquende, da cidade de Cachoeira (BA), e foram analisadas as relações entre tradicionalismo corporal e suas transformações influenciadas pela globalização das novas tecnologias. Com o material coletado, e a receptividade necessária, realizamos a oficina *Laboratórios de Si: Lendo as imagens do corpo*, onde pudemos ter uma troca direta com a comunidade, passando pelas discussões e vivências que envolvem corpo, imagem e tecnologia, resultando na realização de intervenções artísticas e a produção coletiva de uma videodança.

O Ser Humano é um ser criativo, e essa tem se mostrado uma de suas mais importantes características desde seu surgimento. Seja na luta pela sobrevivência ou pelo simples desejo de acabar com o tédio, o instinto intuitivo guia o *ser* que através da criatividade é capaz de driblar as adversidades e de se expressar para o mundo. A imaginação tem possibilitado à raça humana as habilidades para desenvolver desde as mais simples pinturas rupestres até as mais avançadas das tecnologias.

No intuito de melhorar a comunicação, o ser humano cria os símbolos: figuras que vão nomear, identificar e/ou representar elementos cotidianos. Estas figuras estão espalhadas em todos os lugares, desde as imagens de ordem sacra até as letras das palavras, intermediando o elemento a que se faz referência com o “leitor” dos símbolos. Na arte, os símbolos têm servido de suporte na criação

poética e crítica da obra. Eles fortalecem a proposta do artista dando indícios para um diálogo aberto com o observador.

E se tratando de arte, a criatividade é a essência que impulsiona a criação e o desenvolvimento da linguagem artística como meio expressivo. Esta surge, aqui, como a extensão do cotidiano, onde o ser recebe as informações diárias através do olhar mais sensível, observando o andar das pessoas, a iluminação do dia sobre a cidade, vivenciando a cultura e os folclores, além de problemáticas urgentes em questões sociais. A criação em arte trata do acúmulo e organização das impressões cotidianas, que se libertam do *ser* em busca de um sentido, à procura da própria verdade.

No entanto, assim como a vida, a arte e a criatividade estão em constantes transformações, num processo de infinita ressignificação. O próprio processo de criação tem suas variações, em que o criador erra, observa, reflete, faz e refaz. É um longo caminho até se concluir uma obra, que ainda conta com a intervenção do cotidiano, do contexto, das sensações do artista. A obra artística em sua criação somente se completa quando encontra uma harmonização. A busca pela harmonia requer um tempo para que amadureçam as ideias, seja na arte, seja nas pequenas experiências cotidianas. “O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização das tendências se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação” (SALLES, 1998, p.40). Porém, a obra nunca se encerra: sintetiza um momento, e abre caminhos para novas repercussões e ressignificações que seguem em constante processo criativo. “Um gesto inacabado não finda. Um gesto gesta. Depois do parto outras formas continuam a reivindicar espaços inéditos para os seus contornos em movimentos. Por menor que seja o intervalo entre intenção e a realização, é ali que a criação tem lugar.” (Ibidem., p.19).

Dentro do universo criativo e expressivo do Ser, e todo seu processo transformador ao longo da história, a comunicação corporal

surge, então, como foco da pesquisa. O intuito, aqui, é observar e compreender uma possível desvalorização do contato visual que vem sendo notada nas novas gerações culturais, à medida em que vemos avançar o advento e a distribuição de novas tecnologias.

A comunicação corporal tem acompanhado o *ser* em toda sua existência. Este cria símbolos corporais, que são passados tradicionalmente de geração em geração, formando assim uma "identidade" cultural, traços das "técnicas do corpo", segundo noção apresentada pelo antropólogo Marcel Mauss em 1934: "Ele precisa ser tradicional e eficaz. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral" (MAUSS, 2003, p. 407). Mesmo com o advento das palavras, esse meio expressivo permanece vivo em todo gesto ou ato cotidiano do ser humano até a atualidade: "O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. [...]: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo." (Idem). Tais "técnicas corporais" são determinadas por questões de gênero, idade e condições geográficas e socioculturais. Os indivíduos estão sujeitos a se moldarem a fim de se adaptar a sociedade, como "atos montados": "[...] montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa. [...] Temos um conjunto de atitudes permitidas ou não, naturais ou não" (Ibidem, p. 408)

