

Re vis ta

Volume 04
nº. 01
2026

Revista do Curso de Graduação em Artes
Visuais da Universidade Federal de
Uberlândia



Revista 1i

Revista do Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R454u Revista 1i [recurso eletrônico] : Revista da Graduação do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia / Ronaldo Macedo Brandão, Paulo Mattos Angerami (Coordenadores), Hanelle Machado Tavares de Camargo, Alexandre Antônio Gomes (Organizadores). -- Uberlândia : IARTE, 2026.
287 p.: il.

ISSN: 2966-1021

Volume 04, número 01

Disponível em: <https://revista1iufu.blogspot.com/?m=1>

1. Artes plásticas. 2. Artes visuais. 3. Fotografia. I. Brandão, Ronaldo Macedo, (Coord.). II. Angerami, Paulo Mattos, (Coord.). III. Camargo, Hanelle Machado Tavares de, (Org.). IV. Gomes, Alexandre Antônio, (Org.). V. Título.

CDU: 73

REVISTA 1i – Revista do Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 1i – sala 232

Campus Santa Mônica 38408-100 – Uberlândia – MG

revistali.ufu@gmail.com

www.revistaliufu.blogspot.com

ISSN 2966-1021

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista 1i ou à Universidade Federal de Uberlândia.

Artigos e Ensaios Textuais

14

A CONSTRUÇÃO DO
SENSÍVEL: FENOMENO-
LOGIA DA SÉRIE SONHOS
YANOMAMI, DE CLAUDIA
ANDUJAR
Laura Clemente de Sousa
Reis

34

LENÇÓIS DA MEMÓRIA:
UMA SÍNTESE SOBRE
PROCESSOS, VIVÊNCIAS
E DESDOBRAMENTOS.
Gustavo Willian Zenatti
Leandro Moraes Santos

54

A IMPORTÂNCIA DA MO-
NITORIA NA FORMAÇÃO
DO ARTISTA-PROFESSOR
Jéssica dos Santos Pereira

66

ATÉ QUE VOCÊ SINTA
SAUDADE DE ALGO: UM
ENSAIO SOBRE NATURE-
ZA, MEMÓRIA E PERTEN-
CIMENTO
Juliana Alves Santos

76

UZUMAKI: A ESPIRAL DO
HORROR, O GROTESCO E
WOLFGANG KAYSER
Maria Fernanda Barbiéri
Machado

Ensaaios Visuais e Narrativas

84

AGUARDO A MINHA VEZ
Mariane Aparecida Silva

93

FOTODIÁRIO: DA MINHA
CASA, DO MEU CORPO
COMO UM TODO
Tatiana Fernandes da Silva

106

HOMEM NEGRO EM AS-
CENSÃO
Miguel Augusto Alves dos
Santos

116

RETOMADA
Cíntia Garcia Cardoso

127

O LUCRO NÃO BEBE
ÁGUA
Frankie Oliveira da Silva
Cruz
Gabriela Garcia Bühler

Dossiê

138

EDITORIAL
DOSSIÊ

145

UM DEFEITO DE COR: A
EDUCAÇÃO MARGINALI-
ZADA NO BRASIL IMPE-
RIAL
Fernanda Torres Magalhães
Uli Fonseca de Paula

159

MARCUS VINÍCIUS: UMA
LEITURA PEDAGÓGICA
DO ACERVO A PARTIR DA
OBRA *THE PRESENCE OF
THE WORLD IN ME*
PART II (2011) E O ELE-
MENTO FOGO NO CORPO
EM ESTADO DE PRESEN-
ÇA.
Sophia Orlando Navarro de
Andrade
Tatiana Morcira Alves

172

MEMÓRIA, SIGNO E VI-
SUALIDADE: CONTRIBUI-
ÇÕES DE ÁGUA DE BAR-
RELA PARA A CONSTRU-
ÇÃO DA IDENTIDADE
CULTURAL BRASILEIRA
Ana Beatriz Ferreira Benate
Coelho
Beatriz dos Santos Santana

185

O SIMBOLISMO DA SERPENTE *OUROBORUS* NO LIVRO *UM DEFEITO DE COR*, SUAS REPRESENTAÇÕES NO CONTEXTO ARTÍSTICO E A RELAÇÃO COM O ENSINO EXTRA-ESCOLAR

Bruna Sylmara de Souza
Luan Pisqueda Luis
Rian do Nascimento Brito

199

A AUTOREFERÊNCIA COMO ESTRATÉGIA DECOLONIAL NAS IMAGENS DO LIVRO *ÁGUA DE BARRELA*

Nathany Clemente
Tiffany Braga

220

ARTE RELACIONAL COMO PONTE PEDAGÓGICA PARA A ELABORAÇÃO DE UMA APRENDIZAGEM COLETIVA

Júlia Sousa e Oliveira
Fabiana de Assis Cintra
Morais

229

EDUCAÇÃO EM MUSEUS E APROPRIAÇÃO CULTURAL: DESAFIOS E POSSIBILIDADES NA MEDIAÇÃO EDUCATIVA

João Pedro Campos Ferraro
Maria Eduarda Bedinelo
Lobato
Julia Soares Messias

Entrevistas

243

Entrevista com Valéria: Artista Plástica, Pesquisadora e Professora Universitária

266

Entrevista com Afonso: Artista Plástico e ex-Professor Universitário

EDITORIAL

Nesta edição, o afeto aparece como uma experiência que nos transforma. Somos transformados por acontecimentos da vida, como migrações, estruturas sociais, relações familiares e vivências pessoais. Esses encontros podem nos fortalecer ou enfraquecer, nos trazer alegria ou tristeza, nos levar à resistência ou ao apagamento. Produzir arte e fazer pesquisa são modos de lidar com essas afeições e de construir caminhos próprios. Para existir, é preciso deixar-se tocar pelo que vem de fora.

É por este trajeto que inauguramos a edição com o artigo *A construção do sensível: fenomenologia da série Sonhos Yanomami*, de *Claudia Andujar*, de Laura Clemente de Sousa Reis, que disserta sobre a produção fotográfica de Claudia a partir de uma perspectiva fenomenológica e relacional da imagem. O trabalho desloca a lógica tradicional do registro objetificante e questiona os valores da representação, do visível ao invisível. Laura nos convida a diferentes modos de sentido e nos faz pensar o sonho como forma de saber.

Em diálogo com o sensível, o artigo *Lençóis da memória: uma síntese sobre processos, vivências e desdobramentos*, de Gustavo Willian Zenatti e Leandro Moraes Santos, integra memórias pessoais ao fazer artístico utilizando a técnica de transferência de imagens com óleo de banana. A pesquisa descreve o percurso prático dos autores e os desdobramentos pedagógicos da oficina *Lençóis da Memória*, sob a ótica da Abordagem Triangular e dos preceitos de Paulo Freire.

Tratando-se de formação e encontro, o artigo de Jéssica dos Santos Pereira, *A importância da monitoria na formação do artista professor*, discute como a monitoria preenche a lacuna formativa do currículo de

graduação e se constitui como uma espécie de estágio da prática docente na universidade. Esse espaço é indispensável para a experimentação pedagógica e para a construção da identidade do artista-professor. Para Jéssica, a monitoria possibilita outras maneiras de ensinar e aprender, para além dos modelos tradicionais de docência comuns nas experiências vividas durante a graduação de licenciatura.

Em seguida, o ensaio textual *Até que você sinta saudade de algo: um ensaio sobre natureza, memória e pertencimento*, de Juliana Alves Santos, repensa a experiência de migração e o desejo de pertencer em fotografias 3x4 capturadas ao longo de três meses. O resultado é dez fotos, cinco lugares: a faculdade, a casa, o pensionato e dois parques, todos parte das muitas migrações que a autora vive. O ensaio documenta a experiência e a poesia da obra, refletindo sobre pertencimento e como somos afetados pelas mudanças geográficas e culturais.

Já o ensaio textual de Maria Fernanda Barbiéri Machado, intitulado *Uzumaki: a espiral do horror, o grotesco e Wolfgang Kayser*, analisa a obra *Uzumaki* (1998–1999), de Junji Ito, sob a ótica da categoria estética do "Grotesco", conforme formulada por Wolfgang Kayser. O trabalho dialoga o horror visual e psicológico de Ito com o grotesco histórico de Primo Levi sobre o Holocausto, identificando a desumanização como ponto de convergência entre o terror ficcional e a realidade histórica.

O trabalho *Aguardo a minha vez*, de Mariane Aparecida Silva, abre a seção de ensaios visuais com a investigação poética sobre a morte, a partir de cemitérios como espaços de serenidade, suspensão do tempo e acolhimento. O cemitério é entendido como um arquivo silencioso, onde memória e apagamento coexistem, e a morte é um lembrete da finitude da existência.

Conectando memória a lugares, o ensaio visual *Fotodiário: da minha casa, do meu corpo como um todo*, de Tatiana Fernandes da Silva,

apresenta a relação entre corpo, casa e memória em um fotodiário artesanal do cotidiano, com registros de espaços da casa e partes do corpo da artista. Tatiana propõe olhar a casa-corpo no espaço-tempo em que habitamos, afetados por atravessamentos familiares e existenciais que marcam física e mentalmente.

Da memória individual para a coletiva, o ensaio visual de Miguel Augusto Alves dos Santos, *Homem negro em ascensão*, amplia a discussão sobre o processo de "tornar-se negro" e suas afeições, compreendendo o enegrecimento como resgate de identidade. O trabalho busca mostrar a necessidade de reconhecer que a subjetividade negra foi historicamente silenciada por processos de embranquecimento impostos pela estrutura social.

Por falar em memória coletiva, o ensaio visual *Retomada*, de Cíntia Garcia Cardoso, busca reintegração humano-natureza em contraposição à dicotomia que fundamenta a manipulação do planeta. O livro de artista apresenta linoleogravuras em tecido de algodão com intervenções em bordado e trata de interferências humanas, como construções, ocupação urbana e desmatamento.

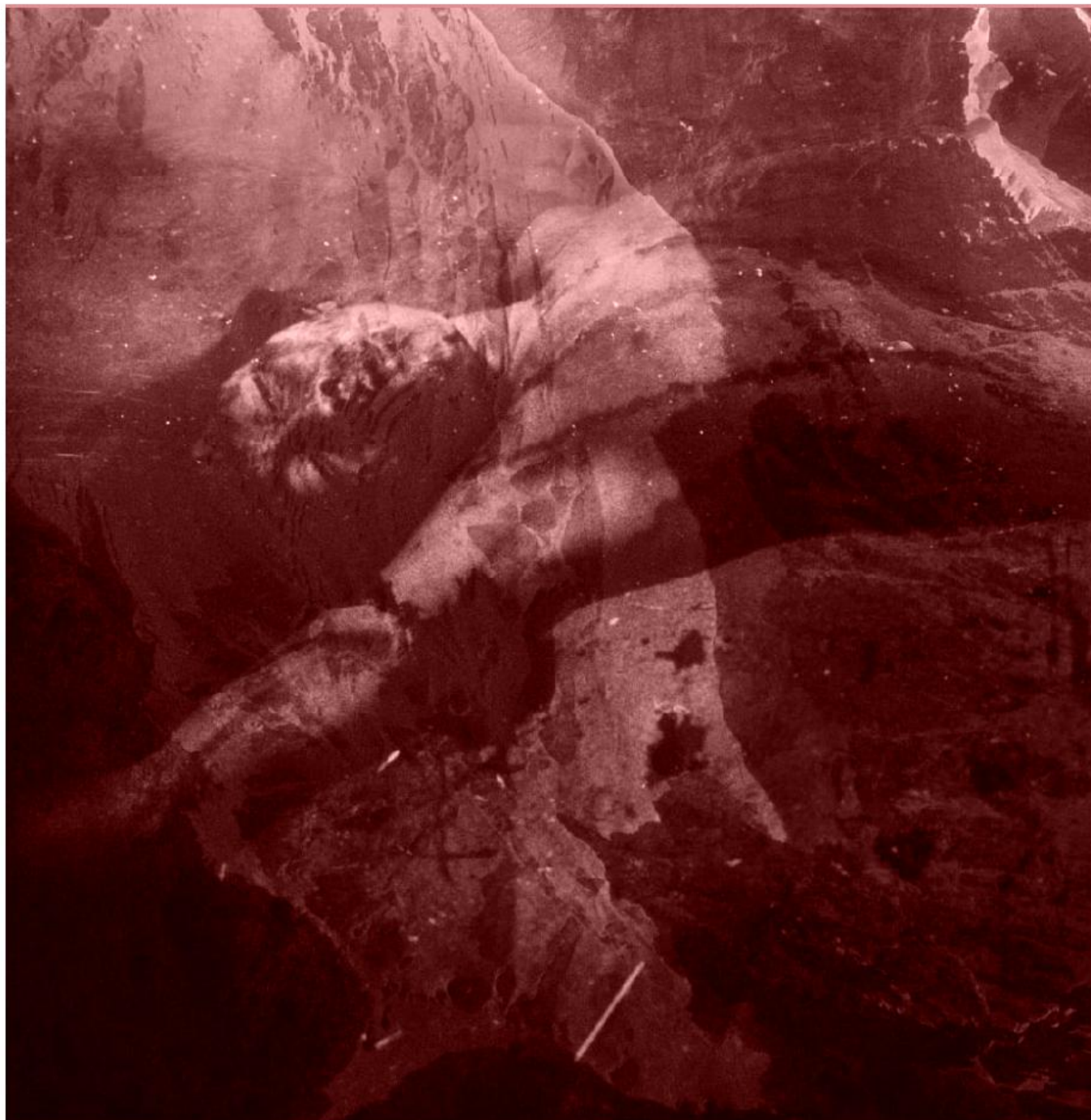
A narrativa *O lucro não bebe água*, de Frankie Oliveira da Silva Cruz e Gabriela Garcia Bühler, finaliza a seção de obras com uma história em que a Fazenda Esperança é palco de uma guerra silenciosa entre natureza e progresso no Triângulo Mineiro. Dona Siricotico, uma coruja-buraqueira vaidosa e neurótica, reina sobre um murundu que o Coronel Pimenta-no-Zóio, homem de alma seca e olhos miúdos, pretende nivelar com seu trator para plantar soja. O texto convoca temas como reconciliação e aprendizado.

Nesta edição há também um dossiê especial com artigos desenvolvidos na disciplina de Estágio III do curso de Artes Visuais da UFU, ministrada pelo prof. Dr. Geovanni Lima da Silva.

Por último, as entrevistas com Afonso Lana e Valéria Ochoa, ex-professores de artes da UFU, finalizam esta publicação com reflexões sobre docência, resistência e memória. Os ex-professores assumem compromisso com a formação em artes e comentam sobre os efeitos de acontecimentos históricos e políticas na criação artística.

Assim como AJULIACOSTA afirma em seus versos "Eu sou artista, eu sou arte, eu sou tudo. Sou resultado de algo, participante do mundo. Por isso, não me iludo, não me isolo, participo", nós somos resultado dos encontros e despedidas, das idas e vindas, das memórias dos que nos antecederam e dos sonhos dos que nos sucederão. Permita-se afetar pelas linhas escritas nesta edição e deixe brotar trilhas novas.

Hanelle Machado Tavares de Camargo, editora-chefe



A CONSTRUÇÃO DO SENSÍVEL:

FENOMENOLOGIA DA SÉRIE
SONHOS YANOMAMI, DE CLAUDIA ANDUJAR

Laura Clemente de Sousa Reis

A CONSTRUÇÃO DO SENSÍVEL: FENOMENOLOGIA DA SÉRIE SONHOS YANOMAMI, DE CLAUDIA ANDUJAR

Laura Clemente de Sousa Reis

Resumo

Este artigo analisa a série Sonhos Yanomami, de Claudia Andujar, a partir de uma perspectiva fenomenológica e relacional da imagem fotográfica. Partindo da convivência da artista com o povo yanomami, discute-se como sua produção se afasta de uma tradição documental objetificante. A fotografia, nesse contexto, é compreendida não como mero registro, mas como espaço de relação, escuta e aproximação parcial de uma cosmologia na qual o sonho ocupa lugar central como forma de conhecimento e existência. Através da análise de fotografias da série, tomando como base uma interpretação própria, argumenta-se que Andujar constrói uma estética que não busca representar fielmente os sonhos, mas criar condições para uma aproximação com a experiência yanomami, incorporando elementos como sobreposição, iluminação e manipulação das cores que cria em sua obra múltiplos regimes de sentido e dimensões que tensionam o visível e o invisível, abrindo-se a outras formas de ver, sentir e habitar o mundo.

Palavras-chave: Fotografia; Yanomami; Fenomenologia; Cosmologia; Claudia Andujar.

*“Fotografar é o processo de
descobrir o outro e, atra-
vés do outro, a si mesmo.”*

ANDUJAR (s.d.)

Claudia Andujar, suíça e naturalizada brasileira, chegou ao Brasil com sua mãe após fugir da Segunda Guerra Mundial. Desde o início, utilizou a fotografia como forma de comunicação e de compreender o povo brasileiro. Quando passou a conviver com os yanomami, na década de 1970, para a revista *Realidade*, sua postura foi marcada pelo cuidado. Andujar não os fotografou de imediato, antes, estabeleceu vínculos, construiu relações de confiança e se dedicou a compreender seus modos de vida e sistemas de significados. Essa aproximação também foi atravessada por uma dimensão pessoal e profundamente humana, ao reconhecer em sua própria trajetória de sobrevivência um diálogo com a realidade vivida pelos yanomami. Essa identificação, no entanto, não se traduziu em apropriação, mas em uma postura de respeito e escuta, que orientaria toda a sua produção.

A relação entre a fotografia e o povo yanomami, especialmente no trabalho de Claudia Andujar, exige ser pensada para além da imagem como registro. Entre os yanomami, a imagem não é apenas aparência, ela se aproxima da ideia de “imagem vital” chamada de *Utupë*, relacionada ao que Davi Kopenawa (2015) descreve como dimensões da existência que não se limitam ao corpo físico. Assim, a imagem na

fotografia toca camadas profundas da vida, podendo inclusive carregar riscos se mal utilizada, pois envolve a exposição de algo que não é meramente superficial. É nesse ponto que o trabalho da artista se diferencia de uma tradição documental objetificante, sua fotografia busca construir uma relação, um espaço de troca, onde a imagem passa a ser construída com uma abordagem respeitosa sobre a cosmologia yanomami.

Rosalind Krauss argumenta que a imagem fotográfica não possui um sentido fixo ou essencial. Seu significado não está apenas no que ela mostra, mas nos contextos discursivos, institucionais e históricos nos quais circula. Em seu texto *Espaços discursivos da fotografia* (2002), Krauss rompe com a ideia de uma identidade estável da fotografia – seja como arte, documento ou evidência – e a compreende como um campo atravessado por diferentes regimes de sentido. Assim, uma mesma imagem pode operar simultaneamente ou alternadamente como documento científico, registro etnográfico ou obra de arte, dependendo das relações que estabelece e das formas como é mobilizada e interpretada. Essa perspectiva permite compreender com mais profundidade o trabalho de Claudia Andujar, especialmente na série *Sonhos Yanomami*. Diferentemente de imagens que transitam entre funções ao longo do tempo, como ocorre na série *Marcados*, aqui o deslocamento ocorre no interior da própria imagem, que já nasce em tensão com os regimes tradicionais da fotografia. Na série artística Andujar não pretende “representar fielmente” os sonhos, como se fossem cenas observáveis e passíveis de registro direto, ao contrário, ela recorre a sobreposições, manipulações de luz, cores intensas e desfoques, criando imagens que desestabilizam a expectativa de transparência e evidência. Nesse sentido, suas fotografias não se alinham facilmente a um único espaço discursivo: não são plenamente documentos, expressões subjetivas, nem tampouco se enquadram de

forma estável como registro etnográfico. A partir de Krauss, podemos entender que essa instabilidade não é uma limitação, mas precisamente o que dá força ao trabalho.

Ao expandir a visualidade e pensar além dos códigos tradicionais da fotografia como a busca por uma nitidez exata, a ideia de rastro físico do real ou sua função de prova. Andujar desloca a imagem para um território onde ela deixa de garantir o visível e passa a problematizá-lo. A fotografia, aqui, abre uma porta para a complexidade dessa forma de estar no mundo. Assim, a série fotográfica dialoga com a experiência vivida junto aos yanomami e com uma dimensão cosmológica que escapa aos enquadramentos ocidentais, de tempo e mundo. Ao invés de estabilizar o sentido da imagem, Andujar o mantém em suspensão, abrindo espaço para uma percepção que não se resolve na identificação imediata, mas exige do observador um outro tipo de relação. Essa escolha estética não é aleatória, nasce de sua convivência e do desejo de se aproximar da forma yanomami de perceber o mundo, ao compreender que os sonhos são experiências reais e fundamentais, de espaços de aprendizado e encontros com ancestrais.

Há um ponto importante: Andujar não fala pelos yanomami, mas a partir de uma relação com eles. Sua resposta não está em uma fidelidade de imitar os desejos, comportamentos e valores do outro, mas em uma abertura sensível, uma estética que assume sua própria insuficiência e, justamente por isso, se aproxima do outro com respeito. Podemos pensar essa prática em diálogo com a fenomenologia, especialmente do que argumenta Maurice Merleau-Ponty (1945) ao considerar a imagem não como objeto fixo, mas como resultado da experiência vivida, atravessada pelo corpo, pela percepção e pela relação com o mundo. A fotografia de Andujar não mostra simplesmente, ela convida a perceber o novo.

Assim, sua obra constrói uma ponte delicada entre mundos. De um lado, a cosmologia yanomami, onde o sonho é um modo de existência; de outro, a linguagem fotográfica ocidental, que historicamente objetifica grupos vulneráveis por meio de imagens produzidas a partir de uma visão colonialista. No entanto, nesse caso, ela tensiona essa linguagem, transformando-a em espaço de escuta, uma tradução sensível em que a estética que desenvolve, marcada pela experimentação, é também uma ética, pois respeita essa complexidade, uma forma de dizer que há dimensões da vida que não podem ser capturadas sem cuidado, e que a imagem, quando construída em relação, pode se tornar não representação, mas gesto de aliança. Como aponta Davi Kopenawa, o sonho é um modo de escuta, de conexão com os espíritos (*xapiri*) e com a floresta, constituindo-se também como forma de resistência frente à constante violência contra seu povo, já que os sonhos podem influenciar decisões e os rumos de toda a comunidade. Compreender essa dimensão não é algo acessível a partir de uma observação distante: é preciso viver, conviver e ser afetado por esse modo de existência.

Sua fotografia emerge, portanto, pela busca de representar o outro, pelo o que lhe foi relatado, e não de um gesto de captura externa. A imagem, nesse sentido, deixa de ser apenas registro ela ultrapassa a função documental da fotografia e se aproxima do que André Rouillé (2009) denomina de fotografia-expressão, na qual a imagem não se limita a documentar o real, mas se afirma como manifestação sensível e poética, capaz de inventar novas formas de visibilidade.

[...] Inventar novas visibilidades, tornar visível o que aí se encontra e não sabemos ver. (ROUILLÉ, 2009, p.163).



Figura 1. Sem título, série Sonhos (1974–2003), Claudia Andujar Fonte: REVISTA USINA (2022).

Na imagem [fig.1], podemos pensar no conceito de *pei utupë* que pode ser traduzido como alma, imagem vital ou duplo. Nos sonhos, esse “duplo” se desprende do corpo e percorre outros mundos, encontrando parentes mortos e vivencia experiências diversas com a natureza e com a floresta. Sonhar, nesse contexto, não é uma atividade privada da mente, mas uma forma de estar no mundo. Enquanto o corpo descansa na rede durante a noite, *utupë* percorre a aldeia, atravessa os céus, alcança as montanhas e encontra outros seres. Assim como não conseguimos enxergar todos os elementos da realidade a olho nu, o sonho permite acessar dimensões invisíveis, possibilitando encontros com os seres que ali habitam.

Nesse sentido, Claudia Andujar, em sua interpretação, constrói na imagem uma aproximação sensível dessa forma de existência. A composição – o corpo que sonha na rede durante a noite, articulado à sobreposição da montanha, sugere um deslocamento entre planos. A figura não está apenas em repouso, mas em trânsito: parece atravessar um outro espaço, um outro mundo. Assim, a sobreposição não funciona apenas como recurso estético, mas como um dispositivo que materializa visualmente a ideia de desdobramento do ser, evocando a passagem entre diferentes dimensões da existência.



Figura 2. Sem título, série Sonhos (1974–2003), Claudia Andujar Fonte: REVISTA USINA (2022).

Nesta foto [Fig.2], que eu fiz primeiro em preto e branco, é durante um ritual de dança. Em cima dela coloquei uma foto de um rio, da água que está engolindo, que está penetrando e engolindo todo este povo. Esta foto é muito significativa pra mim e eu chamo ela de Fim do Mundo, fim do povo Yanomami.

Eles falam de um mito ancestral do fim do mundo, que esta noção de terra, de floresta, vai se abrir. A terra vai se abrir e afundar tudo de novo, porque o homem começa a cavar a terra, a abrir um buraco, quando sai um monte de fumaça e sujeira. Então, nosso mundo vai ser engolido e toda a humanidade também. Hoje em dia, os Yanomami falam que vão morrer, mas vocês [os homens “brancos”] também vão morrer, se vocês não sabem cuidar da natureza. Quero enfatizar isso, porque escuto isso das lideranças Yanomami o tempo inteiro (ANDUJAR, 2010).

Na imagem [fig.2] Andujar não está apenas ilustrando uma narrativa, mas traduzindo visualmente um pensamento que, como ela mesma afirma, “ escuto isso o tempo inteiro”. A água sobreposta ao ritual de dança, que invade e submerge é a dissolução das fronteiras entre mundo humano e mundo natural, não como harmonia, mas como ruptura provocada pela violência. Trata-se, assim, de uma tentativa de traduzir visualmente, uma imagem que não é sobre os yanomami, mas para eles. Ao invés de objetificá-los, Andujar constrói uma aproximação com o que lhe foi relatado sobre suas crenças.



Figura 3. Sem título, série Sonhos (1974–2003), Claudia Andujar Fonte: REVISTA USINA (2022).

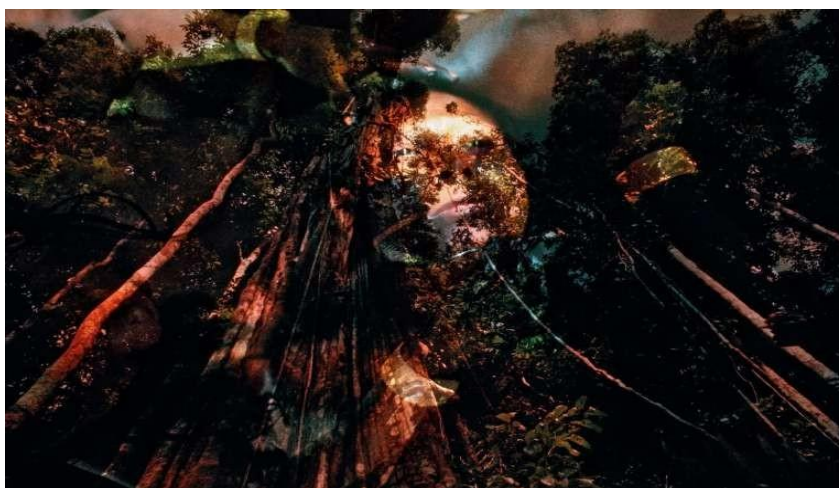


Figura 4. Sem título, série Sonhos (1974–2003), Claudia Andujar Fonte: REVISTA USINA (2022).

Nas imagens, observamos sobreposições de árvores e a presença de dois olhares: um olhar humano [fig.4], que não aparece como centro dominante da imagem, mas como algo imerso e atravessado pela floresta; e um olhar não humano [fig.3], que emerge entre galhos secos e o céu noturno, que pode ser compreendido não apenas como o sujeito que vê, mas como uma presença que habita esse espaço, dissolvendo

as fronteiras entre interior e exterior, entre humano e não humano, e apontando para a complexidade desse entrelaçamento de mundos, de vidas.

A antropóloga Hanna Limulja, em seu livro *100 sonhos yanomami* (2022), que a partir de vivências e registros compartilhados por indígenas das regiões do Amazonas e de Roraima, aborda a importância fundamental dos sonhos na cultura e na política do povo yanomami. A imagem de capa da obra remete à *Mãri hi*, a árvore dos sonhos – uma árvore sagrada criada por Omama, entidade criadora na cosmologia yanomami. Segundo essa concepção, é a partir do florescimento dessa árvore que os sonhos se tornam possíveis, suas flores, ao desabrocharem, dão origem aos sonhos. Essas imagens não representam *Mãri hi*, mas operam, a partir da minha interpretação, como uma aproximação sensível a essa ideia. Assim como a *Mãri hi* dá origem aos sonhos, a floresta, aqui, parece dar origem ao sonhar. As fotografias dialogam como um espaço de relação e deslocamento, no qual o sujeito não está separado do mundo, mas em contínua transformação com ele.



Figura 5. Sem título, série Sonhos (1974–2003), Claudia Andujar Fonte: REVISTA USINA (2022).

Entre os yanomami, o ritual funerário, conhecido como *reahu* – também fotografado por Claudia Andujar na série de mesmo nome. A morte, nesse contexto, não se limita a um fim, mas envolve um processo coletivo de transformação da memória do morto. Após a morte, todos os vestígios materiais da pessoa devem ser destruídos. Esse gesto não representa apenas o luto, mas um modo de integração e homenagem, pois o morto deixa de existir como indivíduo separado e passa a habitar os vivos de outra maneira, libertando-se para seguir sua existência no mundo dos sonhos. Esquecer, portanto, não significa apagamento. A imagem

em questão [fig. 5], com sobreposições capturadas durante a cerimônia do *reahu*, envolvendo terra e flores, apresenta uma sensibilidade cromática que enfatiza a complexidade da relação yanomami com a morte, onde coexistem luto, beleza e amor pelo falecido. Não é sobre olhar para trás tentando fixar o passado, mas

como um movimento que permite a continuidade da vida. Ainda que não pertença a essa cultura, Andujar, por sua vivência e escuta, consegue se aproximar dessa cosmologia e por meio da fotografia, elaborando uma estética que traduz, ainda que parcialmente, essa experiência. Como aponta Davi Kopenawa, é nos sonhos que se estabelecem os encontros com aqueles que já partiram. Os sonhos podem ser compreendidos como uma espécie de “morte em vida”, um espaço de passagem entre vida e morte, onde o morto não desaparece, mas continua a existir sob outra forma de presença.



Figura 6. Sem título, série Sonhos (1974–2003), Claudia Andujar Fonte: REVISTA USINA (2022).

Na imagem [fig.6] aparentemente registrada durante o último dia das cerimônias *reahu*, observamos um homem com o rosto parcialmente oculto, iluminado por uma luz contrastante, imerso em uma penumbra azulada que atravessa a cena. Esta escolha cromática e luminosa não busca reproduzir literalmente o mundo físico, mas

estabelece uma atmosfera que aproxima o espectador da experiência xamânica. Em *A Queda do Céu* (2010) Davi Kopenawa descreve os *xapiripë* os espíritos da floresta, donos da terra-floresta (*Hutukara*), cuja presença só é percebida pelos xamãs sob efeito do *yãkoana*, não possuem formas fixas, aparecendo como presenças luminosas, múltiplas e em constante movimento.

A fotografia de Claudia Andujar não pretende, portanto, representar os *xapiripë* de maneira literal, mas traduz visualmente sua condição imaterial e efêmera. O rosto oculto do homem e a iluminação instável sugerem a passagem entre mundos, enquanto o tom azul cria uma sensação de deslocamento do real cotidiano para um plano onírico e cosmológico. Assim, a imagem funciona como uma mediação sensível, capaz de transmitir, ao observador, a experiência de encontros com o invisível, aproximando-se da forma como os *xapiripë* se manifestam aos xamãs.



Figura 7. Sem título, série Sonhos (1974–2003), Claudia Andujar Fonte: REVISTA USINA (2022).



Figura 8. Sem título, série Sonhos (1974–2003), Claudia Andujar Fonte: REVISTA USINA (2022).

Nas imagens [fig. 7] e [fig. 8], Os rostos surgem imersos em camadas – água, madeira, luz. As cores densas, entre o verde profundo e o laranja incandescente, não apenas compõem a cena, mas instauram uma atmosfera em que tudo parece vibrar. O que se vê não é um retrato, mas uma espécie de passagem. O olhar não está apenas voltado para fora, ele parece habitar um entre-lugar, onde corpo e território deixam de ser distintos. A textura da madeira se confunde com a pele, a superfície do rio atravessa o rosto e, nesse gesto, a imagem recusa qualquer separação entre humano e mundo. Há uma intensidade silenciosa nesses olhos. Não se trata de um olhar que pede ou denúncia diretamente, mas de uma presença que sustenta uma permanência, algo que continua ali, apesar de tudo. Os Yanomami vivem sob uma história contínua de ameaça os *napë*, os brancos, avançam sobre seu território, contaminam os rios, desestabilizam os modos de vida. Ainda assim, o que as imagens deixam entrever não é apenas a violência, mas aquilo que resiste a ela: uma forma de

existência que não se rompe facilmente. Como afirma Davi Kopenawa, o mundo não se limita ao que é visível; ele é sustentado também pelos sonhos, pelos espíritos, pelas relações que mantêm o equilíbrio da vida. Talvez seja isso que essas imagens tocam: não apenas o que pode ser visto, mas aquilo que insiste em permanecer, mesmo sob ameaça.



Figura 9. Sem título, série Sonhos (1974–2003), Claudia Andujar Fonte: REVISTA USINA (2022).



Figura 10. Sem título, série Sonhos (1974–2003), Claudia Andujar Fonte: REVISTA USINA (2022).

Ao observar duas imagens esteticamente próximas, é possível perceber como Andujar constrói uma continuidade visual. Nelas, a presença de uma mulher grávida [fig.9] sobreposta à pedra, evoca a vida, a gestação como potência de continuidade e a pedra como permanência da terra. Essa justaposição articula o coletivo, o ancestral. Já na imagem [fig.10], emergem o coletivo, a resistência e a alegria. A coletividade entre os Yanomami não é apenas um valor social – é a própria base da existência. Diferente da lógica ocidental, que tende a organizar a vida a partir do indivíduo, entre eles o “eu” só faz sentido dentro de uma rede de relações. Como afirma Ailton Krenak, especialmente em *Futuro Ancestral* (2022), o futuro está enraizado nas crianças e na ancestralidade. Os yanomami, nesse sentido, são expressão viva de resistência, força e complexidade em suas formas de ver e sentir o mundo. Em diálogo com Maurice Merleau-Ponty, compreendemos que a percepção só se dá plenamente na experiência encarnada, no corpo que vive e se relaciona com o mundo. Andujar alcança essa representação estética, artística e política a partir de anos de convivência, de um esforço contínuo de escuta e de uma aproximação ética com os povos yanomami e suas lutas. Assim, essas imagens não apenas retratam a existência yanomami, mas afirmam a beleza da vida em sua dimensão coletiva.

A estética de Claudia Andujar se constrói a partir de uma profunda sensibilidade. As imagens da série, inicialmente produzidas na década de 1970 e posteriormente revisitadas e reinventadas nos anos 2000, sendo sobrepostas e coloridas, não apenas atravessam o tempo, mas o reconfiguram. Esse gesto de retomada reposiciona o passado no presente, abrindo espaço para uma leitura crítica, que só é possível pelos anos de atravessamento da artista. Nesse sentido, a obra de Andujar pode ser compreendida como parte de um movimento

decolonial, ao deslocar o olhar eurocêntrico e afirmar outra forma de existência e percepção ao produzir imagens que nascem do que lhe foi compartilhado. Sua construção estética, marcada pelo uso expressivo da cor, pela manipulação da luz e pela criação de atmosferas que oscilam entre o visível e o invisível, revela uma fotografia que não busca capturar, mas se aproximar. Em suas experimentações, há uma ética do sensível, na qual o outro não é objeto, mas presença. Essa abordagem faz com que sua produção artística se consolide como importante no campo da fotografia, não apenas pelo valor estético, mas pelo compromisso político e relacional que sustenta sua obra.

Referências

A luta yanomami // claudia andujar. [s. l.], 2019. 1 vídeo (16 min). Publicado pelo canal Vigília. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b3aBVk3mYTA&t=106s>>. Acesso em: mar. 2026.

Documentário | Claudia Andujar – cosmovisão. André Furtado. São Paulo, 2024. 1 vídeo (31 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O5AZ9_3hsGY&t=1365s>. Acesso em: mar. 2026.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Yanomami. Povos Indígenas no Brasil, [s.d.]. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>>. Acesso em: 1 jun. 2026.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.** Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRAUSS, R. Os espaços discursivos da fotografia. In: _____. **O fotográfico.** Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KRENAK, A. **Futuro ancestral.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LIMULJA, H. “A forma única como os yanomami sonham, assim como todo o universo deles, está sob ameaça”. Entrevista concedida a

Leonardo Neiva. **Gama Revista**, jul. 2022. Disponível em: <https://gama-revista.uol.com.br/semana/sonhou-com-o-que/hanna-limulja-fala-da-cultura-yanomami-a-partir-de-seus-sonhos/?utm_source=chatgpt.com>. Acesso em: mar. 2026.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (publicado originalmente em 1945).

MORAES, R. C. P. Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 10, n. 16, p.53-84, 2014. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/17382/14590>>. Acesso em: 01 jun. 2026.

Os sonhos e os outros. Com Hanna Limulja, Mariana Leal de Barros e Ilana Katz. São Paulo, 2024. 1 vídeo (2 horas e 25 min). Publicado pelo canal Cebrap. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KplSGhndebM&t=5027s>>. Acesso em: mar. 2026.

ROUILLÉ, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

REVISTA USINA. **Claudia Andujar**. 2022. Disponível em: <https://revistausina.com/2026>



LENÇÓIS DA MEMÓRIA:

UMA SÍNTESE SOBRE PROCESSOS,
VIVÊNCIAS E DESDOBRAMENTOS.

Gustavo Willian Zenatti
Leandro Moraes Santos

LENÇÓIS DA MEMÓRIA: UMA SÍNTESE SOBRE PROCESSOS, VIVÊNCIAS E DESDOBRAMENTOS.

Gustavo Willian Zenatti

Leandro Moraes Santos

Resumo

O artigo apresenta a técnica de transferência de imagens com óleo de banana como uma alternativa acessível e de alta qualidade para a gravura contemporânea. A pesquisa, desenvolvida no Laboratório de Imagens Impressas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), fundamenta-se na experimentação material e na dimensão afetiva da arte, dialogando diretamente com referências como Alexandre Sequeira e Rosana Paulino. O estudo descreve o percurso prático dos autores, Gustavo Zenatti e Leandro Moraes, na aplicação da técnica sobre suportes variados, como tecido e madeira, integrando memórias pessoais ao fazer artístico. Além da investigação técnica, o trabalho aborda os desdobramentos pedagógicos do projeto por meio da oficina *Lençóis da Memória*, que promoveu a troca de saberes entre discentes e artistas convidados. Sob a ótica da Abordagem Triangular e dos preceitos de Paulo Freire, o texto faz uma reflexão sobre o papel do professor/artista e a importância do encontro como dispositivo de criação.

Palavras-chave: Gravura. Impressão. Óleo de banana.

Introdução

A gravura, historicamente associada a procedimentos técnicos específicos e ao uso de matrizes tradicionais, tem passado por revisões significativas no campo da arte contemporânea, especialmente no que se refere à incorporação de materiais não convencionais e à ampliação de seus suportes. Técnicas alternativas de impressão emergem como soluções práticas e como dispositivos capazes de tensionar as relações entre imagem, matéria e narrativa.

Este artigo parte da investigação da transferência de imagens com óleo de banana, um solvente de baixo custo comumente utilizado fora do campo artístico, para compreender como essa técnica pode operar simultaneamente em três dimensões articuladas: técnica, poética e pedagógica. Além de ser um recurso acessível para reprodução de imagens, argumenta-se que o óleo de banana atua como um meio que possibilita a inscrição de memórias, a construção de narrativas visuais e a criação de situações de aprendizagem baseadas na experiência.

A pesquisa foi desenvolvida no Laboratório de Imagens Impressas (LAIMP) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a partir de práticas experimentais conduzidas pelos autores em seus processos individuais de criação e orientados pela Prof.^a Dr.^a Priscila Rampin. Essas experimentações envolveram a aplicação da técnica em diferentes suportes, como tecido e madeira, permitindo observar suas especificidades materiais, limitações e potencialidades expressivas. Ao mesmo tempo, o contato com produções dos artistas Alexandre Sequeira e Rosana Paulino contribuiu para situar a investigação em um campo mais amplo, no qual a transferência de imagem se articula com questões de memória, identidade e afeto.

A partir dessas experiências, a técnica deixou de ser compreendida apenas como procedimento e passou a ser entendida como um disparador poético, capaz de ativar relações entre imagem e suporte que extrapolam a lógica da reprodução. Essa dimensão se evidencia, por exemplo, na escolha de materiais carregados de histórias, como tecidos de uso cotidiano, que passam a operar como superfícies de inscrição de narrativas pessoais e coletivas.

Como desdobramento, a pesquisa se expandiu para o campo pedagógico por meio da realização da oficina *Lençóis da Memória*, na qual a técnica foi compartilhada com estudantes e artistas convidados. Nesse contexto, a transferência com óleo de banana foi mobilizada como ferramenta de ensino, possibilitando a articulação entre fazer prático, reflexão crítica e troca de experiências. A análise dessa experiência formativa, à luz da Abordagem Triangular e dos princípios de Paulo Freire, permite discutir o papel do artista-professor na construção de espaços de aprendizagem colaborativos.

Dessa forma, o artigo propõe compreender a técnica de transferência com óleo de banana como um meio de integrar os processos de criação e ensino, evidenciando seu potencial para ampliar o acesso às artes gráficas.

Desenvolvimento

As práticas de aprendizagens dos autores deste artigo dialogam com temas desenvolvidos no campo da arte contemporânea. Embora a relação teórica das obras e dos artistas clássicos da gravura seja importante para a formação dos discentes, a contemporaneidade, ao possibilitar desconstruções e interconexões, acaba por abarcar de forma mais plural as diferentes narrativas trazidas pelos artistas.

