

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes

Anne Solimar Pacheco Félix

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS COMO PRÁTICAS TRANSFORMADORAS:
a Casa de Tupã como ação de valorização identitária e cultural em Iraquara – BA

Belo Horizonte

2021

Anne Solimar Pacheco Félix

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS COMO PRÁTICAS TRANSFORMADORAS:
a Casa de Tupã como ação de valorização identitária e cultural em Iraquara – BA

Dissertação apresentada ao para Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Orientador: Prof. Marcos César de Senna Hill
Coorientadora: Prof^a. Janaina Barros Silva Viana

Belo Horizonte

2021

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028
F316r
2021

Félix, Anne Solimar P., 1987-
Residências artísticas como práticas transformadoras [recurso eletrônico] : a Casa de Tupã como ação de valorização identitária e cultural em Iraquara - BA / Anne Solimar Pacheco Félix. – 2021.
1 recurso online.

Orientador: Marcos César de Senna Hill.
Coorientadora: Janaina Barros Silva Viana.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 3. Identidade cultural – Teses. 4. Formação profissional – Teses. 5. Cultura popular – Bahia. I. Hill, Marcos César de Senna, 1956- II. Viana, Janaina Barros Silva. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de MESTRADO da aluna **ANNE SOLIMAR PACHECO FELIX**- Número de Registro - **2019664806**.

Título: “ **RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS COMO PRÁTICAS TRANSFORMADORAS: A Casa de Tupã como ação de valorização identitária e cultural em Iraquara – BA.** ”

Prof. Dr. Marcos Cesar de Senna Hill – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Janaina Barros Silva Viana – Coorientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Luciana de Oliveira – Titular – FAFICH/UFMG

Prof. Dr. Willyams Roberto Martins Santos – Titular – EBA/UFBA

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Janaina Barros Silva Viana, Professora do Magistério Superior**, em 10/01/2022, às 16:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana de Oliveira, Membro**, em 12/01/2022, às 16:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos César de Senna Hill, Professor Magistério Superior - Voluntário**, em 08/02/2022, às 21:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Willyames Roberto Martins Santos, Usuário Externo**, em 19/02/2022, às 10:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Amir Brito Cador, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 22/02/2022, às 09:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).





A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1179753** e o código CRC **0A14D322**.

Referência: Processo nº 23072.259462/2021-26

SEI nº 1179753

Dedico esta conquista às vozes das mulheres,
em especial das ancestrais e familiares, avós:
Dona Isaura e Dona Francisca, minha mãe
Telma Arlinda, irmã Mirceia Jordana, Tias e
Primas.

AGRADECIMENTO

Agradeço ao grande espírito, toda força que me acompanha e que me faz pulsar, continuar. Aos que vieram antes, ao que nessa leitura chegar!

À todas as pessoas que fizeram e fazem parte dessa trajetória, que foi escrever sobre a pesquisa, Inicio meus agradecimentos a uma base muito necessária de apoio com a rede de grandes mulheres em minha vida, que são a base sustentável e possibilidade de amor, acolhimento e luta.

Iniciando com minha mãe, Dona Telma, inspiração e admiração que me guiam estrada a fora, agradeço a minha avó Isaura e todas que vieram antes dela, por serem minha inspiração na Retomada ancestral payaya, bem como ao meu avô Zeca quanto a essa caminhada. Também a minha querida avó Francisca e avó Adalberto, meus avós, “brancos” que me fazem recordar momentos preciosos da vida e compreender que somos mestiços.

À minha irmã, Mirceia Jordana, por ter acompanhado e colaborado de forma prática na leitura e coesão textual, por sua escuta e carinho a todo momento, crescemos juntas!.

Pelas irmãs que foram base em meu dia a dia na convivência tão difícil no período pandemia e por tantas parcerias, em especial Zi Reis em que toda pesquisa de algum modo passa por nossa história de encontro e conexão.

A Joana Pires, pelos papos e aprofundamentos tomando banho de sol, Fernanda Amado com os melhores conselhos, Gilmara Oliveira que tantas vezes trocamos e estudamos juntas, sempre tão estimulante e carinhosa. Outras tantas mulheres que tiveram nessa rede de cuidados e afetos, que é impossível imaginar essa caminhada sem vocês, Dank, Jordana e Nina Aragão, que com sua alma generosa, se empenhou entender e desvelar em uma proposta gráfica maravilhosa, sou eternamente grata!

E é claro aos homens de minha vida, Fernando Audmouc que esteve a todo momento acompanhando, instigando, lendo, dialogando e criando espaços de pesquisa junto!

A Léo Santos, com o acolhimento de Pai que só ele tem.

Agradeço aos Treinos com o Mestre Primo que me manteve ativa e pronta para responder às perguntas da vida.

Aos treinos virtuais puxados pela camarada Marayô, foram os momentos de respiro e alimentação.

Ao todos os amores e amigos desse período que de algum modo colaborou com denço e conversa.

Não sigo uma ordem de importância, pois os agradecimentos vem pelo sentido de afetação, e por isso não poderia de deixar de agradecer às pessoas que mais colaboraram com a pesquisa de forma efetiva, meu Orientador Prof. Dr. Marcos Hill, pelo seu carinho e atenção com a pesquisa, sempre tão gentil me fazendo enxergar as potencialidades que não conseguia compreender no momento.

A Profa. Dra. Janaína Barros, que foi um acontecimento para além do que se estabeleceu no breve tempo em que me conduziu com toda calma e perspicácia, conectando a um olhar profundo do que eu queria dizer,

À banca examinadora, com a participação tão estimulante e generosa de Luciana Oliveira, que me ajudou a ampliar a visão de atuação da pesquisa,

Ao professor Dr. William Martins que trouxe sua visão crítica de forma pontual para a melhorar do trabalho.

À Nathalia funcionária exemplar, de um carinho e ternura difíceis de se encontrar nas grandes cidades.

À CAPES/PROEX pelo suporte financeiro no momento mais crucial do trabalho, pois o presente trabalho foi realizado com apoio parcial da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e o Programa de Excelência Acadêmica.

Aos que colaborar de forma direta na pesquisa, os entrevistados: Cassio Ferreira, “Kassin”, Fernando Bernardes, Marcelo Pinel, Moa Maruim e Zi Reis.

A todos que fizeram a Residência Em Cômodo acontecer, graças a esse projeto meus caminhos se conectaram às montanhas de Minas Gerais.

A minha base familiar, meus irmãos: irmão Vladimir Félix, Jardel Luiz, Antonio Vieira e Francisco Pimentel, ao meu pai de criação Florisvaldo Pedreira, o cantor, ao meu pai sanguíneo Jailton Pimentel, ao meu querido Tonho de Lau,

As queridas tias: Maria, Anie, Ana, Marcia, Adimari e todas as tias e tios, e ancestrais que suaram pra a gente tá aqui hoje. Grata por me conectarem ao sertão da Chapada velha e da Chapada Nova, e por me encorajarem a percorrer meus caminhos com persistência e contagem.

Aos que vieram antes, aos que aqui estão, aos que virão depois, pois, esta escrita fala sobre o tempo, onde passado, presente e futuro se mesclam, onde o “futuro é ancestral” (Ailton Krenak, 2022, p. 11).

RESUMO

A pesquisa aborda a residência artística como espaço de formação individual e coletiva, considerando a importância de suas práticas. A partir da minha perspectiva cultural, apresento relatos das experiências vividas no projeto de residência artística EM COMODO, durante os anos de 2011 e 2012, como referência determinadora da construção e do desenvolvimento da Associação A Casa de Tupã, e das práticas em outras residências artísticas que possibilitaram interações em contexto sociopolítico e ambiental específico, resultando em ações de resistência e valorização identitário-cultural na cidade de Iraquara, no interior da Bahia.

Palavras-chave: residência artística; performance; valorização identitário-cultural.

ABSTRACT

The research addresses the artistic residency as a space for individual and collective training, considering the importance of their practices. From my own cultural perspective, I present accounts of the experiences lived in the artist residency project EM COMODO, during the years 2011 and 2012, as a determining reference for the construction and development of Association A Casa de Tupã and of the practices in other artistic residencies which enabled interactions in a specific sociopolitical and environmental context, resulting in actions of resistance and identity-cultural valorization in the city of Iraquara, in the interior of Bahia.