Por se tratar de um Ser criativo, esses traços expressivos estão sujeitos a transformações, à medida em que o mundo se moderniza e as culturas se conectam. Com um acesso facilitado pelos avanços tecnológicos às mais distintas culturas ao redor do mundo, o Ser Humano acaba se submetendo a um processo fragmentário (HALL,

1992), uma espécie de desapego das suas tradições e a absorção e reprodução de culturas diferentes. O mesmo processo de distanciamento das tradições ocorre com a comunicação, onde os indivíduos têm se limitado as palavras, mantendo os olhos voltados para algum dispositivo eletrônico, em detrimento do contato visual e da comunicação corporal – ferramenta que compõe maior concentração de informações para melhor compreensão de uma mensagem dentro de um diálogo.

Com a constante tendência de transformação e adaptação em que a raça humana está sujeita a passar, seria possível que este *ser* contemporâneo, fragmentado, esteja demonstrando essas mudanças de comportamento? Seria possível nos depararmos com um momento de ressignificação das técnicas do corpo, do contato visual e da comunicação? Há diferença nesses processos de fragmentação nas diferentes culturas e nos diferentes níveis de acesso à tecnologia?

Após compreender as questões da pesquisa, iniciamos um processo de imersão no cotidiano de uma comunidade específica, o bairro do Caquende, na cidade de Cachoeira (BA), onde, entre vivências e trocas, pudemos criar uma aproximação saudável, uma concretização da relação entre comunidade acadêmica e comunidade local. A receptividade calorosa da comunidade com as propostas de pesquisa que ali trazia, foi acolhedora num nível além de uma simples relação momentânea, mas de conexão humana e afetiva; traços de familiaridades que construímos na nossa jornada de vida.

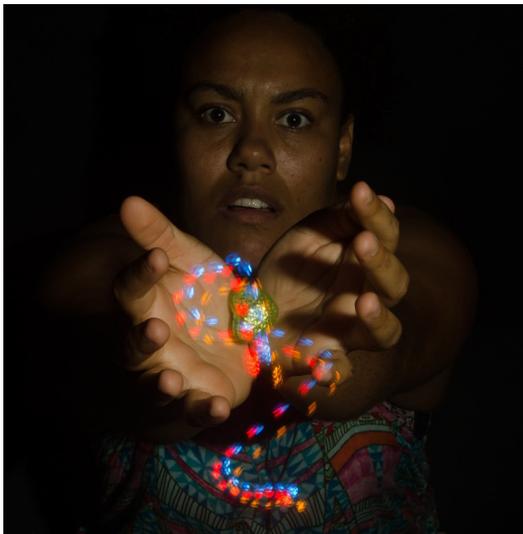
Tal proximidade possibilitou a realização de oficinas de criação coletiva, os *Laboratórios de Si: Lendo as imagens do corpo*, que trazem para questionamento a convergência entre Comunicação Corporal, Imagem Digital e Novas Tecnologias. Entre um grupo de idosos e outro de crianças, criamos desde ambientes de troca de informações e conhecimentos a experimentos práticos em Expressão Cor-

poral. Em ambos os grupos, em meio a jogos de contato, improviso, expansão gestual e meditação, pudemos experimentar e estimular uma sensibilização visual, de conscientização do *ser-estar* através do olhar, onde o que está em foco é o presente ao redor. Além disso, introduzimos princípios básicos sobre o universo do audiovisual e pudemos experimentar jogos corporais em “cena digital”.

Como resultado de todas as trocas, realizamos pequenas intervenções coreográficas nas ruas do bairro, com registros videográficos, que serviram de material para a produção da videodança “[Eu] gesto” (2015), onde se evidenciam os traços de técnicas corporais e ancestralidade, através de um diálogo entre memória, reprodução e transformação. Posteriormente, realizamos a exibição do vídeo para a comunidade no espaço do CREAS (Centro de Referência Especializado de Assistência Social), que nos acolheu durante os laboratórios, e pudemos vivenciar um momento onde os participantes do processo prático se tornaram espectadores de si mesmo. Observamos que o autorreconhecimento em projeção digital, possibilita lugares de reflexão a serem explorados na contemporaneidade.