A partir das indagações e questões-problema surgidas pelas práticas no Laboratório de Imagens Impressas (LAIMP) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), desenvolveu-se uma pesquisa sobre os métodos de transferência de imagem com óleo de banana para o aprofundamento de seus trabalhos. Tal investigação desdobrou-se em três diretrizes: exploração da técnica, desenvolvimento das poéticas individuais e no desdobramento pedagógico com a oficina *Lençóis da Memória*.

Desenvolvimento da Técnica

A técnica de transferência de imagens com óleo de banana tem como principais materiais o óleo (solvente), um suporte e o papel com a imagem que será transferida (matriz).

O óleo de banana é um composto usado para diluir e remover esmaltes sem acetona, facilmente encontrado em farmácias e de baixo custo. Devido à sua capacidade de remover pigmentos, serve, juntamente com a cola branca, como potente *transfer* de imagens, comumente visto em trabalhos realizados por artesãos.

A teoria do óleo de banana veio enquanto possibilidade de criação, apresentada pela Prof.^a Dr.^a Priscila Rampin durante uma de suas aulas. Instigados por essa técnica, os artistas deste artigo, dentro do ateliê, começaram a pensar nas possíveis imagens impressas e nas histórias que seriam contadas.

Todavia, antes de produzir imagens, era necessário testar, criar um método para que assim as narrativas pudessem tomar forma. As primeiras experimentações foram com folhas de revistas antigas no couche fosco, tendo em vista alguns fragmentos de Arte Postal apresentados em sala. Nas primeiras transferências, com o auxílio de uma

colher de pau, as matrizes foram molhadas com poucas gotas de óleo e assim eram viradas sobre o papel e/ou retalhos de fronhas de algodão para realizar a técnica. Os primeiros resultados evidenciaram dois problemas: o baixíssimo contraste da imagem, às vezes nem transferindo, e os “ruídos” que dificultavam a visualização nos tecidos.

Mudando de perspectiva, as matrizes foram alteradas, das imagens do fosco, encontradas nas revistas, passaram para o brilhoso do couchê. E as impressões realizadas no couchê brilho, permitiu a transferência com baixíssimos ruídos, tanto no papel, quanto no tecido. Ademais, a segunda leva de testes foi feita com o auxílio da prensa de gravura em metal do laboratório, uniformizando e aumentando a força inserida sobre os suportes.

Um detalhe importante referente ao couchê é que o tipo de impressão é de extrema relevância para que a transferência ocorra da melhor maneira. Nos testes com a técnica em um papel couchê brilhante, feita por uma impressora a jato de tinta, a imagem borrava antes mesmo de passar na prensa, não transferindo, diferente da impressão à laser. Essa segunda impressão utiliza feixes de cargas eletrostáticas carregados com o toner (pó pigmento) para transferir a imagens para o suporte, não sendo tão bem absorvida. Essa característica é melhor vista em papéis como o couchê brilhoso, que possui uma camada fina de látex que enverniza o suporte tornando-o extremamente liso.

Portanto, a técnica funciona como uma “tatuagem”, em que a imagem do suporte, realizada no papel couchê brilhante por uma impressão a laser, é descolada dele, pelo óleo de banana, e fixado ao novo suporte com a ajuda da força da prensa de gravura em metal.

Desenvolvimento Poético

Em meio aos testes recém feitos com imagens variadas, começamos suas tentativas com fotografias de modelos reais para que assim pudessem começar a esboçar suas obras.

Pelo resgate da série *Nazaré do Mocajuba* (2005), de Alexandre Sequeira, mergulhamos no tema da memória e no resgate de algumas narrativas perdidas. Este trabalho de Sequeira foi realizado na vila de Nazaré do Mocajuba no interior do Pará, no município de Curuçá, e tem como centro as pessoas com as quais o artista criou e estreitou laços. Primeiramente, o objetivo era registrar a vila, entretanto, para Alexandre Sequeira, era impossível apresentar o espaço sem falar das pessoas que o habitavam e o transformavam, pois:

Devido ao fato do artista estar sempre de posse de sua câmera fotográfica [...] relatou em entrevista que começou a perceber como a fotografia era um motivo para as pessoas se aproximarem dele [...] as conversas iniciavam movidas por assuntos que diziam respeito a fotografia. [...] A fotografia passou então a ser um instrumento de aproximação entre o artista e os moradores da vila. (COELHO, 2017, p. 6)

A construção das materialidades artísticas, para nós, sobressaía às técnicas fotográficas e serigráficas, misturando-se com as histórias dos tecidos que o artista utilizava para transferir suas fotografias. Sequeira, que tinha o intuito de apenas fotografar as vivências cotidianas, acabou imerso em histórias apresentadas pelos moradores. Os encontros foram canalizados pela câmera do artista. A fotografia virou um marco das narrativas e desejos apresentados por aquelas pessoas.



Figura 1. Alice, série *Nazaré do Mocajuba*, Alexandre Sequeira, 2005. Fotografia Digital. c-print (impressão em papel fotográfico), 0,60 x 0,45 m | Tiragem: 10 + PA. Fonte: <https://acervo.macrs.rs.gov.br/acervo-macrs/alice/>

Quando associamos o conceito de arte relacional levantado por Maria Clara de Matos Coelho, em seu artigo sobre a série pela perspectiva de Bourriaud, Sequeira, ao visitar o interior do Pará e envolver-se com a comunidade, realiza um “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (2009, p. 151).

Nas pesquisas sobre outras narrativas e possibilidades artísticas, se depararam com os trabalhos de Rosana Paulino, artista afro-brasileira com potentes obras que ajudaram a sistematizar suas pesquisas no campo narrativo (as histórias que queriam contar) e imagético (as imagens que queriam trazer). Rosana Paulino, no trabalho *Bastidores* (1997) e *Parede da Memória* (1994), utiliza da transferência de imagens

sobre tecidos, costurando rostos e arquivos familiares para trazer a identidade, ancestralidade e o apagamento da mulher negra.



Figura 2. Bastidores, Rosana Paulino, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30,0 cm de diâmetro. Fonte: rosanapaulino.com.br.

Analisando as obras desses artistas, foi encontrada potência para criação de narrativas através da transferência de imagem usando óleo de banana. Inspirados pelo trabalho de Alexandre Sequeira e Rosana Paulino, se aventuraram em experiências de transferência, todavia, nesse primeiro momento, cada um em sua área de pesquisa, com suportes distintos.

Imerso em sua pesquisa sobre autorrepresentação e atividades artístico-educativas, Gustavo adentrou a proposta de representar-se através dos encontros de seus pais. Ao revisitar fotos de infância de seu pai, da adolescência de sua mãe e relembrar histórias através de eventos de família, as imagens foram selecionadas para que os testes pudessem começar.

Dialogando com a produção de Sequeira, o artista usou um lençol colorido comumente visto na infância, usado por seus pais que, com o passar do tempo, ficou guardado no fundo do armário. O tecido tricolor (amarelo, laranja e vermelho) de poliéster saiu das lembranças do artista e transformou-se em suporte de testes.

Assim, como já mencionado, as fotografias, após selecionadas e impressas em papel couchê, foram transferidas para o lençol, variando entre os quadrados coloridos. Para melhor definição, uma prensa de gravura em metal foi utilizada, pois os outros meios, como a prensa de xilogravura e a pressão manual, deixavam ruídos que, para o artista, entravam em conflito com os fundos coloridos do tecido e dificultavam a clareza das imagens.

A obra foi pensada e construída sobre a história de um casal qualquer sobre um tecido comum, relembrando cenas de um cotidiano repleto de afeto. Em duas faixas de tecido as histórias de seus pais são revisitadas, remetendo a um rolo de fotografias antigas, em que, ao final da obra, ambos os caminhos se cruzam, trazendo novas imagens com outros personagens para a narrativa desse casal.

Vermelho cafona, amarelo saudade (2024) é um fragmento narrativo de memórias pessoais que só existem pelo encontro de duas personagens. É um conto-homenagem que pode estar perdido nas experiências de cada espectador.



Figura 3 e 4. Fragmento da obra *Vermelho cafona, amarelo saudade*, 2024. Transferência por óleo de banana sobre tecido. 418 x 36 cm. Fonte: Elaborado pelos autores.

Por outro lado, o interesse de Leandro por essa técnica nasceu de uma necessidade prática e poética: precisava de uma forma acessível e com alta qualidade para transferir fotografias para a madeira. No início, usou cola branca (PVA), mas o resultado foi frustrante, pois a imagem ficava sem nitidez e o processo muitas vezes estragava o papel ou a matriz. Como os produtos específicos de *transfer* eram caros e inviabilizavam uma produção maior na época, acabou optando por usar o óleo de banana. Criando assim, uma série de imagens que se apresenta como um convite à introspecção.

A obra *Um lugar para estar* (2024), convida o espectador a trilhar um caminho singular através de fragmentos urbanos apresentados neste trabalho. Cada imagem é como uma fotografia instantânea, que captura um momento específico de uma jornada pessoal do artista, revelando a beleza e a complexidade dos lugares que compõem

a sua história. A escolha pela madeira como suporte, com sua textura rústica e irregular, confere à obra uma aura de tempo e traz a ideia de memória. As imagens, impressas com óleo de banana, em tons de cinza e preto, evocam um passado distante, mas ao mesmo tempo presente. A sobreposição da imagem à textura da madeira cria uma sensação de profundidade, convidando o olhar a explorar as diversas camadas de significado presentes em cada cena.



Figura 5 e 6. Fragmento da obra *Um lugar para estar*, 2024. Transferência por óleo de banana sobre madeira. 9,75 x 12 cm. Fonte: Elaborado pelos autores.

Desenvolvimento Pedagógico

O desenvolvimento metodológico e prático da técnica de transferência com o óleo de banana consolidou-se durante a oficina *Lençóis da Memória*. Este espaço formativo foi estruturado de maneira não linear, articulando-se em três eixos interdependentes: a apresentação técnica dos procedimentos, a prática imersiva no ateliê e o planejamento expográfico. Nesse contexto, observou-se uma significativa inversão de papéis, propiciando que os sujeitos envolvidos assumissem ativamente o lugar de artistas-educadores.

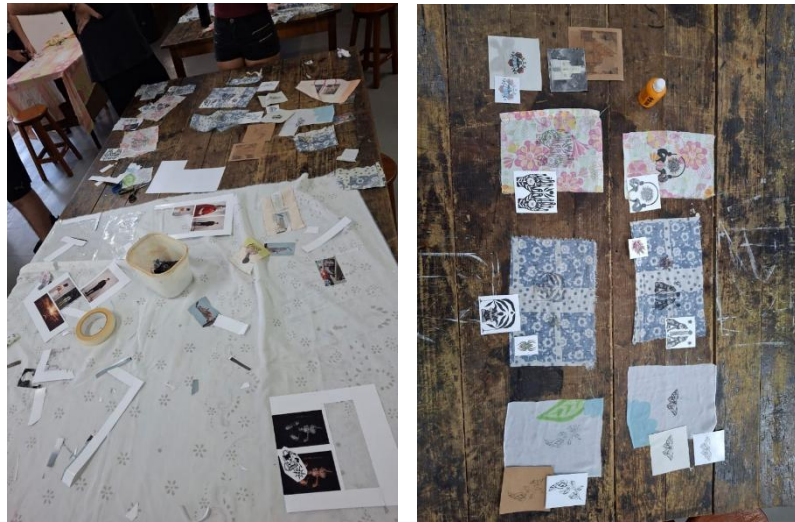


Figura 7. Primeiro dia da oficina *Lençóis da Memória*, 2024. Fonte: Elaborado pelos autores.

A dinâmica pedagógica adotada pautou-se na horizontalidade e na mediação propostas por Paulo Freire. Acreditando que o ensino exige rigor, afetividade e estímulo ao pensamento crítico; construímos um ambiente de aprendizagem baseado na troca. Ao mesmo tempo, estruturamos as ações em consonância com a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa. Ao articularmos o *ver*, o *fazer* e o *contextualizar*, compreendemos o ateliê não apenas como um espaço técnico, mas como um local onde as vivências cotidianas, sociais e culturais dos indivíduos se atravessam.

A dinâmica pedagógica implementada segue os princípios de horizontalidade e dialogicidade propostos pelo educador Paulo Freire, partindo da premissa de que o processo de ensino-aprendizagem demanda, simultaneamente, de rigor metódico, afetividade e o estímulo constante ao pensamento crítico, uma vez que "ensinar não é

transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção" (Freire, 1996, p. 47). Nesse sentido, as ações formativas foram estruturadas com a Abordagem Triangular da arte-educadora Ana Mae Barbosa, incorporando também os desdobramentos propostos por Isabel Marques (2010). A articulação indissociável entre a leitura da imagem (o ver), o fazer artístico e a contextualização histórica e social permitiu ressignificar o espaço do ateliê. Longe de ser compreendido apenas como um local de instrução ou reprodução técnica, o ambiente se tornou um território híbrido, no qual as vivências cotidianas e as bagagens culturais dos indivíduos se atravessam e enriquecem o processo criativo.

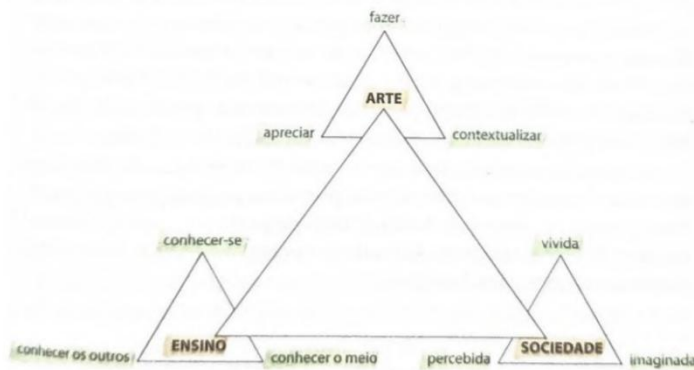


Figura 8. Caleidoscópio do ensino de dança. Fonte: Barbosa; Cunha, 2010, p. 59.

O alicerce teórico escolhido refletiu de maneira direta na organização logística do trabalho e na dinâmica de colaboração durante as práticas. O fazer artístico, distanciou-se de uma concepção individualista; a própria infraestrutura e as demandas físicas do ateliê impulsionaram a cooperação mútua. O manuseio da prensa, por exemplo, instigou a atuação em duplas: enquanto um participante ajustava o suporte e a matriz, o outro encarregava-se de operar a máquina. Essa

interdependência técnica e operacional criou um ambiente colaborativo e de intensa troca. Sob a perspectiva da estética relacional, essas interações transformam a prática artística em um "estado de encontro", evidenciando que a essência da arte contemporânea reside na capacidade de produzir "espaços e tempos de comércio interpessoal" (Bourriaud, 2009, p. 151). Durante esses momentos conjuntos, narrativas íntimas e histórias de vida convergiam, fundindo-se à prática material. Dessa forma, tanto as memórias afetivas quanto as matérias-primas utilizadas foram continuamente ressignificadas nesses encontros.



Figura 9 e 10. Abertura e montagem da exposição *Lençóis da Memória*, 2025. Fonte: Elaborado pelos autores.

Por fim, a exposição resultante da oficina e as consequentes reverberações do projeto nos veículos de comunicação (com destaque para as repercussões nos estados de Minas Gerais e Rondônia, em anexo) transcendem a mera exibição de produtos estéticos finalizados. Esses desdobramentos funcionaram como um registro orgânico da construção conjunta de novos sentidos e de uma visualidade compartilhada entre os participantes. Em última análise, a trajetória deste processo formativo corrobora para a tese central da pesquisa: o

emprego de um material cotidiano, popular e de alta acessibilidade, como o óleo de banana; e que constitui-se, portanto, um movimento que é simultaneamente prático e pedagógico, capaz de promover a efetiva democratização do acesso à gravura contemporânea. Essa abordagem viabiliza que o fazer artístico alcance e traduza a pluralidade de histórias de pessoas diversas, mantendo intacta e até potencializando a sua força poética.

Conclusão

Em suma, após apresentação dos percursos, individuais e coletivos, que a técnica de transferência de imagens nos proporcionou, fica evidente que o trabalho artístico, assim como o pedagógico, anda em conjunto e se constroem nas tentativas e encontros.

Desde a produção do método de transferência, passando pelo desenvolvimento das poéticas, culminando na criação da oficina *Lençóis da Memória*, todo o percurso desse trabalho passou por inúmeras transformações, ressignificando materiais do cotidiano. Este estudo evidencia a importância da pesquisa em arte para construção de narrativas visuais-pedagógicas no espaço do ateliê, mas sem prender-se a ele, em que o afeto e a troca, assim como a didática utilizada, colaboraram para a estruturação desta técnica.

Dentro desse aspecto, as diretrizes (técnica, poéticas e pedagógicas) se interconectam e intensificam as narrativas desenvolvidas durante todo o trajeto. Cada aspecto, dentro de suas singularidades, foi de extrema importância para o desenvolvimento artístico-pedagógico dos autores deste artigo, corroborando para a ampliação de seus

repertórios, assim como meio de divulgação da técnica de transferência com óleo de banana dentro do ensino em artes visuais.

Anexo

Workshop de processos gráficos explora técnica com óleo de banana e tecidos reaproveitados: <https://comunica.ufu.br/noticias/2025/02/workshop-de-processos-graficos-explora-tecnica-com-oleo-de-banana-e-tecidos>

Artistas amazônidas levam obras visuais de Rondônia para exposição em Minas Gerais: <https://newsrondonia.com.br/noticias/2025/02/18/artistas-amazonidas-levam-obras-visuais-de-rondonia-para-exposicao-em-minas-gerais/>

Exposição apresenta trabalhos artísticos feitos com técnica artesanal de transferência de imagem: <https://comunica.ufu.br/noticias/2025/03/exposicao-apresenta-trabalhos-artisticos-feitos-com-tecnica-artesanal-de>

BAND CIDADE 1º EDIÇÃO E AGROBAND 20/02/2025: <https://www.youtube.com/live/8iWiir4cEfo?t=1090s>

Referências

BARBOSA; A. M., CUNHA; Fernanda Pereira da (Orgs.). **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BORRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

COELHO, M. C. M. **Fotografia e Memória na série Nazaré do Mocajuba: Uma breve introdução**. RELACult – Revista Latino – Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, 2017.

DEZZATO. **O que é uma transfer shirt**. 2025. Disponível em: <https://www.dezzato.com.br/blog/o-que-e-uma-transfer-shirt>. Acesso em: 12 de abril de 2026.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MARQUES, I. A. Ensino de dança e a Abordagem Triangular (O Calei-doscópio). *In*: BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da (Org.). **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 59-75.

MARQUES, I. A.. **Corpo, dança e educação contemporânea**. Pro-Posições, Campinas, SP, v. 9, n. 2, p. 70-78, 1998. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8644138>. Acesso em: 4 dez. 2023.

SEQUEIRA, A. **Série Nazaré do Mocajuba**. [S. l.], 2005. Disponível em: <http://www.alexandresequeira.com/?trabalhos=serie-nazare-do-mocajuba-2005#0>. Acesso em: 17 de abril de 2026.

ZENATTI, G. W. **Propostas pedagógicas de autorrepresentação em Artes Visuais: relação do eu e do outro no e com o mundo**. 2024. TCC (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2025.



A IMPORTÂNCIA DA MONITORIA NA FORMAÇÃO DO ARTISTA PROFESSOR

Jéssica dos Santos Pereira

A IMPORTÂNCIA DA MONITORIA NA FORMAÇÃO DO ARTISTA-PROFESSOR

Jéssica dos Santos Pereira

Resumo

O presente artigo analisa a experiência de monitoria acadêmica na disciplina de Processos Gráficos no curso de Licenciatura em Artes Visuais, tendo o Prof. Dr. Marcel Esperante como professor orientador. Parte-se da problemática de que o currículo de graduação, embora contemple a formação para a Educação Básica, frequentemente negligencia a preparação para a docência no Ensino Superior. O objetivo é discutir como a monitoria preenche essa lacuna formativa, constituindo-se como uma espécie de “estágio” da prática docente na universidade. A análise do projeto pedagógico do curso (PPC) de Artes Visuais licenciatura, aliada aos princípios de Paulo Freire e aos conceitos de saberes docentes de Selma Garrido Pimenta, além do relato das vivências no ateliê de gravura, revelam que a atuação do monitor vai além do suporte técnico. A monitoria se configura como um espaço indispensável de experimentação pedagógica e de construção da identidade do artista-professor, permitindo uma vivência e reflexão de teorias que muitas vezes são limitadas pela estrutura mais engessada do sistema escolar básico.

Palavras-chave: Monitoria. Processos Gráficos. Formação Docente.



Figura 1. Prof. Dr. Marcel Esperante me ajudando na aula de serigrafia.

I. CONTEXTUALIZAÇÃO

O curso de Artes Visuais, especificamente na licenciatura, tem em seu projeto pedagógico a proposta de formar artistas-professores. Conforme o PPC, documento que organiza e orienta todo o funcionamento da formação, assegura, em sua própria estrutura, a formação de profissionais em diferentes níveis de ensino:

Dessa maneira, espera-se que o Curso de Artes Visuais seja capaz de fornecer as bases para a formação de diversos perfis profissionais, ligados à área em questão, que vem, ao mesmo tempo, emergindo e tornando-se necessários ao desenvolvimento sociocultural, tecnológico e econômico da região correspondente a Uberlândia e entorno, sejam esses perfis: do artista, do professor de ensino fundamental e do professor universitário, mais desejavelmente técnica e esteticamente qualificados; sejam os perfis: do artista, do professor, do pensador, do gestor cultural ou de espaços de arte, todos desejavelmente técnica e esteticamente qualificados e filosoficamente

imbuídos; sejam esses perfis o de um profissional pesquisador, versátil, capaz de se autoatualizar e gerir essa autoatualização; um profissional, em todo caso, crítico e ciente de sua realidade sociocultural e das potencialidades de transformação positiva dessa realidade. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2018, p.30)

No entanto, apesar de essa formação ser assegurada no documento, na prática percebe-se que, embora existam discussões pontuais sobre a docência universitária, não há um estágio especificamente voltado para o Ensino Superior. Nesse sentido, a preparação para este nível de ensino acaba sendo menos desenvolvida em comparação à voltada para a Educação Básica.

Durante o curso de graduação começam a ser construídos os saberes, as habilidades, posturas e atitudes que formam o profissional. Em período de estágio, esses conhecimentos são ressignificados pelo aluno estagiário a partir de suas experiências pessoais em contato direto com o campo de trabalho que ao longo da vida profissional, vão sendo reconstruídos no exercício da profissão (ALMEIDA e PIMENTA, 2014, p. 73)

.

É nesse contexto que a monitoria acadêmica se apresenta como uma oportunidade importante e indispensável. Ela possibilita ao estudante vivenciar uma espécie de “estágio” da docência no Ensino Superior, permitindo acompanhar as aulas de um outro lugar, não mais apenas como aluno, mas como alguém que observa, auxilia e participa do processo de ensino.

II. RELATO E ANÁLISE DE EXPERIÊNCIA NA MONITORIA

Fazendo um recorte temporal, durante o semestre de 2025/1, atuei como monitora da disciplina obrigatória Processos Gráficos, sob supervisão do Prof. Dr. Marcel Esperante. Nessa matéria, a monitoria acadêmica desempenha um papel fundamental porque por ser essencialmente prática e apresentar alta demanda de suporte, a presença do monitor torna-se indispensável. Tal necessidade é acentuada pela lotação do laboratório de imagens impressas (LAIMP), reflexo da grande procura dos discentes pelo curso.

A função do monitor é de auxiliar o professor supervisor no atendimento aos estudantes que enfrentam dificuldades, colaboração na manutenção da organização e limpeza do laboratório, garantindo um melhor aproveitamento das aulas práticas e boa dinâmica de ateliê. Além disso, fora do horário regular de aulas, o monitor é responsável por oferecer monitorias semanais. Esses encontros são fundamentais para que os alunos possam desenvolver seus trabalhos e realizar impressões, principalmente diante da curta duração do semestre.

Essa experiência permite ao monitor vivenciar aspectos da prática docente no ambiente universitário, contribuindo tanto para sua formação acadêmica quanto para o bom andamento da disciplina. Durante as aulas iniciais da turma Z1, aprofundei meus repertórios com indicações de artistas gravuristas sugeridos pelo professor, os quais foram essenciais para auxiliar futuramente os monitorandos em questões relacionadas ao contraste e à identidade artística em seus trabalhos.

Nas aulas práticas, como os alunos desenvolviam projetos individuais, atuei principalmente como ouvinte, acolhendo suas ideias e aspirações. Diante de eventuais frustrações, recebi orientações do

professor sobre como mediar esses momentos, oferecendo apoio no processo criativo de forma sensível e construtiva.

A gravura, por si só, não é uma técnica fácil nem perfeita. Para nós, artistas que muitas vezes buscamos a precisão de um traço bem definido, ela pode parecer um desafio quase cruel.

Notei que muitos monitorandos enfrentaram dificuldades relacionadas ao perfeccionismo, o que impactava diretamente seus processos criativos. Ao longo do semestre, porém, a prática da gravura os obrigou a lidar com essas questões: para alguns foi uma experiência libertadora; para outros, angustiante. Mas, como monitora, pude perceber que todos terminaram o curso satisfeitos com o que conseguiram produzir. Mesmo diante de erros, demonstravam consciência sobre como corrigi-los e evoluir no futuro.

Todas as orientações do professor foram essenciais para entender melhor como o processo criativo em um ateliê acontece e como ele deve ser mediado, algo que somente assistindo às aulas ou através da leitura eu não conseguiria ter vivenciado. Foram aprendizados que pude colocar em prática durante as monitorias semanais, onde eu era responsável por garantir a boa dinâmica do ateliê. Essa vivência me ajudou a compreender melhor a mediação de uma aula com caráter tão prático e objetivo em um espaço de ateliê. Apesar de adotar uma prática sistemática estruturada em etapas claras da Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (2010), com o ler, contextualizar e fazer, o professor a contextualiza no espaço de ateliê para que a técnica e a teoria andem de mãos dadas com a experimentação, o aprofundamento técnico e histórico e a criação. Sempre com base em repertórios artísticos sólidos, ele valoriza o processo criativo dos alunos, que é devidamente considerado no momento da avaliação. Essa

abordagem me ensinou que é possível manter uma estrutura de ensino técnica sem engessar o processo criativo dos estudantes.

Durante as monitorias semanais, percebi que o laboratório de gravura se tornou um espaço rico de trocas de vivências e repertórios, revelando-se indispensável tanto para a formação dos monitorandos quanto para meu próprio crescimento pessoal e profissional. O ambiente do ateliê favorece o diálogo constante, onde acertos e erros são expostos de maneira construtiva, promovendo um aprendizado coletivo, ainda que cada decisão artística seja individual.

Outro fator a se destacar da vivência com meus monitorandos foi de estar produzindo pesquisa e obras para a matéria de Ateliê de Processos Gráficos, durante as monitorias que acredito ter sido um ponto positivo pois ao mesmo tempo em que eu adiantava meu próprio trabalho e recebia feedbacks, os monitorandos podiam observar, na prática, um veterano em um processo de pesquisa e produção da gravura. Assim como acompanhei suas jornadas, eles também acompanharam a minha, criando um ciclo de aprendizado mútuo indispensável para a prática pedagógica.



Figura 2. Porta do Laimp com lambes de gravuras feitas pelos alunos durante as aulas.

III. REFERÊNCIAL TEÓRICO

Durante o período em eu fui monitora estava fazendo a matéria optativa da licenciatura chamada Princípios Éticos Freireanos, nela discutimos as teorias e conceitos de freire e como eles estiveram presentes em nossa vida desde a escola quando éramos alunos até agora iniciando nossa carreira docente. Lembro que durante as primeiras aulas da matéria a professora Brenda Rezende disse para nós que não se estuda Paulo Freire se vive. Em um exercício da aula nós fizemos bonecos do Freire para que eles nos acompanhássemos durante nossas vidas. Foi interessante fazer essa matéria enquanto era

monitora e estagiária na escola municipal e pibidiana na estadual pois é muito interessante que apesar de realidades e contextos muito distintos todos os princípios eram necessários para que um conhecimento fosse construído com os alunos. Algumas experiências pedagógicas que tinha com os pequenos da educação fundamental conversava com as experiências que tinha nas monitorias, e como eu lidava com cada situação era espelho de todas essas experiências que após serem internalizadas e questionadas me entendia mais como professora.

Para Pimenta e Lima (2008), tornar-se professor é um exercício de ajuste constante, no qual a experiência prática serve de laboratório para que o profissional selecione e refine suas técnicas, sempre mediado pelo que já viveu e aprendeu anteriormente.

Por isso a importância de ter estágios em todos os níveis do ensino incluindo o ensino superior e acredito que a monitoria cumpre esse papel. Contudo, a eficácia desse programa depende de um incentivo contínuo e de uma postura ativa do docente orientador. É essencial que este profissional atue como mediador, proporcionando ao estudante um ambiente seguro para conciliar a prática com a reflexão teórica, etapa indispensável para a consolidação de sua identidade docente.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessa experiência, acredito que a monitoria acadêmica nas artes se mostrou muito mais do que um simples apoio às aulas, ela se constituiu como um espaço real de formação docente dentro da universidade. Ao acompanhar de perto a dinâmica do ateliê, as dificuldades dos alunos e as estratégias do professor, foi possível

compreender aspectos da docência que não seriam acessados apenas como estudante.

Por isso, a monitoria deve ser mais estimulada e valorizada dentro da universidade. Isso se torna ainda mais relevante quando pensamos que, para atuar como professor universitário, não é obrigatório possuir licenciatura. Assim, cursos de bacharelado também podem se beneficiar dessa experiência, oferecendo aos alunos uma aproximação com a prática docente. Afinal, assistir a uma aula como aluno é uma coisa, mas acompanhar uma aula como monitor, como observador do processo, é algo completamente diferente.

Quando vivemos a autenticidade exigida pela prática de ensinar-aprender participamos de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética, em que a boniteza deve achar-se de mãos dadas com a decência e com a seriedade. (Freire, 1996, pg. 26)

Nesse sentido, a monitoria se aproxima da práxis freireana, em que Freire (1996) sugere a prática e a reflexão sobre a prática, permitindo não só vivenciar o fazer docente, mas também pensar sobre ele a partir das experiências concretas no ateliê. Essa vivência também dialoga com os saberes docentes discutidos por Pimenta e Lima (2008), na medida em que a formação do professor se constrói no encontro entre teoria, prática e experiência, revelando que os ensinamentos proporcionados pela prática e pela vivência na monitoria não seriam alcançados apenas através da leitura.

Concluo esta experiência com a certeza de que a monitoria é uma ferramenta essencial para o fortalecimento do ensino-aprendizagem nas universidades. Ela proporciona uma vivência formativa tanto para os alunos quanto para o monitor, representando uma

oportunidade valiosa de aprofundamento acadêmico, responsabilidade, escuta ativa e desenvolvimento profissional. Reforço, portanto, a importância da continuidade e valorização desse programa no ambiente universitário.



Figura 3. Bonequinhos do Paulo Freire e da Elza Freire da matéria de Princípios Éticos Freireanos.

Referências

ALMEIDA, Maria Isabel de; PIMENTA, Selma Garrido. **Estágios supervisionados na formação docente**. São Paulo: Cortez, 2014.

BARBOSA, Ana Mae. **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

PIMENTA, Selma Garrido; LIMA, Maria Socorro Lucena. **Estágio e docência**. São Paulo: Cortez, 2008.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. Instituto de Artes. **Projeto Pedagógico do Curso de Artes Visuais – Licenciatura**. Uberlândia: UFU, 2018. Disponível em: https://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/media/publicacoes/ppc_licenciatura_artes_visuais_2018.pdf. Acesso em: 14 abr. 2026.



ATÉ QUE VOCÊ SINTA SAUDADE DE ALGO:

UM ENSAIO SOBRE NATUREZA, MEMÓRIA E PERTENCIMENTO

Juliana Alves Santos

ATÉ QUE VOCÊ SINTA SAUDADE DE ALGO: UM ENSAIO SOBRE NATUREZA, MEMÓRIA E PERTENCIMENTO

Juliana Alves Santos

Resumo

“Até que você sinta saudade de algo” é formada por dez fotografias de pássaros diversos, capturadas ao longo de três meses. Cada imagem carrega, no verso, dedicatórias que herdei das velhas fotos de família e todas repousam agora dentro de uma carteirinha de plástico para retratos 3x4, verde musgo. Dez fotos, cinco lugares. A faculdade, a casa, o pensionato e os dois parques. Todos são parte das muitas migrações que vivo. Momentos e afetos meus e daqueles que vieram antes de mim. Uma coleção de momentos e encontros: dos mais preciosos até os mais banais. Este ensaio tem como objetivo documentar a experiência e poesia que foi produzir essa obra, refletindo sobre de onde vem esse desejo incontornável de pertencer.

Palavras-chave: Fotografia 3x4. Pássaros. Pertencimento.

Primeiro Voo

A cidade caótica, os eternos sons de carros e música alta, os bêbados que perambulam nas madrugadas do Santa Mônica. A inércia corrida do cotidiano. Quando o contato com a natureza se torna privilégio, o belo escapa dos nossos olhos. Já não nos importa saber qual pássaro produz aquele canto que harmoniza com o barulho da cidade, nem que flor exala aquele perfume que ainda resiste no ar poluído. Desconectados e alienados de nós mesmos, não percebemos a natureza que precisou se adaptar às florestas de concreto que erguemos. O filósofo Ailton Krenak nos lembra:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem – fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo que eu consigo pensar é natureza. (Krenak, 2019, p. 16-17)

Ao perceber a vida que me rodeia, comecei a perceber melhor o mundo. Seus sons, seus cheiros e tudo aquilo que passava despercebido. Meu projeto nasce exatamente dessa vontade: o desejo de fazer ver o que é ignorado. Foi então que algo cotidiano me veio como inspiração.

Guardada na gaveta da cabeceira de minha mãe, uma carteira antiga, repleta de fotos 3x4. Algumas eram minhas, ainda criança. Outras, dos meus tios, do meu pai e vários outros membros da família (Figura 1). Pessoas simples que passaram por muitas migrações, fugindo das incertezas do Nordeste para buscar ninho na grande São Paulo. No verso de algumas imagens, pequenos textos, datados e

assinados. Dedicatórias. A foto tirada para fins burocráticos servia também como uma forma carinhosa de se presentear uma pessoa querida. Um jeito de guardar a memória, encapsulada em três centímetros de largura e quatro de comprimento.



Figura 1. Montagem com fotos 3x4, dedicatórias e a carteirinha da minha mãe.
Fonte: Elaborado pela autora

Observação

Foram mais de três meses à procura de pássaros. Fotos específicas, pois eles precisavam estar parados e, na medida do possível, perto o suficiente. Nesse período, aprendi muito sobre os hábitos de cada espécie e a ficar mais atenta a identificar seus sons. Foram momentos doces, como quando consegui o registro de um carcará solto. Mas também momentos amargos como todos os bem-te-vis que fugiram antes do clique. Foram muitas idas a zoológicos e parques e muitas memórias boas compartilhadas com as amigas que me acompanhavam nessas caçadas.

Ainda assim, por muito tempo, a ideia permaneceu incerta. Em alguns momentos, o trabalho parecia pedir algo mais científico, quase um inventário. Em outros, mais pessoal. Afinal eu ainda não sabia sobre o que eu estava falando. O que me fez lembrar de uma frase dita em aula: “A poética vem do desejo pela imagem”. Essa frase me acertou em cheio, afinal, de onde vem esse desejo? A resposta veio só no final e em um lugar não tão distante.

Revoadá

As férias me levaram de volta a Jardinópolis. Passava a maior parte do dia observando e fotografando os pássaros que pousavam no jardim da casa dos meus pais. Meu pai afirmava que lá vivia um “bem-te-vi rajadinho”. Toda vez que ele ouvia seu canto, me chamava para ver. Porém, escondido entre as folhas era quase impossível encontrá-lo. Seu canto era marcante e parecia uma risada. Cantava todas as manhãs e tardes nas árvores.

Até que no meu penúltimo dia lá, acordei cedo para tirar as últimas fotos antes de partir. Enquanto fotografava um pardal, voou para o galho na minha frente um pássaro com a cabeça rajada e corpo amarelo. Prendi a respiração. Como se estivesse posando, ficou tempo suficiente para conseguir tirar três fotos. Era uma Choca-barrada fêmea, o pássaro que tanto procurava.

Envolta por bons momentos, tive que voltar para Uberlândia. E, mais uma vez, precisei me adaptar. O som interminável dos carros e a saudade que me rondava. A vontade de voltar a procurar o pássaro rajado entre as árvores. Agora, me restavam apenas os prédios. Pela primeira vez senti falta do lugar, da minha casa, e não apenas das pessoas.

Essa experiência me fez entender o que desejava com a imagem. Quero eternizar e documentar essas memórias, mostrar o que é considerado banal. Não humanizar essas aves, mas criar afetos. Como os afetos que sinto por elas. A memória não precisa se prender apenas às pessoas; ela pertence a todo o ecossistema que nos abraça. Um jeito de olhar o mundo, como forma de presente. Objeto afetivo.

Percebi, então, que minha história sempre foi marcada por migrações.

Migração

Treze anos atrás, meu mundo era frio e chuvoso, na capital da garoa, numa área distante do centro. O céu sempre cinza e a rua de pedra, na época em que o mundo era apenas aquilo. Apenas as pombas que comiam o lixo nas ruas em busca de algo bom e as gramas que insistiam em nascer entre o concreto. Na cidade da garoa não existia canto nenhum.

Até que um dia, uma promoção no trabalho apareceu, minha família mudou. Um novo mundo se abriu no interior. Quente e verde, com o céu aberto e azul. Foi lá onde descobri o que era uma cigarra e o som assustador que ela fazia. Na cidade do café existiam muitos cantos.

Depois de algum tempo, mais uma mudança. Uma cidade perto e ainda menor. Felicidade e tristezas rodeavam o verde das árvores e o colorido das flores. O acordar e entardecer com os sabiás. Na cidade dos jardins, foi onde entendi a importância desses cantos.

Em busca de um sonho, mais uma mudança. Agora em outro estado, o mais longe que estive de casa, precisei sair do ninho. Um novo lugar, que sopra um vento novo carregado de velhas saudades. Ao

som das maritacas e dos carros. Na cidade de agora, os cantos são diferentes.

São Paulo, Ribeirão Preto, Jardinópolis e Uberlândia. A vida feita de mudanças e saudades, memória cinestésica e exilada. Todos os cantos que me fizeram chegar até aqui, trazem a dor no peito de ainda não poder voltar. Pois “as aves, que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá.”

Pouso

Da poesia que reside no voo de uma pomba comum, do querer voltar a ouvir um canto específico. A saudade e a arte se encontram justamente naquilo que é cotidiano. Pouso em uma obra que dialoga com três meses de espera, mas que se estendem por um passado mais distante. Uma reflexão sobre como a natureza nos permite pertencer, mesmo quando estamos longe do ninho (Figura 2 e 3).

Nomeio esse projeto fazendo referência à obra *Aqui é Arte* (2006), de Paulo Nazareth. Ao deslocar a sentido da arte, Nazareth decreta: observar os biguás até sentir saudade de algo é arte. Deste modo, as fotografias nesta carteira servem como um álbum antigo, usado para momentos em que a saudade vem, como o vento, e nos leva para longe.



Figura 2. Até que você sinta saudade de algo, J A S, 2026. Fotografia, 3x4 cm. Fonte: Elaborado pela autora



Figura 3. Até que você sinta saudade de algo, J A S, 2026. Fotografia, 3x4 cm. Fonte: Elaborado pela autora

Conclusão do que não tem fim

Sobre o lago, sobre a luz, no chão e em cima de um galho. Passo apressado e ansioso, passa sem notar que por ali a vida já passou. Voou e pousou sobre outro galho. Migrou de um estado para outro, com o coração cheio de dor. Colecionando encontros pela lente da câmera. E então repousou. Congelado no tempo de uma foto. E permanece ali.

Até que você sinta saudade de algo.

Referências

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NAZARETH, Paulo. **Aqui é Arte** – Panfleto. 2006. Impressão offset sobre papel, 12 × 22 cm.



UZUMAKI:

A ESPIRAL DO HORROR, O GROTESCO E WOLFGANG KAYSER

Maria Fernanda Barbiéri Machado

UZUMAKI: A ESPIRAL DO HORROR, O GROTESCO E WOLFGANG KAYSER

Maria Fernanda Barbiéri Machado

Resumo

O presente ensaio crítico-poético analisa a obra *Uzumaki* (1998-1999), de Junji Ito, sob a ótica da categoria estética do "Grotesco", conforme formulada por Wolfgang Kayser (2020). A investigação foca na forma como a maldição da espiral na cidade fictícia de Kurôzu-cho promove uma alienação do mundo familiar, operando através da deformidade corporal e da subversão da ordem natural e geométrica. O trabalho estabelece um diálogo entre o horror visual e psicológico de Ito e o grotesco histórico presente nos relatos de Primo Levi sobre o Holocausto, identificando a desumanização como ponto de convergência entre o terror ficcional e a realidade histórica. Pode se inferir que o grotesco em *Uzumaki* atua como uma manifestação da perda de controle e da fragilidade das estruturas sociais diante do irracional, servindo como uma chave para a compreensão dos pavores contemporâneos.

Palavras-chave: Grotesco. Junji Ito. *Uzumaki*.

O conceito de “grotesco”, descrito por Wolfgang Kayser, em sua obra, *O Grotesco*, publicada originalmente em 1957, é muito bem trabalhado nas obras do autor Junji Ito. Suas obras, já muito conhecidas e renomadas do gênero “body horror” e “terror psicológico”, apresentam diversos personagens com alterações corporais perturbadoras, às vezes sem de fato ter alguma relação com a história, outras vezes, sendo o ponto principal, como por exemplo, em sua obra *Uzumaki*. Busca-se neste ensaio fazer a ligação entre o conceito do “Grotesco” apresentado por Kayser (2020) com a maneira que Junji Ito procura perturbar o leitor/espectador, usando brevemente também como apoio, os relatos do Primo Levi sobre terrores vivenciados no Holocausto.