Keywords: artistic residence; performance; identity-cultural valorization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Colagem Tempo em Espiral – Colagem da autora (2021)	22
Figura 2 - Colagem Tempo em Espiral – Colagem da autora (2021)	23
Figura 3 - Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes - Mapa de Curt Nimuendajú Adaptado de IPHAN (2017).....	24
Figura 4 - Áreas de endemismo reconhecidas para a avifauna dos campos rupestres da Cadeia do Espinhaço – (Vasconcelos <i>et al.</i> , 2008, p. 202)	30
Figura 5 - Reunião do Comitê de Planejamento da Associação de Artistas do SoHo, 1968-1978. Arquivos de Arte Americana, Smithsonian Institution.....	34
Figura 6 - James Mellon, Dorothy and Chaim Koppelman reformando um loft na rua Broome, 498 em 1974 (Blach, 2019, p. 131). Soho Memory Project. Foto de Louis Dienes.....	35
Figura 7 - <i>The Ad Hoc Committee of Women Artists and the foundation of the A.I.R. Gallery</i>	35
Figura 8 - Aula de fotografia na plantação de repolhos Foto de Bárbara Morgan (s.d.)	40
Figura 9 - Anni Albers, in her weaving studio at Black Mountain College, 1937. Guggenheim Museum Bilbao. Fonte: Gotthardt (2018, n.p.).....	41
Figura 10 - Anni Albers; Haging, 1967 (Designed 1926) Victoria And Albert Museum, London.	41
Figura 11 - Otobong Nikanga, Nigéria (Rijkisakademie residente, 2002/2003) – Acervo pessoal - Catálogo The international Performance Manifestation (MIP).....	42
Figura 12 - Otobong Nikanga, Nigéria (Rijkisakademie residente, 2002/2003) – Acervo pessoal - Catálogo The international Performance Manifestation (MIP).....	42
Figura 13 - Site Cité Internationalale des Arts – Elaborado pela autora.....	43
Figura 14 - Alunos do <i>Black Mountain College</i> em estrutura geodésica do designer Buckminster Fuller – (Muniz, 2019, n.p.) Foto reprodução.....	43
Figura 15 - Obra de Mary Parks Washington.....	43

Figura 16 - Retrato de Mary Parks Washington Foto tirada na biblioteca de Pesquisa da Auburn Avenue – Foto de Beaumont Newhall (s/d)	43
Figura 17 - Aldeia do arcozelo- Acervo CEDOC, Funarte.....	44
Figura 18 - Desenho livre do arquiteto Guilherme Madeira. Aldeia de Arcozelo, 1999.....	44
Figura 19 - A historiadora Gisele Miranda em seu ofício na Aldeia de Arcozelo. Foto de Maria do S. Nepomuceno, 1999.....	50
Figura 20 - Site Residência Muros: Territórios Compartilhados.....	50
Figura 21 - Casa Grande – Instituto Sacatar – Sacatar (2021, n.p.).....	55
Figura 22 - Site do instituto Sacatar – Sacatar (2011)	55
Figura 23 - Revista catálogo do Prêmio Interações Florestais 2010 – Acervo pessoal.....	56
Figura 24 - Revista catálogo do Prêmio Interações Florestais 2010 – Acervo pessoal.....	56
Figura 25 - Blogue Caueba – Centro Acadêmico da Escola de Belas Artes.....	61
Figura 26 - I Salão de Arte da Escola de Belas Artes UFBA – Acervo pessoal. Material de divulgação (2011)	61
Figura 27 - Foto de abertura do I Salão de arte da EBA no blogue do CAUEBA.....	61
Figura 28 - Serra do Espinhaço - Guia do cicloturismo (2021).....	62
Figura 29 - Fotos de apresentação da proposta do projeto ACasa.....	68
Figura 30 - Oficinas do projeto ACasa - Fotos de arquivo na apresentação da proposta do projeto ACasa.....	68
Figura 31 - Site do projeto IncomodA.	70
Figura 32 - Identidade visual de material gráfico do projeto EM COMODO, 2011 – Acervo do projeto.....	71
Figura 33 - Mapa da Cadeia do Espinhaço – IBGE, 1927.....	74
Figura 34 - Passeio no cerrado residência EM COMODO 2011 –Foto Pedro Lire.....	78
Figura 35 - Passeio no cerrado residência EM COMODO 2011 - Foto Pedro Lire.....	78
Figura 36 - Rua das Mercês, 149, Diamantina- MG.....	80
Figura 37 - Imagem da garagem e lateral da casa No projeto EM COMODO – 2011 – Acervo pessoal. Foto Ana Paula. Diamantina – MG. 2011.....	80
Figura 38 - Processos artístico residência EM COMODO, 2011 com Samuel Sudré - Foto André Machado.....	82

Figura 39 - Processos artístico residência EM COMODO, 2011 com Samuel Sudré - Foto André Machado.....	82
Figura 40 - Processos artístico residência EM COMODO, 2011 Ajeum - Acervo pessoal. Foto da autora.....	84
Figura 41 - Processos artístico residência EM COMODO, 2011 altar - Acervo pessoal. Foto da autora.....	84
Figura 42 - Altar - Processos artístico residência EM COMODO, 2011 - Acervo pessoal. Foto da autora.....	86
Figura 43 - Altar - Processos artístico residência EM COMODO, 2011 - Acervo pessoal. Foto da autora.....	86
Figura 44 - Relicários - Processos artístico residência EM COMODO, 2011 - Acervo pessoal. Foto da autora.....	87
Figura 45 - Relicários - Processos artístico residência EM COMODO, 2011 Acervo pessoal. Foto da autora.....	87
Figura 46 - Procissão - Processos artístico residência EM COMODO, 2011 Acervo pessoal. Foto Nina Aragón.....	87
Figura 47 - Relicário pegando fogo - Processos artístico residência EM COMODO, 2011 - Acervo pessoal. Foto da autora.....	87
Figura 48 - Altar - Processos artístico residência EM COMODO, 2011- Acervo pessoal. Foto da autora.....	88
Figura 49 - Altar em Frente a Igreja Matriz - Processos artístico residência EM COMODO, 2011 - Acervo pessoal. Foto Ricardo Bulgarelli.....	88
Figura 50 - Performance Fernando Bernardes - Processos artístico residência EM COMODO. Acervo pessoal - Foto Júlia Campos.....	91
Figura 51 - Performance Fernando Bernardes - Processos artístico residência EM COMODO Acervo pessoal - Foto Júlia Campos.....	92
Figura 52 - Performance Fernando Bernardes - Processos artístico residência EM COMODO Acervo pessoal - Foto Júlia Campos.....	92
Figura 53 - Performance Fernando Bernardes - Processos artístico residência EM COMODO Acervo pessoal –Foto: Nina Aragón.....	93
Figura 54 - Performance Fernando Bernardes - Processos artístico residência EM COMODO Acervo pessoal –Foto: Nina Aragón.....	93
Figura 55 - Performance Zi Reis, Leo Alves e Marcelo Pinel – EM COMODO - Acervo pessoal –Foto: Moa Marium.....	99

Figura 56 - Performance Zi Reis, Leo Alves e Marcelo Pinel – EM COMODO - Acervo pessoal –Foto: Moa Marium.....	99
Figura 57 - Performance Zi Reis, Leo Alves e Marcelo Pinel – EM COMODO - Acervo pessoal –Foto: Moa Marium.....	100
Figura 58 - Performance Zi Reis, Leo Alves e Marcelo Pinel – EM COMODO - Acervo pessoal –Foto: Moa Marium.....	100
Figura 59 - Intervenção coletiva, EM CÔMODO, 2011 - Acervo pessoal – Foto de arquivo do projeto.....	104
Figura 60 - Intervenção coletiva, EM CÔMODO, 2011 - Acervo pessoal –Foto de arquivo do projeto.....	104
Figura 61 - A ponte Dom Pedro II – Ponte (2018, n.p.).....	105
Figura 62 - Vista de São Félix - Acervo pessoal. Foto: Rick Van Pelt (2012).....	106
Figura 63 - Barca no rio Paraguaçu em Cachoeira -BA - Acervo pessoal. Foto: Rick Van Pelt (2012)	107
Figura 64 - Cidade de Cachoeira – BA - Acervo pessoal. Foto: Rick Van Pelt (2012)	107
Figura 65 - Apresentação do Mestre Bule-Bule - Acervo pessoal. Foto: Rick Van Pelt (2012)	116
Figura 66 - Processos artísticos de Cássio Ferreira - Acervo pessoal. Foto: Rick Van Pelt (2012)	118
Figura 67 - Montagem artística Cássio Ferreira - Acervo pessoal. Foto: Rick Van Pelt (2012)	120
Figura 68 - Exposição das plantas da casa – Acervo pessoal. Foto da autora (2012)	121
Figura 69 - Casa que abrigou o projeto em 2012 - - Acervo pessoal. Foto: Nina Aragón (2012)	129
Figura 70 - Ação em parceria com o Grupo Odara. Fonte: Acervo pessoal. Fotos: Nina Aragón	129
Figura 71 - Publicação Rituário, A Sol Kuaray e Marcelo Pinel, 2012. Foto da autora.....	130
Figura 72 - Fotografia com intervenção digital – Acervo pessoal - Foto da autora	131
Figura 73 - Oficina de pipas – Acervo pessoal – Foto: Bruna Maresch (2012)	131
Figura 74 - Cartazes de divulgação da Mostra dos trabalho no EM CÔMODO 2012 – Foto:Saulo Tironi.....	132

Figura 75 - Jornal EM COMODO, Diamantina – MG - 2011. Acervo digital do projeto.....	136
Figura 76 - Publicações EM COMODO, Diamantina – MG – 2012.....	137
Figura 77 - Jornal EM COMODO, Cachoeira - BA, 2012.....	138
Figura 78 - Colagem Tempo em Espiral – Colagem da autora (2011).....	147
Figura 79 - Colagem Tempo em Espiral – Colagem da autora (2011)	148
Figura 80 - Mergulho, Água doce – Rio Paraguaçu, Acervo pessoal. Foto:Telma Arlinda (2021).....	149
Figura 81 - Dia de los muertos, Festival A Casa, Salvador–BA. – Acervo pessoal. Foto: Marta Rocha (2013)	155
Figura 82 - Águas doces de Oxum – Rio Paraguaçu, Acervo pessoal. Foto: Telma Arlinda (2021)	160
Figura 83 - Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá – Acervo pessoal. Colagem da Autora (2013)	168
Figura 84 - Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá – Acervo pessoal. Colagem da Autora (2013)	174
Figura 85 - O transcurso de Inaiê nas terras de Aiocá – Acervo pessoal. Colagem da Autora (2013)	174
Figura 86 - A Cabaça no Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá – pintura s/ papel.	175
Figura 87 - Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá – Detalhe da colagem - Acervo pessoal. Colagem da Autora (2013)	176
Figura 88 - Águas doces de Oxum – Rio Paraguaçu, Acervo pessoal. Foto: Telma Arlinda (2021)	182
Figura 89 - O Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá. Acervo pessoal. Foto: André Fossáti (2013)	184
Figura 90 - O Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá. Acervo pessoal.Foto André Fossáti (2013)	188
Figura 91 - O Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá. Acervo pessoal. Foto André Fossáti (2013)	194
Figura 92 - Memória das águas - Aquarela e colagem sobre papel – Acervo pessoal (2017)	195
Figura 93 - Colagem Tempo em Espiral – Colagem da autora (2021)	196