Dessa forma, o projeto se apresenta como potencial para novas experimentações, de hibridismo das linguagens e metodologias; de encontro com traços identitários ancestrais; de sensibilização do olhar em benefício do contato com a individualidade e o mundo ao redor; e da atenção voltada para as possibilidades de (trans)formação da corporalidade na contemporaneidade. Atenção, esta, preocupada com o distanciamento e a frieza das relações, do enfraquecimento do contato através do olhar, única ferramenta que nos conecta de modo mais íntimo e profundo, e que nos faz reconhecer o próximo como um humano similar.

Imagem 4



*Autorretrato*, Tais Gonçalves (2017). Fonte: arquivo pessoal.

### **Corpo, ritmo e *light painting***

A oficina *Laboratórios de Si: Autorretrato e light painting* buscou a experimentação de autorretratos fotográficos com ênfase na autoimagem, utilizando como base criativa a percepção de si e a autoestima, abordadas na perspectiva de uma projeção futura. O *light painting* foi o procedimento artístico que utilizei para dar visibilidade a esse corpo-imagem ainda desconhecido. Sendo assim, durante a oficina foram exploradas, através de práticas de laboratório, a subjetividade, a performatividade e a história de vida de cada participante, observando seu posicionamento crítico em relação ao consumo, a disseminação da imagem por meio das novas tecnologias, e como o cotidiano a sua volta e a educação formal e familiar interferem na projeção de sua autoimagem.

O ambiente escolhido para realização da oficina foi o Colégio Estadual Rômulo Galvão (CERG), localizado no município de São

Félix-Ba, com estudantes do 1º ano do ensino médio. Os suportes utilizados proporcionaram aos sujeitos envolvidos possibilidades de se autorrepresentar, buscando características que fazem de nós quem somos. Me apropriei do conceito de autorretrato expandido para elaborar outras perspectivas de (re)construção da autoimagem. A intenção foi produzir autorretratos que levam em consideração a autoestima, enfatizando o julgamento e a apreciação que cada indivíduo faz de si mesmo.

A foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte (BARTHES, 1984, p. 27).

O conceito abordado por Barthes, corresponde às experiências realizadas durante a pesquisa teórico-prática para os *Laboratórios de Si*, podendo ser observado no processo de conhecimento das possibilidades de representação da autoimagem utilizando a técnica de *light painting*. O *light painting* é um termo em inglês que traduzido significa pintura com luz. Esta técnica permite desenhar utilizando fontes luminosas, com o obturador da câmera aberto por um período de tempo maior, em ambientes com pouca luminosidade. Durante a oficina, ela é utilizada para intervir na imagem e expressar atributos e aspectos específicos de cada indivíduo.

A escolha de realizar a oficina “Autorretrato e *light painting*” no Colégio Estadual Rômulo Galvão, se deu pela oportunidade de retornar ao ambiente escolar o qual fiz parte durante o ensino fundamental e ensino médio para contar minha história de vida aos estudantes como forma de incentivo aos jovens participantes, pois foi possível perceber um certo sentimento de incapacidade ou limitação por serem estudantes de escola pública. E esse sentimento era o mesmo

vivenciado por mim quando estudante do CERG. A ideia de integrar um projeto de universidade pública federal era distante.

Por isso, vale ressaltar que a implantação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), constituída em um projeto de interiorização do ensino público federal, contribuiu muito para eu pudesse superar esse sentimento de inaptidão, e passasse a pensar na possibilidade de um dia fazer uma graduação. Esse desejo se tornou real com a instalação do Centro de Artes, Humanidades e Letras – CAHL, no município de Cachoeira – Ba, cidade vizinha. Pude transformar um sonho em realidade. Iniciar e concluir o curso de Bacharelado em Artes Visuais foi um fator determinante de mudança em minha vida. Foi a partir desse contexto que comecei a (re)construir minha autoimagem e autoestima.

Nesse sentido, a oficina buscou promover entre os sujeitos o processo de (re)construção da autoimagem através das experiências passadas, vivências, estímulos e perspectivas futuras, incluindo sentimentos em relação ao corpo, suas proporções, frustrações e o retorno verbal ou não verbal ao interagir com outras pessoas. Para Gouveia et al., “A auto-imagem expressa a percepção que a pessoa tem de si, sendo definida em termos de uma constelação de pensamentos, sentimentos e ações acerca do relacionamento do indivíduo com outras pessoas” (2005, p. 233).