Figura 1. Série *Uzumaki*, Junji Ito, 1998, mangá. Fonte: <https://www.planocritico.com/manga-uzumaki/>

Considera-se que o conceito do “Grotesco”, tal como descrito pelo autor supracitado (2020), não é apenas uma categoria estética, mas é também uma chave para nosso pavor interior. Kayser (2020)

define o "Grotesco" como a alienação do mundo familiar, um conceito definido, normalmente, pela deformidade do corpo, o momento em que a ordem se desfaz e o universo revela ser regido por "potências demoníacas". De forma análoga, são poucas as obras capazes de ilustrar o grotesco de forma tão pontual quanto *Uzumaki*, de Junji Ito.

Uzumaki: a espiral do horror é uma trilogia do autor Junji Ito que se passa na cidade fictícia de Kurôzu-cho. A obra retrata a história do adolescente Shuichi Saito e sua namorada, Kirie Goshima, os quais enfrentam uma maldição que recai sobre a cidade, uma força demoníaca que se manifesta na forma de obsessão pela espiral, resultando em um estado de loucura e tragédia. Assim como na estética do "Grotesco", os personagens afetados pela maldição são retratados com deformidades corporais, afastando-se cada vez mais do conceito familiar inerente à percepção humana, levando-os a um estado latente de loucura e insanidade mental, assim como os que testemunhavam o processo de obsessão crescente pela espiral, que se tornam pessoas mais reclusas e antissociais, como Shuichi Saito.

A princípio, observa-se que a eficácia estética de Junji Ito reside na produção de um profundo desconforto, operando não apenas através do horror explícito, mas na deliberada perversão da geometria que rompe com as expectativas visuais do espectador. A espiral, que deveria ser um símbolo de harmonia e de ciclo natural, torna-se o vetor da loucura em Kurôzu-cho. Essa subversão estética já se anuncia no próprio nome da localidade, uma vez que "Kurôzu-cho", em japonês significa "cidade do vórtice negro".

Os pais de Shuichi também são afetados pela obsessão, e morrem devido aos efeitos corporais e psicológicos. Eventualmente, Kirie também é afetada pela obsessão espiral, com a maldição se

manifestando em seus cabelos, que, antes lisos, começam a se tornar cada vez mais curvados, com vida própria.

Essa "peste" que se manifesta de forma "Grotesca", causando o estranhamento da aparência e da essência, também pode ser reconhecida nos testemunhos do Primo Levi em suas obras *É isto um homem?* (1988) e em *A trégua* (2010), em que conta histórias sobre essas "pestes" que debilitavam o corpo e a essência, como piolhos e doenças que causavam feridas. Essa é a essência do "Grotesco" de Kayser (2020), a realidade se torna distorcida e incerta, e o ser humano é reduzido apenas a uma espécie de receptáculo para a exposição do "Grotesco", impotente diante de uma força cega que apenas precisa se manifestar.

Essa manifestação do grotesco em *Uzumaki* não se limita ao corpo humano. Ito aplica o conceito de "mundo alienado" de Kayser (2020) ao fazer com que o próprio ambiente da cidade se degrade. A arquitetura se deforma, o vento se transforma em ciclones e a geografia da cidade é reconfigurada em uma espiral. Dessa forma, a ordem natural é completamente subvertida, e a própria realidade material se torna hostil, o que intensifica a sensação de impotência dos personagens.

Kayser (2020) também aponta que o grotesco frequentemente envolve um "jogo com o absurdo", algo que Ito utiliza com frequência. Cenas como a de um personagem se transformando em um caracol ou a do pai de Shuichi se contorcendo até a morte dentro de uma tina (espécie de bacia) são exemplos de um horror tão extremo que se torna bizarro. Esse absurdo tem uma função clara: quebrar a lógica do mundo e, conseqüentemente, destrói a coesão social. A comunidade de Kurôzu-cho se desfaz em uma série de obsessões individuais,

demonstrando como a desorganização da ordem começa pela perda da razão.



Figura 2. Série: *Uzumaki*, Junji Ito, 1998, mangá. Fonte: <https://universojapanesemus-sic.com/>

A comparação com os relatos de Primo Levi (1988), neste ponto, se torna mais objetiva. O “Grotesco” em Ito é de origem sobrenatural, enquanto o descrito por Levi (1988) é histórico, resultado da ação humana nos campos de concentração. Apesar das origens distintas, o efeito sobre o indivíduo é análogo: a desumanização. Em ambos os contextos, o corpo se torna algo estranho e fonte de sofrimento, a identidade é suprimida e o mundo se torna um ambiente irreconhecível e opressor. A análise mostra que o processo grotesco, seja ele fantástico ou real, opera através da aniquilação da condição humana familiar.

Ademais, a obra força uma análise do papel do leitor. A fascinação pelo “Grotesco” de Ito e pela teoria de Kayser (2020) vem da forma como ambos expõem a fragilidade da nossa normalidade. A espiral

não é apenas um monstro, mas também um símbolo do potencial para o caos inerente às estruturas ordenadas, inclusive as geométricas. Ler *Uzumaki* é confrontar a ideia de que a realidade é instável e pode ser corrompida por forças irracionais. Portanto, o conceito trabalhado funciona não apenas como uma categoria estética, mas como um lembrete da precariedade/fragilidade da ordem que tomamos como garantida.

Em suma, a análise de *Uzumaki* através da lente de Wolfgang Kayser (2020) demonstra que a obra de Junji Ito transcende o horror convencional, servindo como uma materialização precisa da teoria do "Grotesco". Ito não se limita à deformidade corporal, ele aplica o conceito de forma sistematizada, corrompendo o ambiente, a lógica e, por fim, a própria estrutura social de Kurôzu-cho. A força de sua narrativa, potencializada pela comparação com o grotesco histórico de Primo Levi, reside na exposição de um processo de desumanização que é universal. Assim, o grotesco em *Uzumaki* se revela não apenas como a presença do monstruoso, mas como a súbita e total ausência da ordem/padrão familiar.

Referências

ITO, Junji. **Uzumaki: a espiral do horror**. 3. ed. São Paulo: Devir, 2020.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 2020. (Obra original publicada em 1957).

LEVI, Primo. **A Trégua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.



AGUARDANDO A MINHA VEZ

Mariane Aparecida Silva

AGUARDANDO A MINHA VEZ

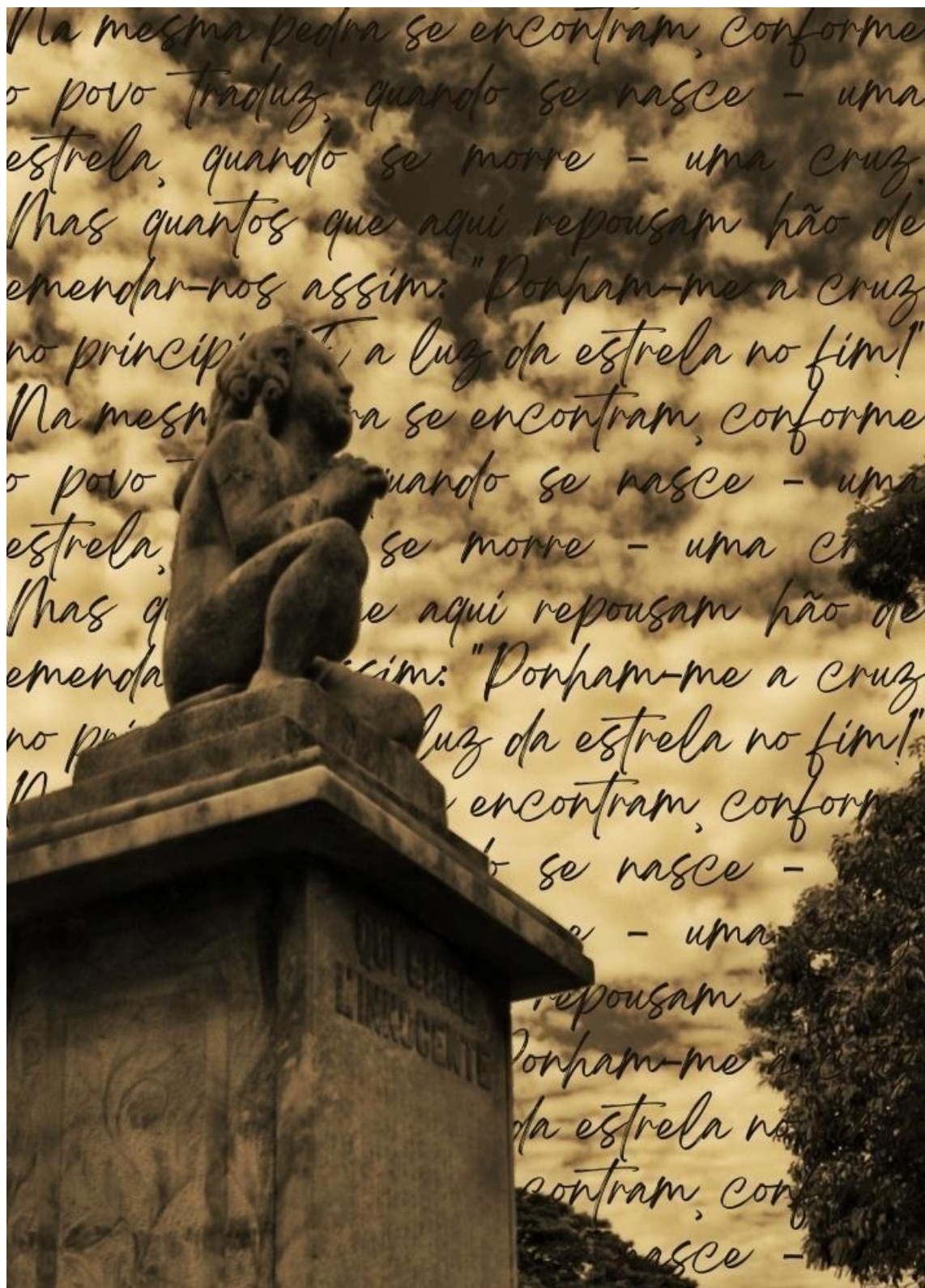
Mariane Aparecida Silva

Resumo

Este trabalho constitui uma investigação poética e sensível sobre a morte, a partir da experiência em cemitérios, percebidos como espaços de serenidade, suspensão do tempo e acolhimento. Ao focar em elementos estáticos – como lápides e estátuas – o ensaio fotográfico busca evidenciar aquilo que resiste ao tempo, revelando vestígios de memórias, afetos e existências passadas. A fotografia do imóvel reforça noções de permanência, destino e inscrição, junto a poemas que ampliam simbolicamente essas reflexões. O cemitério é entendido como um arquivo silencioso, onde coexistem memória e apagamento, resistência e dissolução. Nesse cenário, a morte é ressignificada não como algo exclusivamente temido, mas como parte inevitável da existência, associada também à ideia de repouso e ausência de urgências. O título “Aguardo a minha vez” reflete essa compreensão da finitude como destino comum. Os poemas dos autores Alphonsus de Guimaraens, Mario Quintana, Florbela Espanca, Álvares de Azevedo e Augusto dos Anjos contribuem para a construção conceitual do trabalho. Assim, imagem e palavra se articulam para propor uma experiência contemplativa, que convida à reflexão sobre o tempo, a memória e a tranquilidade possível diante do inevitável.

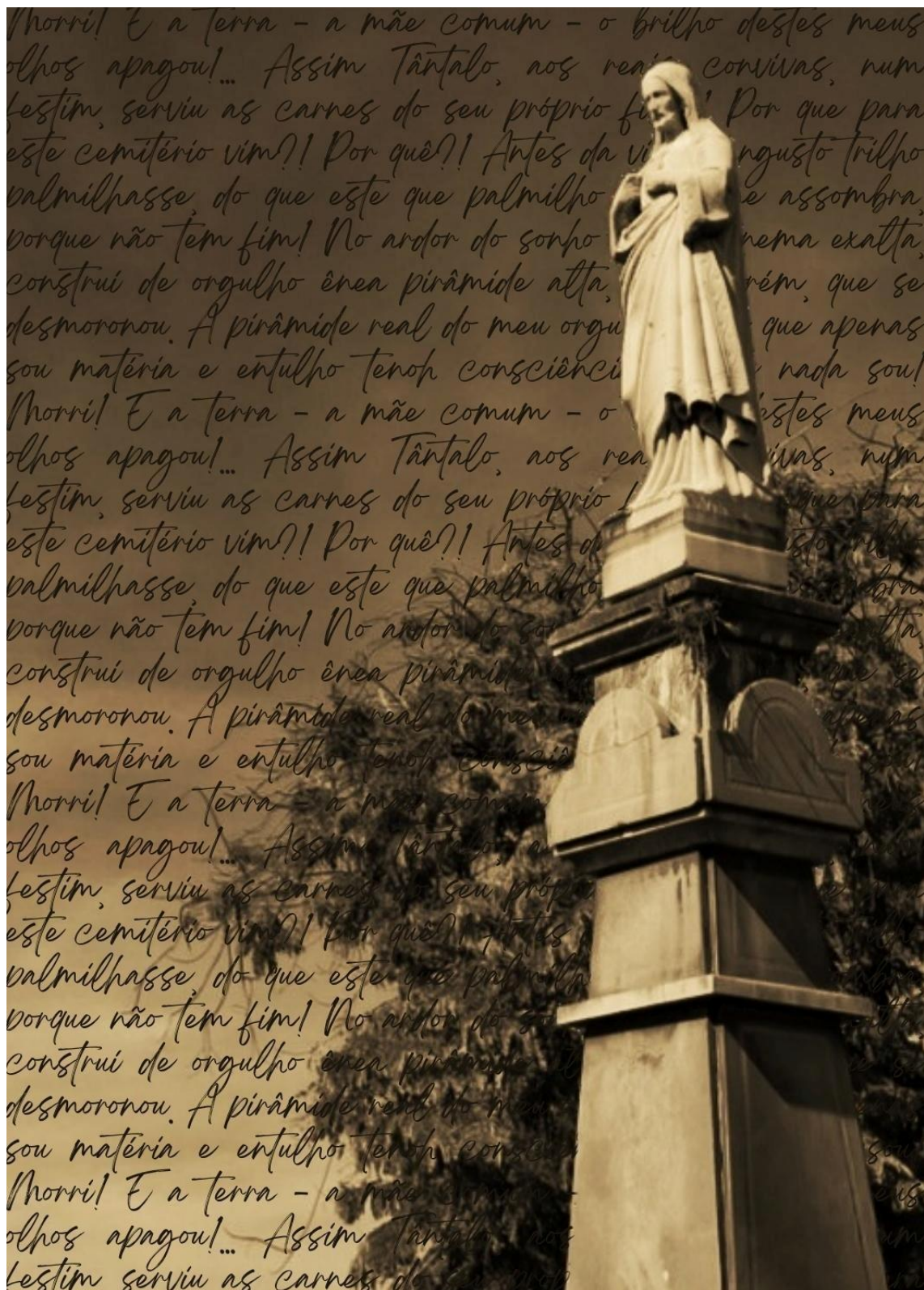
Palavras-chave: Cemitério. Finitude. Fotografia.











Informações das imagens

Série Aguardo a Minha Vez, 2026

Mariane Aparecida Silva

Ensaio fotográfico

Poema "Ismália" de Alphonsus de Guimaraens

1060 x 1484 px

Série Aguardo a Minha Vez, 2026

Mariane Aparecida Silva

Ensaio fotográfico

Poema "Inscrição para um Portão de Cemitério" de Mário Quintana

712 x 996 px

Série Aguardo a Minha Vez, 2026

Mariane Aparecida Silva

Ensaio fotográfico

Poema "À Morte" de Florbela Espanca

1060 x 1484 px

Série Aguardo a Minha Vez, 2026

Mariane Aparecida Silva

Ensaio fotográfico

Poema "Lembrança de Morrer" de Alvares de Azevedo

1060 x 1484 px

Série Aguardo a Minha Vez, 2026

Mariane Aparecida Silva

Ensaio fotográfico

Poema "Vozes de um Túmulo" de Augusto dos Anjos

1060 x 1484 px



FOTODIÁRIO:

DA MINHA CASA, DO MEU CORPO COMO UM TODO

Tatiana Fernandes da Silva

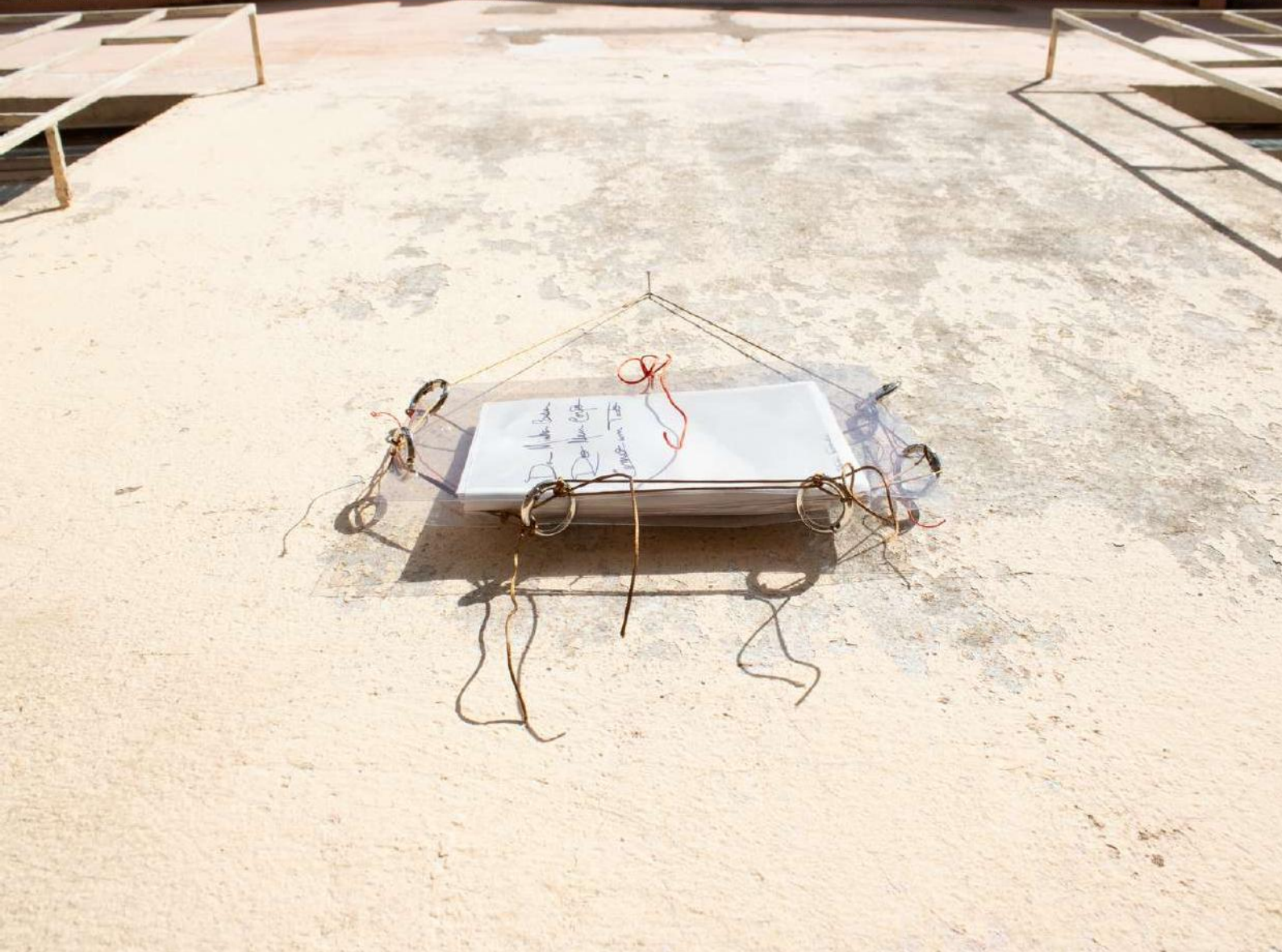
FOTODIÁRIO: DA MINHA CASA, DO MEU CORPO COMO UM TODO

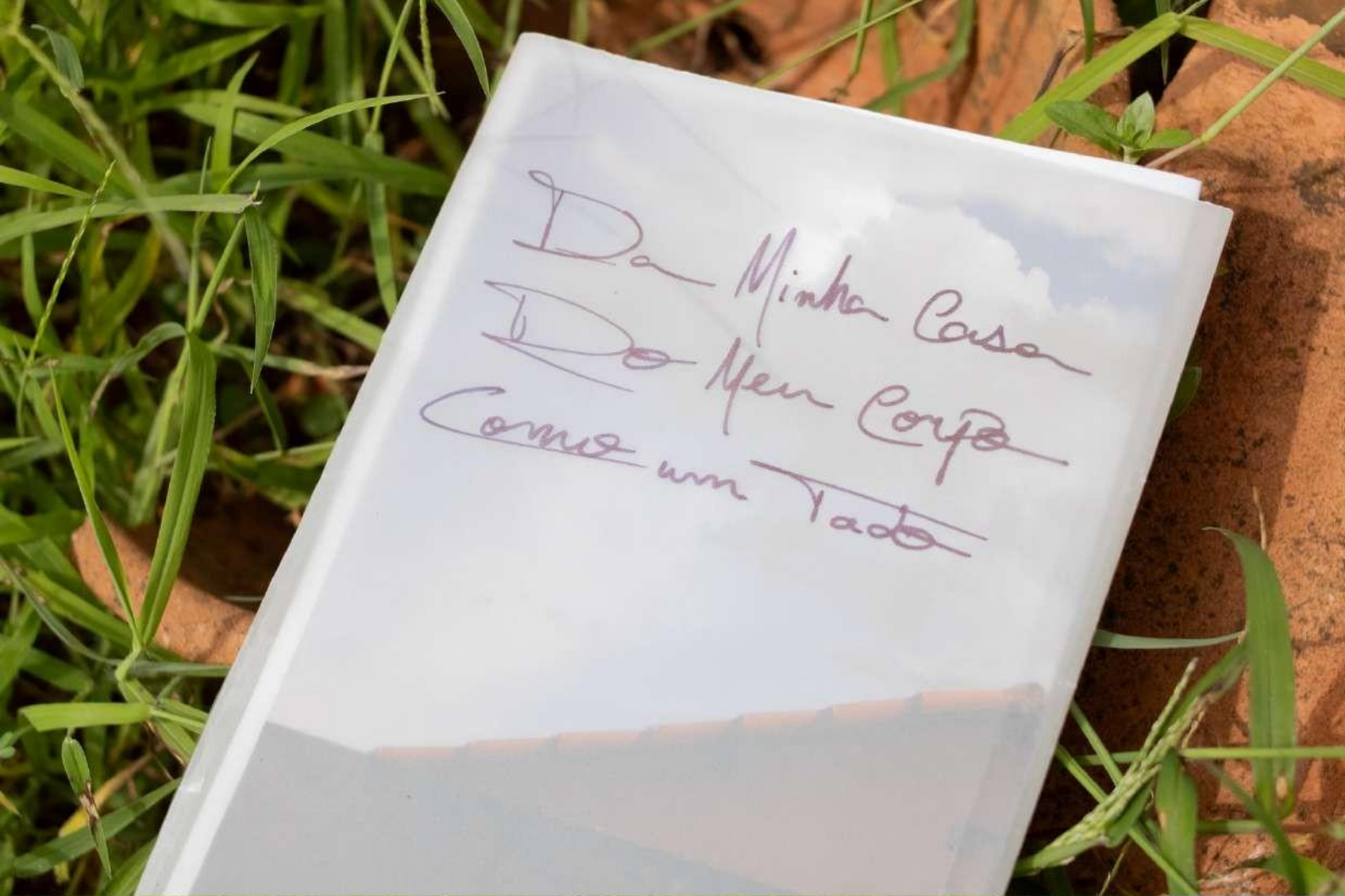
Tatiana Fernandes da Silva

Resumo

Da Minha casa, do meu corpo como um todo é um fotodiário desenvolvido a partir da disciplina de Prointer III, com ênfase na criação de um diário durante o semestre. O ensaio visual deste fotodiário artesanal é composto por fotografias do cotidiano, com registros feitos pela autora com sua câmera cybershot Olympus que a acompanha desde a adolescência. As imagens, retratadas ao longo do processo de criação, dialogam diretamente com espaços da casa da artista e com partes de seu corpo, gerando um efeito de conversação entre as páginas. O olhar fotográfico percorre cicatrizes e manchas que se relacionam com fissuras, buracos, sentimentos indizíveis e memórias que reverberam para além da representação física. O trabalho tece, assim, citações de sua própria autoria, do escritor Nêgo Bispo, da artista Lygia Clark e reflexões de sua Vó Maria. A casa é um corpo de sonhos, mesmo com toda a imprecisão que temos diante da vida. Somos casa-corpo ao nos deslocarmos nesse espaço-tempo em que habitamos e fazemos morada.

Palavra-chave: Fotodiário. Corpo. Casa.



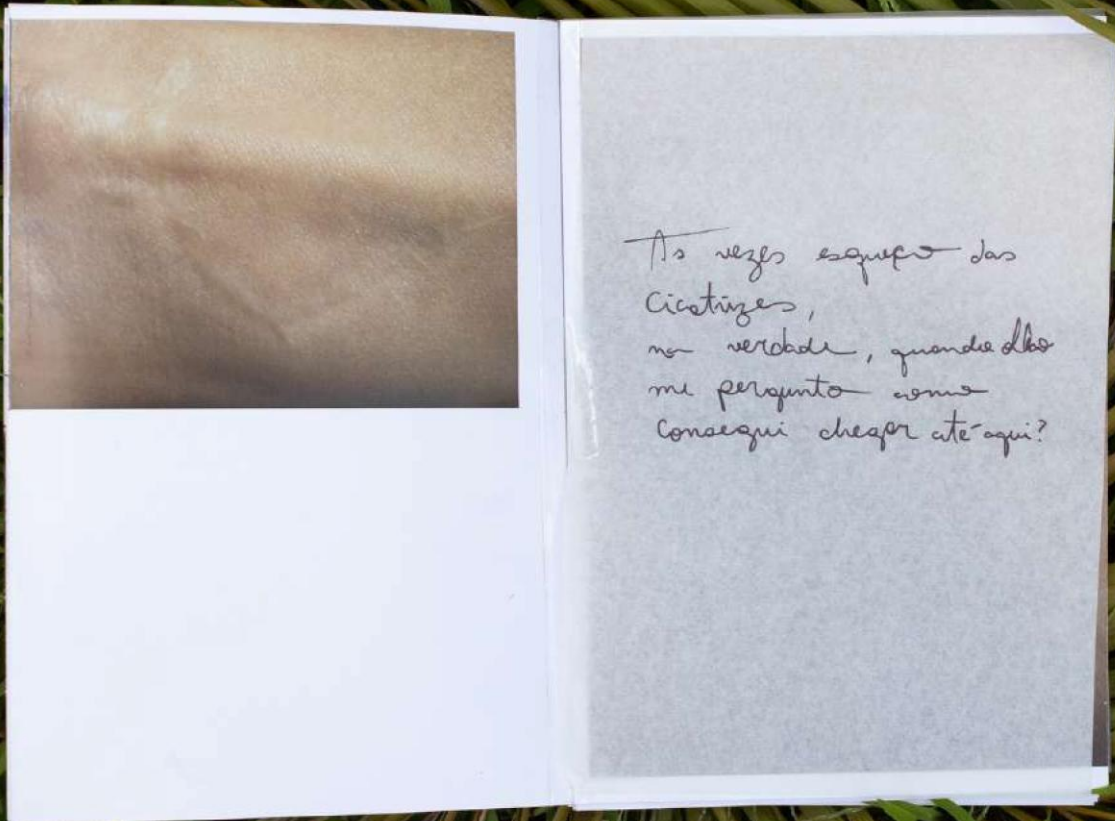




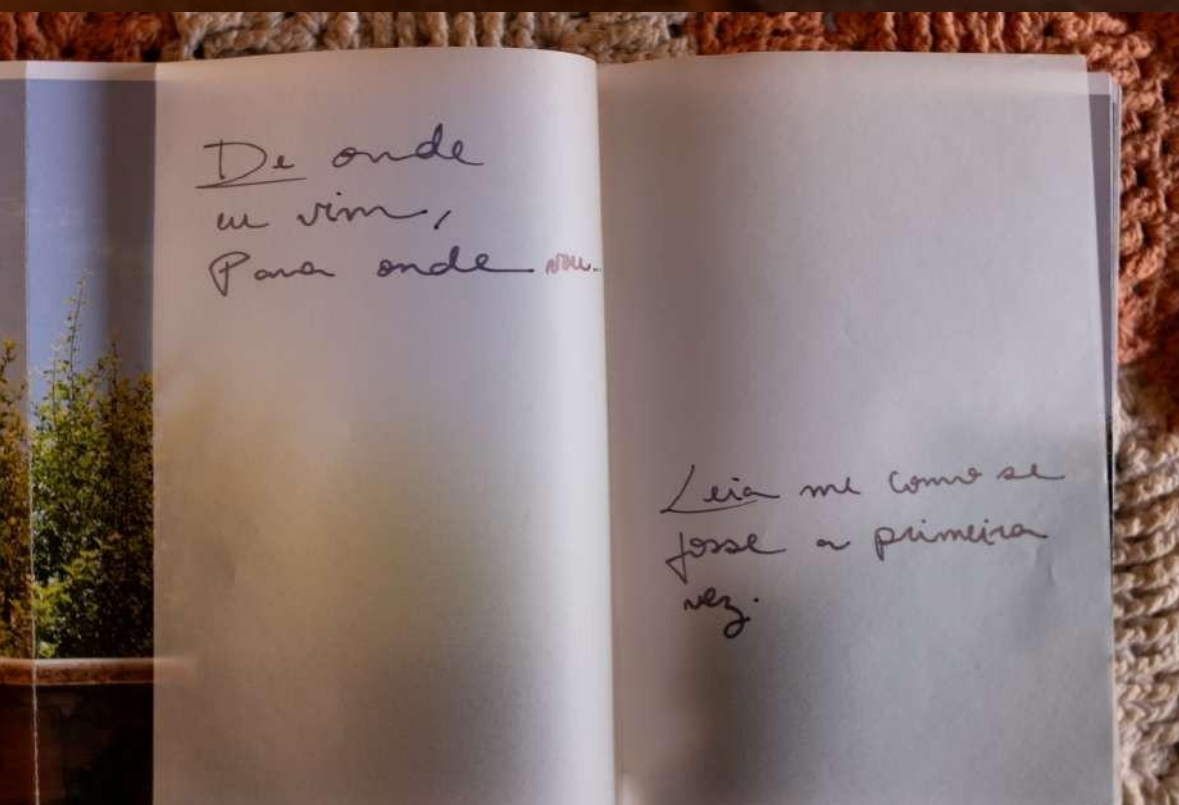
Fui criado numa casa de chão
betido, mole andava descalço.
As galinhas e os outros animais
convivia conosco dentro de casa.
- António Biepo dos Santos

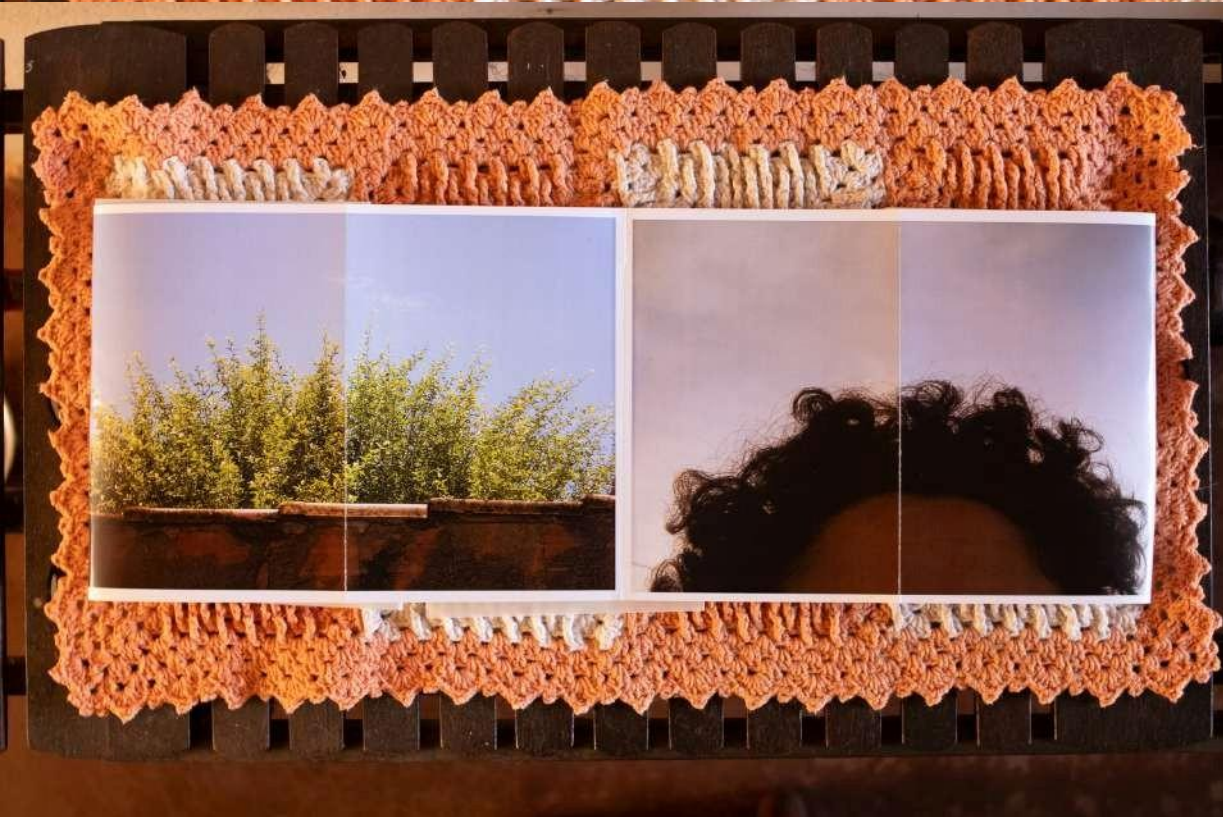
Fui criado numa casa de chão
betido, mole andava descalço.
As galinhas e os outros animais
convivia conosco dentro de casa.
- António Biepo dos Santos

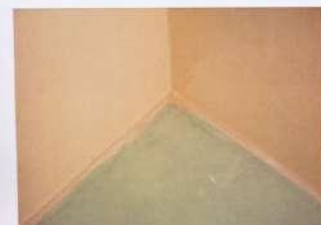
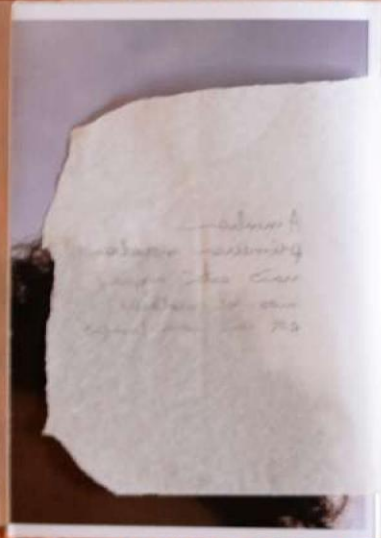












A casa e o corpo.
- Lygia Clark



Debaixo de uma sombrinha,
você vai debaixo da chuva
ou do sol, basta comê-lo.
- Vô Maria



A casa e o corpo.
- Lygia Clark



Debaixo de uma sombrinha,
você vai debaixo da chuva
ou do sol, basta comê-lo.
- Vô Maria

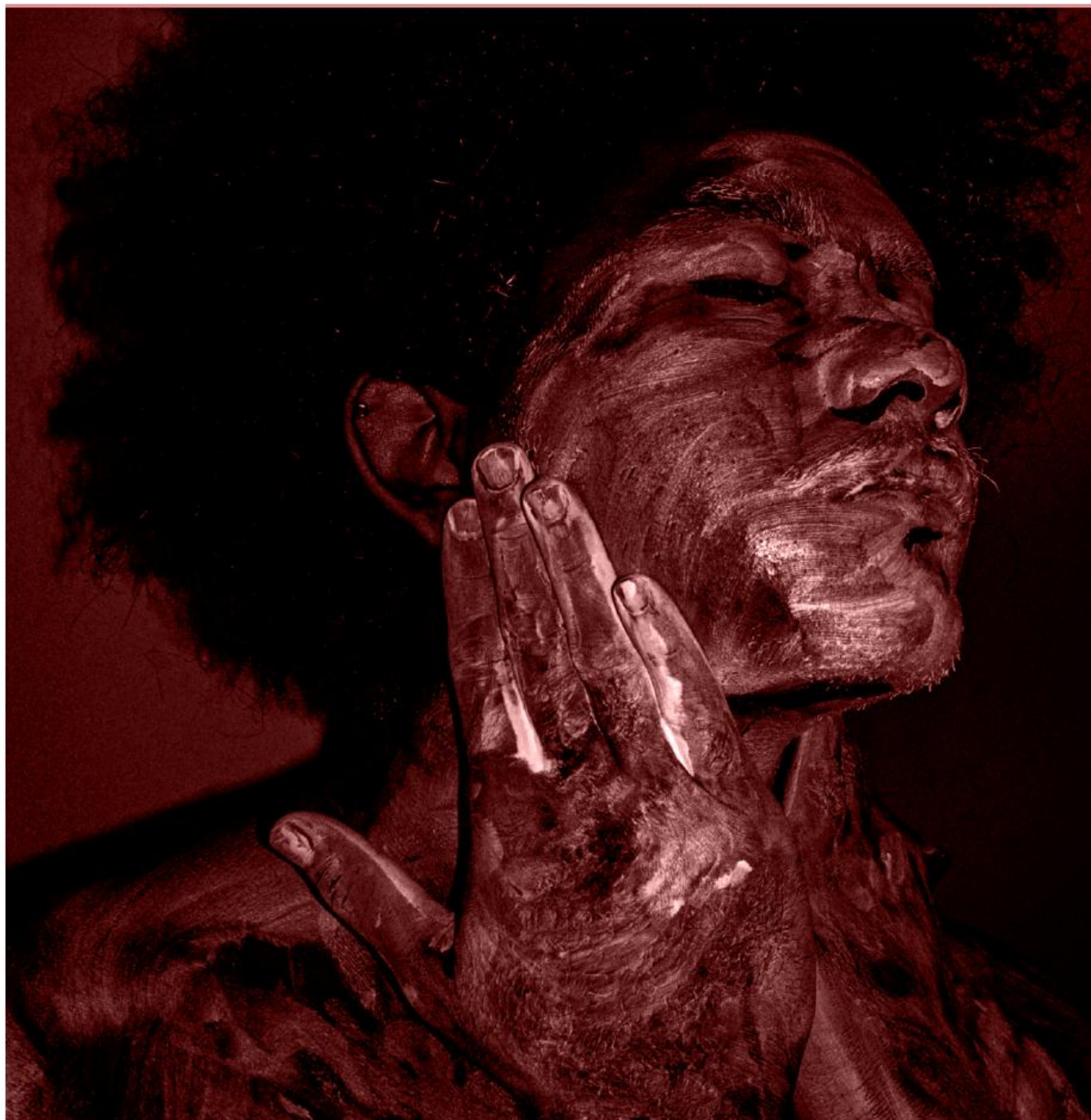


Informações das imagens

Fotodiário: Da Minha casa, do meu corpo como um todo, 2026

Fotografia sobre papel couchê 180g, com impressão a laser

14 cm x 20 cm



HOMEM NEGRO EM ASCENSÃO

Miguel Augusto Alves dos Santos

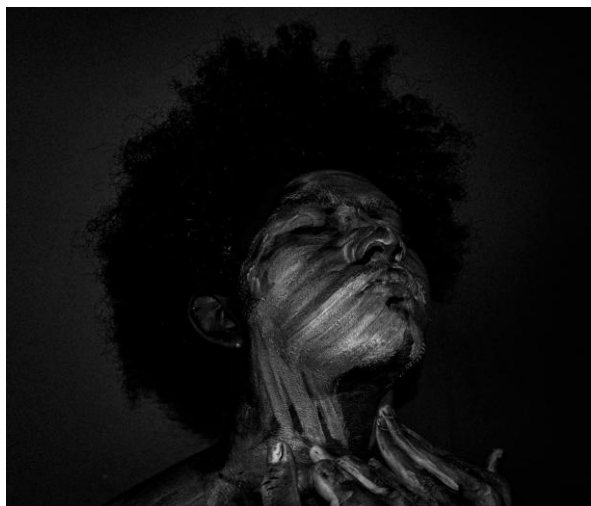
HOMEM NEGRO EM ASCENSÃO

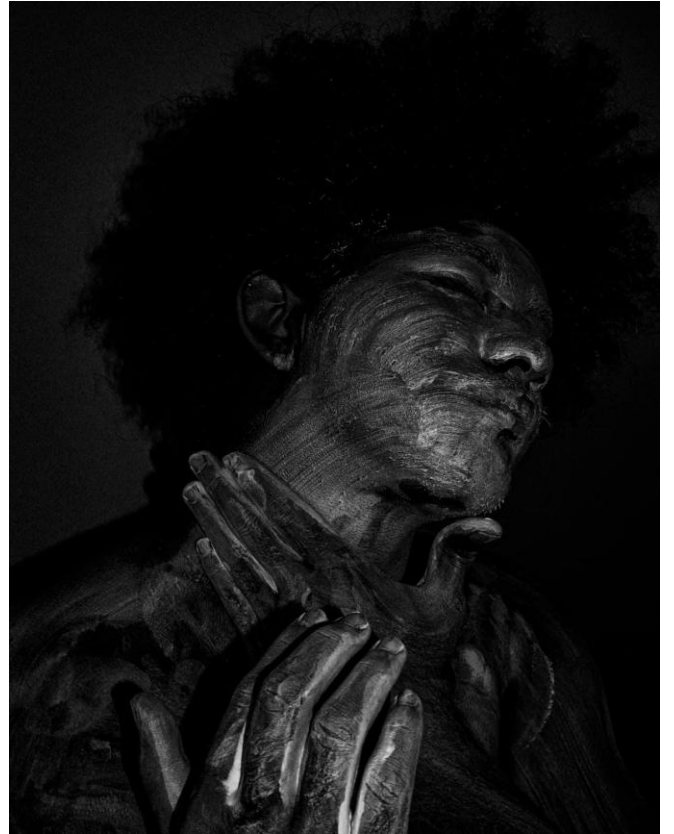
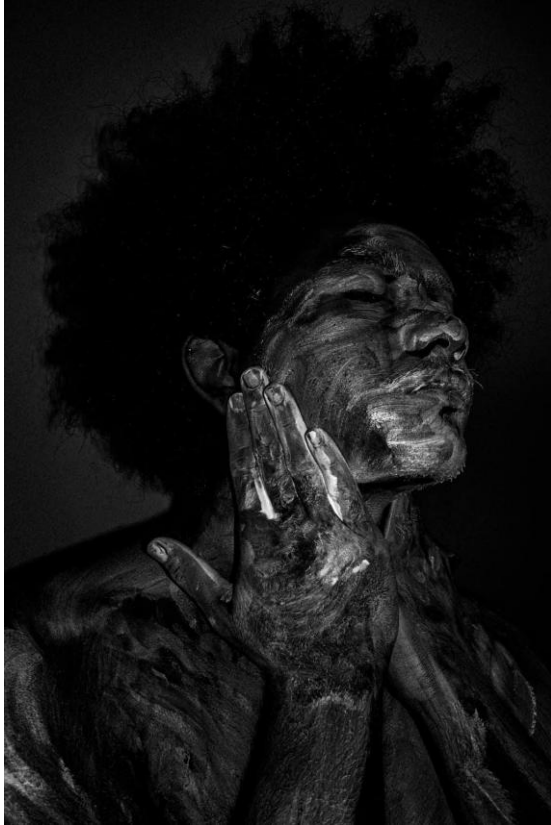
Miguel Augusto Alves dos Santos