Figura 94 - Fotoperformance: Entre_Tecido – Foto: Tiago Nunes. Iraquara – BA (2018).....	197
Figura 95 - Poço de Manoel Félix/ A fonte – Foto de arquivo da autora – Iraquara – BA (2014)	203
Figura 96 - Poço de Manoel Félix/ A fonte - Foto de arquivo da autora – Iraquara – BA (2014)	203
Figura 97 - Cartaz da II Semana Cultural A Casa de Tupã, em 2015 – Acervo pessoal.....	205
Figura 98 - A caminho da fonte - Pintura sobre tecido, Iraquara – BA, 2015. Acervo pessoal.....	206
Figura 99 - Detalhe da pintura <i>A Caminho da fonte</i> (versão digital) – Iraquara – BA (2015)	206
Figura 100 - Entre_Tecido – Foto: Tiago Nunes. Iraquara – BA (2018).....	210
Figura 101 - O cuidado com o quintal em A Casa de Tupã – Acervo pessoal, Foto da autora (2014)	214
Figura 102 - O cuidado com o quintal em A Casa de Tupã – Acervo pessoal, Foto da autora (2014)	214
Figura 103 - Saco de tecido com planta em A Casa de Tupã – Acervo pessoal, Foto da autora (2014)	215
Figura 104 - Adubo e plantio de forrageiras na base das árvores – Acervo pessoal, Foto da autora (2014)	215
Figura 105 - Canteiro com pneus e identificação de espécies – Acervo pessoal, Foto da autora (2014)	215
Figura 106 - Mutirão de intervenção em praça pública – Acervo pessoal, Foto da autora (2014)	216
Figura 107 - Ação de abertura, plantio em praça pública – Acervo pessoal, Foto da autora (2014)	216
Figura 108 - Entre_tecido, 2018 - Foto: Tiago Nunes. Iraquara – BA (2018).....	217
Figura 109 - Portal de Cura, pintura mural fachada da Associação - Acervo pessoal, Foto da autora (2021)	226
Figura 110 - Cartaz da Primeira Semana Cultural A Casa de Tupã Iraquara – BA – Arquivo digital, (2014)	230
Figura 111 - Visita a Mãe Marieta – Foto de arquivo, (2014).....	230
Figura 112 - A Casa de Tupã, Iraquara – BA. (2019).....	231

Figura 113 - Visita ao Sr. Vadinho (benzedor), Iraquara – BA. Foto de arquivo (2014)	237
Figura 114 - Passeio ao poço de Manoel Félix, “A fonte” Foto de arquivo, (2014).....	237
Figura 115 - Intervenção de plantio na praça pública. Foto de arquivo, (2014).....	238
Figura 116 - Colagem de lambe-lambe na praça pública. Iraquara – BA. Acervo pessoal, Foto da autora (2014)	238
Figura 117 - Intervenção de plantio na praça pública Iraquara – BA. Acervo pessoal, Foto da autora (2014)	239
Figura 118 - Lambe-lambe Revolução pela palha - Iraquara – BA. Acervo pessoal, Foto da autora (2014)	239
Figura 119 - Processos artísticos A Sol Kuaray, residência A Casa de Tupã, (2016)	240
Figura 120 - Processos artísticos Zi Reis, residência A Casa de Tupã, (2016).....	241
Figura 121 - Processos artísticos Emanuel Bacilio, residência A Casa de Tupã, (2016)	241
Figura 122 - Processos artísticos Brian Shutz, residência A Casa de Tupã, (2017)	243
Figura 123 - Processos artísticos Fernando Bernardes, residência A Casa de Tupã, Acervo pessoal, Foto da autora (2017).....	243
Figura 124 - Processos artísticos Fernando Bernardes, residência A Casa de Tupã, Acervo pessoal, Foto da autora (2017).....	243
Figura 125 - Processos artísticos Carlos Fred, residência A Casa de Tupã, Acervo pessoal, Foto da autora (2017)	244
Figura 126 - Processos artísticos Carlos Fred, residência A Casa de Tupã, Acervo pessoal, Foto da autora (2017)	244
Figura 127 - Processos artísticos Scheilla Sol, Residência A Casa de Tupã, Acervo pessoal, Foto da autora (2017)	245
Figura 128 - Processos artísticos Scheilla Sol, Residência A Casa de Tupã, Acervo pessoal, Foto da autora (2017)	245
Figura 129 - Cartazes de divulgação da residência artística A Casa de Tupã, Acervo pessoal, Foto da autora (2017)	246
Figura 130 - Programação da residência artística A Casa de Tupã, Arquivo digital (2017)	246

Figura 131 - Pintura-Mural por A Sol Kuaray - Acervo pessoal, Foto da autora (2017)	246
Figura 132 - Cartaz de divulgação da IV Semana Cultural Casa de Tupã – Iraquara - BA – Arquivo digital (2017)	249
Figura 133 - Cartaz de divulgação da III Semana Cultural A Casa de Tupã – Iraquara - BA – Arquivo digital (2016)	250
Figura 134 - Cartaz de divulgação da V Semana Cultural A Casa de Tupã – Iraquara - BA – Arquivo digital (2019)	250
Figura 135 - Passeio ecológico na V Semana Cultural A Casa de Tupã – Iraquara – BA – Foto de arquivo (2019)	251
Figura 136 - Folia de Reis Tonho de Lau e show musical de Artur Soar e Mirceia Jordana - IV Semana Cultural A Casa de Tupã – Iraquara - BA – Foto de arquivo (2017)	251
Figura 137 - Cartaz de divulgação do Dia da Consciência Negra - Iraquara - BA – Arquivo digital – (2017)	253
Figura 138 - Cartaz de divulgação do Dia da Consciência Negra - Iraquara - BA – Arquivo digital – (2015)	254
Figura 139 - Cartaz de divulgação do Dia da Consciência Negra - Iraquara - BA – Arquivo digital – (2018)	254
Figura 140 - Cartaz de divulgação da Feira Agroecológica - Iraquara - BA – Arquivo digital – (2018)	255
Figura 141 - Cartaz de divulgação da Feira Agroecológica - Iraquara - BA – Arquivo digital – (2020)	255
Figura 142 - Reunião dos agricultores no Sindicato dos Trabalhadores Rurais – Foto de arquivo (2021)	256
Figura 143 - Passeio ecológico A Casa de Tupã, Iraquara-BA (2019)	259
Figura 144 - Colagem Tempo em Espiral – Colagem da autora (2021)	260
Figura 145 - Colagem Tempo em Espiral – Colagem da autora (2021)	261

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
2 AÇÃO I – DESLOCAMENTO: TEMPO AR	25
2.1 Residência Artística e sua contextualização histórica	31
2.2 Breve contextualização nacional	44
2.3 O encontro pelo EM COMODO	57
2.3.1 <i>Sobre a abordagem da pesquisa</i>	63
2.3.2 <i>D’ACasa ao EM COMODO</i>	65
2.3.3 <i>Deslocando ao EM COMODO 2011</i>	72
2.3.4 <i>Deslocar-se pelo ar (Serra do Espinhaço)</i>	75
2.3.5 <i>O EM COMODO de um Corpo Estranho - MG. 2011</i>	79
2.3.6 <i>Deslocar-se ao outro</i>	89
2.4 Deslocamento pelo Sonho: EM COMODO – BA. 2012	108
2.5 Semear montanhas: EM COMODO – MG. 2012	122
2.6 Deslocando ao coletivo	133
3 AÇÃO II – MERGULHO: TEMPO ÁGUA	150
3.1 Sobre a performance	155
3.2 CORPO – ÁGUA – TERRITÓRIO	169
3.2.1 <i>O transcurso das águas</i>	169
3.2.2 <i>Corpo de água salobra</i>	176
3.2.3 <i>Corpo de água doce</i>	181
3.2.4 <i>Corpo de água salgada</i>	189
4 AÇÃO III – AGRUPAR: TEMPO TERRA	198
4.1 Corpo-Território: memórias de Iraquara	198
4.2 Retomada do corpo-território	210
4.3 Retomada ancestral	218
4.4 Agrupar-se: residência artística e intervenção social	231
4.5 Aldeamento: A Casa de Tupã – Arte, Cultura e Meio Ambiente	247
5 EPÍLOGO: Tempo em espiral	262

REFERÊNCIAS	264
APÊNDICE A	276
APÊNDICE B	277
APÊNDICE C	281

1 INTRODUÇÃO

Essa dissertação escrevente circunscreve uma experiência específica da minha autobiografia, em diálogo com processos artísticos, espaços coletivos, inserções nas residências artísticas no EM COMODO, em Diamantina – Minas Gerais (MG), e o desenvolvimento do projeto A Casa de Tupã, na minha cidade natal, Iraquara – Bahia (BA).

Ao utilizar a escrita em primeira pessoa, busco relatar os acontecimentos nos processos de formação pessoal a partir de uma perspectiva subjetiva, entrelaçando os elementos culturais e as conjunções sociopolíticas de caráter coletivo. Por isso, utilizo a escrevivência¹ como instrumento ou ferramenta metodológica, inspirada no conceito descrito por Conceição Evaristo² (2018), que tem como fundamento inicial escrever, viver e se ver, revelando um conhecimento que se faz nas encruzilhadas dos encontros interculturais, nas várias memórias e fontes de saber.