Ao escolher a técnica de *light painting* para criar os autorretratos, não deixei de pensar na complexidade e nas questões sobre a influência dos meios técnicos e digitais na projeção da autoimagem, pois apenas o recurso tecnológico do aparelho em si não é suficiente para construir essa imagem que retrata a subjetividade. Para tanto, busquei utilizar, durante a oficina, a linguagem da fotografia e a técnica de *light painting* como recurso criativo dos autorretratos para realizar as intervenções nos sujeitos.

Estes mecanismos possibilitaram criar imagens da representação do eu de cada participante, através da fala de si e seus anseios, registradas por intermédio da câmera. O objetivo foi apresentar o *light painting* como um meio de expressão, para ser explorado durante a criação dos autorretratos, na busca da autoimagem. O resultado desse processo são imagens únicas, reveladas pela expressão do corpo de cada indivíduo. Cada sujeito utilizou o conceito de *light painting* para trazer à tona sua subjetividade e elementos de sua história de vida. Assim, o *light painting* é utilizado para que cada um fale de si na busca pelo seu autoconhecimento, refletindo nos autorretratos aspectos intrínsecos de si.

As fotografias concebidas sobre bases tecnológicas são conceitos codificados em imagens e que pressupõe uma intenção do fotógrafo e do aparelho em criá-las. Segundo Flusser “Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas” (1985, p. 19). Essa colocação do autor serve como exemplo para destacar a relevância das inúmeras conversas que tive com os estudantes com intuito de conhecê-los e entender quem são e o que gostariam de ser, antes de conceber os autorretratos pelo aparelho fotográfico.

Durante o fazer fotográfico, o tema da autoimagem e da autoestima suscitou muitas discussões entre os jovens participantes da oficina. Muitos deles não se reconheciam enquanto sujeito capaz de trilhar novos rumos para além dos muros da escola. Através dos diálogos, observei a influência da família e da escola em incentivar a formação desses sujeitos, sendo que, muitas vezes não havia o acompanhamento necessário nesses ambientes que fazem parte do contexto educativo.

Sugeri, em conjunto com os estudantes, o compartilhamento das vivências em relação aos sentimentos e incertezas sobre suas projeções futuras, propondo expressá-los através da linguagem do

autorretrato utilizando a técnica de *light painting*. Por ser de fácil utilização, e, considerando a liberdade de expressão da técnica, cada estudante usou o recurso do *light painting* para interferir em sua imagem e expressar sua projeção futura, seus desejos e convicções.

A experiência de realizar a oficina “Autorretrato e *Light Painting*” e a participação no projeto Laboratório Corpo, Imagem e Convergência: processos poéticos no digital - LabCIC/ [Re]image, foi de grande relevância para o amadurecimento do meu processo criativo e acadêmico. Por esse motivo, houve à necessidade de um aprofundamento em relação aos conceitos abordados durante as oficinas, o que resultou na pesquisa de conclusão de curso, intitulada “Autorretrato Falado”, que consiste no projeto autobiográfico e colaborativo, com jovens estudantes da cidade de São Félix-Ba, envolvendo apropriação e expansão da linguagem do autorretrato como espaço de (re)construção da autoimagem e autoestima, utilizando como recurso criativo a fala, o depoimento de si.

## Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.** In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura.* Obras Escolhidas I. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTAZZO, Ivaldo - **Espaço e corpo:** guia de reeducação do movimento/ Ivaldo Bertazzo, Inês Bogéa. – São Paulo: SESC, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRISSOT, Ana Valécia Ribeiro. **Imagens de Si:** processos poéticos entre o corpo do artista e sua própria imagem na mediação tecno-

lógica. Tese (Doutorado - Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16710> > Acesso em: 30 jul. 2020.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAVIS, Flora. **A Comunicação não-verbal**. São Paulo, Summus, 1979.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GOUVEIA, Valdiney. et al. **Auto-imagem e sentimento de constrangimento**. Psico, Porto Alegre, v. 36, n. 3, p. 231-241, set 2005.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1992.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

REZENDE, Renato; MACIEL, Katia. **Poesia e videoarte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FUNARTE, 2013. 160 p.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2001.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo, Cosac Naify, 2003. 

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.