Resumo

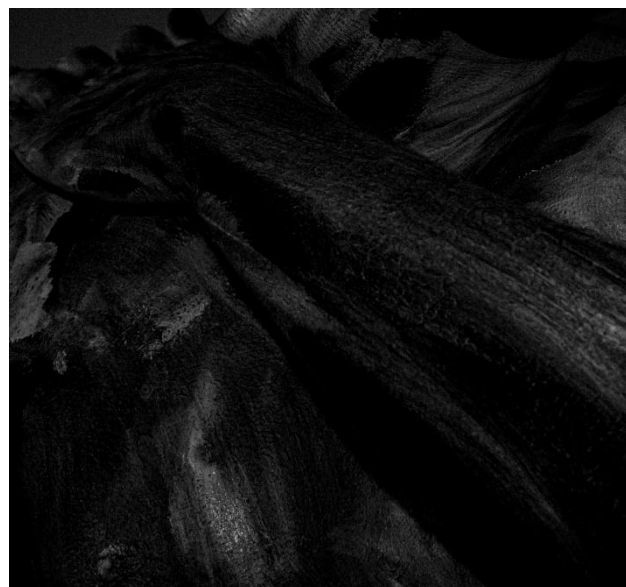
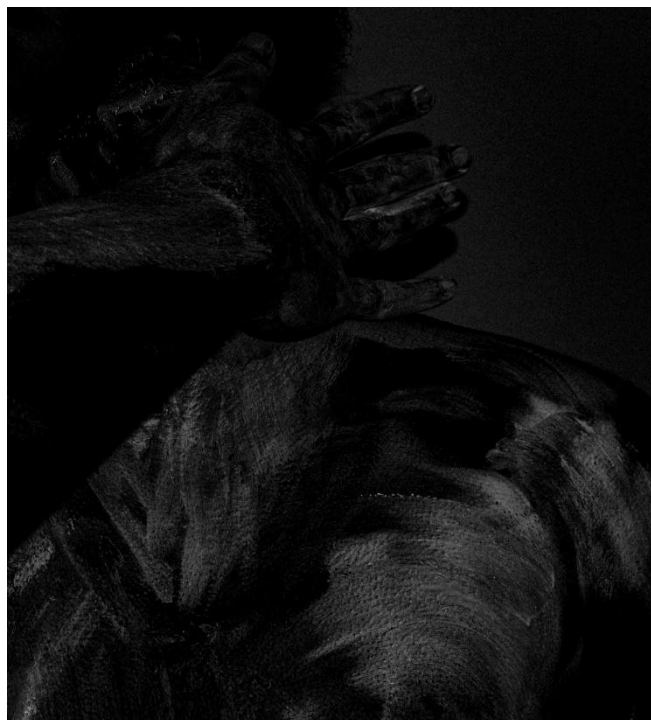
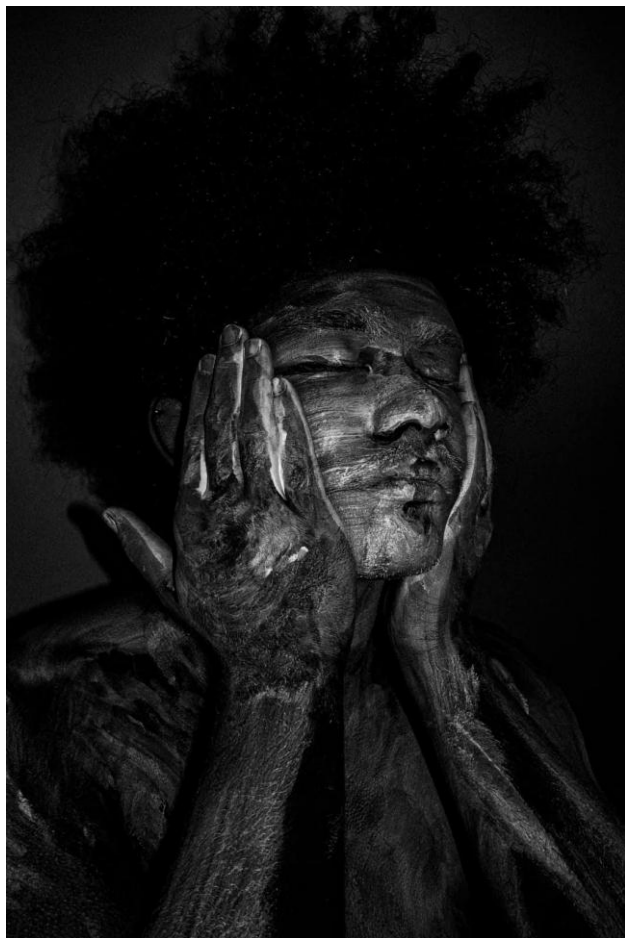
A partir da fala de Neusa Santos Souza, "A descoberta de ser negra é mais do que a constatação do óbvio" (2021, p. 18), o presente ensaio analisa o complexo processo de "tornar-se negro", compreendendo o enegrecimento como um resgate de identidade. O trabalho construído a partir da aplicação de tinta branca sobre um corpo negro busca mostrar que é necessário reconhecer como a subjetividade negra foi historicamente silenciada por processos de embranquecimento impostos pela estrutura social. A partir disso, o trabalho "Homem negro em ascensão" contextualiza que pessoas negras "tornam-se brancas" como uma estratégia de passabilidade e sobrevivência em uma sociedade fundamentada no racismo. No entanto, o ensaio propõe primeiro entender que o erro existe e, depois, traçar caminhos que busquem resolvê-lo, compreendendo que até a atualidade muitos corpos negros tiveram que se embranquecer. O entendimento que esse processo ocorre é um dos primeiros passos para o enegrecimento.

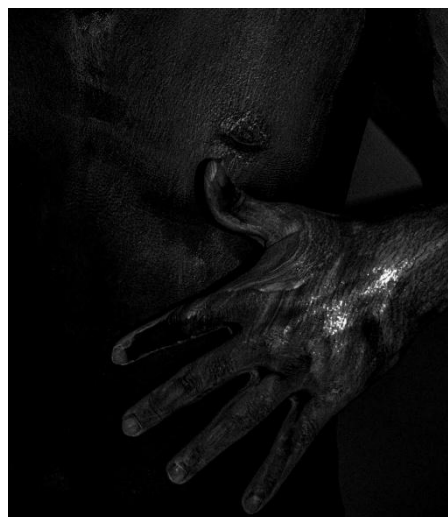
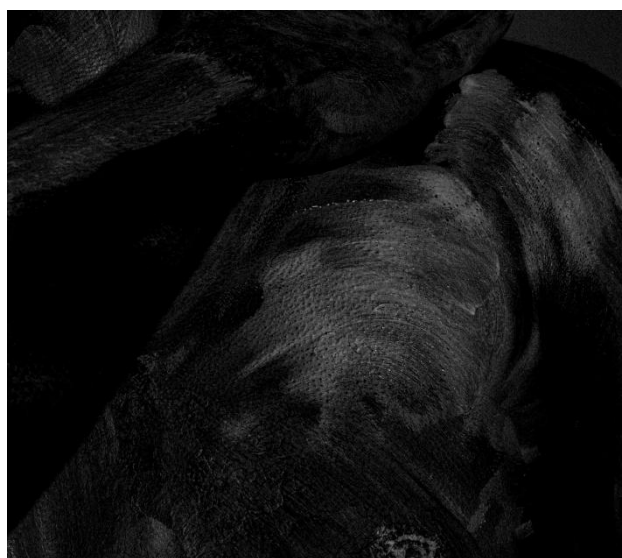
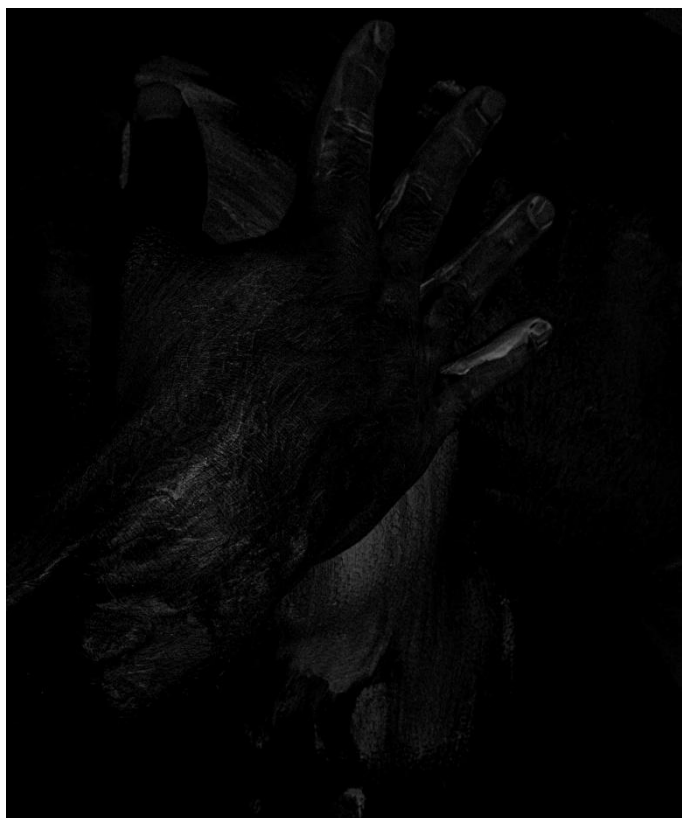
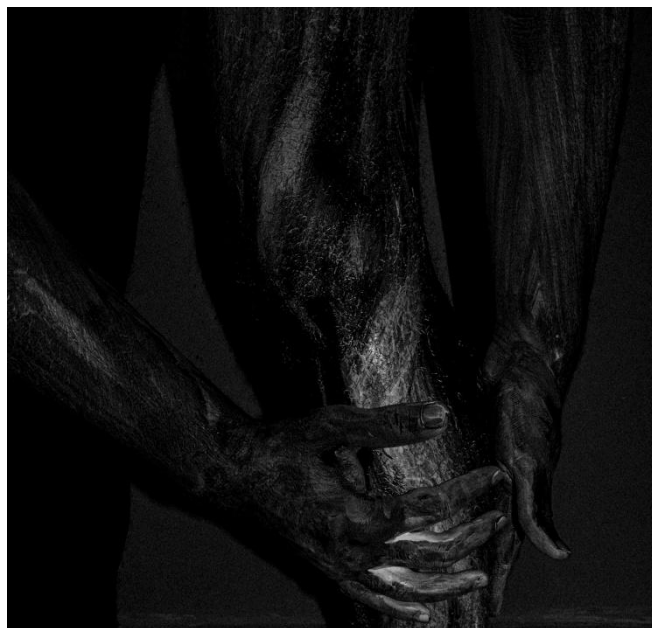
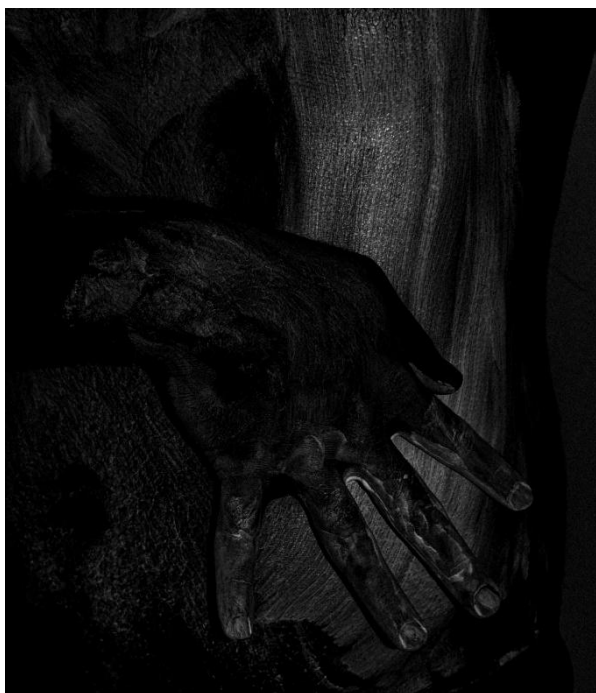
Palavras-chave: Enegrecimento. Identidade. Imagem.

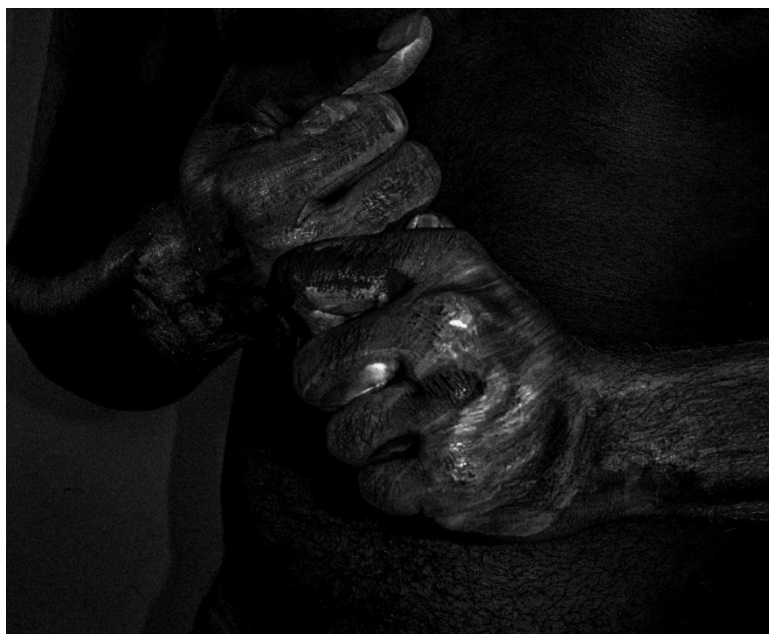












Informações das imagens

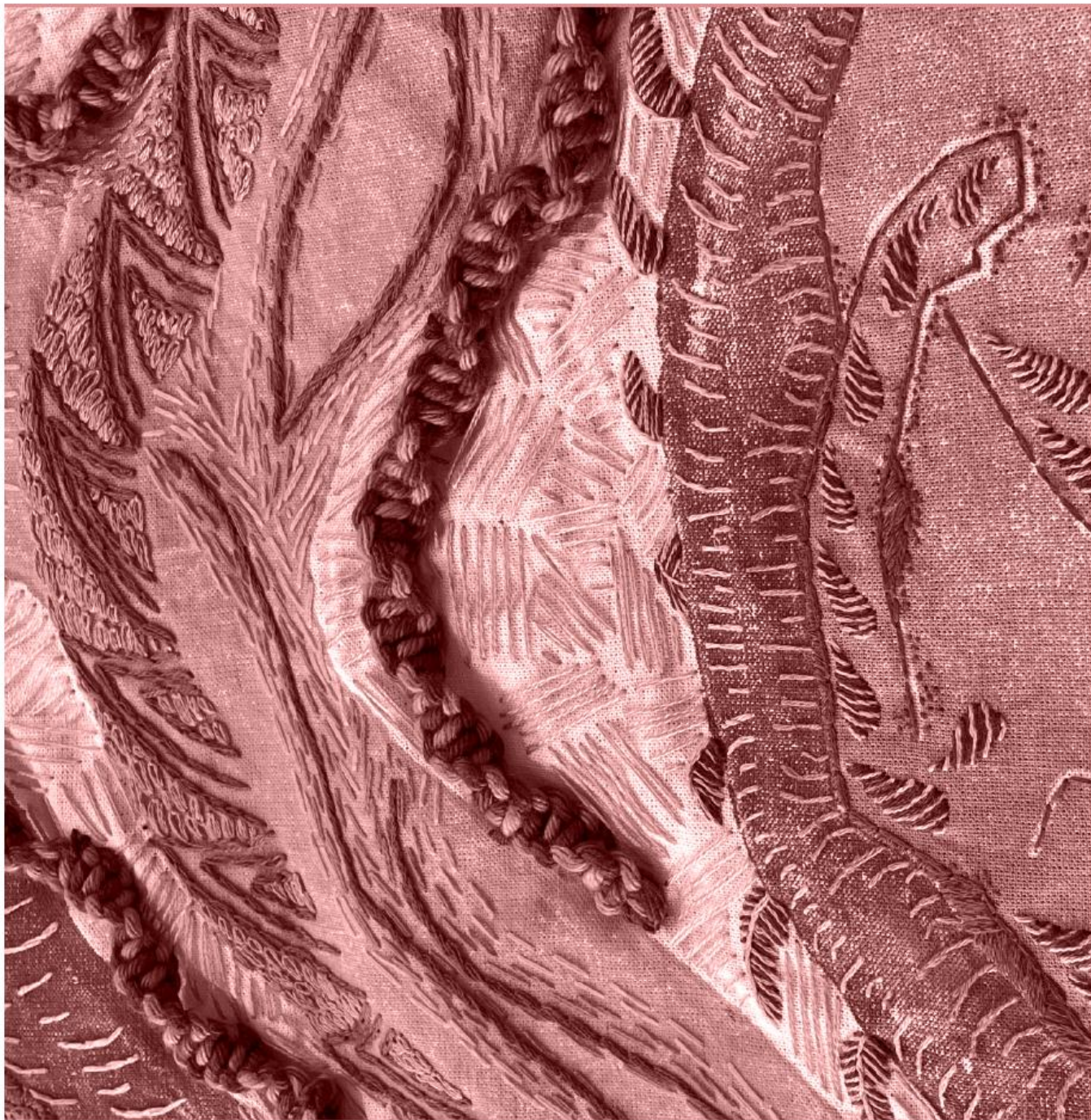
Homem negro em ascensão [série homem negro em ascensão], 2026.

Miguel Augusto.

Fotoperformance.

Referências

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.



RETOMADA

Cíntia Garcia Cardoso

RETOMADA

Cíntia Garcia Cardoso

Resumo

Retomada é o primeiro trabalho de uma série artística iniciada em 2024, no ateliê de processos gráficos, que representa uma busca simbólica de reintegração humano-natureza em contraposição a essa dicotomia conceitual que fundamenta a degradação do planeta e traz consequências desastrosas ao próprio ser humano. É um livro de artista em tecido de algodão, tiragem única, de quatro páginas com abertura no sentido oposto ao costume ocidental, primeiro movimento de contraposição à centralidade e origem de formas do pensamento que norteiam a exploração da natureza em prol do desenvolvimento e da expropriação colonizadora. As linoleogravuras simbolizam interferências humanas como construções e ocupação urbana, desmatamento para crescimento do agronegócio e o próprio ser humano tomado pelas artimanhas do pensamento colonizador, capitalista e de superioridade do homem sobre a natureza. O bordado permeia e atravessa as gravuras, se integrando como elemento natural que retoma seus lugares, brotando, serpenteando, envolvendo e devolvendo ao ser humano sua condição de Ser parte da natureza. O foco principal está nos detalhes da obra, realce da leveza e potência poética e visual que o bordado traz ao trabalho em gravura nas cores, movimentos e texturas.

Palavras-chave: Retomada. Dicotomia humano-natureza. Bordado.















Informações das imagens

Retomada I, 2024

Cíntia Garcia

Livro de artista em linoleogravura sem tecido e bordado 24x26 cm
(46x26 cm aberto)

O LUCRO NÃO BEBE ÁGUA

Texto de Fr. Silva

Ilustração de Gabriela Bühler



O LUCRO NÃO BEBE ÁGUA

Frankie Oliveira da Silva Cruz
Gabriela Garcia Bühler

O LUCRO NÃO BEBE ÁGUA

Frankie Oliveira da Silva Cruz

Gabriela Garcia Bühler

Resumo

No calor brutal do Triângulo Mineiro, a Fazenda Esperança é palco de uma guerra silenciosa entre a natureza e o progresso. Dona Siricotico, uma coruja-buraqueira vaidosa e neurótica, reina sobre um murundu que o Coronel Pimenta-no-Zóio, homem de alma seca e olhos miúdos, pretende nivelar com seu trator para plantar soja. Ajudada pelo Tatu-Lê-Lê, um arquiteto subterrâneo genial porém procrastinador, e pelo Lobo-Fubá, um operário leal à terra, a coruja tenta resistir. Na véspera do ataque, Lê-Lê escava freneticamente túneis de fuga. Mas quando o trator avança, o solo cede de forma inesperada: a máquina afunda, rompendo o teto de um lençol freático secreto. Uma nascente jorra, trazendo sementes adormecidas há séculos. O Coronel, ao reconhecer a água dos sonhos de sua infância, cai de joelhos. Não para se render, mas para aprender. Ele guarda sementes na lama, abandona o lucro e pede que os bichos o ensinem a ler a terra.

Palavras-chave: Cerrado. Interartes. Conflito Socioambiental.

Desenvolvimento

O sol de agosto no Triângulo Mineiro não apenas ilumina, ele pesa sobre os ombros da terra como uma sentença. A poeira vermelha, tão fina que parece ter sido moída pelos dentes do próprio tempo, levanta-se em redemoinhos ao menor sopro de vento, pintando as folhas das lobeiras com uma ferrugem que nenhum orvalho consegue limpar.

Na Fazenda Esperança, essa paisagem bruta era o cenário de uma guerra silenciosa entre a raiz e o ferro. Dona Siricotico, uma coruja-buraqueira de plumagem impecável, observava tudo do alto de um cupinzeiro que servia como sua torre de vigia. Ela passava horas retocando cada pena com o bico, admirando como sua sombra se projetava longa e elegante sobre o murundu, aquela elevação de terra típica de áreas úmidas que protegia sua casa das inundações da vereda. Siricotico sentia-se a imperatriz do chapadão, uma intelectual da terra que morava quase dentro da universidade, mas sua autoestima era um castelo de vidro. Bastava o voo de uma seriema mais barulhenta ou a aproximação de um bicho desconhecido para que ela sentisse o siricotico nervoso que lhe dava o nome.

— Lê-Lê, você está ouvindo esse silêncio? É o silêncio de quem não está trabalhando — disse Siricotico, o pescoço girando em um ângulo impossível enquanto encarava o buraco abaixo de si.

Do fundo da toca, veio apenas um bocejo arrastado que parecia carregar o peso do cansaço de todos. O Tatu-Lê-Lê, mestre de obras oficial, finalmente pôs o nariz para fora, sacudindo a terra das orelhas. Lê-Lê era um prodígio da arquitetura subterrânea, conhecia cada veio de argila e cada raiz de buriti que sustentava o lençol freático, mas possuía uma relação peculiar com o relógio.

Para ele, o tempo era uma sugestão abstrata, algo que poderia ser resolvido depois de uma sesta revigorante sob as raízes de um ipê-amarelo.

— Calma, Dona Siri, eu estava apenas processando os dados estruturais do novo túnel de ventilação — respondeu o tatu, saindo da toca com a lentidão de quem carrega um mundo nas costas.

— Processando dados? Você estava roncando tão alto que as formigas-saúvas mudaram de trilha por causa da vibração! — retrucou a coruja, fazendo uma careta de pura indignação.

— É a fase de ideação, entenda. O design é complexo, envolve a termodinâmica do solo e a filtragem do ar da vereda. Eu não posso simplesmente sair cavando sem um plano teórico sólido.

— O seu plano teórico vai virar uma omelete de barro se o Coronel Pimenta-no-Zóio passar por aqui com aquele trator de dez toneladas — disse Siricotico, com as penas do peito arrepiadas.

Lá em cima, na sede da fazenda, o Coronel Pimenta-no-Zóio não pensava em design ou em termodinâmica. Ele era um homem de olhos miúdos e alma seca como palha de milho, alguém que via no Cerrado apenas um mato desordenado que impedia o avanço da soja. Para o Coronel, a beleza de um buriti, aquela palmeira majestosa que é o coração das águas mineiras, não passava de um desperdício de espaço hídrico. Ele queria a linha reta, o gráfico ascendente, o lucro que não faz curva para preservar ninho de passarinho. Ao seu lado, o Lobo-Fubá tentava manter o equilíbrio entre a ordem do patrão e a sobrevivência do habitat. Fubá era o lobo-guará mais operário que o planalto já viu. Ele não andava; ele patrulhava. Suas pernas pretas e longas pareciam estacas que mediam o terreno com precisão. Ele era o tipo de bicho

que dormia no serviço apenas para acordar mais cedo e organizar os relatórios de segurança das cercas!

— Coronel, os indicadores de erosão na gleba sul sugerem que manter a vegetação nativa ao redor do ninho das buraqueiras é fundamental para a estabilidade do talude — ponderou Fubá, a voz firme e técnica.

— Indicadores, Fubá? Eu não te pago para ser analista de solo, eu te pago para garantir que aquele campo esteja pronto para o plantio — esbravejou Pimenta-no-Zóio, batendo a bota de couro contra o pneu do jipe.

— Aquela elevação de terra, aquele murundu onde a coruja mora, é uma afronta à minha engenharia. Amanhã, ao meio-dia, eu quero o trator passando ali. Se aquela buraqueira não sair por bem, que saia soterrada. E se você continuar com esses relatórios acadêmicos, Fubá, vai acabar na coleira.

O lobo sentiu o peso da ameaça, mas seu compromisso com a terra era uma raiz profunda. Assim que o sol começou a baixar, tingindo o céu com tons de laranja e rosa, Fubá correu até a borda da vereda.

— Dona Siri! Acorde o Lê-Lê agora! — gritou o lobo, aproximando-se da toca.

Siricotico saiu do buraco num salto, o coração disparado.

— Fubá! Mais de dois bichos no meu perímetro é aglomeração! O que você quer? — perguntou ela, escondendo-se atrás de um tufo de capim-limão.

— O Coronel perdeu a paciência. O trator vem amanhã. Ele quer nivelar o murundu. Se o Lê-Lê não terminar o labirinto de fuga e a estrutura de suporte, vocês vão virar asfalto.

— Amanhã? — O Tatu-Lê-Lê apareceu na entrada, os olhos arregalados.

— Mas eu ainda estou no capítulo dois do projeto executivo! Eu precisava de pelo menos mais um semestre para testar a resistência das galerias!

— Você tem dez horas, Lê-Lê — disse Fubá, olhando para as estrelas que começavam a pontilhar o céu.

— Ou você trabalha como nunca trabalhou, ou o “progresso” vai te engolir enquanto você dorme.

O desespero ativou a produtividade do tatu. Ele mergulhou na terra com uma fúria que nenhum bicho jamais vira. A poeira vermelha voava para fora da toca como se houvesse uma máquina escavadora lá dentro. Dona Siricotico, sentindo que seu reino estava sob cerco, subiu no galho mais alto de uma lixeira e começou a cantar. Sua voz não era um lamento lírico que parecia implorar pela proteção das águas da vereda.

Enquanto o tatu recuperava em uma noite o que procrastinou em um ano, o Lobo-Fubá organizava a resistência. Ele foi até o limite da mata de galeria e convocou os outros animais. A noite no Cerrado tornou-se um canteiro de obras frenético e absurdo. Parecia que a burocracia da natureza tinha decidido entrar em greve contra a lógica do Coronel. No meio da madrugada, o vento norte trouxe o perfume amargo das lobeiras para dentro da sede da fazenda, confundindo os sentidos de Pimenta-no-Zóio. O homem revirava-se na cama, sentindo que as paredes da casa estavam ficando mais estreitas, como se o mato estivesse reivindicando os tijolos.

— Fubá, o trator está abastecido? — gritou o Coronel lá de dentro, mas sua voz soava abafada, como se viesse debaixo da terra.

— Está tudo em conformidade com o cronograma, patrão — respondeu o lobo da varanda, embora estivesse, naquele exato momento, amarrando ramos de cipó nas engrenagens da máquina.

A manhã nasceu com um sol pesado, um olho de fogo que vigiava a poeira. O Coronel Pimenta-no-Zóio saiu da sede bufando, com a pá na mão e o ódio no coração. Ele subiu no trator, a máquina roncando como um monstro. Dona Siricotico estava parada no topo do murundu, imóvel. Ela retocou uma última pena e encarou o monstro de ferro.

— Sai daí, coruja maldita! — berrou o Coronel, acelerando.

O trator avançou, as rodas imensas esmagando o capim e as flores de caliandra. Lobo-Fubá observava de longe, o coração batendo no ritmo de um beija-flor. O motor rugia, mas o gado no pasto vizinho começou a mugir em uníssonos, um coro de protesto que parecia vir das entranhas do bioma. A poeira subiu, uma cortina vermelha que cegou o Coronel por um segundo. Ele sentiu o poder da máquina e o desejo de ver o chão plano. Mas ele não contava com o "trabalho de última hora" do Tatu-Lê-Lê. O tatu, em sua fúria de madrugada, tinha criado um vazio estrutural imenso logo abaixo da superfície, uma galeria sustentada apenas por uma fina camada de solo compactado. Era uma armadilha de engenharia pura, feita por quem conhece o limite da resistência da terra.

No instante em que a roda dianteira do trator tocou o limite do murundu, o solo simplesmente cedeu, como se a terra tivesse

aberto a boca para bocejar. O gigante de ferro afundou num "V" perfeito, o motor engasgou com a terra e parou. O Coronel Pimenta-no-Zóio foi arremessado para fora da cabine, caindo de cara na poeira vermelha.

Dona Siricotico voou e pousou suavemente sobre o capô do trator atolado. Ela olhou para o Coronel e fez sua careta lenta de vitória.

— Parece que o seu projeto sofreu um embargo técnico, patrão — disse Lobo-Fubá, aproximando-se.

O Coronel levantou-se, cuspiendo terra. Seus olhos miúdos brilhavam com uma fúria que parecia vir de antes do tempo. Mas, quando ia gritar, ele viu algo que o fez paralisar.

Do fundo do buraco aberto pelo trator, não saía apenas terra. Saíam raízes. Milhares delas, grossas como braços, finas como cabelos, todas envolvendo uma camada escura e úmida que cheirava a água doce. O trator não havia caído em um buraco qualquer. Ele havia quebrado o teto de um lençol freático secreto, uma lagoa subterrânea que nem o Tatu-Lê-Lê sabia que existia.

A água começou a jorrar. Lenta no início, depois com força, levando consigo sementes que estavam adormecidas há séculos. Em minutos, o murundu se transformou: onde era poeira, agora brotavam plantas verdes como a coruja nunca vira.

O Coronel caiu de joelhos. Não de fraqueza. Ele caiu porque reconheceu aquela água. Era a mesma que sua avó desenhava em sonhos, a mesma que ele havia jurado encontrar quando menino, antes de se tornar o homem seco que era.

— Isso... isso sempre esteve aqui? — ele perguntou, a voz trêmula.

— Sempre — respondeu Fubá. — Mas você só cavou na superfície.

Dona Siricotico, que esperava um grito de vitória, sentiu seu peito de penas apertar. Ela olhou para o Tatu-Lê-Lê, que havia acordado com o barulho e agora observava a nascente com os olhos arregalados.

— Eu não fiz isso — murmurou o tatu. — Eu só cavei os túneis. A água... a água já estava aqui. Ela só esperava alguém furar o teto errado.

O Coronel levantou-se. Ele tirou o chapéu, molhou as mãos na água e passou no rosto. Pela primeira vez em décadas, sua alma seca pareceu se desmanchar um pouco.

— Fubá — disse ele, sem olhar para o lobo. — Desliga o trator. E chama os outros. Nós vamos plantar aqui. Não soja. O que essa terra mandar.

Fubá arqueou uma sobrancelha felina. Siricotico sentiu o mundo virar de cabeça para baixo.

— Mas coronel... e o lucro? — perguntou o lobo, desconfiado.

O velho homem olhou para a lagoa que crescia, para os buritis que se refletiam nela, para a coruja que o encarava com desprezo e medo.

— O lucro — ele disse devagar — estava enterrado. E eu passei a vida arrancando o que estava em cima.

Ele então fez algo que ninguém esperava. Ajoelhou-se novamente, mas dessa vez não para se render. Ele enfiou as mãos na lama, tirou um punhado de sementes negras que a água tinha trazido e guardou no bolso.

— Tatu — chamou. — Você me ensina a ler essa terra. E você, coruja... pare de fazer careta. Você não é imperatriz de nada. Você é guardiã.

Siricotico ficou muda. Pela primeira vez, não soube o que retocar.



Figura 1. O LUCRO NÃO BEBE ÁGUA, série animais do cerrado, Gabriela Bühler, 2026. Ilustração digital, 1600 x 2560 px



NOTAS SOBRE EDUCAÇÃO, NÃO QUALQUER UMA, A SOCIAL

Prof. Dr. Giovanni Lima da Silva

NOTAS SOBRE EDUCAÇÃO, NÃO QUALQUER UMA, A SOCIAL

Geovanni Lima da Silva

Um ato imperial: para instalar-se em um cargo público, receber honrarias ou mesmo alcançar mobilidade social, era necessário negar um defeito.

Qual defeito?

A cor da própria pele.

Nomeavam defeito aquilo que era corpo.

Aquilo que era cor.

[...]

Uma senhora, cristã e temente a Deus, às cinco horas da manhã de um dia comum, reza.

A sua frente, pessoas escravizadas, obrigadas por ela a estarem ali antes da lida diária de mais de doze horas, a acompanham no ritual.

Então ela percebe o silêncio de uma mulher.

Vestindo trajes alinhados, perfeitamente aderentes aos modos da corte na capital, a senhora desce, ainda rezando, a escada da sacada onde estava. No pátio, as pessoas escravizadas, sem saber o que acontecia, continuam como ela rezando. Diante da mulher que, a seus olhos, é indisciplinada, a senhora a ordena que reze.

A mulher, que não professava a mesma fé, permanece em silêncio.

A senhora insiste.

A mulher permanece em silêncio.

Num gesto de violência que não é exceção, mas prática, a senhora solicita uma adaga ao capataz e ordena que ele segure a mulher.

Friamente, ela lhe corta a língua.

Com os vestidos agora manchados de sangue, a senhora retorna à posição inicial, sobe, volta à sacada e termina a reza, para que os escravizados possam, então, trabalhar.

[...]

Um homem brasileiro, vestindo branco e no exterior, especificamente em Estocolmo, na Suécia, começa uma ação.

Ele segura em suas mãos um aglomerado de velas, igualmente brancas. Todas acesas. Ele caminha e, à medida que se desloca, em um ritmo como em um bailado coreografado, aciona sobre a sua face as velas acesas.

Ele as segura firmemente, de maneira que a parafina, derretida pelo calor da chama, escorre sobre seu rosto.

Lenta.

Contínua.

Insistentemente.

Não há nada poupado.

Os olhos, as sobrancelhas, os cílios, a boca e o nariz vão se aderindo à parafina, que, para encontrar a fluidez da água, precisa estar aquecida.

À medida que deposita o material sobre seu rosto, um novo objeto/corpo é visto.

Um corpo outro.

Uma superfície outra.

Uma prótese é sobreposta ao corpo, que registra, em si, a marca da materialidade.

[...]

O senhor, dono da fazenda, não aceitaria que a menina escravizada fosse tocada por outro homem antes dele.

Em um quarto, na presença de um rapaz amarrado, agonizando, aquele que era desejado pela menina, que, a essa altura, já estava pronta para casar. O rapaz sofrera sessões e sessões de tortura para aprender a não desejar o que era do senhor.

A menina é sexualmente violentada pelo senhor.

O senhor, não satisfeito, além de fazer o rapaz amarrado assistir à violência cometida contra a menina com quem ele iria se casar, também o violenta, submetendo-o à mesma sorte de brutalidades que ela acabara de sofrer.

Ao fim, o senhor decide conceder ao jovem o status de *eunuco*.

Anos depois, esse senhor, andando por suas plantações, é picado por uma cobra em seu pênis. Encontra a morte da maneira que lhe era devida.

A menina se lembra de *Ouroboros*, a grande cobra que sua avó, em África, bordava nos tecidos, e de quem ela sabia que veio a vingança que desejava.

[...]

O que têm esses fragmentos de livros e trabalhos artísticos em comum?

Todos eles foram objeto de análise durante a disciplina de Estágio III do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. Tratam-se de recortes, interpretações minhas das narrativas e poéticas com as quais os/as estudantes tiveram que lidar durante o curso.

Mas por que olhar para a experiência artística, aqui, inclusive, a literária, em um curso de formação de professores e professoras de Artes Visuais? Me atrevo a elaborar; talvez, mais do que escrever, me atrevo, em um sentido de práxis, a executar.

O campo do ensino de Artes Visuais só existe porque existem as Artes Visuais. E, ao observarem os modos de organização do mundo a partir desses trabalhos, os/as estudantes podem, em contextos escolares e extraescolares, acionar perspectivas éticas, políticas e estéticas, mobilizando a dimensão historiográfica que sustenta a nossa sociedade. Falo aqui da sociedade brasileira, estruturada a partir de múltiplas violências de raça, gênero e classe. E destaco: falo também dos espaços educativos, escolares e extraescolares, que se organizam, igualmente, a partir dessas mesmas violências.

Além de se debruçarem sobre as questões que atravessaram nossas discussões, alguns/algumas estudantes, se apropriando criticamente desses debates, se voltaram ao campo do museu,

problematizando as lógicas de sua constituição, bem como os modos de montagem de suas programações e de seus espaços. Nesse movimento, passaram a tensionar as formas instituídas de organização e mediação, elaborando possibilidades de uma lógica relacional que, no âmbito de processos educativos colaborativos, contraria princípios coloniais de produção de saber. Podemos olhar aqui um deslocamento que reconhece no outro, na coletividade, não apenas um destinatário, mas uma condição de possibilidade para a produção e a execução do conhecimento.

São sete os textos que compõem este dossiê, quais sejam: *"Um Defeito de Cor. A educação marginalizada no Brasil Imperial"*, de Uli Fonseca e Fernanda Magalhães; *"Marcus Vinícius: Uma leitura pedagógica do acervo a partir da obra 'The Presence of the World in Me Part II (2011)' e o elemento fogo no corpo em estado de presença"*, de Sophia Orlando Navarro de Andrade e Tatiana Moreira Alves; *"Memória, signo e visualidade: Contribuições de 'Água de Barrela' para a construção da identidade cultural brasileira"*, de Ana Beatriz Ferreira Benate Coelho e Beatriz dos Santos Santana; *"O Simbolismo da Serpente Ouroboros no Livro 'Um Defeito de Cor', suas representações no contexto artístico e a relação com o ensino extraescolar"*, de Luan Pisqueda Luís, Bruna Sylmara de Souza e Rian do Nascimento; *"A autorreferência como estratégia decolonial nas imagens do livro 'Água de Barrela'"*, de Nathany Clemente e Tiffany Braga; *"Arte relacional como ponte pedagógica para a elaboração de uma aprendizagem coletiva"*, de Fabiana Moraes e Julia Oliveira; e *"Educação em Museus e Apropriação Cultural: desafios e possibilidades na mediação educativa"*, de João Pedro Ferraro, Maria Eduarda Lobato e Julia Soares.

Todos se orientam no sentido de uma possibilidade educativa intrínseca ao campo da *Educação Social*, que, a meu ver, se

constitui pela ação consciente do/da educador/educadora que vivencia e/ou conduz o processo educativo. Aqui os estudantes fazem a primeira inserção consciente neste campo. Me refiro, quando falo de *Educação Social* a uma prática profissional orientada por princípios éticos, estéticos e políticos, na qual não há possibilidade de fragmentação; ao contrário, o processo educativo se dá em continuidade, como um continuum, sem subalternizar quaisquer dos elementos que o compõem.

E é por essa prática empreendida com responsabilidade que as cenas narradas na abertura deste texto podem ser deslocadas do lugar cristalizado a que pertencem no contexto do Brasil. Sejam as de violências ou a que descreve um trabalho em arte contemporânea ou o próprio museu. Digo não no sentido de apagamento ou superação simplificada, mas como gesto de reinscrição, no qual tais experiências deixam de operar apenas como registro e passam a constituir matéria ativa de elaboração crítica.

Ao serem acionadas no campo educativo, essas cenas não se encerram em si mesmas; ao contrário, tornam-se dispositivos de reflexão, capazes de tensionar as estruturas que as produziram e que, de diferentes formas, ainda persistem. Trata-se, portanto, de produzir deslocamentos de sentido, nos quais memória e experiência não são fixadas como passado, mas mobilizadas como forças que incidem no presente.

Nesse movimento, o processo educativo empreendido durante o Estágio III, e aqui apresentado, está ancorado em uma ética da escuta e na centralidade da experiência, e abre, seja para quem produziu as reflexões, seja para os leitores e as leitoras, possibilidades para que outras formas de existência, relação e produção de conhecimento possam emergir.