Crio essa narrativa com um fio condutor pautado no trajeto, um percurso de vivências traçados entre as montanhas que compõem a Serra do Espinhaço, que vai de Diamantina, em MG, à Chapada Diamantina – na BA. Como a serra, desenhei um movimento permeável e criativo, ao me encontrar com o outro e nas transformações proporcionadas por esses encontros e redes. Essas ações artísticas serão tratadas como “estratégias de sobrevivência”, e o trajeto é guiado por uma escuta ancestral, interna, conjuntamente com as práticas coletivas e populares, fazendo referência aos elementos naturais como tempo de vivência que se confluem: o ar, a água e a terra.

Dessa forma, serão relatados processos importantes em minha formação como artista e agente de modificação social, pautando as ações de resistência cultural de cunho coletivo e comunitário, a fim de ultrapassar os limites tradicionais de produção em artes, relacionados ao aspecto da arte - vida.

Farei esse diálogo de forma poética, trazendo o disco *Caderno de Poesia*, de Maria Bethânia (2013), obra em que a artista dialoga com canções e poesias, pela presença que a artista se impõe, ao influenciar diretamente minha forma de perceber

¹ Conceito criado a mais de 25 anos, por Conceição Evaristo, que tem como premissa inicial, um ato de escrita das mulheres negras, como ação que visa desfazer imagens e lugares de subjugação impostos a esses corpos-vozes. Como afirma a própria autora, O termo escrevivência é também um “projeto epistêmico que imprime em sua escrita as marcas da experiência étnica, de classe e de gênero, para ser representada em um corpo de texto literário”. (Evaristo 2005, p. 204)

² Linguista, escritora, poetisa, contista, professora e pesquisadora, doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense – RJ.

e sentir a intensidade inspiradora da vida, motivando ações poéticas a partir da performance. O diálogo com o trabalho de Maria Bethânia sempre esteve presente em meus processos artísticos, como se ela conseguisse traduzir meus sentimentos em sua voz. Por isso, é como se essa dissertação tivesse uma trilha sonora que a compõem e que influenciou sua escrita.

Crio, assim, três momentos de pouso-ativo, descritos como ação, que assumem o caráter pedagógico de capítulos. Corroborando a perspectiva de Joseph Beuys, quando realizava séries de ações objetivando uma “transformação social” (Portugal, 2006, p. 12). Aqui a ação também é pensada como um impulso para o agir no agora, a fim de tornar concretas as ideias no campo artístico e social, ao criar espaços coletivos pautados nas práticas passadas, para a construção de um possível futuro em busca do bem viver.³

Nessa trajetória apresento três ações: Deslocamento: tempo ar; Mergulho: tempo água e Agrupar: tempo terra.

Na Ação I – Deslocamento: tempo ar, apresento o deslocamento como estratégia de sobrevivência, influenciado pelo “nomadismo circular”, termo cunhado por Eduard Glissant (2011) como uma forma de sair do local de conforto para se aventurar e aprender em novas paisagens, considerando outras possibilidades. Dessa maneira, narro as vivências do deslocar territorial e cultural, ao sair da Bahia para participar da residência artística EM COMODO, realizada em Diamantina - Minas Gerais, em 2011 e 2012, e na cidade de Cachoeira – BA, em 2012.

De início, apresento uma breve análise do contexto histórico das residências artísticas nos âmbitos mundial e nacional, destacando esse tipo de ambiente a partir de sua potencialidade para o aperfeiçoamento da formação, criação e difusão no cenário das artes, utilizando como principal referência a pesquisa do Dr. Marcos José Santos Moraes (2009),⁴ a partir de sua tese *Residências artísticas: ambientes de formação, criação e difusão*. No âmbito nacional, busco dialogar com o *Mapeamento*

³ Bem viver é uma concepção de vida pautada nos saberes ancestrais de vários povos indígenas (andinos, aimara, guaranis, quechua), que buscam viver em perspectiva harmoniosa em comunidade, de forma integrada à natureza, de modo que a natureza é vista como um ser vivo, não sendo tratada como objeto ou fonte de recursos e matéria prima. Como afirma Alberto Costa: “proposta de harmonia com a Natureza, reciprocidade, relacionalidade, complementariedade entre indivíduos e comunidades.” (Acosta, 2016, p. 33).

⁴ Doutor em Arquitetura e Urbanismo (2009), coordenador dos cursos de bacharelado e licenciatura, na Faculdade Armando Álvares Penteado, bem como dos programas internacionais de residência artística *Cité des Arts*, em Paris, e Residência Artística FAAP, em São Paulo.

das Residências Artísticas no Brasil, realizado pela FUNARTE (Vasconcelos; Bezerra, 2014), que apresenta algumas práticas em residência no território brasileiro.

Na Ação II, Mergulho: tempo água, busco aprofundar as ações e reflexões acerca do fazer criativo em performance, com a realização de práticas continuadas, que se desdobram a partir da participação na residência EM COMODO e em outras residências. Dialogando com essas performances; o conceito de “ato de transferência”, termo utilizado por Diana Taylor (2013) e com o conhecimento relacionado ao “tempo espiralar”, conceito de Leda Maria Martins (2002), como forma de acessar memórias corporais que nos constituem, culmino com a explanação do trabalho *O Transcurso de Inaiê às terras de Aiocá*, desenvolvido no percurso entre a Bahia e a Cidade do México, desaguando na materialização do projeto A Casa de Tupã.

Na Ação III, Agrupar: tempo terra, apresento A Casa de Tupã, projeto que traz o agrupamento como estratégia de sobrevivência e configura-se como uma ação de retomada do “corpo-território”. Ao refletir sobre as ações desenvolvidas no projeto, que realiza uma retomada ancestral de valorização da memória local, atuo no sentido de reconhecer a performance como ato de transferência, de cunho preservacional, a partir da influência do “feminismo comunitário”, termo cunhado por Julieta Paredes e que, sob a perspectiva das ações em Abya Yala, influencia a realização dessas práticas.

Retomando o diálogo com o *Caderno de Poesia*, de Maria Bethânia, peço licença à inspiração inicial, à força e à presença de Oyá, a qual peço a benção nesse trajeto. “Iansã comanda os ventos. E a força dos elementos. Na ponta do seu florim. É uma menina bonita. Quando o céu se precipita, sempre o princípio e o fim”⁵.

⁵ VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. As Ayabás, (faixa 01). In: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de Poesias**. Diamantina, MG, 2º Festival de História, 2013.





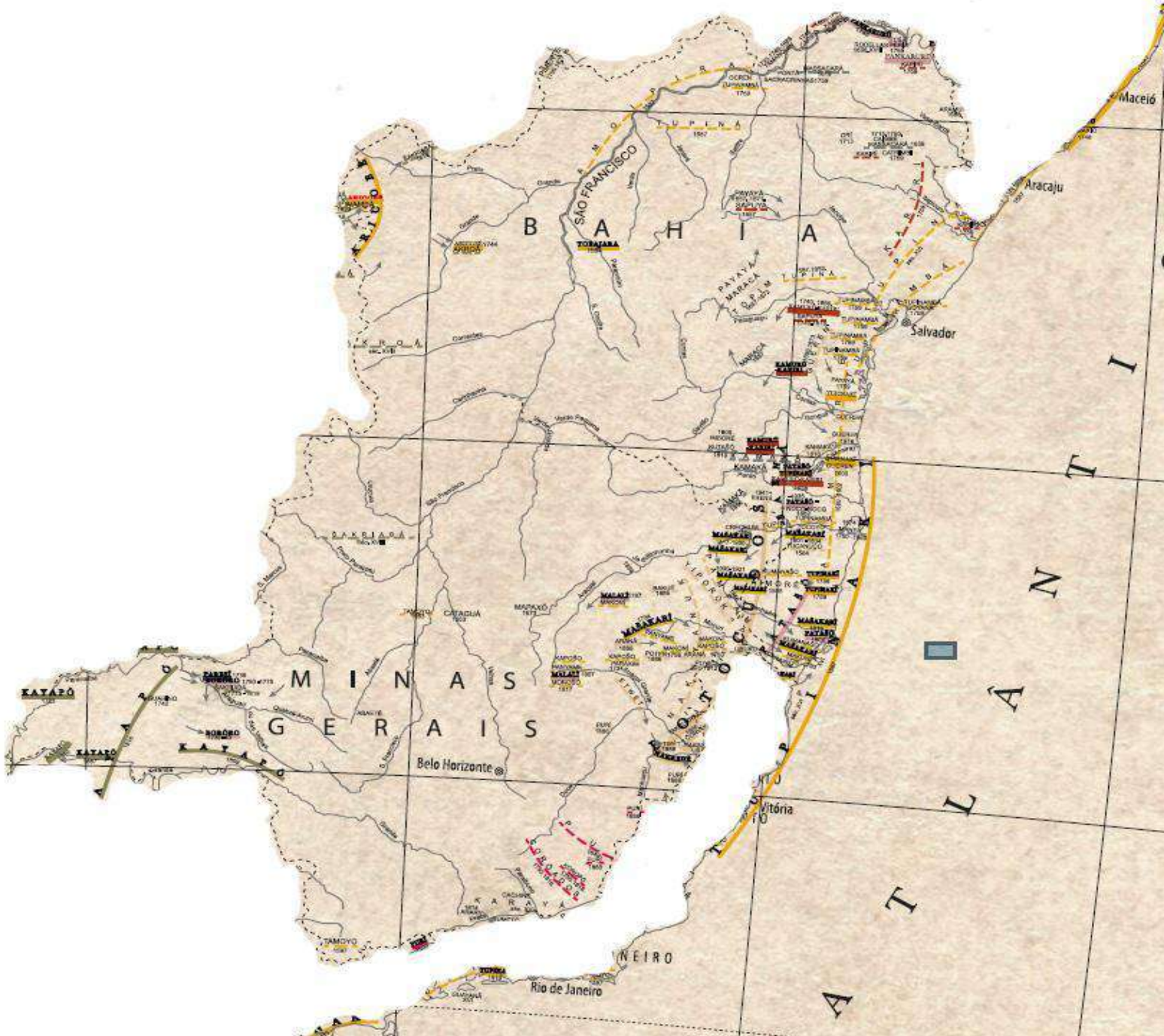


Fig. 03 - Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes – Curt Nimuendajú. Adaptado pelo IPHAN (2017).