## Sobre os autores:

### **Ana Lígia do Lago Borges**

Artista Visual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade pela UEFS. Especialista em Patrimônio Histórico-Cultural e Turismo pela UFRN/CERE. Professora credenciada do CUCA/UEFS, para oficinas artísticas. E-mail: [analigia.lago@gmail.com](mailto:analigia.lago@gmail.com)

### **Anna Verena de Jesus Soares**

Bacharela em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Possui interesse nas áreas de Artes Visuais e Cinema. É pesquisadora integrante do LabCIC/[Re]image. E-mail: [avdjs98@gmail.com](mailto:avdjs98@gmail.com)

### **Antonio Carlos de Almeida Portela**

Doutor em Artes Visuais, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFBA e professor adjunto II da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. E-mail: [portela@ufrb.edu.br](mailto:portela@ufrb.edu.br)

### **Bruno Rohde**

Músico, artista visual, programador e professor. Flutua entre a música eletrônica, arte sonora e performance audiovisual (live visuals, live cine). Pesquisa e desenvolve softwares e instrumentos eletrônicos com tecnologias livres para composição e interatividade em performances e instalações. Atua como professor na área de Arte e Tecnologias em instituições de ensino (UFBA/2014 e UFRB/2019) e projetos culturais.

E-mail: [brunorohde@gmail.com](mailto:brunorohde@gmail.com)

### **Carlos Roberto dos Santos Pereira**

Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, com experiência na área de dança, música e teatro.

É pesquisador integrante do LabCIC e foi bolsista PIBIC 2014-2015 (FAPESB) e 2015-2016 (CNPq). E-mail: bettoveras@gmail.com

### **Deisiane Barbosa**

Artista visual e escritora. Bacharela em Artes Visuais, pela UFRB; especialista em Estudos Literários, pela UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana); mestre em Artes Visuais, pelo Programa Interinstitucional de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE (Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco). É pesquisadora integrante do LabCIC/[Re]image e foi bolsista PIBIC 2014-2015 (CNPq). E-mail: bdeisiane@gmail.com

### **Dilson Rodrigues Midlej**

Professor adjunto de História da Arte da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, Bahia. É doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA; mestre em Artes Visuais dentro da linha de pesquisa História da Arte Brasileira (2008); possui especialização em Crítica de Arte (1984) e graduação em Artes Plásticas (1982), títulos fornecidos pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: dilsonmidlej@gmail.com

### **Emi Koide**

Professora adjunta no curso de Artes Visuais e no programa de mestrado profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e pesquisadora associada do programa "Arts of Africa and Global Souths" da Rhodes University (África do Sul). Coordena o grupo de extensão e pesquisa Áfricas nas Artes desde 2017. E-mail: koide.emi@ufrb.edu.br

### **Fabio Rodrigues Filho**

Pesquisador, graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela UFRB e atualmente é mestrando no Programa de Comunicação da UFMG, na linha Pragmáticas da Imagem. É membro do Áfricas nas Artes (CAHL/UFRB) e do Poéticas da Experiência (UFMG). E-mail: fabiorodrigz@hotmail.com

**Fagner dos Santos Fernandes**

Graduado em Artes Visuais (UFRB) com Pós-Graduação em Redes de Computadores (ESAB) e Tecnologias e Educação Aberta e Digital (UFRB). Atualmente é aluno especial do programa de mestrado em Comunicação (CAHL-UFRB). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8415870969998533> . E-mail: [fagnersantosfernandes@gmail.com](mailto:fagnersantosfernandes@gmail.com)

**Fernando Rabelo**

Aluno do programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación en la Escuela de Doctorado de la Universitat Politècnica de València - Espanha (em curso). Graduado em Cinema de Animação e Mestre em Arte e Tecnologia pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. E-mail: [frabelo.rabelo@gmail.com](mailto:frabelo.rabelo@gmail.com)

**Geisa Lima dos Santos**

Doutoranda no programa de Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres Gênero e Feminismo na Universidade Federal da Bahia, mestra em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e em Pedagogia pela Faculdade Santo Antônio. Artista desde adolescente, já participou de algumas exposições, tornou-se poeta para jogar com as palavras e expressar suas dores e alegrias, também atua como coordenadora Pedagógica. E-mail: [geartelima@gmail.com](mailto:geartelima@gmail.com)