UM DEFEITO DE COR:

A EDUCAÇÃO MARGINALIZADA NO BRASIL IMPERIAL

Fernanda Torres Magalhães
Uli Fonseca de Paula

UM DEFEITO DE COR: A EDUCAÇÃO MARGINALIZADA NO BRASIL IMPERIAL

Fernanda Torres Magalhães

Uli Fonseca de Paula

Resumo

Este artigo tem como objetivo promover reflexões sobre a relação da personagem Kehinde, protagonista do livro “Um Defeito de Cor” de Ana Maria Gonçalves, com a educação extraescolar durante o período do Brasil imperial. A educação é um tema abordado em diversos momentos do livro e teve um papel fundamental na vida de Kehinde. Ao fazer essa conexão buscamos fomentar a importância da educação, seja ela escolar ou não, independente do período histórico, já que, apesar do livro se passar no contexto do Brasil império, a educação extraescolar ainda é bastante presente em nosso país e a partir dela muitas comunidades florescem e resistem, assim como Kehinde fez com muita luta.

Palavras-chave: Educação extraescolar. Educação no Brasil.

“Um defeito de cor”.

Introdução

No livro “Um defeito de cor”, de Ana Maria Gonçalves, diversas temáticas são abordadas e uma delas é a educação, em especial a extraescolar. Este artigo busca fazer relações e reflexões a partir da história de vida de Kehinde, a protagonista do livro, e a educação extraescolar como um aspecto fundamental das vivências da personagem.

O livro “Um defeito de cor” é um marco da literatura brasileira e sua autora, Ana Maria Gonçalves, é a primeira mulher negra a entrar para a Academia Brasileira de Letras. O livro ainda conta com uma edição especial com obras de Rosana Paulino e também uma exposição com a curadoria de Ana Maria Gonçalves.

Assim como Ana Maria, Rosana Paulino é uma renomada artista brasileira que aborda em diversos trabalhos temas étnicos, sociais e de gênero. Sua obra cria um diálogo sensível com o livro de Gonçalves, ao retratar diversas vivências de mulheres negras no Brasil, além disso, ela é educadora e doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.



Figura 1. Rosana Paulino, Mundurucu, Série: Tecelãs, 2003. Grafite e aquarela sobre papel, 32 cm x 25 cm. Fonte: Blog Rosana Paulino, acesso em 27 de março de 2026.



Figura 1. Reprodução da obra de Rosana Paulino, Mundurucu, na edição especial do livro “Um defeito de cor”, 2022. Fonte: Blog Rosana Paulino, acesso em 27 de março de 2026.

O livro se passa majoritariamente no Brasil Império, porém, se mostra uma leitura extremamente relevante para a atualidade, já que muitas das situações descritas em sua narrativa ainda se fazem presentes, mesmo que de maneiras mais sutis. Uma dessas questões é a marginalização da população preta, pobre e periférica.

Nesse contexto, a falta de acesso à direitos básicos, como a educação de qualidade, é uma grande falha da sociedade para

com essas comunidades que, não se conformam e, seguem lutando coletivamente e criando alternativas para sobreviver e florescer. Uma dessas estratégias de resistência se dá no âmbito da educação extraescolar.

A história de Kehinde é marcada por todo conhecimento que ela adquiriu ao longo de sua vida. Da mesma forma que comunidades ainda marginalizadas fazem nos dias de hoje.

A história de Kehinde

Kehinde é a personagem principal do livro “Um Defeito de Cor”. Sua história é baseada em uma série de manuscritos que a autora, Ana Maria Gonçalves, encontra na Ilha de Itaparica, na Bahia. Os papéis pertenciam a uma igreja e haviam sido jogados fora, mas uma funcionária, com pena do desperdício, levou-os para casa para que seu filho os usasse para desenhar, e é em uma visita a esta casa que o destino de Ana Maria e Kehinde se unem.

A história de Kehinde é escrita à mão nestes papéis, e Ana Maria se baseia nesta história original para contar a sua própria versão de Kehinde, misturando acontecimentos históricos com a vida de uma mulher que, até então, estava oculta. O livro é escrito em formato de carta, narrado por uma Kehinde que busca

desesperadamente se reconectar com um filho perdido ao lhe contar toda sua vida.

Kehinde nasceu em África, no ano de 1810, e veio ao Brasil muito jovem, com cerca de sete anos, tendo sido sequestrada e vendida como escrava. Sua jornada perpassa diversos territórios brasileiros, e se passa na época do Brasil Império, sendo que ela também vivencia diversas revoltas e insurgências republicanas e anti-escravocratas.

Na condição de escravizada, não seria nada comum se tornar uma mulher letrada, mas com ajuda em condições adversas, e muito amor pelo aprendizado, Kehinde consegue se tornar tudo isto. Assim que chega à casa da família Gama, família esta que a havia comprado, Kehinde é aconselhada por Esméria a aprender logo a língua portuguesa, coisa que ela consegue fazer com certa facilidade e em pouco tempo.

Logo se torna a escravizada de companhia da sinhazinha da casa e se aproveita da oportunidade de ter aulas junto da mesma para começar a ler e escrever. Seu professor neste momento é Fatumbi, que será também um grande amigo ao longo da vida.

Fatumbi é um homem muçurumim, hoje seria chamado de mulçumano, fazendo parte da etnia dos Malês. Os homens

muçurumins escravizados eram considerados de muito valor, por serem muito inteligentes e cultos, e normalmente eram comercializados justamente para realizarem serviços acadêmicos, como, neste caso, letrar a sinhazinha Maria Clara e, para a alegria de Kehinde, ela também.

A educação que Kehinde recebe se passa totalmente nas margens do que poderia ser considerado qualquer tipo de estudo formal. Recebia aulas particulares que não eram idealizadas para ela e, o simples fato de que estava também aprendendo, deveria ser tratado como segredo. Enquanto Maria Clara escrevia em papéis, Kehinde desenhava as letras com os dedos no chão, se alfabetizando da maneira que poderia. Fatumbi percebia sua enorme vontade de aprender e incentivou isto nela, a presenteando com livros, papéis e tintas para a escrita. Tudo isto, novamente, deveria ser feito de maneira sigilosa, para que a família que era considerada sua dona, não se ofendesse e os punisse.

Enquanto Kehinde era educada na surdina, o Brasil começava a ensaiar a educação pública, e assim nasce a Lei de 15 de outubro de 1827, a primeira lei geral de instrução primária, que determinava a criação de escolas em todas as cidades e vilas. Contudo, na prática, ainda era incomum que tais serviços fossem destinados a

pessoas escravizadas, que aprendiam o que precisavam aprender fora da esfera do estudo formal.

Um pouco mais velha, ao ser “alugada” para a família inglesa Clegg, Kehinde consegue aprender inglês que era a língua predominante na casa desta família, e até os escravizados da confiança o falavam para servir aos donos. É graças ao inglês que, posteriormente, Kehinde passa a fazer um bom negócio vendendo cookies para clientes considerados refinados.

Um evento muito importante na vida de Kehinde foi sua relação com o Padre Heinz. Em sua casa, ela descobriu seu “Schatz”, ou tesouro, em português, uma biblioteca vasta com livros em português, francês, latim e alemão, que permitiu a ela mergulhar na leitura de diversos livros, explorando, por exemplo, leituras como os “Sermões do Padre Antônio Vieira” e as poesias de Luís de Camões.

Já mais madura, Kehinde deixou de ser apenas uma aluna e se tornou professora. Junto de Padre Heinz, realizou o projeto de montar uma escola informal voltada especificamente para as crianças pobres e escravizadas. Kehinde assumiu turmas de alunos, mas ensinar para ela tinha um objetivo claro: ao estudar nasce algo além do letramento, nasce também a “esperança de ser alguém”. Para conseguir convencer as mães das crianças que estudar era

de algum valor para elas, ela usava da própria história de sucesso comercial com sua venda de cookies, e prometia que a alfabetização era de grande auxílio no caminho da luta pela liberdade.

A educação extraescolar

A educação extraescolar é uma prática que engloba toda construção de conhecimento realizada fora do âmbito da escola. Toda educação é política e a essa não é diferente, sendo que é de suma importância para a formação intelectual de diversas pessoas, principalmente para grupos que possuem pouco acesso, ou ainda nenhum, à educação escolar. Mas para além da questão do acesso, ela é política por valorizar ativamente saberes que não são vistos como importantes diante do olhar colonial.

Emerson Zoppei, em sua tese “A educação não escolar no Brasil” comenta sobre a existência de nuances entre as nomenclaturas educação não escolar, educação extraescolar e educação social. O termo educação não escolar, que o autor escolhe utilizar, visa englobar todas essas outras terminologias. Zoppei também discute sobre como esses tipos de educação sempre existiram apesar de estarem sendo mais discutidas, nomeadas e reconhecidas nas últimas décadas.

Dessa forma, entendemos que os processos de aprendizagem de Kehinde podem se encaixar nesses conceitos, já que, ela aprendeu novas línguas, aprendeu a ler e escrever, aprendeu sobre economia e política, aprendeu fazer cookies e muito mais sem ter frequentado a escola.

Kehinde, foi uma mulher que não teve acesso aos meios formais de educação, porém lutou desde criança para aprender de tudo, nas margens das possibilidades. Com isso conseguiu não apenas a capacidade de ler, mas reafirmou a resistência e força que sempre existiram dentro dela, como ela mesma dizia, “a esperança de ser alguém”. Educação não é uma garantia simples e certa de uma vida melhor, mas para Kehinde, e para nós, é a possibilidade de ser uma pessoa ativa e ciente do lugar em que vive, do mundo que o rodeia.

Considerações finais

A realização desse artigo foi concedida a partir da disciplina Estágio III, do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, conduzida pelo professor Geovanni Lima da Silva, que foi quem também nos apresentou o livro “Um defeito de cor” de Ana Maria Gonçalves.

A educação na vida de Kehinde, mesmo que de maneira informal, difícil e muitas vezes não prática, foi essencial para que continuasse lutando, durante toda sua vida, por uma vida melhor para si mesma, mas também para todos os seus. Ela deixa evidente como é importante dar continuidade ao aprendizado. Tudo que ela foi capaz de aprender, graças à ajuda de Fatumbi, foi transmitido adiante para sua comunidade, e as crianças que tiveram a chance de estudar, de aprender, carregam consigo a esperança de um mundo diferente.

Bell Hooks cita e se inspira em Paulo Freire na escrita de seu livro “Ensinando Comunidade”, no qual ela aborda também a educação extraescolar e sua importância no fortalecimento das comunidades. Da mesma forma, como futuros educadores pretendemos compartilhar e trocar aprendizados pois também entendemos que a educação pode ser uma grande fonte de esperança, e essa esperança precisa continuar viva através de cada vez mais pessoas. Assim como disse Paulo Freire: “É imperioso mantermos a esperança mesmo quando a dureza ou a aspereza da realidade sugira o contrário”.

Referências

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HOOKS, Bell. **Ensinando comunidade: uma Pedagogia Da Esperança**. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

ROSANA PAULINO. **Rosana Paulino**. Falta de desenho. Disponível em: <https://rosanapaulino.blogspot.com/2009/08/falta-de-deseenho.html?m=1>. Acesso em: 27 mar. 2026.

ROSANA PAULINO. **Rosana Paulino**, 2025. Sobre a artista. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-1>. Acesso em: 27 mar. 2026.

ZOPPEI, Emerson. **A educação não escolar no Brasil**. 2015. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2015.

MARCUS VINICIUS

O SIMBOLISMO DO FOGO

Uma análise artístico-pedagógica de seu acervo



MARCUS VINÍCIUS:

UMA LEITURA PEDAGÓGICA DO ACERVO A PARTIR DA OBRA
THE PRESENCE OF THE WORLD IN ME PART II (2011) E O
ELEMENTO FOGO NO CORPO EM ESTADO DE PRESENÇA.

Sophia Orlando Navarro de Andrade
Tatiana Moreira Alves

**MARCUS VINÍCIUS: UMA LEITURA
PEDAGÓGICA DO ACERVO A PARTIR DA OBRA
THE PRESENCE OF THE WORLD IN ME
PART II (2011) E O ELEMENTO FOGO NO CORPO
EM ESTADO DE PRESENÇA.**

Sophia Orlando Navarro de Andrade

Tatiana Moreira Alves

Resumo

Este artigo analisa a produção do artista brasileiro Marcus Vinícius de Souza Santos, partindo de uma leitura pedagógica conforme registros do acervo digital do artista, com foco na performance *The Presence of the World in Me Part II* (2011). É investigado como o corpo, a dor e o simbolismo do fogo são mobilizados na performance, refletindo sobre identidade, vulnerabilidade e transformação do sujeito diante das pressões sociais. O objetivo é compreender os significados simbólicos da obra e explorar suas possibilidades de interpretação no ensino de arte contemporânea. A abordagem teórica baseia-se nos estudos da arte da performance e em uma análise interpretativa da ação performática, estabelecendo também um diálogo simbólico com o romance *Salvar o Fogo*, argumentando que a obra evidencia o corpo como espaço de experiência sensível e resistência. Como contribuição, o texto demonstra o potencial do artista para ampliar a reflexão crítica sobre corpo, identidade e processos simbólicos na arte contemporânea.

Palavras-chave: Performance. Estado de presença. Ensino de Arte contemporânea.

Introdução

A arte contemporânea tem ampliado significativamente as possibilidades de reflexão sobre o corpo, o tempo e a experiência humana. Entre as linguagens artísticas que mais exploram essas dimensões encontra-se a performance, um campo no qual o corpo do artista torna-se simultaneamente meio de expressão e território de investigação estética.

Nesse contexto, a obra do artista brasileiro Marcus Vinícius apresenta uma produção marcada pela investigação do corpo, sua fragilidade, da presença, dos limites físicos e simbólicos da experiência humana. Nascido em Vitória, Espírito Santo, o artista desenvolveu uma trajetória tendo a performance como principal linguagem, participando de festivais e projetos em diversos países até sua morte prematura em 2012. Deixando um acervo que parece ainda vivo e a frente do seu tempo que impressiona.

O presente artigo propõe uma leitura pedagógica de seu acervo artístico, tomando como foco a performance *"The Presence of the World in Me Part II"*, realizada em 2011. Nessa ação, o artista manipula velas acesas e permite que a cera derretida escorra sobre seu rosto e seu corpo, criando uma imagem de forte impacto visual e simbólico.

A análise dessa obra será realizada em diálogo com o romance *"Salvar o Fogo"* de Itamar Vieira Junior (2023), estabelecendo uma reflexão sobre o simbolismo do fogo e sua relação com processos de transformação, resistência e experiência sensível.

Marcus Vinícius e a linguagem da performance

A performance é uma linguagem artística que se fortaleceu ao longo do século XX, especialmente com o surgimento das práticas de body art e arte conceitual. Diferentemente das linguagens tradicionais, a performance desloca o foco da obra do objeto artístico para a experiência vivida, colocando o corpo do artista no centro da ação.

Dentro desse contexto, o trabalho de Marcus Vinícius se destaca por explorar situações de resistência, duração e exposição corporal. Suas ações frequentemente colocam o corpo em condições de vulnerabilidade, revelando simultaneamente a fragilidade e a potência da presença humana.

Muitos de seus trabalhos investigam a relação entre corpo e mundo, propondo reflexões sobre como as pressões sociais e culturais moldam a identidade do indivíduo. Em diversas performances, o artista utiliza materiais simples, como velas, espelhos ou mel, para criar situações de intensa carga simbólica.

Esses elementos cotidianos tornam-se instrumentos para explorar questões profundas relacionadas à identidade, à memória e à percepção do próprio corpo.

A performance “*The Presence of the World in Me (Part II)*” (2011)

Entre as obras mais significativas do artista encontra-se a performance “*The Presence of the World in Me (Part II)*” que foi realizada em países como Stockholm-sweden, em 2011. Nessa ação, o artista segura velas acesas diante de um espelho e permite que a cera derretida escorra lentamente sobre seu rosto.

A imagem produzida por essa ação é intensa e perturbadora. A cera quente começa a cobrir gradualmente a face do artista, formando uma espécie de máscara que modifica sua aparência e cria uma tensão entre identidade e transformação.

Essa camada de cera pode ser interpretada como uma metáfora das pressões exercidas pela sociedade sobre o indivíduo, que frequentemente tenta moldar o sujeito segundo padrões e expectativas externas. Ao permitir que o material cubra seu rosto, o artista torna visível esse processo de moldagem simbólica.

No entanto, ao remover posteriormente a camada endurecida de cera, a máscara se rompe, revelando novamente sua face. Esse gesto pode ser interpretado como uma afirmação da individualidade diante das forças que tentam padronizar ou controlar a identidade do sujeito.



Figura 1 – Marcus Vinícius, *The Presence of the World in Me*, 2011. Registro da performance.

Corpo, dor e presença

A presença da dor na performance não deve ser compreendida como espetáculo ou violência gratuita. Pelo contrário, ela aparece como um elemento que revela a intensidade da experiência corporal. Na obra de Marcus Vinícius, o corpo não é apresentado como algo idealizado ou distante. Ele surge como um organismo sensível, capaz de reagir às forças externas e de registrar em si as marcas do mundo. O contato da cera quente com o rosto do artista cria uma situação de tensão silenciosa. O público observa a ação e se torna consciente da vulnerabilidade do corpo humano.

Essa experiência transforma a obra em um momento de intensa presença, no qual o tempo parece se alongar e cada gesto ganha uma dimensão simbólica ampliada. Mesmo após sua morte precoce, aos 27 anos, o acervo de Marcus Vinícius

permanece como um campo de presença, no qual suas obras continuam a ativar experiências sensíveis no tempo. A análise da obra *The Presence of the World in Me Part II* (2011) permite compreender essa permanência como uma forma de continuidade, um fogo que não se apaga, mas se desloca para o corpo do outro.



Figura 2 – Marcus Vinícius, *The Presence of the World in Me*, 2011. Registro da performance. Detalhe da ação performática com velas.

O simbolismo do fogo

O fogo possui um papel central tanto na performance analisada quanto na tradição simbólica de diversas culturas. Historicamente, o fogo foi associado à transformação, à purificação e à renovação.

Na ação performática, o fogo aparece através das velas, cuja chama provoca o derretimento da cera e desencadeia o processo

visual da obra. Esse processo cria uma metáfora para a transformação do próprio corpo diante das forças externas.

Nesse sentido, a obra também pode ser relacionada à reflexão filosófica de Baruch Spinoza, quando afirma: “Ninguém sabe ainda o que pode um corpo” (2007, p 99). A performance torna-se, assim, um espaço de investigação das potências corporais e das experiências que atravessam o corpo humano.



Figura 3 – Marcus Vinícius, *The Presence of the World in Me*, 2011. Registro da performance. Transformação da cera sobre o rosto do artista durante a ação.

Diálogo com o livro salvar o fogo

O romance “Salvar o Fogo” apresenta o fogo como uma imagem simbólica associada a processos de transformação emocional e existencial. Assim como na performance de Marcus Vinícius, o fogo na literatura aparece como um elemento ambíguo, capaz de representar tanto destruição quanto renovação.

O romance de Itamar Vieira, apresenta o fogo não apenas como imagem simbólica, mas como uma força que atravessa a

experiência da personagem Luzia, inscrevendo-se em sua trajetória como marca de transformação e sobrevivência. O fogo, nesse sentido, deixa de ser apenas metáfora abstrata e passa a operar dentro da narrativa como elemento que tensiona vida e destruição, memória e reinvenção. Assim como na performance de Marcus Vinicius, em que a matéria se altera diante do tempo e da ação, em “Salvar o Fogo” o incêndio, literal e simbólico, acompanha a história de Luzia, revelando um corpo atravessado por forças que excedem o controle, mas que também abrem possibilidade de existência. O fogo, portanto, não apenas representa, mas atua: ele queima, desestabiliza e, ao mesmo tempo, reinscreve a vida em novos contornos.

Ao estabelecer um diálogo entre a obra literária e a performance, torna-se possível perceber como diferentes linguagens artísticas utilizam símbolos semelhantes para refletir sobre a experiência humana.

Na performance analisada, o fogo atua diretamente sobre o corpo do artista, criando uma experiência física de transformação. No romance, essa transformação ocorre no campo simbólico e emocional. Apesar dessas diferenças de linguagem, ambas as obras apontam para a intensidade das experiências que moldam a existência humana.

Uma leitura artística-pedagógica do acervo

Do ponto de vista artístico-pedagógico, o estudo do acervo de artistas contemporâneos permite ampliar o repertório crítico dos estudantes de arte. A documentação de performances torna possível o acesso a obras que, por sua natureza efêmera, não podem ser preservadas da mesma maneira que objetos artísticos tradicionais.

O acervo de Marcus Vinícius de Souza Santos se constitui, sobretudo, por meio de registros que tensionam a própria natureza da performance. Sua produção é documentada principalmente através de fotografias, vídeos e descrições das ações, funcionando também como extensões da obra, preservando sua potência simbólica no tempo. Esses registros evidenciam escolhas de enquadramento, duração e foco que participam ativamente da construção de sentido das performances, transformando a documentação em um campo interpretativo e não apenas informativo. Além disso, a circulação desse material em seu acervo digital e plataformas online amplia o acesso às obras, permitindo que elas sejam revisitadas, analisadas e mobilizadas em contextos pedagógicos diversos. Desse modo, o acervo não se limita a arquivar ações passadas, mas se configura como um espaço vivo de ativação estética e educativa, no qual a experiência performática continua a produzir efeitos e reflexões mesmo após sua realização.

A análise de performances como *"The Presence of the World in Me part II"* possibilita discutir em sala de aula temas como corpo, identidade, resistência e experiência sensorial. Dessa forma, o acervo de Marcus Vinícius constitui um importante material de reflexão para o ensino da arte contemporânea.

Ao entrar em contato com essas obras, estudantes são convidados a refletir sobre o papel do artista, sobre as relações entre corpo e sociedade e sobre as múltiplas possibilidades de expressão artística no mundo atual.

Conclusão

A análise da performance *"The Presence of the World in Me part II"* revela que a arte da performance como linguagem, é capaz de explorar os limites entre corpo, experiência e simbolismo.

Ao utilizar velas e cera quente em contato direto com seu rosto, Marcus Vinícius cria uma imagem intensa que reflete sobre as forças que moldam sua identidade e experimental humana. Em diálogo com o romance *"Salvar o Fogo"*, a obra evidencia o papel do fogo como símbolo de transformação e intensidade.

Por fim, a leitura pedagógica do acervo do artista demonstra como a documentação de performances pode constituir, e contribuir, um importante recurso para o ensino da arte contemporânea em espaços educativos, ampliando a compreensão dos estudantes sobre as múltiplas formas de expressões artísticas, signos num aprofundamento do ensino da arte e da linguagem, presentes no mundo atual.

Referências

ACERVO digital de Marcus Vinícius. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://atmo.website/arquivo-independente/arquivos/marcus-vinicius/>. Acesso em: 26 mar. 2026.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. (Ajustar ano conforme edição consultada e uniformizar a citação no texto).

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Salvar o fogo**. São Paulo: Todavia, 2023.

MEMÓRIA, SIGNO E VISUALIDADE:

CONTRIBUIÇÕES DE ÁGUA DE
BARRELA PARA A CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA



MEMÓRIA, SIGNO E VISUALIDADE:

CONTRIBUIÇÕES DE ÁGUA DE BARRELA PARA A CONSTRUÇÃO
DA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA

Ana Beatriz Ferreira Benate Coelho
Beatriz dos Santos Santana

MEMÓRIA, SIGNO E VISUALIDADE: CONTRIBUIÇÕES DE ÁGUA DE BARRELA PARA A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA

Ana Beatriz Ferreira Benate Coelho

Beatriz dos Santos Santana

Resumo

Este artigo investiga as contribuições da obra *Água de Barrela*, de Eliana Alves Cruz, para a identidade cultural e o ensino de Artes Visuais sob uma perspectiva decolonial. Diante da histórica invisibilização das narrativas negras e da hegemonia eurocêntrica educacional, a pesquisa propõe a literatura como dispositivo de produção imagética. A partir dos conceitos de escrevivência, olhar opositor e semiótica, o estudo analisa como a "barrela" e os "tesouros" familiares operam como signos materiais e simbólicos na narrativa. A resignificação desses elementos denuncia o projeto hegemônico de branqueamento. Conclui-se que inserir essas discussões no ambiente escolar transformam estudantes em investigadores de sua própria visualidade por promover uma escrevivência, conceito teórico e literário da escritora Conceição Evaristo (2020). A educação artística consolida-se, assim, como espaço de reparação histórica, valorização da ancestralidade e fomento de práticas pedagógicas antirracistas.

Palavras-chave: Visualidades. Escrivivência. Decolonialidade.

Introdução

A identidade cultural brasileira foi historicamente atravessada por um projeto eurocêntrico que também se reflete no campo das artes, privilegiando referências ocidentais ao passo que invisibiliza outras formas de produção. Esse processo contribuiu para a marginalização de histórias e signos que compõem a diversidade cultural do país, especialmente aquelas relacionadas às experiências da população negra. Nesse contexto, é necessário pensar em abordagens que rompam com essa lógica e ampliem as formas de compreender a produção de imagem, considerando a visualidade não apenas como aquilo que é visto. A literatura, então, pode ser entendida como um dispositivo de produção imagética, na medida em que impulsiona narrativas e provoca imagens mentais.

A persistente invisibilização de narrativas negras nos currículos escolares evidencia a importância de incorporar produções que enfrentam o imaginário colonial e ampliam as possibilidades dentro do ensino. Procuramos nesta pesquisa explorar como a literatura afro-brasileira pode atuar como recurso pedagógico e artístico capaz de impulsionar estudantes na busca pelo reconhecimento de sua própria história e identidade, como proposto nas Leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008, que alteraram a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 9.394/1996), no que diz respeito ao ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena nas escolas brasileiras, com objetivo de promover a valorização e o reconhecimento da diversidade cultural e étnica do Brasil.

É nesse sentido que a obra *Água de Barrela*¹, de Eliana Alves Cruz, se apresenta como objeto central deste estudo. O romance

¹ CRUZ, Eliana Alves. *Água de Barrela*. Rio de Janeiro: Malê, 2016. Eliana Alves Cruz é uma escritora e jornalista brasileira que se destaca na literatura contemporânea.

histórico narra a trajetória de quase 300 anos de gerações da família da autora, desde o violento sequestro de seus ancestrais na África, no século XIX, até o período pós-abolição e os dias atuais no Brasil. Através das vivências dessas personagens, sobretudo das mulheres lavadeiras, a autora expõe um contexto marcado pela valorização da memória e da ancestralidade, em que objetos, práticas e experiências cotidianas operam como signos de resistência, permanência e afeto. E é aqui onde a visualidade ultrapassa a materialidade da imagem a partir das palavras.

A partir disso, este artigo investiga a relação entre a leitura de narrativas literárias e a produção de visualidades no contexto escolar, partindo da hipótese de que a literatura, por meio de signos e imagens simbólicas, constitui um campo de produção com práticas pedagógicas mais sensíveis, críticas e conectadas às vivências e construções identitárias dos estudantes. Os signos presentes em *Água de Barrela*, como os tesouros e a barrela por exemplo, transformam o corpo negro silenciado em sujeito da sua própria história e contribuem na formação de uma identidade coletiva. Como aponta Aníbal Quijano (2005), a "colonialidade do poder" estabeleceu um padrão de dominação que também controla e reprime as subjetividades e a produção de conhecimento. Assim, desestabilizar esse pilar e propor novas visualidades amplia as possibilidades de criação e interpretação dentro de um ensino decolonial de Artes Visuais.

Memória e signo

Para compreender a visualidade em *Água de Barrela*, é necessário entender a literatura como um suporte de memória viva, como *escrevivência* (Conceição Evaristo, 2020). Esse conceito

teórico e literário é a junção dos termos “escrever” e “vivência”, mas seu significado não se limita a essa aglutinação. É uma escrita que surge da experiência, corpo e memória de, principalmente, mulheres negras, transformando o cotidiano em resistência, denúncia e identidade coletiva.

Nossa [escrevivência](#) traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem africana, celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada (Evaristo, 2020, p. 30-31).

O livro não apenas narra, ele esboça imagens de corpo, territórios e afetos que foram sistematicamente apagados das visuais clássicas. Segundo Bell Hooks em *Olhares Negros: raça e representação* (2019), o “olhar” não é um ato neutro, mas um território de poder. A capacidade da população negra de assumir um posicionamento questionador das representações coloniais e buscar o autorreconhecimento, chamado pela autora de “olhar opositor”, é um ato de resistência. O reconhecimento da imagem acontece, então, quando o signo literário (como uso da barrela pelas lavadeiras) é resgatado pela memória e transformado em uma visualidade potente. Dessa forma, analisar os signos de *Água de Barrela*, pensando o cenário educativo, é essencial para o deslocamento do olhar colonial, abrindo espaço para outras possibilidades de experiência.

Ao olharmos e nos vermos, nós mulheres negras nos envolvemos em um processo por meio do qual enxergamos nossa história

como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro. (Bell Hooks, 2019, p. 203)

É exatamente essa contramemória que precisa ser mobilizada no ensino de Artes Visuais. Com a articulação da força da escrevivência com a urgência desse olhar opositor, o texto literário vira matéria visual. Levar isso para o espaço educativo significa entender que o estudante não está ali apenas para reproduzir imposições, mas para investigar a própria história, usando essas referências para disputar o imaginário e projetar outros futuros.

Análise do signo: Barrela

Compreender as práticas cotidianas como produtoras de significados permite destrinchar como um signo articula esferas materiais, simbólicas e históricas. Essa articulação ganha força dentro da narrativa de Eliana na presença da barrela, elemento que dá título à obra. Uma solução de água e cinzas utilizada para alvejar tecidos, a barrela está diretamente ligada ao ofício das lavadeiras, exercido historicamente por mulheres negras. Nesse contexto, o ato de lavar não se restringe à funcionalidade, configurando-se como uma prática utilitária atravessada por relações de poder.

Para assimilar as dinâmicas sociais do período retratado por Eliana Alves Cruz, é imprescindível manter um olhar crítico sobre a exploração da mão de obra feminina negra. O aparente "simples lavar de roupas" insere-se em uma lógica estrutural que, até os dias atuais, reflete na organização doméstica e econômica da sociedade brasileira, na qual algumas funções são historicamente marginalizadas embora essenciais. Como aponta Lélia Gonzalez

(1984), a divisão sexual e racial do trabalho no Brasil relega à mulher negra os espaços de subalternidade. O trabalho das lavadeiras não é apenas uma prática cotidiana, mas o produto de uma engrenagem estrutural que articula raça, gênero e classe.

Para além de sua dimensão laboral, a narrativa instaura um simbolismo ao associar a barrela ao ideal de branqueamento social, ultrapassando a materialidade do tecido. A autora traz que “no fundo, ela achava que o que se queria mesmo era que tudo fosse mergulhado nessa água que branqueia: as roupas, as vidas, as pessoas...” (CRUZ, 2016, p. 15). O signo passa a atuar como uma metáfora de um projeto histórico de apagamento. Branquear deixa de ser uma ação química sobre o pano e passa a denunciar os processos hegemônicos impostos à população negra.

Contudo, ao ressignificar esse trabalho exaustivo em arquivos memoriais, a obra desloca a percepção sobre práticas historicamente desvalorizadas para um campo da escrevivência. O que antes era invisibilizado pela colonialidade passa a ser recurso de narração da sua própria história. Assim, o pano e a barrela atuam como signos decoloniais, enfrentando hierarquias eurocêntricas que definem o que pode ser visto, representado e enaltecido.

Análise do signo: Tesouros

Durante diferentes momentos da narrativa, é descrito o costume de alguns personagens guardarem objetos de valor como seus pequenos tesouros. Martha², quando passa a trabalhar em

² Neta de Gowon, foi a primeira mulher da família nascida sob a Lei do Ventre Livre e a se estabelecer em Salvador como ganhadeira.

Salvador, começa aos poucos a comprar jóias e balangandans com o objetivo de garantir uma segurança para sua família no futuro, e com isso conseguiu ajudar a custear o estudo de suas netas. Ela também guardou o fio de contas que pertencia a seu avô, Gowon, e que fora protegido por anos por Firmino. Este não tinha o valor financeiro do ouro, mas era tão importante quanto para a família, acompanhou gerações e era a única materialidade da família que não foi violentamente separada em Iseyin.

Sob a ótica da Tríade Semiótica de Charles Sanders Peirce (1977), compreende-se que nada é um signo por si mesmo; algo só se torna um signo quando é interpretado por alguém. Logo, signos não são estáticos. É nesse processo de semiose, que a lógica crítica encontra seu espaço, onde acontece a transformação do olhar e um signo se torna símbolo de resistência e identidade.

Um signo ou representamen é tudo aquilo que, sob um certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Chamo este signo que ele cria o interpretante do primeiro signo. O signo está no lugar de algo, seu objeto. Está no lugar desse objeto, porém, não em todos os seus aspectos, mas apenas com referência a uma espécie de idéia (PEIRCE apud NÖTH, 1995, p. 65).

Esses tesouros, as jóias e o fio de contas de Xangô, são a materialização da escrevivência; são o ponto que a palavra de Cruz encontra a materialidade. Esconder no que é pequeno aos olhos do colonizador, no detalhe, para a manutenção da vida e da memória ancestral.

Contribuições para o ensino

No ensino de Artes Visuais, a utilização desta obra permite que o estudante deixe de ser um receptor de imagens eurocêntricas tendo contato com sua própria visualidade cultural. Ao trabalhar com a literatura de Eliana Alves Cruz, o educador possibilita que o estudante identifique na narrativa elementos que ecoam em sua própria realidade, transformando o espaço educativo em um espaço de "escrevivência visual".

Inspirada na análise semiótica dos "tesourinhos" das personagens, propor que os alunos selecionem objetos biográficos, fragmentos que guardam histórias familiares ou afetivas, e ressignifique-os através das visualidades é um caminho de grande potencial de absorção intrínseca por parte dos alunos. Esta prática incentiva, por exemplo, o estudante a atribuir valor estético e histórico a elementos que a arte clássica e colonial costuma descartar e pode passar a ser um exercício de auto representação, ancestralidade e memória (Bell Hooks, 2019).

A presença de obras como *Água de Barrela* no currículo das artes visuais cumpre uma função descolonizadora na educação brasileira. O ensino de artes visuais, desta forma, não foca apenas no "saber fazer" técnico, mas no ver a si mesmo e ao outro. A contribuição desta temática consiste na capacidade de mostrar, a partir da discussão sobre signos, que a identidade brasileira é tecida em processos de resistência que são, essencialmente, visuais e táteis. Assim, a educação em arte auxilia fortemente na reparação histórica e cultural, permitindo que os alunos construam seus próprios signos de pertencimento em um mundo que, por vezes, ainda tenta apagar suas cores e memórias.

Considerações finais

Este artigo buscou evidenciar como a literatura afro-brasileira, em destaque a obra *Água de Barrela* de Eliana Alves Cruz (2016), atua como um dispositivo decolonial para a desconstrução de imaginários eurocêntricos no ensino de Artes Visuais. A análise dos signos literários, desde o peso estrutural e metafórico da barrela até a resiliência materializada nos pequenos tesouros familiares e no fio de contas, revela que a visualidade transcende a imagem estática e canônica. Ela se constrói na Escrivivência (Conceição, 2020), na memória e na resignificação de práticas cotidianas historicamente marginalizadas, elevando-as à condição de autênticos espaços de criação estética e de resistência política.

A partir dessa compreensão, pensar uma educação visual que valorize a ancestralidade brasileira mostra-se como um compromisso artístico pedagógico urgente com a reparação histórica. Ao introduzir narrativas e propor a leitura semiótica de objetos biográficos, a sala de aula deixa de ser mais um ambiente de reprodução de padrões hegemônicos para se consolidar como um território de pertencimento.

Em última análise, uma educação em arte pautada por essa perspectiva não se limita a ensinar o estudante a fruir ou reproduzir técnicas ocidentais; ela o instrumentaliza a investigar e enxergar a própria história com dignidade. É nesse processo de decolonização do olhar que o ensino de Artes Visuais permite que os estudantes transformem a invisibilidade imposta pela colonialidade em presença poética, forjando seus próprios signos identitários e reconhecendo a ancestralidade como a base viva da cultura visual brasileira.

Referências

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 23 dez. 1996.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 10 jan. 2003.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 11 mar. 2008.

CRUZ, Eliana Alves. **Água de Barrela**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 30-31.

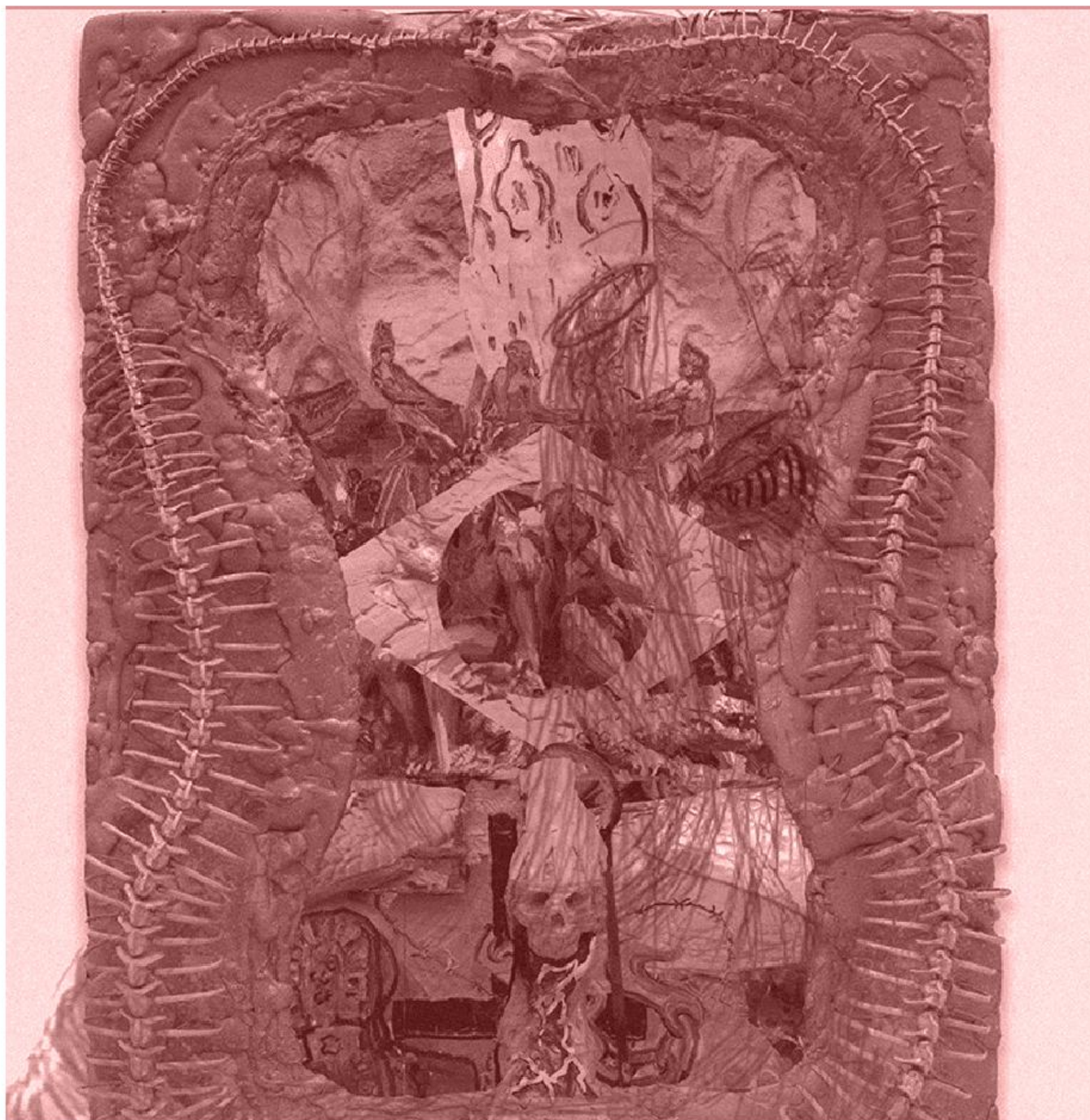
QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, São Paulo, v. X, n. X, p. 223-244, 1984.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.



**O SIMBOLISMO DA SERPENTE *OUROBORUS*
NO LIVRO *UM DEFEITO DE COR*, SUAS
REPRESENTAÇÕES NO CONTEXTO
ARTÍSTICO E A RELAÇÃO COM
O ENSINO EXTRAESCOLAR**

**Bruna Sylmara de Souza
Luan Pisqueda Luis
Rian do Nascimento Brito**

O SIMBOLISMO DA SERPENTE *OUROBORUS* NO LIVRO *UM DEFEITO DE COR*, SUAS REPRESENTAÇÕES NO CONTEXTO ARTÍSTICO E A RELAÇÃO COM O ENSINO EXTRAESCOLAR

Bruna Sylmara de Souza

Luan Pisqueda Luis

Rian do Nascimento Brito

Resumo

A *Ouroboros* revela-se por uma serpente ou dragão que representa a ligação entre Terra (*Ayé*) e o Céu (*Orum*), a ciclicidade da natureza e o Tempo Espiral (Martins, 2021). Nesse sentido, este artigo, que utiliza da metodologia Estado da Arte, tem como objetivo analisar a presença da serpente *Ouroboros* no romance escrito por Ana Maria Gonçalves, *Um Defeito de Cor* (2006), suas representações no contexto artístico, além do desenvolvimento desse tema no ensino extraescolar. A leitura do romance foi desenvolvida no componente curricular Estágio 3, do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob orientação do Prof. Drº Geovanni Lima, que teve o intuito de promover o aumento do repertório artístico e literário negro dos professores em formação. A *Ouroboros* ultrapassa a sua origem histórica e se transforma de acordo com as culturas, regiões e religiões que se conecta, podendo gerar processos artísticos e promoção de atividades pedagógicas que contribuam para a conexão entre ancestralidade e identidade dos estudantes.

Palavras-chave: Ouroboros. Um Defeito de Cor. Ensino extra-escolar.