2 AÇÃO I – DESLOCAMENTO: TEMPO AR

Quem fala que eu sou esquisita, hermética
 É porque não dou sopa, estou sempre elétrica.
 Nada que se aproxima, nada me é estranho
 Fulano, sicrano, beltrano
 Seja pedra, seja planta, seja bicho, seja humano
 Quando quero saber o que ocorre a minha volta
 Eu ligo a tomada, abro a janela, escancaro a porta.
 Experimento, invento tudo, nunca jamais me iludo
 Quero crer no que vem por aí, beco escuro
 Me iludo, passado, presente, futuro, urro
 Reviro, balanço, reviro na palma da mão o dado
 Futuro, presente, passado
 Tudo sentir total
 É chave de ouro do meu jogo
 É fósforo que acende o fogo
 Da minha mais alta razão
 E na sequência de diferentes naipes
 Quem fala de mim tem paixão⁶.

Como forma de me aproximar de tudo, seja pedra, planta, bicho ou humano, desloco-me ao encontro do outro, o desconhecido, confluindo as encruzilhadas de saberes - propostas pela própria vida - como base de imersão nos processos de criação artística.

Para nos deslocarmos, é preciso nos aventurarmos em locais incertos, sair da zona de conforto, conhecer o diferente, alimentar-se de outros gestos, sons, paisagens e alimentos. O deslocar fala de ações necessárias para a sobrevivência de grupos, uma prática ancestral que se impõe desde o nomadismo circular,⁷ seja para a caça, o cultivo de espécies e a distribuição de sementes⁸ ou o reconhecimento de diferentes territórios. Com a invasão dos colonizadores, o deslocamento também se tornou via de escape, como uma das principais estratégias de sobrevivência dos povos originários.⁹

⁶ SALOMÃO, Waly.; MACALÉ, Jards. Olho de Lince. (faixa 02). In: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de Poesias**. Diamantina. 2013.

⁷ Segundo Glissant, o nomadismo circular muda de direção à medida em que partes do território ficam esgotados. Sua função é garantir, através dessa circularidade, a sobrevivência de um grupo (Glissant, 2011).

⁸ Como acontece nos estudos arqueológicos que evidenciam a ocupação de caçadores-coletores nos territórios em períodos primordiais.

⁹A exemplo das estratégias utilizadas pelos povos Payayá, no período da Guerra dos Bárbaros (1656 – 1697), em que imperavam a insegurança e a violência, restando aos índios “tapuias”, dentre as várias estratégias de sobrevivência, a “fuga para o mato”. (Santos, 2011).

Outra prática de deslocamento muito comum foram as migrações nordestinas, fenômeno social recorrente na história do Brasil a partir da segunda metade do século XIX, ocorrido principalmente nos períodos de grandes secas (Secreto, 2007, p. 45 *apud*. Ferreira, 2012, p. 1) e agravado pelo descaso político e, algumas vezes, incentivado por medidas emergenciais e de política migratória. Esse é o caso da “maldita dos três setes”, a seca que assolou o país entre 1877 e 1879, provocando as migrações cearenses para o estado do Maranhão ou mesmo as migrações do nordeste para a Região Sudeste, entre os anos 1930 e 1970 (Melo; Fusco, 2019).

As migrações e os fluxos migratórios acontecem até hoje e representam a necessidade dos povos de buscar melhores condições financeiras e maiores possibilidades de aperfeiçoamento. Porém, hoje em dia os deslocamentos estão cada vez mais globalizados, dissolvendo a noção de território, delimitação e pertencimento de diversos povos.

Também nos deslocamos para crescer a partir do diferente, do outro, de um novo lugar, de uma nova perspectiva, seja por necessidade de suprimir questões urgentes, como a inserção no mercado de trabalho, a capacitação, a melhora na qualidade de vida ou até mesmo em busca de lazer. São diversas as razões que nos motivam a nos mover.

Para mim, o deslocamento sempre foi uma boa estratégia de sobrevivência, quando acompanhava minha mãe em diversas cidades da Chapada Diamantina, desde criança, e mesmo depois, ao sair do interior para a capital baiana a fim de cursar uma graduação.

A proposta de residência artística pareceu-me uma junção perfeita entre a experiência de viagem e a criação pela arte, além da oportunidade de poder acessar outros saberes de forma espontânea, descobrindo diversos processos artísticos. Por isso, os acontecimentos no período de minha graduação em Artes Plásticas foram determinantes.

As residências, em seu contexto artístico, têm como proposta principal o aperfeiçoamento e o crescimento profissional, proporcionado ao artista, através do deslocamento de seu ambiente de trabalho habitual, a experiência de se descobrir em um outro local, que o coloca em diálogo com novos atores sociais.

Não focalizo tanto uma definição dicionarizada de “residência artística” que, de forma simplista, pode nos levar a pensar na residência artística como local de moradia, domicílio, casa de criação artística voltada para a produção das Belas Artes ou como

“local em que se reside com arte”.¹⁰ No entanto, essa expressão tem se ligado muito mais à produção de uma arte contemporânea do que das “belas artes” em si. Ela sugere uma vivência onde o cotidiano de habitar um lugar dialoga diretamente com as circunstâncias e condições que serão oferecidas para o desenvolvimento de uma produção artística, em uma poética relacional entre espaço, tempo e convivência com o outro, suscitando uma forma de se pensar a arte como um processo cotidiano e contínuo, em um espaço-tempo específico que favorece imersão, desdobramentos e desvios.

Nesse sentido, a residência também pode ser vista como um espaço específico de criação e formação artística, como defende Marcos Moraes (2009), na tese *Residências artísticas: ambientes de formação, criação e difusão*, defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Nela, Moraes mostra a proliferação das residências artísticas nas últimas décadas do século XX, bem como o aparecimento e o crescimento de grandes redes internacionais que contribuem na difusão das residências, uma tendência relevante no atual universo da arte.

Para Moraes (2009), esses ambientes se convertem em lugares de formação, criação e difusão das práticas artísticas contemporâneas, pensados como espaço de criação, que reúnem a “materialidade e a vida que a anima”. Assim, a residência pode “ser o ambiente conformado por atributos que lhe garantem uma condição específica de atuação: espaço e tempo articulados para proporcionar uma condição de vida, de criação e de trabalho ao artista” (Moraes, 2009, p. 10).

Para o autor, esses ambientes se convertem em “lugares de trocas e reconhecimento, nos quais os artistas/criadores, com seus trabalhos/intervenções, recuperam a complexidade e a diversidade, o significado e o valor das relações arte e vida” (Moraes, 2009, p. 1). Esses espaços ressaltam as múltiplas possibilidades artísticas e se apresentam em diversos formatos, convergindo-se como lugares de trocas, potencializadas pelo deslocamento e pela vivência coletiva. As residências artísticas propõem uma imersão nos processos artísticos e a reformulação do fazer criativo, visto que os diálogos entre artistas, ‘público’, pesquisadores e meio social se

¹⁰ A expressão “residência artística” é entendida como: “1. Morada (1) habitual em lugar certo; domicílio. 2. Casa ou lugar onde se reside ou habita; domicílio. 3. V. Casa (1) [...]”; enquanto para a palavra artística, ou artístico, pode ser “1. Relativo às artes, especialmente às belas artes. 2. Que tem arte. 3. se reside ou habita; domicílio. 3. V. Casa (1) [...]” (Ferreira, 1999, p. 1751).

confluem em uma prática que, cada vez, mais nos aproxima do significado e da relação entre arte e vida.

As residências artísticas também “são responsáveis por criar um novo fluxo de artistas no sistema de arte, em termos locais e globais, bem como em introduzir novas regras para a seleção e o reconhecimento de jovens artistas” (Marcondes, 2019, p. 562). Esses espaços criam redes diversas, cujo desdobramento seria impossível mensurar, pois a diversidade de trabalhos e as possibilidades de diálogos com diferentes setores de atuação, como professores, curadores, pesquisadores e artistas, criam incontáveis vínculos e desdobramentos.

Na perspectiva de uma produção contemporânea, a realidade das residências artísticas e sua inserção no mercado refletem sua importância como forma de difusão de processos artísticos em deslocamento e em rede. Apresentando experiências de troca e vida coletiva, como peças essenciais na estratégia de atuação, esses espaços expandem a dimensão associada ao diálogo que a mobilidade evoca.

Ao pensarmos nas residências como locais específicos de criação, podemos ampliar o sentido de moradia e o diálogo que isso pode suscitar. Nesse sentido, as moradias abrigam, multidisciplinarmente, os processos que articulam aspectos arquitetônicos, inserção territorial, características culturais - que se tornam materialidade de investigação nas circunstâncias surgidas da relação do ser humano com o ambiente, com o espaço e com um tempo específico. Trata-se de uma experiência diferente daquela vivida por meio dos prêmios de viagem artística e dos ateliês, onde o artista tem uma grade institucional a seguir ou um ambiente próprio para sua criação. As residências artísticas são locais potenciais causados pelo deslocamento, pela liberdade processual e pela interação com um lugar e com outros artistas, em um contexto até então desconhecido.