**Geisiana Conceição Silva**

Pós-graduanda em Negócios em Mídias Digitais, pela UNIFACS/LAUREATE, e bacharela em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. E-mail: [geisianaconceicao@gmail.com](mailto:geisianaconceicao@gmail.com)

**Igor Santos de Jesus Santos**

Artista visual graduado pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) no curso de Artes Visuais, atuando em diversas áreas dentro do ramo tal como a Arte urbana, Programação e Design de interiores. Também é músico, capoeirista e artesão, efetuando a maioria dos seus trabalhos utilizando a rua como principal galeria. Dentre os trabalhos compostos na área de programação, além da

ColoredHand 1.0, destaca-se também o estudo mecânico e prático de mini Routers CNC, a qual estende suas pesquisas e montagens de forma independente. E-mail: ygorhto@hotmail.com

### **Iraiza Pereira**

Graduanda em licenciatura em Ciências Sociais (CAHL - UFRB), é membro do Áfricas nas Artes. E-mail: izasouzap@gmail.com

### **Jamile Menezes**

Bacharela em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo e tem especialização em Arte Educação: Cultura Brasileira e Linguagens Artísticas Contemporâneas, pela Escola de Belas Artes, UFBA. E-mail: jamile.artefoto@gmail.com

### **Jarbas Jácome**

Doutorando em Ciência da Computação pelo Cin-UFPE e professor assistente no curso de Artes Visuais do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da UFRB, em Cachoeira, Bahia. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4526784624063498> E-mail: jarbasjacome@ufrb.edu.br

### **Kelvin Marinho**

Artista visual, designer gráfico, ator, mediador cultural e bacharel em Artes Visuais pela UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. É pesquisador integrante do LabCIC/[Re]image e foi bolsista PIBIT 2014-2015. E-mail: kelvin.mdj@gmail.com

### **Léa Vasconcelos de Souza**

Bacharela em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. (UFRB). E-mail: innet.lea@gmail.com

### **Lise Anne Gonçalves dos Santos**

Graduada em Artes Visuais (bacharelado) e pós-graduada em Cidadania e Ambientes Culturais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. E-mail: liseanne33@gmail.com

**Marilei Fiorelli**

Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia no curso de Bacharelado em Artes Visuais - CAHL UFRB. Designer, Especialista em Design Gráfico, Mestre em Artes Visuais e Doutora em Educação. E-mail: mfiorelli@ufrb.edu.br

**Miquéias Rezende**

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Atua nas áreas de Fotografia, Literatura e Design Gráfico. É pesquisador integrante do LabCIC/[Re]image. E-mail: miqueiaski-mi@gmail.com

**Patrick Alexander Bastos Santos**

Artista visual e comunicólogo. Possui bacharelado em Artes Visuais e Mestrado em Comunicação: Mídia e Formatos Narrativos, na linha de pesquisa Mídia e Sensibilidade, ambos pela UFRB. E-mail: patrick8alexander@gmail.com

**Priscila Miraz**

Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB, no Centro de Artes, Humanidades e Letras - CAHL. Doutora e mestre em História pela Universidade Estadual Paulista/ Assis, com ênfase em história da fotografia e história e literatura em sua vertente ensaio. É pesquisadora do [Re]image: Grupo de Pesquisa em Artes Visuais, do curso de Artes Visuais da UFRB. Coordena o Grupo de Estudos História da Arte e Gênero, e o Projeto de Pesquisa Agora ponemos el mapa al revés: perspectivas decoloniais na produção artística contemporânea desde a América Latina, ambos na UFRB. E-mail: priscilamiraz@ufrb.edu.br

**Renan Bozelli**

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Possui experiência em dança e expressão corporal. É pesquisador integrante do LabCIC/[Re]image e foi bolsista PIBIC 2014-2015 (CNPq) e 2015-2016 (FAPESB). E-mail: renan.bozelli@gmail.com

**Roseli Amado S. Garcia**

Professora adjunta da da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais -CAHL e doutora em Mídia e Conhecimento - PPGE GC - Universidade Federal de Santa Catarina UFSC. E-mail: [roseli@ufrb.edu.br](mailto:roseli@ufrb.edu.br)