Introdução

O período da colonização brasileira foi marcado por diversas violências contra os povos originários e povos africanos, como por exemplo, a separação de suas origens, de suas famílias, violências físicas e mentais, privação de culto, entre outras. Suas vidas foram transformadas abruptamente e como modo de resistência, além de lutarem por dignidade e liberdade, buscaram manter as tradições familiares e religiosas vivas.

A protagonista Kehinde, da obra literária que será analisada neste trabalho, *Um Defeito de Cor* (2006), e os outros personagens do romance, são exemplos da manutenção citada. Isso é reforçado pelo fato de que toda a vida e as experiências da protagonista foram descritas em um diário, o que demonstra que ela desenvolveu habilidades distintas para a população negra da época, reafirmando a importância e a mudança que a educação promove.

Nesse sentido, foi possível observar no livro, a partir das experiências dos personagens de religiões de matrizes africanas, suas filosofias, das ancestralidades e as conexões com a atualidade, o conceito “Tempo Espiral”, desenvolvido por Leda Maria Martins (2021) no Livro *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, é descrito pela autora como:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e

contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (MARTINS, 2021, local. 135).

Este conceito se aproxima ao da *Ouroboros*, que originalmente revela-se uma serpente ou dragão, e representa a relação da Terra (Ayé) com o Céu (Orum) na língua iorubá, o ciclo da natureza e a ancestralidade. Ela se apresenta em diferentes culturas com transformações ocasionadas pela adaptação à região e, no caso de *Um Defeito de Cor*, a *Ouroboros* é interpretada pelas divindades Vodun Dan¹ e Orixá Oxumaré², refletindo a relação entre a ancestralidade e cultura.

Ao longo do livro, Kehinde possui uma ligação espiritual única com uma serpente e é através desse viés que este trabalho busca compreender a sua representação nas artes visuais, e consequentemente, defender a conexão entre literatura e arte. Um exemplo é a Exposição de Thiago Martins de Melo, *Ouroboros Sucuri*, realizada em 2021 na galeria Millan em São Paulo. Em observância ao processo, a metodologia adotada para esse trabalho foi a do Estado da Arte³.

Desenvolvido no componente curricular *Estágio 3* do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU)⁴, esse artigo aborda um recorte da leitura do livro já citado, a qual o Prof.

¹ Uma das mais importantes divindades do Reino Daomé (Atual Benim). Faz parte do Panteão de divindades e espíritos da religião Jeje Mahi. É representado pela Serpente do Arco-Íris, promove riqueza e vitalidade, conecta o céu e a terra.

² Divindade do Candomblé e Umbanda, representada pela serpente e pelo arco-íris, controla o bom tempo e é precursora(o) da riqueza e do movimento, conectando a Ayé (Terra) e o Orum (Céu), dualidade. Não é homem, nem mulher, são os dois juntos.

³ Ver (Santos [et.al](#), 2020, p.218).

⁴ Faculdade localizada em Uberlândia, um município da mesorregião do Triângulo Mineiro e Alto do Paranaíba ao oeste do estado de Minas Gerais, Brasil, a cerca de 600 km da capital do estado, Belo Horizonte.

Drº Geovanni Lima partiu da proposta de aumentar o contato dos professores em formação com a literatura negra do Brasil, tendo o objetivo de promover repertórios literários e artísticos para o desenvolvimento da interdisciplinaridade no ensino de arte através de um viés mais responsável e em consonância com a legislação.

Assim sendo, esse artigo organiza-se da seguinte forma: em um primeiro momento será abordada uma relação histórica sobre a *Ouroboros*; posteriormente será feita uma análise do simbolismo da *Ouroboros* no livro “Um defeito de cor” e, por fim, como isso se relaciona com o contexto artístico e como pode ser aplicado no ensino extra escolar.

***Ouroboros*: simbolismos, história e interdisciplinaridade.**

O simbolismo artístico e literário foi um movimento que surgiu no fim do século XIX (Argenta, 2006), com intuito da fuga da realidade através da utilização de um objeto como meio de representação de seu espírito e relações, no entanto, esse conceito sempre esteve presente na vida do ser humano, principalmente por intermédio do sagrado, como afirma Jaffé (1964, p.32) “Pedras naturais e em forma bruta eram, muitas vezes, consideradas morada de espíritos ou deuses, e nas culturas primitivas utilizavam-nas como lápides, marcos ou objetos de veneração religiosa.”.

Com o passar dos anos e com as diferentes etnias existentes ao redor do mundo, esses simbolismos foram se transformando de acordo com a adaptação à cultura, região e religião de cada povo. A simbologia da *Ouroboros*, em igual medida, passou por transformações em seu campo semântico..



Figura 1. Ouroboros em sua forma alquimista, Imagem digital, Fonte: Wikipedia.

De acordo com Morales Durand (2023), esse símbolo se manifestou pela primeira vez em 1600 a.C, no Egito, documentando as viagens do disco solar e a relação entre o Deus Rá⁵ e Osiris⁶. *Ouroboros* também é compreendida como a serpente do mar na cultura nórdica, como o Yin Yang⁷ na cultura chinesa, como as divindades kukulcán e Quetzalcóatl⁸ na cultura mesoamericana, e como Orixá Oxumaré e Vodum Dan, ambas pertencentes às religiões de matriz africana e, para além, é um importante elemento da Alquimia, representando a transmutação dos materiais. Nesse sentido, esse simbolismo permeia o imaginário coletivo de diversas culturas.

Uma obra literária em que é possível perceber detalhadamente essa relação espiritual e religiosa é *Um Defeito de Cor*, escrita por Ana Maria Gonçalves. A autora traduz o diário de Kehinde, uma mulher africana da região lorubá que foi escravizada e sequestrada para o Brasil ainda criança. A autora incrementa em

⁵ Deus do Sol no Egito Antigo.

⁶ Deus dos Mortos no Egito Antigo.

⁷ Filosofia Chinesa que representa dois estados de espíritos opostos e complementares.

⁸ Representações da divindade *Serpente Esplumada*, simbolizando a união entre o céu e a terra. Dois Deuses opostos.

algumas partes com o intuito de apresentar a vida da mulher negra, que é símbolo de resistência e luta. Nesse livro, existem vários simbolismos, e um dos primeiros está relacionado à tecelagem de uma tapeçaria que a avó de Kehinde produz, na qual há a representação de uma cobra comendo o próprio rabo, símbolo da região de Daomé e do Vodum Dan.

Kehinde possui uma conexão profunda com a sua ancestralidade e com as religiões com as quais tem contato, e isso rege as ações de sua vida de uma maneira muito específica, contribuindo para a sua libertação e das comunidades que instituiu seu desenvolvimento pessoal e sucesso no trabalho. Apesar das tragédias e dificuldades que ocorreram na sua vida, ela sempre perseverou e procurou estudar e se informar sobre línguas, política e assuntos a que se interessava, sendo um exemplo da transformação que o ensino extraescolar, e no caso autodidata, pode proporcionar.

O estudo desse livro, em conjunto com a análise de obras que se comunicam de alguma forma, proporcionam o estabelecimento de uma compreensão interdisciplinar sobre a realidade do Brasil e a reconstrução histórica tendo em consideração a experiência negra, contribuindo para um processo criativo repleto de significados.

De acordo com Fávero e Valla (1977, p. 53-61) a questão principal do ensino extraescolar é considerar “a maneira mais adequada e eficiente numa sociedade em desenvolvimento. E nessas palavras ‘adequada’ e ‘eficiente’ cabe o quadro teórico de como o educador entende a sociedade em que vive.”. Nesse sentido, é necessário promover ações e aulas que se conectem à vida dos estudantes, sempre em consonância com a contextualização, apreciação e o fazer artístico.

No caso da *Ouroboros* e do livro que aqui está sendo analisado, desenvolver uma aula interdisciplinar entre a Literatura e as Artes Visuais, de modo a aprimorar um olhar crítico para a História do Brasil, estabelecendo conexões entre as duas áreas e promover espaços onde os estudantes possam produzir criações literárias e artísticas baseadas em simbolismos existentes na sua própria família, contribuindo para o fortalecimento de suas identidades.

A serpente *Ouroboros* e suas representações na literatura e nas artes visuais

No romance de Ana Maria Gonçalves o símbolo do *Ouroboros* aparece de forma recorrente na trajetória de Kehinde. O elemento é utilizado de forma simbólica e contribui para a construção narrativa do romance, representando o ciclo de memória, espiritualidade, morte e reconstrução vivido pela personagem principal. A ideia da vida que se renova através da destruição derivada da simbologia do *Ouroboros* é traduzida na história de Kehinde durante todo o livro. A depender do momento em que são apresentadas algumas características do significado da serpente são evidenciadas.

Um dos primeiros momentos significativos ocorre no primeiro capítulo, quando as terras de Kehinde são invadidas em Savalu pelos guerreiros do rei Adandozan. Eles apontam uma lança para o desenho da cobra que engole o próprio rabo em cima da porta da casa delas.

Os guerreiros já estavam de partida quando um deles se interessou pelo tapete da minha avó e reconheceu alguns símbolos de Dan. Ele tirou o tapete das mãos dela e começou a chamá-la de feiticeira, enquanto outro guerreiro apontava a lança para o desenho da cobra que engole o próprio rabo que havia, mais

sugerida do que desenhada, na parede acima da entrada da nossa casa. (GONÇALVES, 2006, p. 27)

Neste momento, a presença dessa figura sugere que a narrativa se organiza por meio de um princípio cíclico. A violência sofrida pela família de Kehinde se relaciona ao sentido de destruição e morte presente na mitologia do *Ouroboros*. Esse evento traumático dá início ao processo de transformação da personagem, que constantemente se reconstrói e renasce ao longo do livro.

No terceiro capítulo do livro, Kehinde sonha com sua avó tecendo um enorme tapete com o desenho de uma cobra que já estava quase completa, faltando apenas um pedaço do rabo. O ato de tecer pode ser interpretado como símbolo da construção da memória e da identidade, como fenômeno que não pertence somente a Kehinde mas que está ligado a sua ancestralidade. A personagem visualiza no tapete um ciclo que ainda não está concluído. Sua identidade, assim como sua história está sendo construída e é diretamente influenciada pelos que vieram antes dela.

Assim como Ana Maria Gonçalves utiliza na literatura o símbolo da cobra para falar sobre identidade, ancestralidade e história brasileira, outras representações artísticas se amparam no mesmo elemento para construção da poética. Nesse contexto, uma interpretação artística atual que se destaca é a exposição intitulada *Ouroboros Sucuri*, de 2021, de Thiago Martins de Melo na Galeria Millan em São Paulo.

Na exposição dividida em duas partes, o artista articula aparições narrativas e simbolismos culturais e religiosos atribuídos a figura da serpente, ao mesmo tempo que abre espaço para novas obras e abordagens através de um viés decolonial. Assim como no livro, as obras apresentam ao espectador, em uma perspectiva

fabulada, temas baseados na realidade. Segundo o curador da exposição, Gunnar B. Kvaran, as obras

[...] formam uma construção complexa, em que o espectador passa por diferentes zonas da ficção baseada na realidade. É essa fusão de signos e símbolos, religiosos e espirituais, e referências sociais e políticas da memória coletiva que carregam essas obras com a sua energia singular e que as inserem na grande tradição da pintura histórica. (Prêmio Pipa, 2021)

Assim, nas obras, a serpente não aparece somente como poética das pinturas, mas também como moldura que conduz e estrutura a narrativa da própria exposição. Na obra *Ouroboros Sucuri*, a bandeira do Brasil é apresentada em uma perspectiva que reconhece e agrupa elementos ligados a destruição, perda, morte, ancestralidade, por trás da história do país.



Figura 2. *Ouroboros Sucuri*, Thiago Martins de Melo, 2021, Foto por. Bruno Leão.
Fonte: Prêmio PIPA.

Considerações Finais

A partir das discussões desenvolvidas ao longo deste artigo, foi possível compreender que o simbolismo do *Ouroboros* ultrapassa sua origem histórica e se conecta com diferentes culturas, linguagens e produções artísticas. Sua representação como um ciclo contínuo de transformação que envolve vida, morte e renascimento, permitiu examinar a reconstrução histórica a partir da experiência negra e compreender como esse símbolo contribuiu para a construção da narrativa e para a representação da identidade de Kehinde no livro *Um Defeito de Cor*. Além disso, observou-se que é importante que sejam construídos processos interdisciplinares no contexto extraescolar, pautados na relação da literatura com a arte, em que os estudantes se conectem com suas ancestralidades e desenvolvam suas identidades, assim como Thiago Martins fez em sua produção artística.

Referências

FÁVERO, Osmar; VALLA, Victor. **Educação extra-escolar no Brasil: revisão de conceitos básicos**. Fórum Educacional, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 53-61, jan./mar. 1977. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/fe/article/download/87390/82203/192023>. Acesso em: 25 mar. 2026

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

JAFFÉ, Aniela. O Simbolismo nas Artes Plásticas. In: JUNG, Carl G. et al. **O Homem e seus Símbolos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 225-266. Tradução de Maria Lúcia Pinto. Disponível em: <https://clenicapsique.com/wp-content/textos/C.%20G.%20Jung%20-%20O%20Homem%20e%20seus%20Si%CC%8Imbolos.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2026.

MORALES DURAND, Rocío del Alba. **A simbologia mítica e espiritual do ouroboros**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Plásticas) – Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico, San Juan, 2023. Disponível em: <https://eapd.dspscedirect.org/items/ffb0428d-0aae-48bc-9526-93fc618464c2>. Acesso em: 17 mar. 2026.

WIKIPÉDIA. **Ouroboros**. [S. l.], 2007. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Serpiente_alquimica.jpg. Acesso em: 17 mar. 2026.

PREMIO PIPA. **“Ouroboros sucuri”: a simbologia da serpente e mais na individual de Thiago Martins de Melo**. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2021/10/ouroboros-sucuri-a-simbologia-da-serpente-e-mais-na-individual-de-thiago-martins-de-melo/>. Acesso em: 17 mar. 2026.

SANTOS, Marcio Antonio Raiol dos; SANTOS, Carlos Afonso Ferreira dos; SERIQUE, Nádia Passos; LIMA, Rafael Rodrigues. **Estado da arte: aspectos históricos e fundamentos teórico-metodológicos**. Revista Pesquisa Qualitativa, [S. l.], v. 8, n. 17, p. 202–220, 2020. DOI: 10.33361/RPQ.2020.v.8.n.17.215. Disponível em: <https://editora.sepq.org.br/rpq/article/view/215>. Acesso em: 25 mar. 2026.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

ARGENTA, Marinice. **Simbolismo, surrealismo e fantástico: homologias e divergências em suas expressões artístico-literárias**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.



**A AUTOREFERÊNCIA COMO
ESTRATÉGIA DECOLONIAL NAS
IMAGENS DO LIVRO
*ÁGUA DE BARRELA***

**Nathany Clemente
Tiffany Braga**

A AUTOREFERÊNCIA COMO ESTRATÉGIA DECOLONIAL NAS IMAGENS DO LIVRO *ÁGUA DE BARRELA*

Nathany Clemente

Tifany Braga

Resumo

O presente artigo analisa a importância da imagem na sociedade, com o objetivo de compreender seu controle a partir de uma hegemonia colonial, ao mesmo tempo em que discute seu potencial emancipatório por meio da autorreferência. Busca-se investigar como ocorreu o processo histórico de controle da imagem pelas elites e analisar tensionamentos nessa lógica a partir das fotografias presentes na obra *Água de barrela* (2018), de Eliana Cruz. A metodologia adotada baseia-se em revisão histórica sobre a importância da imagem na documentação e as representações de pessoas negras. Os resultados indicam que a imagem constitui um elemento determinante na construção de narrativas históricas e sociais, evidenciando a necessidade ampliação na produção de imagens autorreferenciais por pessoas pretas. Conclui-se que a

autorreferência se configura como estratégia fundamental para a ruptura de padrões racistas na sociedade, contribuindo para um tensionamento dessas narrativas sociais e para o enfrentamento de estigmas.

Palavras-chave: Autorreferência. Decolonialidade. Imagem.

Introdução

A imagem desempenha um papel central na construção de narrativas sociais e históricas, por vezes, moldando as percepções de mundo dos indivíduos, funciona como instrumento de comunicação codificada, passível de interpretações, envolta em conceitos e símbolos. Há muitas pesquisas em volta da capacidade de comunicação através da imagem, e do caráter documental da fotografia. Fernando Rosário afirma no artigo “A fotografia como documento histórico e suas linguagens”, que a imagem pode ser compreendida como uma importante fonte documental, possuindo “igual importância quando comparada a um documento escrito” (Rosário, 2014). Nesse sentido, a imagem carrega consigo a capacidade de ilustrar narrativas históricas e fortificá-las.

Ao longo da formação social brasileira, a produção de imagens, principalmente fotográficas, esteve majoritariamente restrita às elites. Esse poder hegemônico sobre a imagem e outros mecanismos de controle de narrativas sociais seria “a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada” (Mignolo *apud* Urbano, 2019, p. 2). Assim, o poder de levantar discursos, invisibilizar corpos e propagandear ideias que favorecem interesses de

determinados grupos hegemônicos tem sua manutenção através da imagem. Olhando para um recorte racial, esse processo se desdobra no sufocamento de discursos identitários, desvalorizando e invisibilizando a cultura e o protagonismo negro na história do Brasil.

Danielle Parfentieff de Noronha, discorre no artigo “A importância social da imagem, Reflexões sobre a diferença, representação e poder em diálogo com um pensamento decolonial” (2019) sobre essa manutenção do poder através do uso da imagem, criando narrativas que subalternizam corpos e constroem símbolos no inconsciente coletivo reforçando preconceitos e criando estigmas.

Danielle Parfentieff afirma:

Desde a produção hegemônica de imagens pelos grandes meios de comunicação e informação, as imagens são uma importante ferramenta para manutenção de relações de poder e (re)produção de estereótipos, mitos, tradições e representações. Conforme já ponderou Pierre Bourdieu (2007), o controle da produção simbólica é uma das chaves para a constituição da dominação. (Bourdieu *apud* Noronha, 2019).

Diante desse contexto, o presente artigo pretende investigar o poder presente na imagem, objeto de estudo primordial dentro do campo da arte. Visa-se entender como esse poder está

concentrado nas mãos de grupos dominantes que ainda exercem maior influência sobre as narrativas sociais e históricas, analisando a manutenção desse poder ao longo da história diante de registro fotográfico de pessoas pretas durante e pós escravização.

A partir dessa análise, também olharemos para as fotografias presentes no Romance *Água de Barrela* (2018), de Eliana Alves Cruz, livro que narra a história de uma geração de mulheres pretas, que sobreviveram ao período de escravização e pós escravização no Brasil. Olhando essas imagens, buscaremos entender a força política decolonial presente no registro e na autorreferencia para desconstrução e resgate do protagonismo preto como forma de resistência a uma sociedade ainda pautada num pensamento abissal¹ (Santos, 2007).

A imagem e sua relevância na construção narrativa social

As imagens devem ser compreendidas como discursos visuais que participam ativamente da construção de identidades, valores culturais e relações de poder. Longe de serem registros neutros da

¹ Pensamento abissal: conceito formulado por Boaventura de Sousa Santos que descreve uma lógica de separação radical entre grupos sociais, na qual certas populações são colocadas “do outro lado da linha”, tornando-se invisibilizadas ou desconsideradas como produtoras de conhecimento, direitos e humanidade. Trata-se de um pensamento herdado do colonialismo, que legitima desigualdades ao definir quem pode existir socialmente e quem é silenciado (Santos, 2007).

realidade, as imagens são resultado de escolhas técnicas, estéticas e culturais que determinam como fenômenos serão apresentados e interpretados. Assim devem ser entendidas como uma construção social, atravessada por contextos históricos, políticos e culturais que orientam tanto sua produção quanto sua recepção.

A partir das imagens, são criadas e difundidas concepções sobre diferentes grupos sociais, frequentemente associadas a marcadores como raça e gênero (Hirata, 2014). Essas representações visuais podem contribuir para a consolidação de imaginários sociais, reforçando estereótipos e naturalizando desigualdades. Dessa forma, as imagens não apenas refletem estruturas sociais já existentes, mas também participam da produção de memórias coletivas e da legitimação de determinadas hierarquias sociais.

Durante longos períodos da história, a imagem funcionava como um instrumento de legitimação de poder, uma vez que aqueles que detinham os meios de produção visual também possuíam maior capacidade de definir quais narrativas seriam representadas e difundidas socialmente. A invenção da fotografia no século XIX transformou profundamente esse cenário ao introduzir novas possibilidades de reprodução técnica da imagem. Contudo, apesar de romper parcialmente com o monopólio sobre a imagem, a fotografia permaneceu inicialmente restrita a grupos que

possuíam acesso aos equipamentos e ao conhecimento técnico necessário para sua produção.

Assim, mesmo com o avanço das tecnologias de reprodução, a produção visual continuou associada a setores dominantes. Além da dimensão econômica, havia também um controle simbólico sobre os meios de produção das imagens, que permitia às elites culturais determinarem quais representações seriam legitimadas e quais grupos sociais seriam invisibilizados ou silenciados. Muitas imagens produzidas ao longo do século XIX contribuíram para reforçar hierarquias sociais, raciais e coloniais, frequentemente representando determinados grupos como civilizados e socialmente valorizados, enquanto outros eram retratados a partir de perspectivas que os colocavam em posições de inferioridade ou atraso.

No século XX, com a consolidação do cinema, da publicidade e, posteriormente, da televisão, a circulação de imagens passou a ocorrer em escala cada vez mais ampla. Esse processo intensificou o papel das imagens na construção de imaginários coletivos, uma vez que os meios de comunicação de massa ampliaram significativamente o alcance das representações visuais. Grandes empresas de comunicação passaram a concentrar a produção e a distribuição de imagens em escala global, exercendo forte influência sobre os modos de ver e compreender o mundo. Dessa forma, a

indústria cultural passou a desempenhar um papel central na definição de quais histórias seriam contadas, quais corpos seriam viáveis e quais identidades seriam socialmente legitimadas.

O apagamento de corpos negros através da imagem

O corpo negro, ao longo da história, tem sido frequentemente colocado em uma posição de estigmatização e inferiorização dentro das normas e convenções sociais estruturadas pela supremacia branca. Nesse contexto, ele é construído como um corpo marcado pela diferença e pela marginalização. Entretanto, ao mesmo tempo em que é alvo de rejeição, o corpo negro também se torna necessário dentro dessa lógica, pois funciona como um “outro” que permite estabelecer contrastes e reforçar hierarquias sociais. É a partir dessa oposição que se consolidam distinções entre o branco e o negro, entre o sujeito privilegiado e aquele privado de direitos, entre aquilo que é considerado positivo e o que é associado ao negativo, bem como entre o que é visto como verdadeiro e o que é interpretado como falso (Hall *apud* Zubaran; Wortmann; Kirchof, 2016).

O apagamento dos corpos negros na construção social das imagens, historicamente mediada pelas elites brancas, configura-

se como um processo estruturado de produção simbólica que contribui para a manutenção da hegemonia da branquitude e para a perpetuação da posição subalternizada atribuída à população negra. Esse fenômeno opera por meio de diferentes mecanismos de invisibilização e distorção representacional, que incluem a omissão de sujeitos negros nas narrativas históricas, o embranquecimento de personalidades negras e a reiterada reprodução de estereótipos visuais que restringem a experiência negra a lugares socialmente marginalizados. Nesse contexto, a visibilidade torna-se um campo estratégico de disputa simbólica, no qual a presença negra é frequentemente condicionada a papéis associados à servidão, à marginalidade ou à criminalização, reforçando imaginários sociais que sustentam desigualdades raciais historicamente constituídas.

Com a chegada da fotografia no século XIX, ampliaram-se significativamente as possibilidades de registro e circulação de imagens, que passaram a ser compreendidas como testemunhos visuais da realidade social. Diferentemente das representações pictóricas tradicionais, a fotografia foi frequentemente associada a uma ideia de veracidade e objetividade, sendo tomada como um documento capaz de registrar de forma mais direta os acontecimentos e as estruturas sociais de seu tempo. Nesse contexto,

muitos dos registros fotográficos produzidos retratavam a vida cotidiana das elites, evidenciando a prosperidade de famílias pertencentes às camadas dominantes, frequentemente identificadas por seus nomes, sobrenomes e posições sociais.

Nessas imagens, não era incomum a presença de pessoas escravizadas inseridas no ambiente doméstico dessas famílias, muitas vezes representadas em interações com crianças brancas. Contudo, enquanto os membros das famílias proprietárias eram individualizados e reconhecidos como sujeitos sociais, as pessoas negras escravizadas apareciam, em geral, desprovidas de identificação, reduzidas a figuras anônimas dentro da composição visual. Essa forma de representação evidencia um processo de desumanização, no qual os corpos negros eram tratados como extensões da propriedade ou como elementos decorativos da cena, reforçando as hierarquias raciais e sociais vigentes no contexto escravista (Schwarcz, 2018).

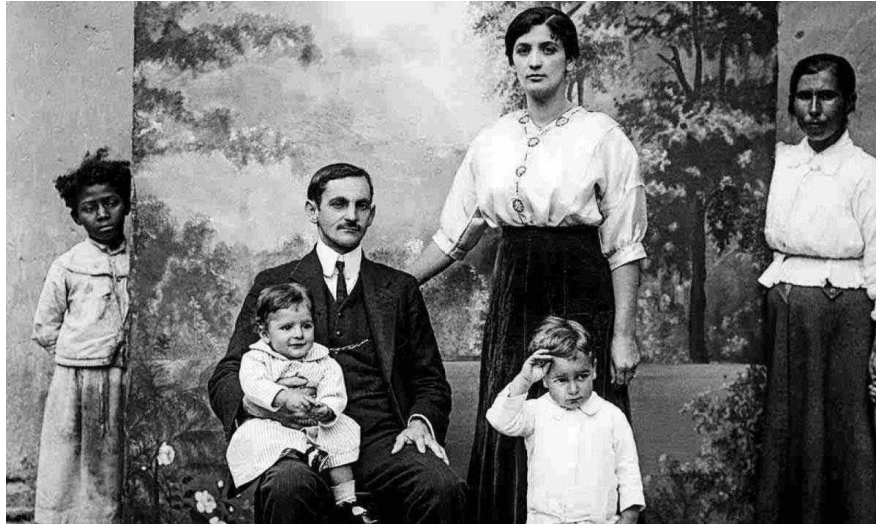


Figura 1. *Retrato de Família*, Chichico Alkmim, década de 1910. Fotografia. Acervo IMS, Diamantina (MG). Fonte: Aventuras na História, s.d.

Ainda que essas imagens fossem produzidas sob o controle das elites e mediadas pela perspectiva do fotógrafo, elas também permitem observar elementos que escapam à narrativa idealizada construída pelos grupos dominantes. Como aponta Walter Benjamin (*apud* Noronha, 2019), a fotografia possui a capacidade de revelar detalhes que muitas vezes passam despercebidos na percepção imediata, tornando visíveis aspectos latentes da realidade social. Assim, mesmo em imagens concebidas para reafirmar uma ordem social hierarquizada e aparentemente harmoniosa, é possível identificar gestos, posturas e expressões que tensionam essa representação, como na imagem anterior.

Dessa maneira, os registros fotográficos do período também podem ser analisados como documentos que expõem as fissuras da ordem colonial e escravista. Nas imagens, tornam-se perceptíveis elementos relacionados às formas de vestir, às posturas corporais e às expressões faciais das pessoas retratadas, aspectos que indicam experiências marcadas por desigualdades e relações de poder. Frequentemente, é possível notar sinais de desconforto, constrangimento ou distanciamento, que revelam a complexidade dessas interações e problematizam a tentativa de naturalização das relações de dominação e submissão presentes na sociedade escravista.

Barrelar a imagem, narrativas decoloniais no livro: Água de barrela

O homem alto, muito claro e com bigodes que terminavam em curvas nas laterais da bochecha inclinou a cabeça em sinal de aprovação quando viu Damiana naqueles trajes. Ela estava tímida, mas tinha algo de uma nobreza que as lentes grossas de seu pesado equipamento se esforçaram para captar. (...) Quando retirou a foto de Damiana e a carta, as mulheres não conseguiram reprimir uma exclamação de espanto. Dodó, sempre tão calada, abriu um sorriso inédito e enorme. Correu para o seu quartinho nos fundos da casa onde mal cabia sua esteira e colocou o retrato em destaque, junto com alguns santinhos e um vaso pequeno de flores, que mantinha numa mesinha (Cruz, 2018, p. 193-194).

Quando Martha, mãe de Damiana, decide levar a filha para tirar um retrato que seria mandado por carta à sua irmã Dasdó, ela não está fazendo um simples gesto de registrar a filha arrumada e bem-vestida para guardar uma recordação ou uma memória de família; ela está realizando um ato de resistência. O livro *Água de Barrela* discorre sobre como o acesso aos registros fotográficos, antes do século XXI, era muito caro. Geralmente, quem podia tirar retratos com certa frequência eram apenas famílias com melhores condições financeiras, o que não era o caso da família de Martha, que sofria social e economicamente as mazelas do período pós-escravista para a população negra no Brasil.

Mesmo vivendo à margem, ela sabia o quanto ter um retrato de sua filha era um ato político, uma forma de resgate de protagonismo diante de uma sociedade tão desigual. Os olhares das pessoas na rua, ao verem sua filha bem-vestida, com roupas novas, posando para um retrato, são resultado desse tensionamento nas narrativas sobre corpos negros, que limitam e determinam o que esses corpos são e onde podem chegar.



Figura 2. Retrato de Damiana. Fonte: Cruz, 2018.

Figura 3. Damiana, em pé à esquerda; Martha, ao centro, e (provavelmente) uma filha de Anacleto, à direita. Ao fundo, imagem de Nossa Senhora da Natividade, que dera nome ao engenho onde a história principia. Imagem retirada no final dos anos 1930, Fonte: Cruz, 2018.

Portanto, a narrativa decolonial presente no livro *Água de Barrela* pode ser compreendida não apenas a partir da ideia de *escrevivência*² (Evaristo *apud* Duarte; Nunes, 2020), presente na obra por meio da autorreferência da autora, mas também pelo uso da fotografia como instrumento de reconfiguração simbólica das representações de corpos negros, tensionando as narrativas coloniais já existentes. A partir do momento em que a autonomia sobre a imagem de povos minorizados passa a ser retomada por esses

² *Escrevivência* é um conceito criado pela escritora brasileira Conceição Evaristo para designar uma forma de escrita que funde experiência, memória e existência, especialmente a partir da voz de mulheres negras. Não se trata apenas de "escrever sobre a vida", mas de escrever a partir da vivência, de modo que a escrita seja um ato político, identitário e de resistência, dando visibilidade a histórias tradicionalmente silenciadas (Duarte; Nunes, 2020).

próprios sujeitos, por meio do domínio de sua representação, esse movimento torna-se capaz de formar um pensamento epistêmico sobre suas identidades, construindo um olhar que não é externo, baseado em estereótipos, mas íntimo e pertencente.

A ideia de romper com a colonialidade não diz respeito apenas às narrativas desses corpos, mas também abrange um lugar, um tempo e tudo o que se constrói em torno da noção de existência desse indivíduo colonizado. Trata-se de um processo que evidencia e confronta preconceitos historicamente estruturados, muitas vezes reforçados pela imagem, que se torna intrínseca ao pensamento social e crítico, por vezes com ainda mais força do que a própria escrita.

A partir do momento em que novas representações são produzidas, como no caso em que uma menina negra é retratada com “uma elegância que não conseguia ser capturada na câmera” (Cruz, 2018, p. 193), diversas narrativas historicamente construídas passam a se desfazer. Rompe-se, assim, com a ideia de que pessoas negras não podem ocupar determinados espaços, não podem expressar felicidade ou são limitadas à pobreza e ao sofrimento, concepções que foram amplamente difundidas ao longo da história.

Considerando o movimento político decolonial a partir da imagem, Délio Jasse (2019), em seu dossiê *Decolonialidade e política das imagens: tensões e agenciamentos*, discute o potencial transformador da imagem no resgate de narrativas e na construção de novos regimes de visibilidade:

Após séculos de colonização territorial, ética, estética, subjetiva e de pensamento, uma opção emerge para além da restrita possibilidade de encaixe na modernidade ocidental eurocêntrica. Ela passa pelo conjunto de práticas anticoloniais em um giro de posição ético-política a partir de uma perspectiva que reconfigura e reorienta a estrutura dos processos sociais, artísticos e comunicativos, em escala local e global, reconhecendo-os como heterogêneos e pluriversais (Jasse, 2019).

Como afirma a autora Conceição Evaristo acerca do movimento de escrevivência, “nossos textos não são para adormecer os da casa-grande, mas para acordá-los de seus sonos injustos” (*apud* Duarte; Nunes, 2020, p. 11). Nesse sentido, a autorreferência de pessoas negras configura-se como um mecanismo de produção e perpetuação de discursos que quebram, confrontam e desfazem visões impostas por um pensamento racista estrutural que organiza a sociedade.

Considerações Finais

O ensino de artes visuais está intrinsecamente ligado à imagem, sendo esta um elemento fundamental para a construção de sentidos, narrativas e modos de ver o mundo. Nesse contexto, torna-se imprescindível reconhecer que, historicamente, a produção imagética esteve concentrada em determinados grupos, o que resultou na consolidação de representações limitadas e, muitas vezes, estereotipadas sobre sujeitos e culturas minorizadas.

Diante disso, existe a necessidade de que povos historicamente marginalizados assumam o protagonismo na produção de suas próprias imagens, como forma de reafirmar suas identidades a partir de uma abordagem epistêmica, rompendo com os olhares hegemônicos. Ao produzirem e difundirem suas próprias narrativas visuais, esses sujeitos não apenas contestam estereótipos impostos, mas também instauram novas possibilidades de existência e representação. É nesse movimento que reside o potencial político da imagem

Assim, torna-se fundamental que o ensino de artes visuais incorpore essa perspectiva crítica, promovendo reflexões sobre quem produz as imagens, quais discursos elas sustentam e quais vozes são silenciadas ou evidenciadas, contribuindo para a

formação de sujeitos mais críticos, conscientes e capazes de intervir nas estruturas de poder que atravessam a cultura visual.

Referências

AVENTURAS NA HISTÓRIA. O retrato da branquitude: fotos que escancaram o racismo no Brasil do século 20. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/o-retrato-da-branquitude-fotos-que-escancaram-o-racismo-no-brasil-do-seculo-20.phtml>.

Acesso em: 20 mar. 2026.

CRUZ, Eliana Alves. **Água de barrela**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DUARTE, C L.; NUNES, I. R. **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

JASSE, D. Decolonialidade e política das imagens: tensões e agenciamentos. **Logos**, Rio de Janeiro: PPGCOM/UERJ, v. 27, n. 3, p. 8–9, 2019.

NORONHA, D. P. A importância social da imagem: reflexões sobre diferença, representação e poder em diálogo com um pensamento decolonial. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 20, n. 50, p. 255–278, jul. 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/80371>. Acesso em: 20 mar. 2026.

ROSÁRIO, F. A fotografia como documento histórico e suas linguagens. In: **ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA – ANPUH-BA**, 13., 2014, Bahia. Disponível em:

https://www.encontro2024.bahia.anpuh.org/resources/anais/13/anpuh-baeeh2024/1728935352_AR-QUIVO_029a9a38f46bfeff323b1da086e0936b.pdf. Acesso em: 20 mar. 2026.

SANTOS, B. de S. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. Novos Estudos – CEBRAP, São Paulo, n. 79, p. 71–94, nov. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 mar. 2026.

URBANO, K.; *et al.* K-pop, ativismo de fã e desobediência epistêmica: um olhar decolonial sobre os ARMYs do BTS. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 177–, 2019.

HIRATA, H. Gênero, classe e raça; Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo social**, v 26, n.1, São Paulo, Brasil, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da escravidão: o outro do outro (séculos 16 ao 19)**. Histórias afro-atlânticas = afro-atlantic histories. Tradução . São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018. . Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Schwarcz_L_3239138_ImagensDa-Escravidao.pdf. Acesso em: 27 mar. 2026.

ZUBARAN, M. A.; WORTMANN, M. L.; KIRCHOF, E. R. Stuart Hall e as questões étnico-raciais no Brasil: cultura, representações e identidades. **Projeto História**, São Paulo, n. 56, 2016.



ARTE RELACIONAL COMO PONTE PEDAGÓGICA PARA A ELABORAÇÃO DE UMA APRENDIZAGEM COLETIVA

Júlia Sousa e Oliveira
Fabiana de Assis Cintra Moraes

ARTE RELACIONAL COMO PONTE PEDAGÓGICA PARA A ELABORAÇÃO DE UMA APRENDIZAGEM COLETIVA

Júlia Sousa e Oliveira

Fabiana de Assis Cintra Moraes

Resumo

A conexão entre arte relacional e educação em artes visuais constitui o principal eixo deste artigo, que investiga como seus princípios podem ser aplicados ao contexto pedagógico, estabelecendo diálogos com algumas práticas artísticas. Parte-se da seguinte questão: de que modo a estética relacional pode enriquecer o ensino de artes? Dessa forma, obtemos como objetivo analisar trabalhos relacionais que favoreçam, de maneira pedagógica, uma aprendizagem coletiva. Fundamentado nos pressupostos da estética relacional, o estudo argumenta que, ao deslocar o foco do objeto artístico para a experiência e convivência, o coletivo presente desfrutará de um espaço constituído por trocas e construção conjunta de saberes. Assim, o ensino de artes ultrapassa a mera transmissão de técnicas, promovendo engajamento, empatia e diálogo.

Palavras-chave: Arte Relacional. Educação Extraescolar. Estética Relacional.

Introdução

A Arte Relacional, conceito desenvolvido por Nicolas Bourriaud na década de 1990, compreende a obra de arte não como um objeto autônomo, mas como um espaço de encontro, interação e construção de relações entre indivíduos. Nessa perspectiva, o artista cria situações que favorecem o convívio, o diálogo e a troca de experiências, deslocando o foco da produção material para as relações humanas que emergem durante o processo artístico. Tal concepção aproxima-se da educação extraescolar, uma vez que ambas valorizam a aprendizagem construída coletivamente em contextos informais, por meio da convivência, da participação ativa e do compartilhamento de saberes, promovendo experiências que extrapolam os limites das instituições formais de ensino.

Partindo dessa perspectiva, o presente artigo propõe refletir sobre a educação como um processo coletivo, em oposição a modelos tradicionais baseados em ideais capitalistas que enxergam o ensino como investimento econômico para treinamento de mão de obra (Frigotto, 2006, p. 40), sendo marcados pela rigidez, unidirecionalidade e centralização do conhecimento no professor. Tais modelos, ainda predominantes, frequentemente limitam a experimentação, a criatividade e a construção de aprendizagens significativas, resultando em práticas mecanizadas e em resultados superficiais que pouco contribuem para a formação crítica dos estudantes.

Diante desse cenário, torna-se relevante investigar como os princípios da arte relacional podem contribuir para transformar as práticas educativas, especialmente no campo das artes visuais. Ao valorizar a participação ativa dos alunos, a troca de experiências e a construção conjunta do conhecimento, essa abordagem possibilita o desenvolvimento de estratégias pedagógicas mais abertas, dinâmicas e sensíveis às múltiplas formas de aprender e criar. Assim, este estudo busca compreender de que maneira essa

filosofia pode ser traduzida em propostas educativas, por meio da análise e adaptação de práticas inspiradas em artistas que trabalham com a estética relacional.

Como hipótese central, defende-se que uma educação baseada em processos coletivos tende a ser mais potente e significativa, pois promove o engajamento dos estudantes, amplia as possibilidades de experimentação e favorece a construção de conhecimentos mais profundos e compartilhados. Nesse sentido, o texto se organiza de modo a, inicialmente, apresentar a estética relacional e analisar artistas como Ana Teixeira e Rirkrit Tiravanija, destacando obras que dialogam com o tema e suas possíveis traduções para o ensino; e, por fim, refletir sobre como a arte relacional pode se constituir como um caminho para agregar a coletividade aos processos educativos, aproximando prática artística e prática pedagógica.

Fundamentação Teórica / Análise

Sob tal perspectiva, apresentaremos como base teórica, para a construção dessa narrativa, dois artistas relacionais e como concretizam essa analogia com a educação extraescolar.

Como primeiro exemplo, tratamos de Rirkrit Tiravanija. Nascido em no ano de 1961, na cidade de Buenos Aires, sendo filho de um diplomata tailandês passou considerável parte da juventude em uma frequente mudança entre países, desfrutando por mais tempo na Tailândia, Etiópia e Canadá. Formou-se em artes em Ontario College of Art em Toronto, no ano de 1984, e possui mestrado pela School of the Art Institute of Chicago, em 1986 (MoMA, 2026).

Em um dado momento, quando a arte passava por uma mudança de movimento, ao afastar-se da obra fundamentada em um objeto tradicional, ganhou reconhecimento a partir de suas

obras interativas que retomavam suas tradições pessoais, através de atividades com a participação do público.

Realizou, entre 2019 e 2020, em Potomac, Maryland, a exposição *Fear Eats the Soul*, com vários elementos colaborativos, como por exemplo, uma cozinha comunitária e oficinas de camisetas. A exposição *A Lot of People* se concretizou como a maior retrospectiva da obra de Tiravanija, com exibição no MoMa PS1, em Nova York, de 2023 a 2024. Apresentando diversas obras do artista, incluindo uma de suas mais reconhecidas, na qual Rirkrit transformou as galerias do Museu em um espaço comunitário para refeições onde os visitantes eram servidos com curry (FIGURA 1).

O trabalho estabelece conexão com a educação extraescolar, na medida que esta também se distancia do modelo tradicional de aprendizagem, abandonando a forma hierárquica de transmissão do conteúdo e alimentando-se das experiências protagonizadas pelo ambiente e pela elaboração conjunta do conhecimento através das práticas realizadas, em diálogo com a perspectiva de Paulo Freire (1996), que compreende a educação como um processo dialógico, construído coletivamente entre os sujeitos.

Dessa forma, assim como proposto na produção artística de Tiravanija, a educação extraescolar busca, através de interações sociais, o desenvolvimento pessoal do estudante, consequentemente expandindo seu senso de comunidade.