As residências artísticas são ambientes que trazem relações de múltiplos atravessamentos, capazes de mudar radicalmente trajetórias, estéticas e pesquisas no campo artístico. Isso porque as matérias das produções surgem de um cotidiano, no residir, ser, estar, habitar, que se configuram como condições e circunstâncias que abarcam a relação do ser humano com o espaço e com o tempo de moradia, que passa pela inserção de outros tipos de relações, sejam elas profissionais, de convívio, educacionais, sociais e afetivas.

Ao se diferenciar de outras formas de produção, as residências artísticas são ambientes específicos de criação, onde o deslocamento do contexto habitual traz ao

artista possibilidades de dedicar-se, em tempo integral, à sua pesquisa. O fato de favorecer que o artista se relacione com o novo ambiente, criando aberturas para as transformações, pelo acaso e permeabilidades entre os artistas ou pelo diálogo que o projeto artístico pode desenvolver no meio em que se insere representa o referencial desses espaços.

As residências artísticas também suscitam metodologias próprias, pois cada residência acontece de modo diferente, tratando-se de uma “distinta tipologia de espaço de atuação” e, por isso, são capazes de suscitar relações mais amplas que os ambientes de formação institucional, onde as regras, o espaço e as metodologias já estão estabelecidos. (Moraes, 2009, p. 125). Rompe-se a lógica do artista distante da sociedade ou dos trabalhos inalcançáveis pelo grande público. Por isso, para estudar a residência artística, deve-se levar em conta suas especificidades, já que cada uma delas possui suas particularidades e identidades.

As práticas em residências artísticas contribuem para a base das indagações e reflexões que sustentam esse estudo, em que busco averiguar no trajeto, de formação do indivíduo artista em vivências coletivas como modo de resistência cultural, contribuindo para a compreensão das relações de trocas entre os artistas e as comunidades nas quais estão inseridos.

Devido a seu formato diverso e único, as residências sugerem diferentes procedimentos metodológicos, de acordo com cada proposta. Para a realização deste trabalho, recorri às pesquisas teóricas, ao registro e à análise de relatos, bem como à realização de questionário para subsidiar uma investigação de caráter qualitativo. Utilizando essas ferramentas, desenho um percurso que tem início com a minha participação em atividades desenvolvidas nas experiências do EM COMODO até as ações realizadas no espaço cultural A Casa de Tupã.

Assim, o presente estudo utilizou o procedimento metodológico da escrivência para relatar, por meio de escritos, percepções, dados, documentos, entrevistas e fotografias, uma escrita subjetiva, que traz a importância das vivências em práticas artísticas coletivas e de diversos desdobramentos surgentes dos trajetos e caminhos entre Bahia e Minas Gerais.

Esse trajeto se caracteriza pela experimentação de um processo em desenvolvimento e transformação contínua, na busca por uma abordagem que permita ampliar as ferramentas de investigação e que contribua com o estudo da residência artística em seus aspectos teóricos e práticos de forma sincrônica.

Como forma coletiva de promoção artística, as residências ainda podem ser vistas como resposta a um sintoma contemporâneo de isolamento, trazendo, no fortalecimento de vivências coletivas, transformações humanas, contribuindo para superar dificuldades no relacionar-se e favorecendo que seja possível repensar formas de partilha e troca. As partilhas e novas formas de ver o mundo que são potencializadas são capazes de reativar sonhos individuais ou coletivos, que vão desde o desejo de ter tempo e espaço adequados para se dedicar à pesquisa artística, até o desenvolvimento de projetos e redes que se desdobram para promover ações de diálogo comunitário.

A exemplo dessas práticas, trarei, brevemente, uma perspectiva histórica das residências artísticas, levando em conta os contextos internacional e nacional. Em seguida, apresento os desdobramentos que vivenciei nas residências e discuto a sua inserção no espaço comunitário, o que, a meu ver, configura-se como uma forma de resistência cultural, promovendo ações para se fazer em grupo, crescendo junto e transformando nossa relação com o mundo. O deslocamento nesse trajeto, *Tempo Ar*, conflua com o endemismo avifauna que percorre os sítios aqui explanados, compondo uma paisagem em diálogo das diferentes partes da Cadeia do Espinhaço.

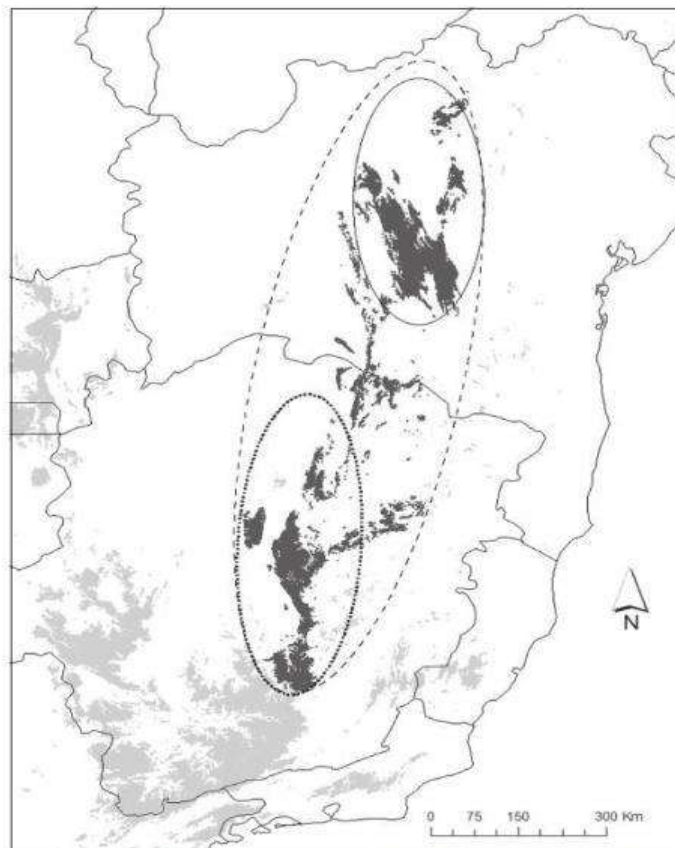


Fig. 04 - Áreas de endemismo reconhecidas para a avifauna dos campos rupestres da Cadeia do Espinhaço. Fonte: Vasconcelos *et al.* (2008, p. 202).

2.1 Deslocar-se em Residência Artística e sua contextualização histórica.

As práticas em residências artísticas têm crescido exponencialmente no contexto da arte contemporânea. Com a influência da globalização e produção em rede, os meios de comunicação e o acesso às plataformas digitais têm possibilitado aproximações de diferentes estruturas, lugares e contextos de produção em residências. As redes tecnológicas possibilitam uma ampla divulgação e até mesmo a sobrevivência desses projetos que, majoritariamente, não se beneficiam de políticas públicas estáveis, o que compromete a durabilidade de algumas propostas.

As primeiras manifestações descritas como o início das residências artísticas podem ser encontradas desde 1960, mas, somente a partir de 1990, essas práticas tiveram grande proliferação no contexto mundial, destacando-se, na atualidade, por seu relevante papel no campo institucional e autônomo, no fomento e no desenvolvimento de práticas artísticas contemporâneas (Moraes, 2009). Esses espaços têm ganhado relevância na atuação institucional e política, principalmente por incidirem diretamente nas práticas e reflexões artísticas na atualidade. Desse modo, seu contexto e possibilidades vêm se alterando vertiginosamente.

Nesse sentido, as residências artísticas apresentam-se como um importante modo de atuação na produção contemporânea e têm se ampliado em escala mundial, com programas promovidos tanto por iniciativas privadas, como programações institucionais como bienais e galerias, quanto por órgãos governamentais, por meio de políticas públicas culturais (Dalcon, 2015). Além do mais, os espaços autônomos e alternativos promovidos por artistas, curadores e afins começam a ter o apoio institucional, seja por meio de políticas públicas ou de parcerias privadas, provocando, assim, uma maior difusão e expansão das práticas em residência.

É preciso afirmar que, no presente trabalho, as residências são lidas como espaços alternativos aos ambientes institucionais, mas que, em uma perspectiva histórica, podem se relacionar com as primeiras bolsas de viagem da escola de belas artes. A *Académie des Beaux Arts*, por exemplo, criada em 1648, em Paris, ao fundar sua filial em Roma, em 1666, cria o prêmio *Prix de Rome*, uma bolsa de residência na *Academie de France*, em Roma.

Essa mobilidade acadêmica, geralmente, tinha a duração de quatro anos. Era nesse período que “os jovens artistas tinham a incumbência de copiar esculturas clássicas.” (Pevsner, 2005, p. 154 *apud*. Moraes, 2009, p. 12). Em sua tese, Moraes

apresenta a linha de raciocínio de Jean Baptiste Joly, que afirma que esse prêmio “pode ser visto como o início da instituição que hoje conhecemos como residência artística.” (Moraes, 2009, p. 12).

Nessa perspectiva, outra influência que pode ser diretamente atrelada à historicidade das residências artísticas são as colônias rurais na Europa, que eram ambientes alternativos de produção artística. Nina Lübbren (2001) analisou as colônias rurais, afirmando que, no período de 1870 a 1910, centenas de artistas abandonam os centros urbanos modernos, dominados pelos processos da industrialização, para criarem espaços de produção artística em proximidade com a natureza, com o campo, cercado-se, assim, de um espaço contrário aos centros ruidosos e de expansão urbana característicos da segunda metade do século XIX na Europa. Moraes (2014) afirma que, sob a influência das bolsas de estudo e pesquisa características do século XX, nesse mesmo período se dá a criação de outros mecanismos de fomento ao desenvolvimento da produção artística, como fundações, museus de arte moderna e organizações governamentais de fomento e apoio.