**Silvia Sara Bezerra Leme**

Bacharela em Artes Visuais pela UFRB, atua como profissional independente e transita entre as diversas linguagens das artes – especialmente fotografia e audiovisual, mediação cultural e arte educação. Participa ativamente do grupo de extensão e pesquisa África nas Artes desde 2017. Atualmente é aluna especial do programa de mestrado em Comunicação (CAHL - UFRB). E-mail: [silvias.leme@hotmail.com](mailto:silvias.leme@hotmail.com)

**Suzane Tavares de Pinho Pêpe**

Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, doutora pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA), mestra em Arqueologia e História da Arte pela Université Catholique de Louvain – Bélgica e Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: [suzanepinho@ufrb.edu.br](mailto:suzanepinho@ufrb.edu.br)

**Taís Gonçalves**

Bacharela em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Possui interesse nas áreas de Artes Visuais, Educação e Comunicação, especificamente nos campos da poética da imagem e seus processos comunicacionais, autoimagem e autoestima. É pesquisadora integrante do LabCIC/[Re]image e foi bolsista PROPAAE e PIBIC Voluntária 2015-2016. Atualmente é aluna especial do programa de mestrado em Comunicação (CAHL - UFRB) a de Comunicação da UFMG, na linha Pragmáticas da Imagem. É membro do Áfricas nas Artes (CAHL/UFRB) e do Poéticas da Experiência (UFMG). E-mail: [taislgas@gmail.com](mailto:taislgas@gmail.com)

**Thais Chagas Costa**

Graduada em bacharelado em Artes Visuais e atualmente cursa a licenciatura (CAHL-UFRB), é membro do Áfricas nas Artes, foi bolsista PIBIC - CNPq (2018). E-mail: thwend93@gmail.com

**Valécia Ribeiro**

Doutora em Artes Cênicas pela UFBA-Universidade Federal da Bahia; Mestre em Arte Contemporânea pela UNB-Universidade de Brasília e em Artes Visuais, pela Libera Accademia di Belle Arti di Firenze - Itália. Professora adjunta do curso de Artes Visuais da UFRB, ensina Fotografia e Vídeoarte, é líder do Grupo de Pesquisa em Artes Visuais [Re]image, coordena o projeto LabCIC - Laboratório Corpo/Imagem/Convergência: processos poéticos no digital. Artista visual, pesquisa poéticas do corpo e da imagem, trabalhando a construção da imagem de si a partir do corpo-ambiente, do corpo-social e do corpo-autobiográfico. Expôs no Brasil, Itália e Canadá (residência artística Bishops University). E-mail: valeciaribeiro@ufrb.edu.br

**Vandesson Silva Andrade**

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Atualmente é aluno da Licenciatura em Artes Visuais (UFRB). E-mail: vandessonandrade@outlook.com

**Yasmin Nogueira**

Professora adjunta da Licenciatura em Artes Visuais – Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe (UFS, doutora em Artes Cênicas (2019) e mestra em Cultura e Sociedade (2017) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bacharela em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) (2014). Em seu processo de criação artística interdisciplinar, investiga o corpo e a autobiografia como disparadores para questionamentos de relações de gênero, raça e interseccionalidades. Tem participado de projetos e exposições nacionais e internacionais como o projeto *OBÌNRIN – Ancestralidade, Residência Artística e Performance Negra Feminista* (2018) e o projeto *Photocena* (Flotar Pro-

grama/Comfort Station/SECULT-BA/ Latitude), realizado em Chicago-EUA (2019). E-mail: yfnogueira@gmail.com

**Yuri Moreira Falcão**

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Atua nas áreas de Design Gráfico e Fotografia. É pesquisador integrante do LabCIC/[Re]image. E-mail: yurimfalcao@gmail.com



É com muito prazer que apresentamos esse volume da Coleção Sucessos Acadêmicos composto por trabalhos de alunos, professores e grupos de pesquisa e extensão do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Os capítulos que agora estarão disponíveis ao público, não apenas acadêmicos, mas que se interesse pelas produções artísticas, dão a ver uma parte das diversas atividades desenvolvidas pelo curso, sempre visando à formação profissional dos estudantes no âmbito da produção, da pesquisa e da criação das artes visuais, propiciando que sua formação abarque o desenvolvimento e a percepção do potencial criativo e da reflexão crítica no pensamento visual.



Editora UFRB