Figura 1. Rirkrit Tiravanija, Untitled 1992-1995 (Free/Still), 1992/1995/1997/1998/1999/2003/2007/2011, Fotografia digital, Ryan Muir

Em relação à outra artista desta análise, Ana Teixeira nasceu em Pindamonhangaba, em um contexto familiar ligado às artes, o que favoreceu desde cedo seu contato com diferentes linguagens artísticas. No entanto, foi em Uberlândia, ao ingressar na Universidade Federal de Uberlândia e participar de cursos de extensão em Artes Visuais, que sua formação ganhou mais densidade, sendo posteriormente aprofundada em sua trajetória acadêmica na Universidade de São Paulo (Teixeira, 2026).

Sua produção artística está centrada na convivência, escuta e no encontro com outros aspectos que estabelecem uma relação direta e potente com o campo do ensino de artes. Mais do que produzir objetos, a artista cria situações de troca, nas quais o diálogo se torna elemento central. Essa perspectiva desloca a arte de um lugar apenas contemplativo para um espaço de experiência compartilhada, o que é fundamental para pensar práticas

pedagógicas contemporâneas, em consonância com a noção de estética relacional proposta por Nicolas Bourriaud (2009), na qual a obra de arte se constitui nas relações e interações entre os sujeitos.

Em trabalhos como “Troco Sonhos”, (FIGURA 2), a artista propõe uma ação de escuta e troca simbólica, convidando o público a compartilhar seus sonhos. Já em “Escuto histórias de amor”, ela ocupa espaços públicos enquanto tricota uma peça vermelha, abrindo-se para ouvir relatos afetivos de quem se aproxima. Em ambos os casos, o que se constrói é um ambiente de confiança, acolhimento e comunicação.

Essa dinâmica evidencia a escuta como uma prática pedagógica essencial. No ensino de artes, sua abordagem inspira metodologias que valorizam a participação ativa dos estudantes, o compartilhamento de experiências e a construção coletiva de sentido. Ao invés de um ensino centrado na transmissão de conteúdos, sua poética sugere um ensino baseado na relação, em que aprender envolve também ouvir, trocar e reconhecer o outro.

Assim, o trabalho de Ana Teixeira contribui para pensar o espaço educativo como um espaço relacional, em que o diálogo não é apenas um recurso, mas um princípio estruturante do processo educativo, especialmente em um contexto social marcado pelo distanciamento e pela dificuldade de escuta.



Figura 2. Ana Teixeira, Troco Sonhos, 1998–2007, Fotografia digital, Fonte: ana-teixeira.com

Considerações Finais

A arte relacional transcende o conceito básico e insuficiente, que idealiza a obra como objeto contemplativo, com seu público apenas observando silenciosamente e de intangível acesso. Ela se desdobra distintamente com as interações obtidas, construindo um imaginário coletivo carregado com inúmeras interpretações, deslocando a autoria, a compartilhando a mesma e colocando sua força na coletividade.

Ao associar essa poética artística com a educação extracurricular, observamos um avanço no aprendizado coletivo, proporcionado pelo ambiente aberto, troca de experiências e vivência do conhecimento atribuído. Por incorporar diversas dimensões culturais, sociais e afetivas, estudados pela estética relacional, essa ideia de aprendizado criará práticas mais significativas, visando a construção de um sujeito socialmente engajado.

Referências

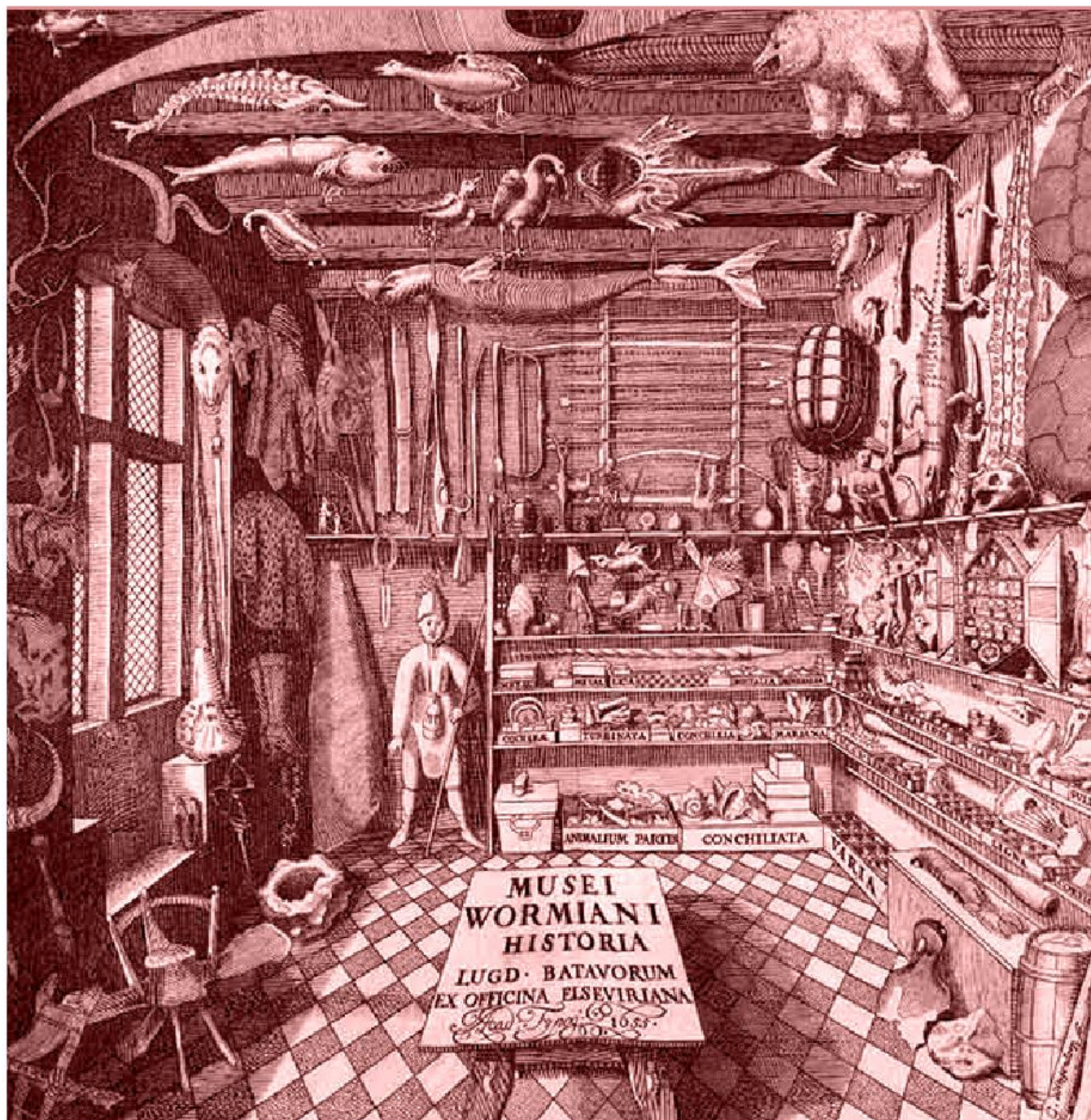
FRIGOTTO, Gaudêncio. **A produtividade da escola improdutiva**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

TEIXEIRA, Ana. **Ana Teixeira**. [s.l., s.d.]. Site pessoal. Disponível em: <http://www.anateixeira.com>. Acesso em: 26 mar. 2026.

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **Rirkrit Tiravanija**. Nova York: MoMA, [s.d.]. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/6142>. Acesso em: 26 mar. 2026.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.



EDUCAÇÃO EM MUSEUS E APROPRIAÇÃO CULTURAL:

DESAFIOS E POSSIBILIDADES NA MEDIAÇÃO EDUCATIVA

João Pedro Campos Ferraro
Maria Eduarda Bedinelo Lobato
Julia Soares Messias

EDUCAÇÃO EM MUSEUS E APROPRIAÇÃO CULTURAL: DESAFIOS E POSSIBILIDADES NA MEDIAÇÃO EDUCATIVA

João Pedro Campos Ferraro

Maria Eduarda Bedinelo Lobato

Julia Soares Messias

Resumo

Esse trabalho discute a educação em museus com ênfase na influência da apropriação cultural nesses espaços. Parte-se da compreensão do museu como um ambiente educativo extraescolar, investigando seu potencial educacional no campo das artes. A partir das discussões desenvolvidas na disciplina de Estágio III, do curso de Artes Visuais, da Universidade Federal de Uberlândia, e de referenciais bibliográficos, o estudo propõe refletir sobre as possibilidades de atuação do docente diante a homogeneização que a apropriação cultural, presente no contexto museal, proporciona.

Palavras-chave: Apropriação cultural. Educação museal. Espaço extraescolar.

Introdução

A educação, historicamente associada ao espaço escolar, tem se expandido para outros contextos que também desempenham funções pedagógicas relevantes na sociedade contemporânea. Nesse cenário, os museus se destacam como importantes espaços de educação extraescolar, ampliando as possibilidades de

ensino e aprendizagem para além da sala de aula. Pensar a educação apenas no âmbito da escola é insuficiente diante da diversidade de espaços onde se constroem relações pedagógicas (Consiglio, 2017, p.177).

Os museus de arte estruturam-se como instituições que oferecem diferentes funções para a sociedade, como: conservação, curadoria, comunicação e educação, sendo que a última é fundamental para a mediação entre público e acervo. Nesse contexto, a educação museal não se limita à transmissão de conteúdos, mas transpassa processos de interação, interpretação e produção de sentidos a partir do contato entre o visitante e os objetos expostos. Assim, o museu deve ser compreendido não como um complemento da escola, mas como um espaço próprio de construção de conhecimento, com linguagens, metodologias e experiências específicas.

Além disso, a educação em museus está diretamente relacionada a dimensões culturais, sociais e políticas, uma vez que esses espaços participam da construção de narrativas sobre a memória, a identidade e a cultura. Dessa forma, é de extrema importância refletir sobre como essas questões são apresentadas, apropriadas e ressignificadas pelo público. A partir dessa perspectiva, emergem discussões sobre a apropriação cultural no contexto museal, especialmente no que diz respeito às formas de representação e mediação de diferentes culturas.

Sendo assim, esse trabalho propõe discutir o papel educativo dos museus, considerando-os como espaços de formação crítica e produção de conhecimento, ao mesmo tempo em que problematiza as implicações da apropriação cultural nesses ambientes. A partir de referenciais teóricos da área e das experiências vivenciadas no contexto do Estágio III, busca-se refletir sobre as possibilidades de atuação do educador diante das tensões e desafios presentes na educação museal contemporânea.

Para facilitar a leitura o texto será separado em três partes: museu como espaço de educação extraescolar; apropriação cultural no contexto museal; possibilidades de atuação do docente/educador em museus.

Museu como espaço de educação extraescolar

Sob uma perspectiva histórica, as instituições museológicas consolidaram-se como repositórios destinados à preservação da memória das elites econômicas, atuando, simultaneamente, como dispositivos ideológicos de controle social. Entretanto, a partir do século XX, a função educacional dessas instituições ascendeu a um patamar de importância equivalente às atividades de preservação e exibição de acervos, superando o paradigma do século XVIII, que restringia a atuação dos museus estritamente à coleta e à conservação de objetos (Pinto *apud* Chagas, 2008).

Na contemporaneidade, o museu é definido como um centro de educação extraescolar (Pinto, 2012). Embora possua um caráter institucionalizado e intencional, essa modalidade educativa distingue-se do ensino escolar por ocorrer em espaços alternativos à estrutura escolar e por não possuir finalidade de certificação acadêmica.

Nos processos não formais de educação são construídos grupos que são definidos por interesses em comum, criando assim uma identidade coletiva, tendo como ponto de partida as diferenças. O museu é tido como um ambiente que possui grande ação no que diz respeito à integração de diferentes públicos, como um espaço de aprendizado através da experimentação.

No Brasil, há diversos museus de arte ligados diretamente a instituições de ensino superior, que promovem uma relação aberta entre a comunidade acadêmica e o público, gerando oportunidades para a colaboração do público estudantil atuar na parte de

mediação e curadoria no espaço expositivo. Um exemplo disso é o Museu Universitário de Arte (MUnA) da Universidade Federal de Uberlândia. Criado em 1975, o MUnA é um importante órgão que complementa o Instituto de Artes, coordenado pelo curso de Artes Visuais da instituição. Além de uma galeria interna que abriga exposições de diferentes artistas, de discentes e docentes, o MUnA também possui um acervo de obras e documentos históricos relativos ao museu. Sua finalidade é principalmente a formação de profissionais do ramo das artes visuais, tanto com atividades de ensino quanto pesquisa (Museu Universitário de Arte, s/d).



Figura 1. Visitação à exposição no Museu Universitário de Arte (MUnA). Fonte: PESSOA, Juliana. Disponível em: <<https://comunica.ufu.br/noticias/2024/07/celebrando-o-talento-dos-estudantes-do-instituto-de-artes-da-ufu-muna-promove-o-lo>>. Acesso em: 29 mar. 2026.

Apropriação Cultural no Contexto Museal

A apropriação cultural dentro do contexto museal manifesta-se, historicamente, como um mecanismo de manutenção de hegemonias. Como discute William (2019), esse fenômeno não é

recente, e, graças a ele, grande parte dos acervos mundiais não estão esvaziados. Tradicionalmente, os museus foram constituídos como "templos" de uma cultura de código alto, herdeiros diretos dos gabinetes de curiosidades que surgiram durante a Renascença. Inicialmente focados em vestígios da Antiguidade greco-romana, esses espaços expandiram-se para coleções heterogêneas que incluíam desde raridades naturais e fósseis até objetos etnográficos trazidos por viajantes, frequentemente lidos sob uma "cultura da curiosidade" de disposição caótica e mágica.

No século XVII, a sistematização dessas coleções marcou uma ruptura em direção a uma ordem racional do mundo, transformando esses gabinetes dos precursores do museu moderno. Entretanto, essa transição foi aprofundada pelo colonialismo e pela formação de acervos nacionais centrados em padrões eurocêntricos. Segundo Fonseca Brefe (2012), um exemplo emblemático desse processo é a formação do acervo do museu do Louvre durante a Revolução Francesa. O confisco e a transferência de obras de países conquistados, como a Itália, não foram lidos como saques de guerra, mas legitimados sob a doutrina do "repatriamento". Nessa perspectiva, a França apresentava-se como a "pátria ideal" e herdeira universal do patrimônio da humanidade, transformando o museu em um instrumento de legitimação política e um templo da memória vitoriosa da nação francesa.

Essa gênese baseada na pilhagem e na sistematização do "exótico" resultou na marginalização de outras formas de expressão. Nesse processo, a inserção de objetos de culturas periféricas muitas vezes ocorre de forma errônea: ao serem deslocados de seus contextos rituais e sociais para a vitrine museológica, esses itens são "objetificados" sob um olhar que os reduz ao primitivo.

Essa hierarquização corrobora para o distanciamento de estudantes e do público em geral, que encontram dificuldades em identificar suas próprias identidades nas narrativas expostas.

Conforme a pesquisa de Bourdieu e Darbel (2007, p. 69), o museu pode atuar como um espaço de exclusão simbólica: o acesso físico é permitido, mas a apropriação do bem cultural é interdita àqueles que não possuem o *habitus* culto. Quando a instituição se apropria de uma cultura de forma homogeneizante, ela acaba por "canibalizar" as diferenças e reforçar a ideia de que aquele espaço pertence a uma elite intelectual, afastando alunos da educação básica da fruição artística e do sentimento de pertencimento.

Segundo Albuquerque (2025), a arte possui uma natureza expressiva que rompe as barreiras da linguagem convencional e favorece a autonomia, desde que inserida com intencionalidade e sensibilidade. Para o autor, esse processo deve respeitar as singularidades e promover um ambiente de aprendizagem equitativo. No entanto, a museologia tradicional muitas vezes ignora que o museu deve constituir-se como um "campo de tensão" entre mudança e permanência, memória e esquecimento (Chagas; Nascimento, 2008, p. 65).

Portanto, a apropriação no contexto museal deve ser repensada a partir de uma "ecologia de saberes" (Santos; Nunes; Menezes, 2007) e de uma mediação cultural que proponha uma relação entre o mediador, a obra e o público. Nessa perspectiva, busca-se a compreensão clara intercultural sem a homogeneização, exigindo que o educador atue como um propositor que incentiva a expressão individual. Para que o museu deixe de ser um reflexo de opressões históricas, é necessário que a mediação atue no "disenso", quebrando verdades absolutas e permitindo que o público realize sua própria interpretação dos objetos. Ao incorporar esse desvio emancipador, o museu transforma-se em um espaço diversificado, onde a cultura e a narrativa de quem visita são tão válidas quanto as de quem expõe.

Possibilidades de atuação do docente/educador em museus

Diante das complicações dentro do espaço museal, especialmente em relação às questões de apropriação cultural, o papel do educador torna-se central na construção de práticas mais dialógicas e inclusivas. Mais do que transmitir informações sobre as obras ou os acervos, o educador em museus deve atuar como mediador de experiências, promovendo encontros entre diferentes repertórios culturais e incentivando a produção de sentidos por parte do público. "A mediação não é uma ponte, é um encontro. Não é o transporte de uma informação, mas a produção de um sentido." (Coelho, 1997, p. 257).

Nesse contexto, a mediação é compreendida como um processo que ultrapassa a explicação expositiva, se estabelecendo como uma prática que valoriza a escuta, o diálogo e a problematização. Ao considerar o museu como um espaço de narrativas diversificadas, o educador passa a atuar na desconstrução de discursos hegemônicos, abrindo espaço para interpretações diversas e para o reconhecimento das vozes historicamente silenciadas. Essa postura exige uma atuação sensível às diferenças culturais e às experiências dos sujeitos, reconhecendo o público não como receptor passivo, mas como agente ativo na construção do conhecimento.

Além disso, mediante às problemáticas da apropriação cultural, é imprescindível que o educador desenvolva estratégias que evidenciem os contextos de origem das obras, bem como as relações de poder envolvidas em sua exposição. Isso pode ser realizado por meio de perguntas provocadoras, propostas de leitura crítica das imagens e estímulo à reflexão sobre pertencimento, identidade e representação. Dessa forma, a mediação contribui para a construção de um olhar mais consciente, capaz de questionar as narrativas institucionalizadas e de promover uma relação mais ética com as produções culturais.

Nesse sentido, uma possibilidade prática de atuação consiste na proposição de mediações baseadas em perguntas abertas diante de obras que envolvam referências culturais diversas. Por exemplo, ao apresentar um objeto artístico de uma cultura não ocidental, o educador pode evitar uma abordagem exclusivamente informativa e, em vez disso, instigar o público com questões como: “O que essa imagem desperta em você?”, “De que forma essa representação se aproxima ou se distancia da sua realidade?”, ou ainda “Quem você acredita que produziu esse objeto e em qual contexto?”. A partir dessas provocações, torna-se possível construir um diálogo coletivo que valoriza as diferentes interpretações, ao mesmo tempo em que o educador introduz elementos contextuais que ampliem a compreensão crítica da obra, evitando sua redução a um objeto exótico ou descontextualizado.

No âmbito das discussões que o grupo participou durante o Estágio Supervisionado III, foi possível perceber que a atuação educativa em espaços museais demanda flexibilidade, escuta ativa e capacidade de adaptação às diferentes realidades do público. Evidenciando que ações como a abertura ao diálogo, o incentivo à participação e a valorização das interpretações dos visitantes abrem caminhos para uma mediação mais democrática e significativa. Ao mesmo tempo, foi notada a importância de uma formação crítica do educador, que permite reconhecer as limitações institucionais e, ainda assim, propor intervenções que possam quebrar com essa hegemonia.

Assim, as possibilidades de atuação do educador em museus se constroem no entrelaçamento entre teoria e prática, exigindo uma postura ética e reflexiva diante das complexidades do contexto museal. Ao assumir esse papel, o educador contribui para a transformação do museu em um espaço mais inclusivo, plural e aberto à diversidade de experiências.

Considerações finais

Diante das discussões apresentadas, torna-se evidente que os museus, enquanto espaços de educação extraescolar, possuem um papel fundamental na formação crítica dos sujeitos, indo além da simples preservação e exposição de acervos. Ao serem compreendidos como ambientes de produção de conhecimento, esses espaços revelam seu potencial para promover experiências educativas significativas, pautadas na interação, na interpretação e na construção de sentidos.

No entanto, a análise da apropriação cultural no contexto museal evidencia tensões históricas e estruturais que ainda atravessam essas instituições, especialmente no que se refere à manutenção de narrativas hegemônicas e à marginalização de determinadas culturas. Nesse sentido, pensar o museu contemporâneo implica reconhecer essas problemáticas e buscar caminhos que vão contra as práticas homogeneizantes e excludentes.

É nesse cenário que a atuação do educador se mostra essencial, assumindo um papel mediador que valoriza o diálogo, a escuta e a diversidade de interpretações. Ao propor práticas educativas mais inclusivas e críticas, o educador contribui para a ressignificação do espaço museal, transformando-o em um ambiente mais plural e acessível a todos..

Por fim, reforça-se a necessidade de uma educação museal comprometida com a ética e com a valorização das diferenças. Assim, o museu pode deixar de ser apenas um espaço de legitimação cultural para se tornar, efetivamente, um lugar de encontro, reflexão e transformação social.

Referências

ALBUQUERQUE, E. F. Arte e inclusão: O ensino artístico para crianças com TEA. **International Integralize Scientific**. v. 5, n. 48, 2025.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Porto Alegre: Zouk, 2 ed, 2007.

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CHAGAS, M.; NASCIMENTO, J. Museologia e Patrimônio: campos de tensão. Rio de Janeiro: **Museologia e Patrimônio**, v. 1, n. 1, 2008.

CONSÍGLIO, T. Se a educação nos museus.... In: **SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DE SÃO PAULO (SISEM-SP)**. Rede de Redes. São Paulo, 2017. Disponível em: <[https://www.sisemsp.org.br/rededere-des/artigos/nucleo3/a12.html#:~:text=Se%20a%20educa-ção%20nos%20museus,15\).&text=Em%20compensação,%20entre%20os%20benefícios,da%20museologia%20e%20da%20educa-ção](https://www.sisemsp.org.br/rededere-des/artigos/nucleo3/a12.html#:~:text=Se%20a%20educa-ção%20nos%20museus,15).&text=Em%20compensação,%20entre%20os%20benefícios,da%20museologia%20e%20da%20educa-ção)>. Acesso em: 16 mar. 2026.

FONSECA BREFE, A. C. Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 17, 2012.

MUSEU UNIVERSITÁRIO DE ARTE. Disponível em: <<http://www.muna.ufu.br/index2.html>>. Acesso em: 3 jun. 2026.

PINTO, J. R. **O papel social dos museus e a mediação cultural: conceitos de Vygotsky na arte-educação não formal**. Palíndromo, n. 7, 2012.

SANTOS, B. S.; NUNES, J. A.; MENESES, M. P. Introdução: para ampliar o cânone da ciência: a ecologia dos saberes. In: SANTOS, B. S. (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2007.

WILLIAM, R. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ENTREVISTAS

Nas entrevistas desta edição, a memória se manifesta como fio condutor entre trajetórias e experiências que marcaram a história do ensino de artes na Universidade Federal de Uberlândia. As entrevistas com Valéria Ochoa e Afonso Lana, ex-professores do curso de Artes Visuais, nos convidam a percorrer caminhos de formação, docência e criação artística atravessados por deslocamento geográficos, políticas de ensino e acontecimentos históricos. Em suas narrativas, o fazer artístico se revela como prática de resistência e reinvenção.

Valéria Ochoa conduz sua fala pela delicadeza do desenho e pela paixão pela figura humana, costurando memórias de sua formação em Ribeirão Preto, sua chegada a UFU nos anos 70 e sua pesquisa sobre o simbolismo de Eliseu Visconti. A arte aparece em sua trajetória como uma chama que insiste em permanecer acesa, mesmo após a aposentadoria, atravessada por vivências familiares, trocas com alunos e o desejo de explorar novos caminhos criativos.

Afonso Lana, por sua vez, carrega em sua história as marcas do exílio político e da formação na Alemanha Oriental. Sua trajetória entrelaça a arte com a necessidade de reconstrução em meio a experiências de prisão, tortura e deslocamento. Ao retornar ao Brasil e ingressar na UFU, encontrou na docência um espaço para compartilhar com os alunos sua formação germânica, marcada pelo rigor da prática e pela autonomia do ateliê, ao mesmo tempo em que precisou se adaptar às realidades do ensino de arte no interior mineiro.

Ambos os depoimentos revelam o compromisso com a formação em artes e a importância da base técnica como fundamento para a criação. Suas falas ecoam questões centrais para o

ensino artístico, como a relação entre teoria e prática, o lugar da experimentação, a construção da poética pessoal e os desafios de se fazer arte e formar artistas em contextos periféricos aos grandes centros culturais.



ENTREVISTA COM VALÉRIA:

Artista Plástica, Pesquisadora e
Professora Universitária

Revista 1i: Para iniciar, eu gostaria que você se apresentasse para o vídeo. Para quem não te conhece e está te vendo pela primeira vez, quem é a Valéria?

Valéria: Meu nome é Valéria Ochoa Oliveira. Eu moro em Uberlândia praticamente desde que eu nasci. Eu nasci em Belo Horizonte, mas eu vim para cá bebê ainda. Meu pai era chileno, minha mãe brasileira.

E a gente morou sempre aqui, mas na época que eu fui fazer meu curso descobri uma faculdade em Ribeirão Preto e eu acabei indo fazer lá, onde fiquei por quatro anos.

Na época era um curso de educação artística, meio belas artes, com muitas disciplinas práticas. E eu sempre fui muito ligada em desenho, em figura humana. Gostava de fazer retratos, meus amigos posavam para eu desenhar.

Morei no Rio uma época. Fiz um ano de arquitetura lá. Depois eu enchi a paciência de morar no Rio, muita violência e eu quis vir embora. Então eu retornei a Uberlândia. Procurei e descobri que estavam precisando de professor na UFU.

Ainda não tinha sido federalizado, para você ter uma ideia. Foi em 1979, acho. Dei aula de história da arte por um tempo, depois comecei a dar aula de desenho. E sempre foi muito bom pra mim esse contato com os alunos, com o magistério mesmo, com a questão do ensino – do ensino prático das aulas.

Eu queria fazer mestrado, mas eu tinha um filho pequeno. Era muito difícil, eu tentei fazer em São Paulo por um semestre e não deu certo, não foi bom pra mim.

Quando começou a ter aqui o mestrado em história, algumas pessoas lá do curso começaram a fazer. E um professor nosso falou *“Valéria, por que você não vê lá na História se tem alguma coisa*

que dá pra você fazer?" E foi muito bom, porque eu queria pesquisar a figura humana e o final do século XIX.

Então eu encontrei o Eliseu Visconti, que é um pintor brasileiro. Ele era de origem italiana, e naturalizou brasileiro. Ele estudou em Paris também, então ele teve contato com todo aquele final do século XIX, começo do XX, que é a Belle Époque. E foi muito, muito gratificante fazer esse mestrado, que acabou originando um livro.



Mestrado da professora Valéria sobre as Musas de Eliseu Visconti.



Valéria posando com seu livro A Arte na Belle Époque.

Foi publicado pela EDUFU em 2008, se não me engano. Eu não sou muito boa com datas. Então eu já acabei fazendo esse mestrado quase na época de me aposentar.

Porque as outras tentativas... Ah, tentei arte na educação também, não deu certo. Fiz todas as matérias, mas eu acho que o objeto de estudo não estava muito... assim, não era uma paixão, né? Igual foi o Visconti.

E a minha trajetória artística tem sido muito assim – dentro desse universo, que tem muito a ver com as aulas que eu dei. Eu dei aula de modelo vivo, de perspectiva, de luz e sombra. Dei um pouco de aula de história da arte também. Eu tenho um interesse grande, assim, também por temas ligados com a mitologia, com a antiguidade, que têm relação com o que eu fiz no mestrado.



Desenhos de modelo vivo do acervo de Valéria.

O final do século XIX tem uma influência grande do simbolismo, do impressionismo, de todas as correntes que vieram depois do impressionismo. E o Visconti absorveu muitas delas.

Esse livro está na biblioteca. Chama *Arte na Belle Époque: O simbolismo de Eliseu Visconti e as musas*.

Por que as musas? Porque esse trabalho do Visconti, que está no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no teto do Salão do Foyer, tem a ver com a representação das musas, segundo a minha interpretação. Então, essas musas, cada uma tem uma atribuição e elas, nesse trabalho aqui, elas estão tocando instrumentos.



Trabalho de Eliseu Visconti presente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

E na minha dissertação eu tento associar a característica daquele instrumento musical com a função dessa musa. Porque as musas tinham funções na mitologia.

O Apolo também tem uma simbologia na posição dele no painel. Enfim, eu faço todo um contexto histórico dessa representação.

Eu dei aula há muitos anos e agora estou aposentada. Continuo desenhando, não tanto, mas tento manter viva a chama.

Revista 1i: Entrando agora no início da sua trajetória, gostaríamos de saber: como foi a escolha pela graduação em Desenho e Plástica, na Universidade de Ribeirão Preto? Depois disso, como aconteceu a sua chegada a Uberlândia e, mais tarde, à UFU? O que esse novo contexto representava para você naquele momento?

Valéria: Então, eu fui pra Ribeirão porque era uma cidade um pouco mais próxima do que São Paulo. Eu tinha pensado em São Paulo, mas como eu sempre vivi aqui, eu tinha um certo receio de ficar mais sozinha, um certo medo da violência.

E aí, quando eu fui em Ribeirão e visitei a escola, a escola era no bosque de Ribeirão Preto. Funcionava num mosteiro, um lugar muito gostoso, cheio de vegetação e de mata em volta. Uma cidade parecida com Uberlândia também. E foi realmente muito

bom. Fiz o curso, tive muitas amigas, amigas que eu tenho contato até hoje.

Eu fiz o curso lá e resolvi voltar porque eu não tinha muito campo de trabalho lá. Eu, na verdade, queria dar aula pra criança, porque lá fiz um trabalho numa escolinha de arte para criança, com crianças pequenas. Ao voltar, eu até montei uma escolinha para crianças pequenas e fiquei um ano ou dois anos, não sei. Foi pouco tempo. Trabalhei um tempo também, com meu pai.

Meu pai era engenheiro e eu fui fazer desenho técnico. Fazia desenho de plantas, planta de construção. Planta, corte, fachada. Escrevia à mão livre, outra hora com aqueles instrumentos da época que hoje nem tem mais. O normógrafo, aquelas canetinhas de nanquim, tudo aquilo eu passei.

Bom, aí eu morei um ano no Rio, fiz um ano de arquitetura lá, mas eu vi que não era aquilo que eu queria, que eu queria artes mesmo e eu resolvi voltar para Uberlândia. Não me adaptei à vida no Rio e voltei. E aí, eu fui procurar trabalho na universidade e tinha saído uma professora, tinha uma vaga na parte de História da Arte.

E, como eu fiz o curso, fui conversar e levei meu currículo. “Não, então você vem.” Aí, eu dei aula de História da Arte durante um tempo e depois eu comecei a dar aula de desenho.

E aí, me dei melhor e pedi pra ficar só no desenho. Então, foram muitos anos dando aula de desenho - desenho de observação, perspectiva, luz e sombra, modelo vivo. As aulas de modelo vivo eram as que eu mais gostava.

A gente contratava modelos e, às vezes, os alunos posavam entre si, mas era mais raro. Sempre a gente contratava alguém e juntava entre nós uma quantia pequena para pagar os modelos.

Revista 1i: Então tinha uma rotatividade grande dessas disciplinas? Você pegava uma disciplina, depois podia experimentar dar outras.

Valéria: É, às vezes a gente fazia uma... Como é que eu te digo, um intercâmbio. Por exemplo, [de desenho] com História da Arte, vendo algum tema que eles estavam estudando em outras matérias.

Fazia muito desenho ao ar livre também. Saía com eles, às vezes ia no praia-club, às vezes ia numa praça, de acordo com o que a gente estivesse vendo. Ou mesmo dentro do campus. Nós desenhávamos muito dentro do campus.

Revista 1i: Foi muito diferente a sua experiência de formação em Ribeirão Preto e sua experiência como docente em Uberlândia? Há algo que aproxima esses momentos?

Valéria: Quando eu fui fazer a faculdade lá, a faculdade aqui não tinha aberto ainda. Talvez, se já tivesse aberto, eu teria até ficado por aqui.

Todos os meus professores lá eram artistas. Na UNAERP, que era uma faculdade particular, a gente ia muito em São Paulo, ia nos museus, no MASP, Bienal. A gente estava sempre viajando.

Em termos de ensino, o curso daqui, numa época, era educação artística. Tinha alunos de música, tinha aquela licenciatura curta. E ele foi tendo várias mudanças. O currículo, eu acompanhei ao longo desses anos, nem sei quantas reformas teve.

Teve muita mudança. Agora, é Artes Visuais, na época era Artes Plásticas.

Não vou dizer em termos de conteúdo, de profundidade, se um foi melhor que o outro. Eu tive uma formação, vamos dizer, mais antiga. Com muita ênfase nas disciplinas com base no desenho,

escultura. Tive geometria, tive até matérias como geometria descritiva, história da arquitetura.

Eu acho que agora o curso está caminhando com as mudanças para uma outra vertente.

A minha formação foi figurativa. Eu acho que hoje, talvez, é um pouco mais aberto, porque tem muita essa coisa da arte conceitual, da arte contemporânea. Talvez, isso abriu mais o leque. Na minha época, não, não tinha.

Revista 1i: Já tinha performance, fotografia?

Valéria: Performance muito pouco. Quando eu fiz o curso, não. Fotografia, tinha.

Revista 1i: É interessante ir vendo como isso vai mudando. Já escutei falarem que tinha decoração, arte de interiores.

Valéria: Tinha sim. Eu dei aula nos cursos de Decoração, para os primeiros anos. Aí, depois, o curso de decoração virou Arquitetura de Interiores.

Revista 1i: É, tudo se separou. Agora o curso é Artes Visuais e as demais áreas têm seu espaço separado.

Valéria: Quando eu me aposentei, já tem mais de 15 anos, já tinha começado essa reforma. Mas não estava ainda implementada.

Mas nós tivemos professores muito bons. O pessoal que era da minha época, a maioria está aposentando pela faixa etária. Eu sei que agora tem muito aluno novo, já com novas ideias.

Revista 1i: Ah, o curso, inclusive, tem muita procura hoje.

Valéria: Que bom!

Revista 1i: E Valéria, voltando para sua trajetória, você se lembra da sua primeira exposição? Como foi o caminho até chegar nela e o que aquele momento representou para você?

Valéria: Na época do meu curso, fazíamos direto exposição. Dentro de Ribeirão mesmo, a gente conseguia espaço e expunha, mas eu nunca fiz uma individual lá. Eu fui fazer individual aqui em Uberlândia.

A minha irmã estava grávida e eu estava fazendo uma série de desenhos dela. E aí, eu fui convidada pelo Paulinho Carrara. Ele tinha uma galeria que até já fechou, era ali na Rio Branco. E foi muito bom.

Fiz uma série de desenhos dela grávida. Ela até foi posar nas aulas de desenho de modelo vivo, que eu estava fazendo com o professor Babinski. Ele deu aula aqui por muito tempo. Hoje, ele se aposentou e está morando perto de Manaus. Em uma cidade pequena, não sei muito bem. Mas foi uma época muito rica.



Desenhos de modelo vivo do acervo de Valéria.

A gente fazia muitas trocas. Eu frequentava as aulas dele. Não só eu, outros alunos e outros professores também. O professor Hélio Siqueira também às vezes dava algum curso. Eu fiz um curso de pintura com ele e foi muito bom.

Também tinha o professor Gustavo, da cerâmica. Acho que ele já aposentou também, acabou fazendo arquitetura. Tem muitos professores da minha época que eu sempre me lembro.

Revista 1i: Ótimo saber! Essa exposição, a primeira que você fez individualmente, foi diferente do sentimento de fazer as coisas em conjunto?

Valéria: Eu cheguei a fazer mais individuais depois, mas eu não tenho uma carreira assim, como tem muita gente que expõe fora e tem uma vida artística mais “animada”. Quase todo ano, a gente fazia uma coletiva lá no MUNA – Museu Universitário de Arte.

Era muito gostoso, a gente ficava preparando como que ia ser. Tinha que ter uma série de trabalhos e cada um expunha em um espaço bonito lá.

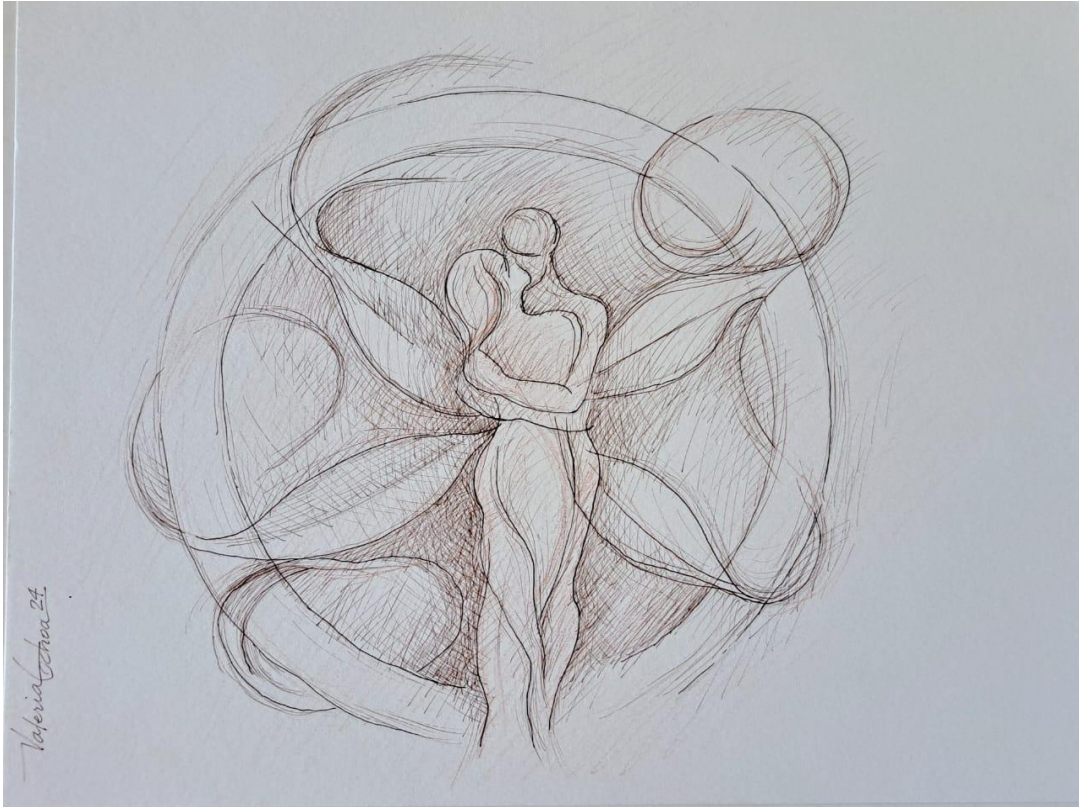
Mas eu acho que tem o mesmo valor. Quando é individual, você tem mais trabalho, mas a coletiva também é um momento muito bom.

Revista 1i: Você tem alguma exposição ou trabalho que permanece mais vivo na sua memória. Um mais especial para você?

Valéria: Aquela exposição que eu fiz na galeria da Lilian Tibery. Com ela, na verdade, fomos nós duas. Foi muito bom. Foi um trabalho gostoso de fazer.

A gente trabalhou com uma modelo e foi uma troca entre eu e ela também.

E essa última exposição na Casa da Cultura, “Paisagens da Alma”, foi também um momento muito especial. Porque era um sonho que eu tinha.



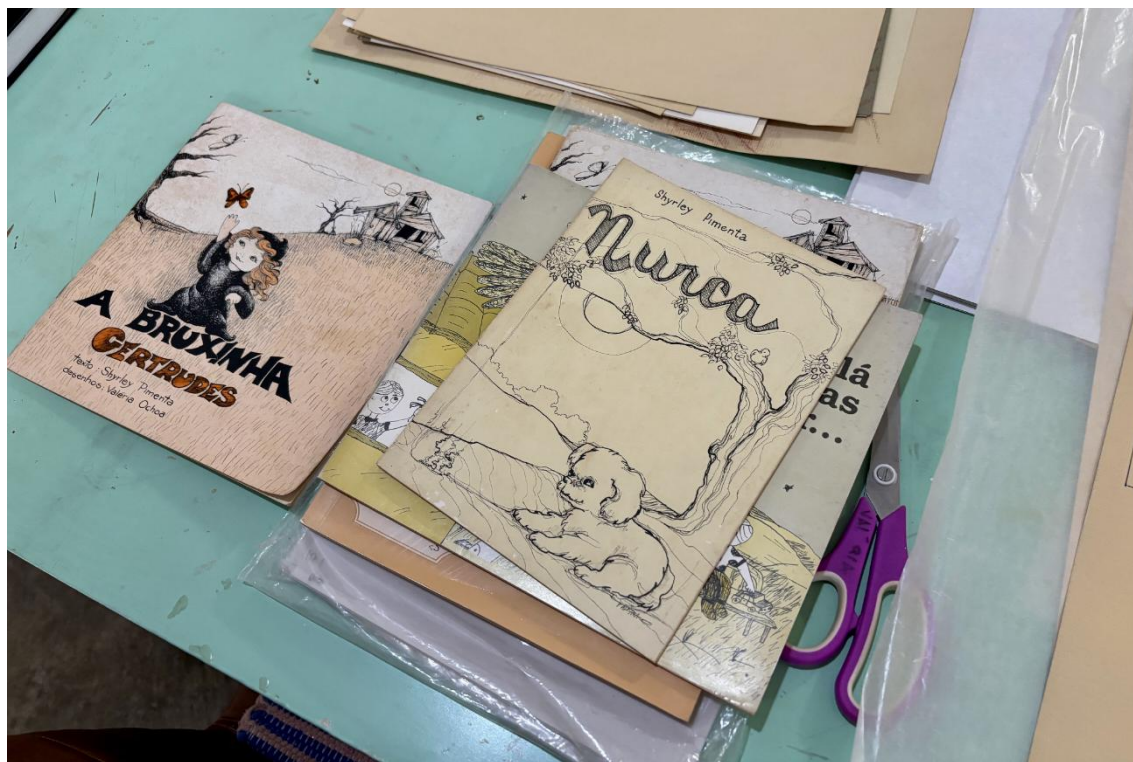
Série Paisagens da Alma, Valéria Ochoa, 2024. Bico de pena e sanguínea.