É importante citar outra influência que pode ser diretamente atrelada à forma de se produzir em residência, levando em conta os mais diversos processos de formação artística, que foi a *Black Mountain College*,¹¹ instituição instalada nos Estados Unidos da América na década de 1930 e que perdurou até 1957. A escola funcionava fora dos centros urbanos e se caracterizava pela convivência entre alunos e professores, em uma proposta de vida comunitária como forma de crescimento e formação dos indivíduos. Esse espaço privilegiou a experimentação artística em diferentes linguagens, como artes visuais, cênica, musical e literária. (Moraes, 2009).

Já na década de 1960, impulsionado pelo movimento ativista de contracultura e de ideais anarquistas, diversos espaços se manifestam em diferentes vertentes. Enquanto alguns grupos e artistas buscavam o isolamento e a vida comunitária rural, outros buscavam ocupações e propunham vidas comunitárias urbanas, ambas as propostas com uma postura de retomada das utopias que propunham transformações sociais. Foi também nesse período que críticos de arte e artistas começaram a defender uma nova política para o espectador, incentivando sua efetiva participação

¹¹ “Escola fundada em 1933, na Carolina do Norte, nos EUA, e que permaneceu em atividade até 1956. A escola se caracterizava por sua postura experimental, valorização da vida em comunidade, proposta de reunião de distintas formas de conhecimento e por colocar-se geograficamente deslocada dos centros urbanos de produção e ensino.” (Moraes, 2009, p. 16).

nas expressões artísticas e incentivando a postura e a interação do artista diante do mundo cheio de conflitos, evidenciando a natureza política e transgressora da produção daquele período. (Marcondes, 2019).

Assim, na década de 1960, na Europa, surgem os centros culturais independentes, o *artist-run spaces*, que foi diretamente impulsionado pelo movimento de contracultura. “As décadas de 1960 e 1970 foram marcantes no ambiente pós-industrial da Europa, com as ocupações ilegais por artistas ativistas, em prédios, casas e indústrias abandonadas.” (Nunes, 2013, p. 81) Nesse contexto:

A crise econômica europeia dos anos 1960 provocou inúmeras falências de indústrias tradicionais, as mesmas que impulsionaram a Revolução Industrial e, como consequência direta, os antigos edifícios industriais ficaram vagos, muitos deles inclusive localizados em áreas abandonadas nas cidades. Na esperança de desenvolver novas formas de viver coletivamente, diversos grupos de artistas e ativistas passaram a ocupar os prédios. Os ideais anarquistas, a base do pensamento urbano situacionista, bem como as experiências obtidas com a revolta dos *Provos* e dos movimentos de contracultura, formaram a base primária das ocupações, cuja proposta era viver de forma pacífica e livre, criativa e independente. (Nunes, 2013, p. 83).

As ocupações desses prédios, a forma independente de produção da arte e a convivência coletiva inspiraram os processos de formação dos centros culturais na Europa, o que, depois, foi propagado a um sistema artístico global. Paralelamente, nos EUA, no final da década de 1960, também existiam os movimentos de contracultura, que propunham vida e comunidades independentes e uma reformulação nos sistemas econômicos. No contexto de comunidades urbanas, em especial em Nova York, acontece, de modo bastante similar, com o surgimento de comunidades artísticas, as “A.I.R.” ou “*artist in residence*”, com a ocupação do bairro *South of Houston* (SoHo):

No final dos anos sessenta, em função da conjuntura econômica, a situação da cidade se deteriorara. Empresas e indústrias abandonam Manhattan em busca de mais facilidades e na busca de redução de custos de manutenção, possibilitando que a região da ilha, abaixo da Rua Houston, o *South of Houston* (SoHo) passasse por um processo de transformação, sem precedentes. Os galpões industriais e espaços comerciais deteriorados e abandonados foram ocupados por artistas que criaram naquela região não residencial comunidades e as “A.I.R.” ou “*artist in residence*”, como foram denominadas oficialmente, uma vez que as autoridades municipais promulgaram legislação nesse sentido, incluindo a colocação nas fachadas dos edifícios ‘ocupados’ pelos residentes, dessas iniciais que deveriam identificar aqueles ocupados, em caso de incêndio ou emergência. (Moraes, 2009, p. 18).



Fig. 05 - Reunião do Comitê de Planejamento da Associação de Artistas do SoHo, discutindo mapas de pesquisa antes das legalizações da vida em loft. | Registros da Associação de Artistas do SoHo , 1968-1978. Arquivos de Arte Americana, Smithsonian Institution.

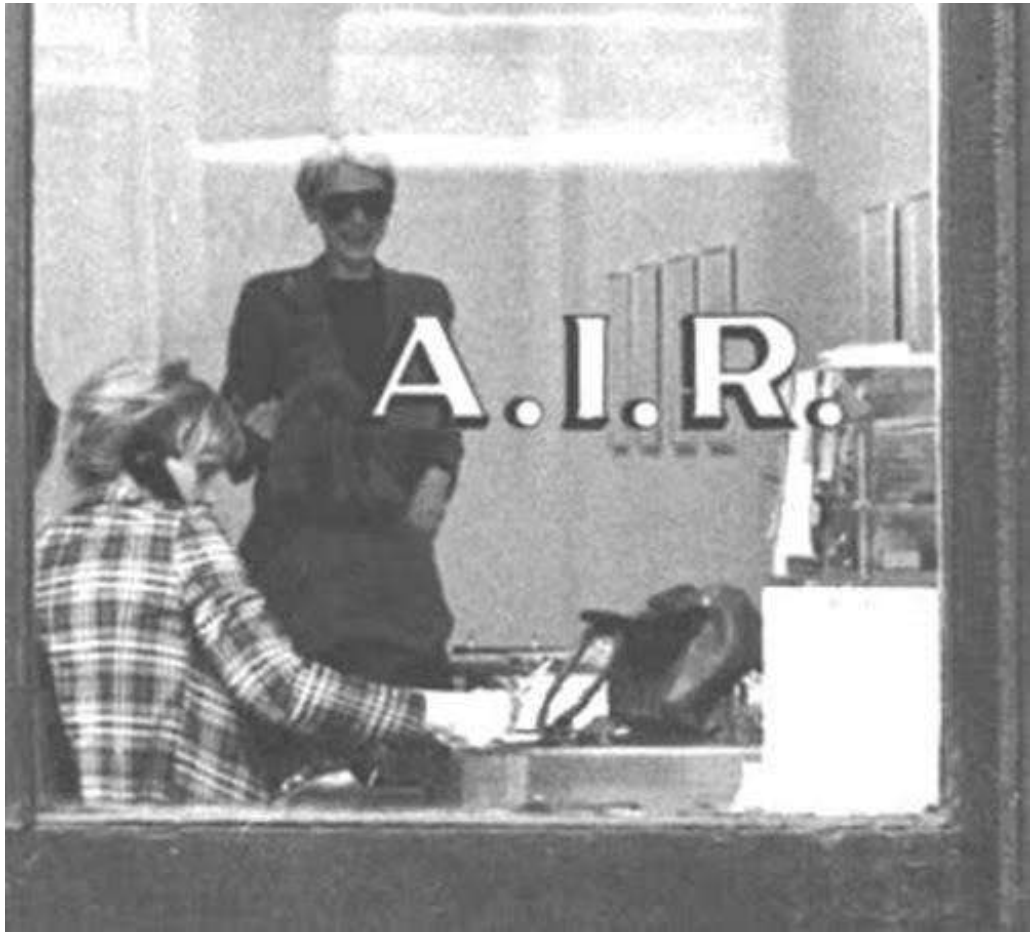


Fig. 06 - *The Ad Hoc Committee of Women Artists and the foundation of the A.I.R. Gallery, 1972.*

Fig. 07 - James Mellon, Dorothy and Chaim Koppelman reformando um loft na rua Broome, 498 em 1974 .

Tornando evidente a crise econômica pós-guerra nos EUA, o bairro industrial abandonado na ilha de Manhattan, o SoHo, foi cada vez mais ocupado por artistas, galerias e espaços alternativos de toda natureza. No local, havia um alto índice de criminalidade, fazendo-se necessária a aplicação de leis de zoneamento urbano para que artistas pudessem ocupar armazéns com ateliês alugados a preços baixíssimos. (Nunes, 2013). A ocupação naquela área constituiu uma nova forma de vida e de produção artística em Comum, no qual se deslocava as estruturas oficiais da arte.

Porém, não tardou para que o SoHo passasse de espaço alternativo para “parte ativa da indústria cultural da cidade, sendo alvo de grandes investimentos da iniciativa privada e hoje um dos principais pontos turísticos da região” (Nunes, 2013, p. 83). Enquanto isso, na Europa, grande parte das ocupações foram incentivadas pelo poder estatal, o que possibilitou a continuidade de ações, visando à formação e à experimentação, e não apenas ao lucro e ao entretenimento (Nunes, 2013).

Nesse contexto, político, econômico e social, começa a surgir, no centro de Paris, às margens do rio Sena, a *Cité Internationale des Arts*.¹² Com inauguração em 1964, a fundação “marca o início das atividades daquela que pretendia dotar novamente a cidade de seu espírito de “capital cultural do mundo”, perdido a partir da II Guerra Mundial. Nas décadas seguintes, esse espaço acabou por tornar-se um centro de recepção para artistas, e conseguiu reunir, “mais de três centenas de espaços dedicados à vida e ao trabalho de artistas que tivessem a cidade como destino de permanência” (Moraes, 2009, p. 17). A *Cité des Arts* é uma fundação privada, de interesse público, e já acolheu mais de quinze mil artistas residentes em seus apartamentos e estúdios. (Moraes, 2009).