A Casa da Cultura é um lugar histórico, um espaço que eu achava que tinha muito a ver com o bico de pena, que é uma técnica mais tradicional. Então, foi muito gostoso. Mas tudo é importante na época que a gente faz, se a gente se dedica. Cada coisa acrescenta muito.

Teve a questão das ilustrações também, dos livrinhos. Teve esse livrinho aqui, o *Aprendizes de Trovador*, que eu tive a colaboração da minha filha, que na época devia ter uns sete anos.



Livro "Aprendizes de Trovador", ilustrado por Valéria.



Os livros “A bruxinha Gertrudes” e “Nurca” ilustrados por Valéria.

Ela me ajudou muito com os desenhos. Nossa, foi muito bom fazer isso. Não é um trabalho muito comum.

A professora Ivanilde Aparecida França dava aula na Escola Estadual Américo René Janete. Ela me procurou porque eu tinha uma experiência com a ilustração de livrinhos, me pedindo a colaboração. E aí, a gente fez.

Foi um trabalho de uns três meses com os alunos de lá. Eu orientando e eles fazendo os versos. E depois, a parte da arte final fui eu e a minha filha que fizemos, porque a gente tinha que adequar o tamanho da ilustração com o tamanho da página. Foi muito bom.

Aqui tem os versinhos das crianças. Deixa eu ler um...
“Plantei uma roseira no meio do meu jardim
E ao pé da minha janela, cultivei pé de alecrim.”

“O vento sussurra baixinho, varre as folhas pelo chão.
A árvore balança e diz, Obrigada, meu irmão.” Tiago, 7º C.

Eu gosto muito dessa parte de literatura infantil, de ilustração também, mas é uma coisa que não deu tempo de explorar muito.

Revista 1i: E seu primeiro foi o da bruxinha? (A Bruxinha Gertrudes, de Shirley Pimenta)

Valéria: Não, o primeiro foi o Nurka, feito pela universidade.

O Nurka é a história de uma cachorrinha. A pessoa que escreveu a história, que é a Shirley Pimenta, ganhou um concurso. Ela fez um curso e lá fizeram um concurso – quem fosse selecionado ia poder publicar.

Chegou um convite para nosso curso, buscando quem quisesse participar da ilustração. E eu quis. Eu sempre gostei. Na minha época de faculdade, eu fazia também. Então eu fiz esse trabalho com o bico de pena.

Um tempo depois, uns 2 anos ou mais, ela me procurou para ilustrar a Bruxinha Gertrudes. Esse é de 1981. Nossa, há muito tempo. Tô antiga, né, gente? Mas foi muito bom.

Revista 1i: Você já falou um pouco sobre o curso de Artes na sua época, mas tem outro ponto interessante para aprofundar. Você conviveu com várias gerações de professores, vários estudantes. Como você se lembra da atmosfera do curso naquela época? Como eram as trocas, o ambiente de trabalho?

Valéria: O curso de artes é bem eclético. Porque tem professores de várias formações.

Eu era, vamos dizer, da turma mais antiga. Hoje tenho 73 anos, na época que eu estava dando aula tinha muito professor mais novo. Sempre foi muito misto.

A gente tinha contato com os professores em reunião, em exposições. Era muito gostoso, era uma troca gostosa. Por exemplo, se eu

fazia uma exposição, eles iam e eu também ia na deles. A gente sempre tinha esse contato.

Revista 1i: E o curso já tinha essa separação de bacharelado e licenciatura como tem hoje?

Valéria: Acho que tinha, mas como o professor às vezes tá dando aula para alunos de uma e de outra opção, não tem muito como você direcionar [o conteúdo]. O meu enfoque sempre foi na questão do desenho, de preparar o aluno para ter um bom desenho para ele, o que é um conceito antigo. Acho que hoje nem se fala nisso mais.

Ainda sou dessa opinião, que a base é muito importante, até para o aluno saber escolher. O que ele quer, saber lidar com uma técnica mista, com uma linguagem, ter um domínio do desenho pra saber desenhar aquilo que ele quer e não ficar só no abstrato.

Revista 1i: O curso hoje tem disciplinas que se voltam mais ao técnico, mas na maior parte realmente temos liberdade para criar a arte e expressar sem tanto prendimento. Mas é interessante, as duas visões têm alguma coisa boa sobre elas.

Valéria: Isso é verdade.

Revista 1i: Sua pesquisa sobre Eliseu Visconti atravessa questões ligadas à modernidade, alegoria e imagem. Como esses estudos foram transformando seu olhar sobre a arte ao longo do tempo?

Valéria: Nossa, eu acho que mudou muito. Porque essa parte histórica, essa base que o Eliseu tinha que ter para poder produzir os trabalhos... geralmente eram trabalhos de encomenda, mas ainda tinha um olhar, estudo e intenções dele. Particularmente sobre esse trabalho que tá no Teatro Municipal, não tinha muita bibliografia, então foi um trabalho que eu tive que me aventurar cruzando as fontes, interpretando.

Depois disso, eu fiquei com um olhar mais apurado. Quando eu vou num museu, quando estou estudando sobre um determinado artista, já olho e quero saber o que é que tem por trás daquilo. Estou até fazendo um cursinho de História da Arte na internet, para não deixar isso morrer.

Revista 1i: Em vários momentos da sua trajetória, aparece o diálogo com Erwin Panofsky e a leitura iconográfica. Como essas referências entraram no seu modo de observar e ensinar as imagens?

Valéria: Eu tenho até um livro do Panofsky na minha estante. Esse livro é excelente, “Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento”, todos os textos dele. Ele tem uma metodologia de como olhar para uma obra, de como buscar as referências.

Ele fala muito do neoplatonismo, que é o que eu estava interessada em estudar na obra do Visconti, onde as musas estão todas nuas. Então, o que é esse nu para aquele final de século? Tem muito a ver com o neoplatonismo, com a forma que os artistas olhavam para esse nu. Porque o nu era a expressão do belo, do bom.

O Panofsky foi fundamental nessa parte de iconologia. Ele tem vários estudos aqui, esse foi que eu mais estudei: O movimento neoplatônico em Florença e no norte da Itália, Bandinelli e Tiziano. Depois, o movimento neoplatônico e Michelangelo. Ele tem um fundamento muito bom de história, de filosofia, de latim. Era uma pessoa muito culta.

Acho que a gente tem que ir atrás. Buscar sua poética. No meu caso, eu sempre gostei de figura feminina principalmente, do nu. Mas eu não tinha muita ideia desse fundamento.

Quando eu fui fazer o curso em Ribeirão, comecei a entender essas ligações. Agora, no estudo da obra do Visconti, aí realmente foi um campo que se abriu pra mim. Eu entendi o que era esse nu, qual o sentido dele. Alguns desenhavam algo e não sabem o porquê, mas quando você busca o significado, você vê que faz todo o sentido.

Que tem algo por trás, não é só uma pessoa. Tem um motivo de ela estar daquela forma. Que nem outro dia eu vi uma professora falando no curso de História da Arte, que tem muito artista de hoje que ela não pode dizer que ele é artista contemporâneo. Ele é um artista que está produzindo com base na arte moderna ainda, que eu acho que é o meu caso. Porque eu sou figurativa, eu tô com um pezinho lá ainda naquelas correntes do final do século XIX.

A arte contemporânea em si tem uma ligação mais com a arte conceitual e não com a representação.

Revista 1i: Como a fotografia hoje é tão forte, tão acessível, acaba que muitos buscam criar algo que foge do real.

Valéria: É uma forma de ver. Eu acho que mesmo tendo a fotografia, ela não muda a importância e o sentimento que a gente tem ao ver uma pintura. Porque é uma forma muito diferente de ver.

Revista 1i: E, pensando nos seus projetos, desde os primeiros desenhos até os trabalhos mais recentes, como você percebe a construção da sua poética ao longo do tempo? Houve momentos, séries ou experiências que mudaram seu olhar e transformaram sua maneira de trabalhar?

Valéria: Eu acho que tem uma mudança, sim, porque à medida que você vai desenhando mais, vai desenvolvendo mais o trabalho, ele vai caminhando. No meu caso, não houve uma mudança de começar no figurativo e abstrair. Eu continuo com a predileção pela figura humana, mas explorando mais o simbólico. Por isso que eu falo que eu sou um pouco antiga, porque ainda me pega a

questão do sentido, de construir uma arte que é uma linguagem, que quer transmitir alguma coisa.



Casal, Valéria Ochoa, 1980. Óleo sobre tela, 40 x 60 cm.

Revista 1i: Em diferentes momentos da sua produção, aparecem questões recorrentes, como o cotidiano, a experiência vivida, a figura humana, os gestos e o corpo. Como esses elementos foram se construindo na sua obra e de que maneira eles se reorganizam nas diferentes séries que você desenvolveu?

Valéria: Eu acho que às vezes é o momento. Alguma experiência que você está passando, algum interesse. Porque agora, por exemplo, eu tenho netos pequenos e a vivência com a criança impacta a gente. Tem muita coisa que a gente não sabe definir também, depois que passa que você vai pensar e entender o motivo de ter sido assim.

Revista 1i: Como é para você a experiência de representar modelos, como nas aulas de modelo vivo, e representar as pessoas que você conhece?

Valéria: A ligação emocional com a figura, eu acho que traz um outro olhar. Eu gosto muito do retrato, mas com a pessoa na minha frente. A experiência de tentar captar a essência do olhar. Isso é um pouco antigo também. Pessoalmente você pega além do que está vendo, você vê que a pessoa é carismática, mais quente, mais séria. Tem uma energia que você não consegue captar pela foto.

Revista 1i: Agora, voltando para o presente, o que você tem produzido mais atualmente? Há questões que vem aparecendo com mais força nos seus trabalhos?

Valéria: Eu quero muito começar a pintar.

Eu já fiquei um tempo no preto e branco, no bico de pena. Então, agora eu estou querendo cor, estou querendo tela, mas ainda não comecei. Também quero explorar tamanhos maiores e explorar movimento.

Revista 1i: E sobre temáticas, tem alguma em específico que te mobilize para criar hoje?

Valéria: Eu acho que o simbólica me puxa para um estado, assim, fora do caos. Nessas alturas eu estou querendo buscar um pouco mais do sentido da vida. Eu acho que mais é isso, do ser humano, das experiências humanas.

Revista 1i: Ainda pensando no contexto atual, como você percebe o lugar do desenho e da arte hoje, dentro e fora da Universidade?

Valéria: Então, eu não tenho viajado muito por questões particulares, mas do que vejo na mídia, acho que essa parte do conceitual tem estado muito forte, em museus, e exposições. Acredito que o que depende muito é a sinceridade da pessoa que está fazendo. É a verdade de cada um.

Para cada pessoa a arte tem um sentido. Quem procura mesmo um curso profissional, já tem aquele chamado dentro de si.

Então, eu acho que cada um tem que seguir esse impulso e tentar ser o mais verdadeiro possível. Ir atrás, desenhar, pintar, enfim, fazer o que a sua alma chama. No meu caso, eu continuo sendo fiel àquele primeiro impulso lá, não sei porquê. O tema para mim ainda não esgotou.

Revista 1i: Valéria, para finalizar, gostaríamos que deixasse pra nós uma mensagem para os estudantes de artes hoje.

Valéria: O que eu queria deixar de mensagem é que eu tive muitos alunos que se tornaram amigos e que a gente continua tendo um contato. Por eles, vejo como essa base de desenho é importante. Embora tenham aparecido muitos outros campos e muitas outras formas de arte, de expressão, eu continuo apaixonada pelo desenho.

Eu acho que ninguém sai perdendo se vai atrás de reforçar esse lado [de aprender os fundamentos base], mesmo que depois você fale *“não quero, vou desconstruir.”*

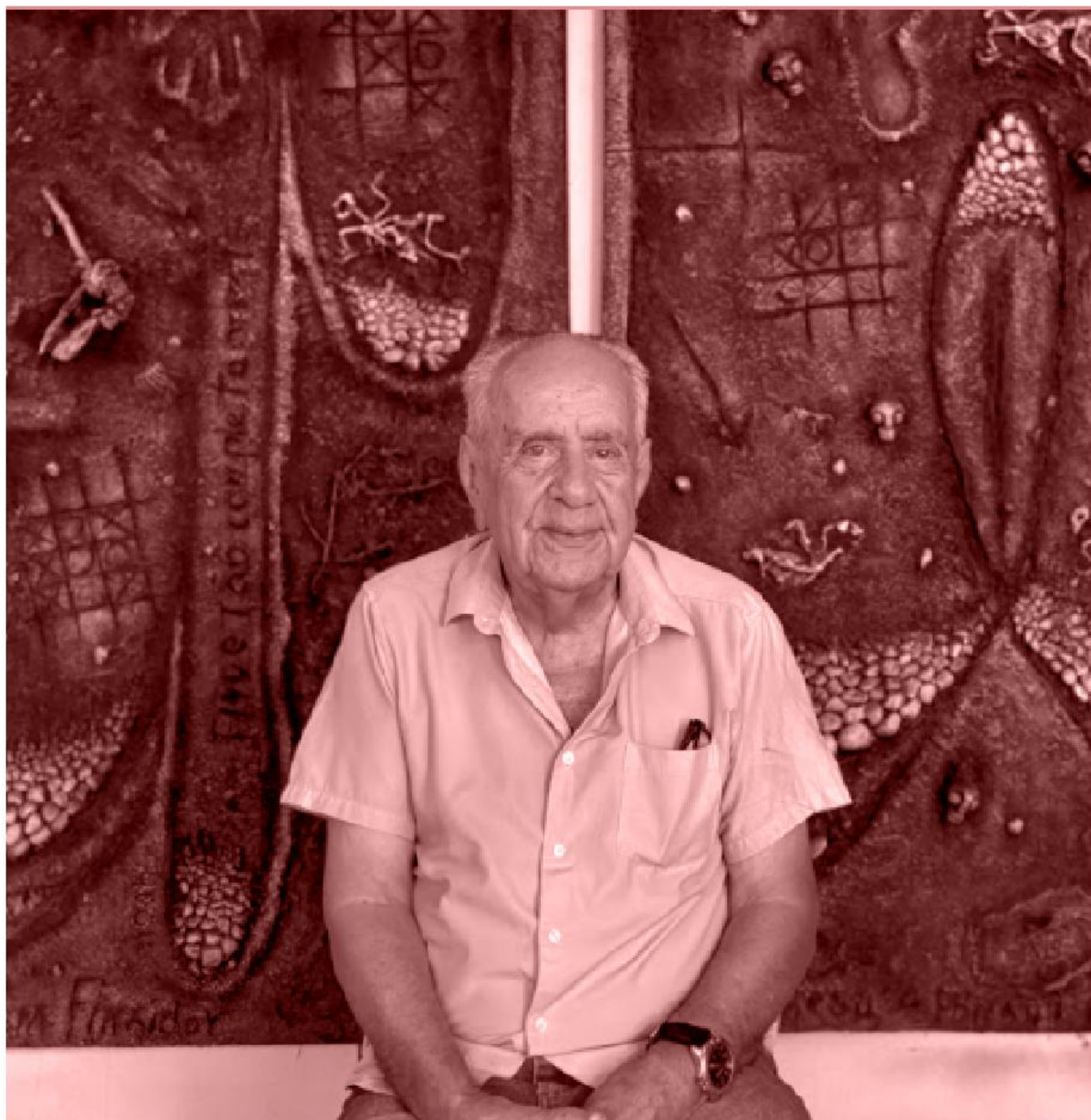
Quero reforçar a importância dessa base na formação dos alunos.

Agradeço a presença de vocês aqui no meu espaço. Por poder compartilhar com vocês um pouco da minha vida e do meu trabalho. Sejam bem-vindas sempre. Muito obrigada.

Um abraço para as artes visuais e para os alunos novos e antigos. Obrigada.

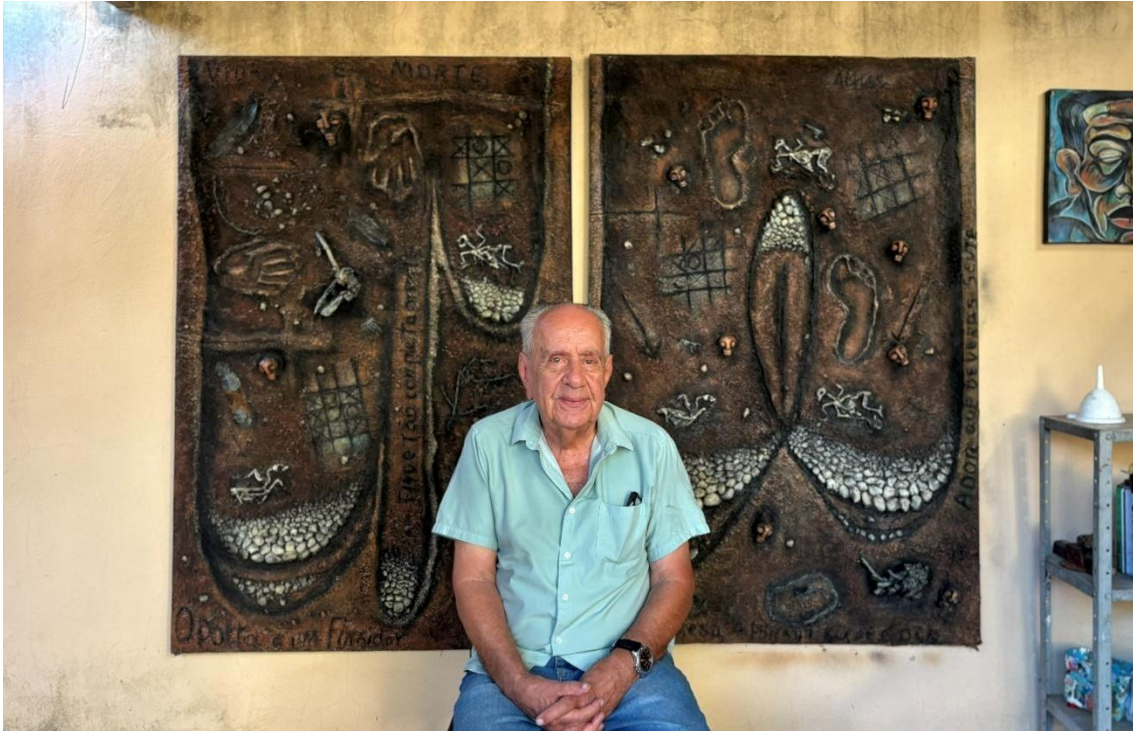


Valéria em seu ateliê.



ENTREVISTA COM AFONSO:

Artista Plástico e ex-Professor
Universitário



Eros x Tânatos, Afonso Lana, 2010. Técnica mista com inclusão de esqueletos de aves, folhas, areia e pedras, 150 x 100 cm.

Revista 1i: Para começar, você pode se apresentar e falar um pouco sobre o início da sua trajetória? Você cursou Veterinária antes de estudar arte, não é?

Afonso Lana: Meu nome é Afonso Celso Lana Leite. Antes de fazer Artes Plásticas, cursei cerca de dois anos de Medicina Veterinária no Brasil. Nesse período, tive problemas políticos, fui preso e, quando saí, me refugiei no Chile, durante o governo de Salvador Allende.

Foi lá que comecei minha formação artística. Eu já tinha uma necessidade muito forte de desenhar e uma relação próxima com a arte, mas ainda de forma intuitiva. Em Santiago, estudei Artes Plásticas por aproximadamente dois anos. Com o golpe militar de 1973, precisei deixar o país novamente e, por meio da ONU, fui encaminhado para a Alemanha.

Em Dresden, trabalhei inicialmente em uma fábrica e depois fiz um ano intensivo de alemão para estrangeiros antes de ingressar na universidade. Minha formação artística aconteceu, de fato, na Alemanha Oriental, onde cursei Artes Plásticas em período integral durante cinco anos.

Quando concluí o curso, o Brasil já vivia o processo de redemocratização. Retornei ao país no final de 1981 e, pouco tempo depois, ingressei como professor na Universidade Federal de Uberlândia, onde trabalhei de 1982 até minha aposentadoria, em 2013.

Hoje continuo produzindo, mas de uma forma muito diferente. Com mais de oitenta anos, faço arte com mais calma e prazer, sem a preocupação que tive durante boa parte da vida com mercado, reconhecimento ou sobrevivência financeira.

Revista 1i: Durante sua formação em Dresden, você trabalhava e estudava ao mesmo tempo?

Afonso Lana: Não. Trabalhei primeiro na fábrica. Depois, quando fui aceito na universidade, passei um ano estudando alemão em regime intensivo. Só então iniciei o curso superior. Por isso, meu período de formação acabou sendo mais longo do que os cinco anos oficiais da graduação.

Revista 1i: Sua aproximação com a arte acontece primeiro no Chile e depois se aprofunda na Alemanha. Como foi vivenciar esses contextos tão diferentes?

Afonso Lana: Houve um choque muito grande entre as duas experiências. No Chile, minha formação foi bastante limitada pelas próprias condições de vida que eu enfrentava. Eu era jovem, refugiado, sem profissão e com muitas dificuldades financeiras. Morei em uma favela e sobrevivía fazendo artesanato para vender.

Por isso, apesar de ter estudado arte, não considero que tenha sido ali minha formação fundamental. Ela aconteceu na Alemanha,

quando tive acesso a uma bolsa de estudos e pude me dedicar integralmente ao trabalho artístico.

A universidade em Dresden exigia uma dedicação intensa. Entrávamos às oito da manhã e permanecíamos até o fim da tarde. Cada estudante possuía seu próprio ateliê e podia trabalhar também nos fins de semana. A produção era constantemente avaliada, a exigência era muito alta e muito pessoal.

Além disso, eu entrei na universidade em uma situação diferente da maioria dos colegas. Era mais velho, vinha de um processo de exílio e precisava reconstruir minha vida. Muitos deles já tinham uma formação artística sólida desde a escola. Precisei trabalhar muito para alcançar o nível que eles possuíam.

Curiosamente, anos depois, quando retornei à Alemanha, descobri que quase nenhum dos treze colegas que cursaram comigo continuava atuando profissionalmente como artista. Isso mostra como a carreira artística é difícil em qualquer lugar do mundo.

Então, eu tive uma formação muito germânica. Mas o meu trabalho já não era. O meu trabalho, já passei por várias fases, sem me preocupar muito em dar a ele um rótulo. Mas eu trabalhei com várias perspectivas diferentes até chegar ao que eu estou fazendo agora no momento.

Revista 1i: E como foi voltar ao Brasil depois dessa formação tão marcada pela experiência alemã?

Afonso Lana: Houve adaptações, naturalmente. A principal diferença estava na estrutura de ensino. Na Alemanha, o estudante tinha muito mais autonomia. Não havia um controle cotidiano sobre presença ou frequência; a cobrança estava concentrada na qualidade da produção realizada.

Outra diferença era a carga prática. O tempo dedicado ao ateliê era muito maior do que aqui. As disciplinas teóricas ocupavam

apenas parte da semana, enquanto a maior parte da formação acontecia na prática.

Cada professor possuía seu próprio ateliê dentro da escola, e os alunos conviviam diretamente com os processos de criação. Eu tinha um espaço de trabalho enorme, algo impensável quando cheguei ao Brasil. Além disso, a universidade fornecia os materiais necessários para a produção.

Ao retornar, precisei redimensionar meu trabalho às condições que encontrei aqui. O que mais estranhei foi justamente o pouco tempo destinado à prática artística. Porque essa parte lá é muito útil, pois havia uma exigência também que você tenha que produzir muito.

Revista 1i: Se puder falar um pouco mais sobre o perfil do curso, quando você chegou aqui, como eram as artes na universidade?

Afonso Lana: Na época ainda era Educação Artística. Esse era o grande ponto. Não havia, por exemplo, um espaço estruturado para a pintura. Eu me lembro que havia o professor Babinski, com pouca carga horária, trabalhando mais a parte do desenho. A cerâmica sempre teve um espaço importante, mas as outras áreas ainda eram mais limitadas.

Também havia uma diferença muito grande em relação ao lugar de onde eu vinha. Dresden tinha cerca de 450 mil habitantes e uma vida cultural muito intensa. Havia teatros, museus, exposições, uma circulação artística constante. Quando cheguei a Uberlândia, encontrei uma cidade muito diferente. Era uma cidade do interior, com menos espaços culturais e menos possibilidades para os artistas.

Isso fazia diferença. Fazer exposições aqui sempre foi mais difícil. Mesmo hoje, apesar de Uberlândia ter crescido muito, ainda existe uma diferença em relação aos grandes centros culturais. O artista

encontra menos espaços para circular e se afirmar profissionalmente.

Por outro lado, a universidade mudou muito para melhor. Quando entrei, ainda era Educação Artística e reunia diferentes áreas, incluindo a música. Com o tempo, o curso foi se transformando e ganhando identidade própria. Houve uma mudança muito positiva.

Revista 1i: E você se lembra de como aconteceu essa mudança dentro do próprio curso?

Afonso Lana: Foi um processo gradual. Não consigo lembrar exatamente das datas ou dos momentos específicos.

Mas lembro da chegada de muitos professores novos por meio dos concursos. O curso foi ganhando mais qualidade, mais estrutura e mais consistência. Quando entrei, ele ainda era pequeno, mas tinha potencial para crescer.

E cresceu.

Revista 1i: Tem alguma coisa que te marca nesse período?

Afonso Lana: Acho que justamente acompanhar esse crescimento.

Antes de vir para Uberlândia, tive uma experiência em Brasília, na Fundação Brasileira de Teatro. E a comparação era interessante. Lá eu encontrava alunos mais velhos, muitos já trabalhadores, e o ambiente me parecia mais difícil.

Além disso, quando você começa a dar aula, ninguém te ensina a ser professor. Você aprende dando aula, cometendo erros, corrigindo erros e amadurecendo com a experiência.

Lembro que em Brasília eu sentia certa insegurança. As salas eram pequenas, as turmas grandes, e eu me perguntava como aqueles

alunos conseguiriam desenvolver determinados trabalhos naquele espaço.

Quando cheguei aqui, encontrei condições melhores. E a universidade foi se transformando ao longo do tempo. Pelo que pude observar, esse é um processo natural: chegam novos professores, novas experiências e os cursos vão amadurecendo.

Revista 1i: E como foi para você começar a dar aula aqui? A sua prática artística dialogava de alguma forma com a produção dos alunos?

Afonso Lana: Nunca tive grandes problemas nesse sentido. Mas erros a gente comete, e isso faz parte.

Quando olho para trás, vejo várias situações em que poderia ter conduzido uma disciplina de outra forma. Poderia ter feito determinadas escolhas, organizado melhor algumas coisas. Mas isso faz parte da profissão.

Aliás, faz parte da vida.

Quem diz que nunca errou provavelmente tem dificuldade de avaliar a própria trajetória. A gente aprende justamente corrigindo os erros. Não apenas na profissão, mas também na vida pessoal.

Com o tempo você amadurece e começa a perceber certas questões com mais clareza.

Uma delas sempre foi a relação entre teoria e prática no ensino da arte. Não sei como está hoje, mas durante muito tempo tive a impressão de que a teoria ocupava um espaço muito maior do que a produção artística.

Eu sempre gostei mais do modelo alemão.

Porque é no fazer que você se descobre.

A teoria é fundamental. História da Arte, filosofia, crítica, tudo isso é importante. Mas ela deve funcionar como instrumento da

formação artística. Quando se trata da produção, acredito que o tempo dedicado à prática deveria ser maior.

Na Alemanha cada aluno tinha um ateliê. No primeiro ano o professor acompanhava de perto. Depois esse acompanhamento ia diminuindo. No segundo ano ele aparecia semanalmente; mais tarde, quinzenalmente; no final do curso, uma vez por mês.

O aluno passava a maior parte do tempo produzindo.

Havia avaliações periódicas, mas a responsabilidade pelo trabalho era sua. Você tinha liberdade para chegar ao ateliê na hora que quisesse, trabalhar durante a semana ou nos fins de semana. O professor fazia críticas, sugeria caminhos, apontava problemas, mas o processo era muito baseado na autonomia.

A parte teórica ficava concentrada principalmente nos primeiros anos. Depois você buscava suas referências nos museus, nas bibliotecas e na própria produção. Era outra realidade. Mas existe uma ideia daquela formação que considero muito importante: é no fazer que você encontra o seu caminho.

Todo artista precisa experimentar, errar, insistir, produzir muito. A teoria ajuda a construir repertório e compreensão, mas não substitui a experiência do trabalho.

Ao mesmo tempo, não acredito que um modelo seja superior ao outro em tudo. A formação alemã era extremamente rigorosa. O brasileiro, por outro lado, possui uma abertura criativa muito interessante.

Às vezes, o alemão é rígido demais. Já o brasileiro tem uma liberdade e uma capacidade de invenção que eu valorizo muito. Essa abertura para experimentar, misturar e criar caminhos próprios é uma qualidade importante da nossa cultura.

Acho que isso explica, em parte, o surgimento de tantos artistas relevantes no Brasil. Basta observar o que acontece, por exemplo, na música.



Lobo solitário, Afonso Lana, 2021. Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm.

Revista 1i: Pensando agora na sua carreira artística, como começou a circulação do seu trabalho? Como foram as primeiras exposições?

Afonso Lana: Isso me faz pensar numa questão que discuto muito com outros artistas. Quando você escolhe dar aula e viver em uma cidade do interior, acaba sacrificando algumas possibilidades da carreira artística.

Para o artista se fazer profissionalmente, é muito mais fácil estar em grandes centros ou em cidades que possuem uma circulação cultural e turística consolidada. Eu me lembro de conversar com artistas em Ouro Preto que viviam exclusivamente do próprio trabalho. Nem todos eram artistas consagrados, mas conseguiam colocar sua produção em circulação e sobreviver dela.

No interior isso é mais difícil. Falta mercado, faltam espaços e oportunidades. Naturalmente isso acaba interferindo na trajetória de quem produz.

Mas também não posso reclamar, porque foi uma escolha minha. Quando voltei ao Brasil, já me aproximando dos trinta anos, precisava reconstruir a vida. A universidade representava uma possibilidade de estabilidade e segurança.

Ela oferece muito, mas também cobra um preço. Em certo sentido, a universidade dá e tira ao mesmo tempo. Por isso acredito que o artista encontra mais facilidade para construir uma carreira quando está em cidades onde existe um mercado de arte consolidado. Em Uberlândia isso sempre foi mais limitado.

Revista 1i: E como a sua poética foi se construindo ao longo dos anos? Você comentou que, durante sua formação, havia uma exigência muito grande de produção. Como os temas foram surgindo depois disso?

Afonso Lana: Acho que nunca fiz uma análise muito aprofundada sobre isso. A gente vai experimentando. É uma questão de vivência.

Houve um período em que morei numa chácara e isso influenciou muito meu trabalho. Eu caminhava pela terra, encontrava esqueletos de animais, observava plantas, acompanhava os ciclos da natureza. Essa relação direta com a realidade provoca reflexões e transforma a maneira como você produz.

Nesse período fiz muitos trabalhos. Alguns ainda gosto muito, outros hoje vejo de outra forma. Mas isso faz parte. Você experimenta, segue um caminho, depois sente necessidade de procurar outro.

Minha formação na Alemanha foi muito marcada pelo figurativo. Durante muito tempo me afastei disso, mas hoje, com a idade, tenho me aproximado novamente de algumas dessas questões.

Ao mesmo tempo, já não me preocupo em saber se o trabalho está contemporâneo ou não. Estou preocupado em fazer aquilo que gosto.

Quando somos jovens, temos muitas ambições: reconhecimento, circulação, sucesso, dinheiro. Hoje não tenho mais esse tipo de preocupação. Se acontecer, ótimo. Se não acontecer, continuo trabalhando da mesma forma. Pinto porque gosto de pintar, não porque preciso.

Talvez essa seja uma liberdade que eu não tive durante boa parte da vida.

Porque quando você está dentro da universidade ou inserido no circuito artístico, existe uma cobrança constante para se afirmar como artista. Isso pode ser positivo, mas também pode ser problemático. Muitas vezes você se vê pressionado a responder ao mercado, à crítica ou às linguagens que estão sendo valorizadas naquele momento.

Hoje não tenho mais esse interesse.

Há alguns anos, por exemplo, recebi um convite para expor trabalhos meus na Alemanha. Uma crítica de arte entrou em contato porque conhecia trabalhos que ficaram em Dresden. Em outro momento da vida, talvez eu tivesse feito todo o esforço possível para realizar essa exposição.

Mas pensei: vale a pena?

Eu teria que investir dinheiro, transportar os trabalhos e assumir todos os riscos. Aos oitenta anos, já não tenho esse tipo de ambição. Se fosse mais jovem, certamente encararia como uma oportunidade importante. Hoje não.

Tudo o que faço é por prazer.

Se surgir uma situação interessante, talvez eu participe. Mas não sinto necessidade de correr atrás disso. Prefiro trabalhar no meu ritmo, sem a pressão de ter que me afirmar ou me provar o tempo todo.



O Incômodo, Afonso Lana, 2026. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.

Revista 1i: Pensando agora no exílio político que você viveu, como você enxerga a relação entre arte e política? Essa experiência aparece de alguma forma no seu trabalho?

Afonso Lana: Eu acredito que sim.

Fiquei preso durante dois anos e passei por situações muito difíceis. Sofri torturas, vi pessoas morrerem, vi colegas enlouquecerem e outros tirarem a própria vida. São experiências que deixam marcas profundas.

Quando saí da prisão e fui para o Chile, estava completamente perdido. Eu era estudante de Veterinária e, de repente, estava em outro país, sem profissão, sem dinheiro e sem saber exatamente o que fazer da vida.

A prisão condiciona a pessoa. Passei meses em solitária. Quando estava preso, sonhava que estava livre. Sonhava que estava vivendo uma vida normal. Acordava e estava novamente dentro da cela.

Depois aconteceu o contrário. Quando finalmente fiquei livre, passei a sonhar com a prisão.

Foi muito difícil reaprender a viver.

Acho que foi nesse momento que a arte apareceu como uma necessidade. Eu precisava sair daquele universo mais objetivo da formação que tinha e encontrar alguma forma de lidar com tudo aquilo que estava vivendo.

Tive períodos de depressão muito fortes. A arte não resolveu tudo, mas me deu um caminho.

Quando comecei a me reorganizar na Alemanha — onde recebi uma bolsa de estudos, um apartamento e condições mais estáveis para viver — a arte já ocupava esse lugar importante. Ela me ajudou a reconstruir alguma coisa em mim.

Por isso acredito que existe uma relação entre minha trajetória política e meu trabalho, embora ela não apareça de forma direta.

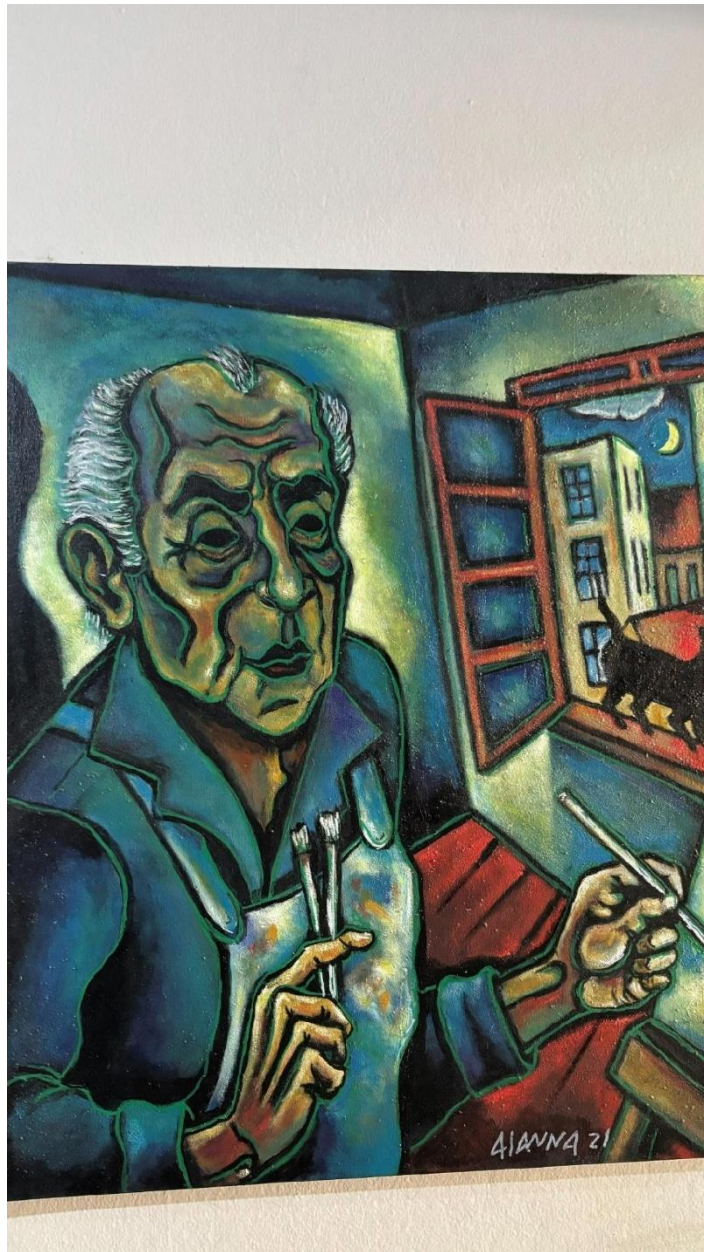
Revista 1i: A arte acabou sendo uma forma de resistência para você?

Afonso Lana: Exatamente.

Se você observar meus trabalhos, existe uma certa melancolia que aparece em muitos deles. Não porque eu seja uma pessoa pessimista. Pelo contrário.

Mas eu costumo dizer que produzo a partir daquilo que me incomoda.

Gosto de coisas bonitas, agradáveis, mas a criação nasce justamente das questões que ainda me perturbam. A arte funciona como uma maneira de retirar de mim essas inquietações e transformá-las em imagem. Talvez seja por isso que alguns trabalhos carreguem esse tom mais reflexivo. É a maneira que encontrei de elaborar certas experiências e seguir em frente.



O artista, Afonso Lana, 2021. Acrílico sobre tela, 90 x 75 cm.

Revista 1i: E quando você dava aula, costumava discutir política ou a relação entre arte e política?

Afonso Lana: Não diretamente. Sempre procurei separar as coisas. Acredito que cada pessoa tem direito às próprias ideias e que o papel do professor não é impor uma visão política aos alunos. Se surgia alguma discussão, claro que eu me posicionava quando

necessário, mas evitava transformar a sala de aula em um espaço para isso.

Para mim, a democracia passa justamente pelo respeito às diferenças. Não é um sistema perfeito, mas é o que nos permite conviver com opiniões distintas.

Revista 1i: E a materialidade dos seus trabalhos surgiu quando você passou a viver na chácara ou essa relação já vinha de antes?

Afonso Lana: Não, foi na chácara. Mas eu gosto muito do campo, sabe? Nasci em Rio Casca, no interior de Minas Gerais, e passei parte da infância na fazenda dos meus avós. Sempre tive uma relação muito forte com o campo e com a natureza.

Mais tarde, quando fui morar numa chácara, essa experiência voltou com força para o meu trabalho. A terra, os esqueletos de animais, as plantas e os ciclos naturais passaram a fazer parte das minhas reflexões e da minha produção.

A materialidade surgiu muito dessa convivência direta com o mundo físico. Não era apenas uma questão formal. Ela estava ligada à experiência, à memória e à maneira como eu observava a realidade.



Sem título, Afonso Lana, 1995. Técnica mista de cerâmica, areia e pedras, 150 x 90 cm.

Revista 1i: Para finalizar, existe alguma técnica ou projeto que você ainda pretende retomar?

Afonso Lana: Tenho vontade de voltar à cerâmica.

A pintura acabou se tornando mais prática para mim hoje, mas a cerâmica continua sendo uma linguagem que me interessa muito. Ela exige outro tempo. Você precisa modelar, esperar secar, queimar a peça. É um processo mais lento.

Mas, na verdade, todo o meu trabalho é lento.

Costumo pintar durante meses o mesmo quadro. Vou modificando, corrigindo, acrescentando cores, observando. Muitas vezes deixo o trabalho parado por um período e depois retorno a ele com outro olhar.

Se eu dependesse exclusivamente do mercado, talvez não pudesse trabalhar dessa forma. Hoje tenho a liberdade de respeitar o tempo do próprio processo.

Meu trabalho acontece assim: olhando, repensando, modificando e deixando que a obra encontre o seu caminho.



Roda humana, Afonso Lana, 2013. Cerâmica, 50 x 50 cm.

Ficha Técnica

Conselho editorial

Alexandre Antônio Gomes
Ana Clara Ferreira Alves
Assíria Leite Coelho
Felipe Humberto de Melo Peres
Hanelle Machado Tavares de Camargo
Maria Eduarda Archanjo
Marina Espíndula Gomes
Nathany Clemente Pires
Rafaella Rodrigues Andrade
Vinícius de Oliveira Lima

Comitê Editorial

Hanelle Machado Tavares de Camargo
Paulo Mattos Angerami
Ronaldo Macedo Brandão

Diagramação

Ana Clara Ferreira Alves

Editores chefes

Hanelle Machado Tavares de Camargo
Alexandre Antônio Gomes

Comunicação

Maria Eduarda Archanjo
Marina Espíndula Gomes

Revisão de texto

Assíria Leite Coelho
Felipe Humberto de Melo Peres
Vinícius de Oliveira Lima

Edição do site

Vinícius de Oliveira Lima

Reitor da UFU

Carlos Henrique de Carvalho

Diretor do IARTE

Jarbas Siqueira Ramos



**Coordenadora do Curso de
Graduação em Artes Visuais**

Tatiana Sampaio Ferraz