Com a influência da difusão das tecnologias de comunicação no processo da globalização, as residências artísticas ganharam grandes proporções a partir do início da década de 1990. O ambiente virtual potencializou transformações e mecanismos de apoio das redes em residências, a partir de plataformas de coletas e difusão de informações. Assim, por intermédio das associações, *networks* e redes sociais, foi possível a propagação e a articulação entre esses espaços.

¹² “É uma fundação privada, declarada de interesse público e que, desde o início de suas atividades, em 1965, recebeu mais de quinze mil artistas residentes em seus apartamentos/estúdios, que integram o conjunto arquitetônico localizado no número 18 da Rue de l’Hotel de Ville, na região do Marais”. (MORAES, 2009, p. 33). Conheça o site da instituição: www.citedesartsparis.net

A exemplo dessas redes, Moraes (2009) cita a proliferação das residências artísticas nas últimas décadas do século XX, com o aparecimento de grandes redes internacionais de difusão das residências como tendência importante no universo da arte atual. O autor destaca o papel da rede *Res Artis - Worldwide Network of Artist Residencies*, que foi iniciada em 1993, com sede em Amsterdã. Essa rede começa como uma organização de voluntários, uma rede informal com a função de apoiar centros e programas de residência artística e que passou a ter um caráter multinacional ao integrar agentes de diferentes países da Europa.¹³

Em 1990, a Fundação MacArthur, com o intuito de nutrir o processo de criação artística em um momento de reafirmação da liberdade essencial para a realização criativa, selecionou 18 organizações para um projeto de iniciativa em comunidades de artistas e residências, sendo essa a *Alliance of Artists Communities (AAC)*, que é a primeira rede de residências nos EUA.¹⁴

Além dessas, existe a rede taiwanesa *Intra Asia Network (IAN)*, que é uma plataforma de código aberto para organizações culturais, que visa facilitar a mobilidade e o consórcio entre instituições artísticas, produtores e pessoas da área cultural da Ásia, através do desenvolvimento, da promoção e do fortalecimento da cultura e do intercâmbio de projetos. A adesão à IAN representa mais de 15 países e centenas de espaços e iniciativas artísticas asiáticas, que se articulam para pensar soluções e ampliar a atuação e a mobilidade artística na Ásia.

Essas e outras redes permitem acesso à informação acerca dos programas de residência artística pelo mundo, buscando apoiar diretamente artistas na contemporaneidade:

A articulação das residências, que se torna mais evidente a partir do início da década de 1990, faz nascer a Res Artis, a Alliance of Artists Communities e, já no início do século XXI, a Intra Ásia; surgem ainda plataformas eletrônicas de suporte como o Centre National des Arts Plastiques Cnap, ou uma instituição que mescla os objetivos das duas categorias anteriores, como a rede Peppinières. Organismos e instituições de apoio como a Transartis, Triangle e o Programa Aschberg da UNESCO, constituem-se, dessa maneira, em uma das formas mais ágeis e rápidas de acesso à informação relativa a residências artísticas e programas de residência, em escala global. (Moraes, 2009, p. 04).

¹³ Conheça o site da instituição: <https://resartis.org/global-network-arts-residency-centres/res-artis-history/>

¹⁴ Conheça o site da Instituição <https://artistcommunities.org/>

O que poderia ser denominado de “terceira onda da mobilidade artística subsidiada” (Hora, 2006, p. 55) ocorre a partir de inícios da década de 1990 e ganha os contornos da globalização, pois se dissemina por intermédio das associações, *networks* e redes sociais que articulam esses espaços a partir desse período.

Desse modo, se nos períodos anteriores, as residências e instituições eram identificadas e distribuídas geograficamente pela Europa e pelos Estados Unidos da América, agora elas se propagam nos quatro cantos do mundo, estando presentes desde lugares mais inóspitos às grandes metrópoles, em todos os continentes. (Moraes, 2009).

Assim como as criações de redes ampliaram as possibilidades de produção em residência artística em diferentes locais, foi possível perceber a crescente propagação de diversas iniciativas de artistas, como a criação de estratégias para a promoção da diversidade cultural. Deste modo, é cada vez mais possível conhecermos e nos relacionamos com a pluralidade de intercâmbios que esse campo facilita.

Como forma de mapeamento de espaços alternativos produzidos por artistas no contexto mundial, podemos perceber o crescimento de redes e produções não-ocidentais, a exemplo da Rede de Iniciativa de Artistas¹⁵ (RAIN), que foi organizada a partir de um encontro entre oito coletivos de diferentes partes do mundo, em junho de 2000, em Amsterdã. O encontro teve como objetivo o intercâmbio entre modelos organizacionais para a criação de iniciativas artísticas e funcionou a partir do primeiro contato para a criação da rede, que seguiu com a promoção de workshops, exposições, residências, seminários e publicações próprias.

No segundo encontro, em Jacarta, em 2002, diversos foram os temas e abordagens sobre o conceito de ‘iniciativas de artistas’ (ou plataforma de arte, rede, projeto ou organização de artista), como uma das estratégias de diversidade e difusão artística e cultural, como é considerado por Gertrude Flentge.¹⁶ Para a autora, esse conceito é utilizado

quando os artistas criam formas de organização coletiva, visando mudar algo em seu ambiente, seja no contexto local, regional e nacional, a fim de criar possibilidades para atividades artísticas em diálogo com o trabalho coletivo”. (FLENTGE, 2004, p. 01).

¹⁵ O RAIN, em 2002, era composto por oito coletivos; sete iniciativas de artistas e uma instituição. Organização composta por: Rijksakademie (The Netherlands), Pulse (South Africa), Centre Soleil d’Afrique (Mali), Trama (Argentina), CEIA (Brazil), Open Circle (India), el despacho (Mexico), ruangrupa (Indonesia).

¹⁶ Coordenadora da Rede de Iniciativas de Artistas (RAIN).

Assim, a RAIN funciona como espaço destinado a uma produção artística não ocidental, vinculada ao engajamento sociopolítico como um modo de produção.

Esses lugares de criação coletiva incentivam as relações sociais e as redefinições de utilização e interação nos espaços públicos. Para Reinaldo Laddaga,¹⁷ escritor argentino, é possível supor que esses espaços são: “um sinal da formação, ainda que silenciosa, de uma nova cultura das artes: da emergência de outras divisões dos papéis de produtores e de receptores, é o desenvolvimento de novas formas de composição e distribuição de textos, sons e imagens.” (Laddaga, 2004, p. 02).

Ao trazer o RAIN, busco conectar uma prática que integra diferentes países, na promoção de residências e de diversas plataformas que suscitam a discussão e a promoção das artes, em uma perspectiva de “contra-movimentos” de artistas oriundos de contextos não-ocidentais que passam a ganhar voz própria e a desenvolver novos métodos de trabalho e estratégias. Assim, nos encontros realizados entre 2000 e 2002, foi possível o intercâmbio entre os países: Holanda, com a Rijksakademie¹⁸ - instituição fundadora do projeto; Brasil, representado pelo Ceia; África do Sul, com PULSE; Argentina, com o Trama; Índia, com Open Circle; Mali, com Centre Soleil d'Afrique; México, com El Despacho e Indonésia, com Ruangrupa.

Laddaga (2004) acredita que essas práticas artísticas se articulam como processos de emancipação social, pois trazem à tona questões políticas e sociais fazem parte de uma prática que busca o rompimento, ou ao menos a fissura, dos sistemas de poder existentes. Dessa maneira, criam-se formas alternativas de intervenção, que priorizam uma relação construtiva, pautadas no deslocamento, na abertura de fazer com o outro e no intercâmbio cultural.

Alinhada a essa percepção, falarei, no próximo subcapítulo, como essas práticas autônomas de arte se articularam no contexto nacional, levando em consideração as produções em redes e seus desdobramentos históricos.

¹⁷ Autor do livro *Estética da Emergência*, que traça discursões no âmbito da filosofia, teoria das mídias, sociologia, literatura e artes visuais, sobre o novo momento da cultura das artes, vinculado a processos mais amplos de mutações das formas de ativismo político, produção econômica e investigação científica.

¹⁸ Academia Real de Belas Artes, Rijksakademie.



Fig. 08 - Aula de fotografia na plantação de repolhos.
Fonte: Foto de Bárbara Morgan (s.d.).¹⁹

¹⁹ Disponível em: <https://www.select.art.br/escolas-de-artistas-black-mountain-college/>



Fig. 09 - Anni Albers, In her weaving studio at Black Mountain College, 1967, Fonte: Gotthardt (2018, n.p).

Fig 10 – Anni Albers, Hanging, 1967 (Designed 1926), Victoria and Albert Museum, London.



Fig.11 e 12 - Otobong Nkanga, Nigéria - (Rijksakademie residente, 2002/2003)
Fonte: Acervo pessoal – Catálogo *The international Performance Manifestation (MIP)*



Fig.13 - Site Cité Internationale des Arts.



Fig. 14- Alunos do Black Mountain College em estrutura geodésica do designer Buckminster Fuller – (Muniz,2019, n.p.)Foto reprodução.

Fig.15 Obra de Mary Washington, biblioteca de pesquisa da Auburn Avenue – Black Mountain College (2020)

Fig 16.retrato de Mary Parks Washington, foto de Beaumont Newhall (s/d).

2.2 Breve contextualização nacional



Aldeia de Arcozelo, em Paty do Alferes - RJ, primeira residência artística do Brasil, foi inaugurada por Paschoal Carlos Magno, em 1965. O local abrigou jovens artistas e as mais variadas formas de criação e expressão artística. Acervo CEDOC/ Funarte

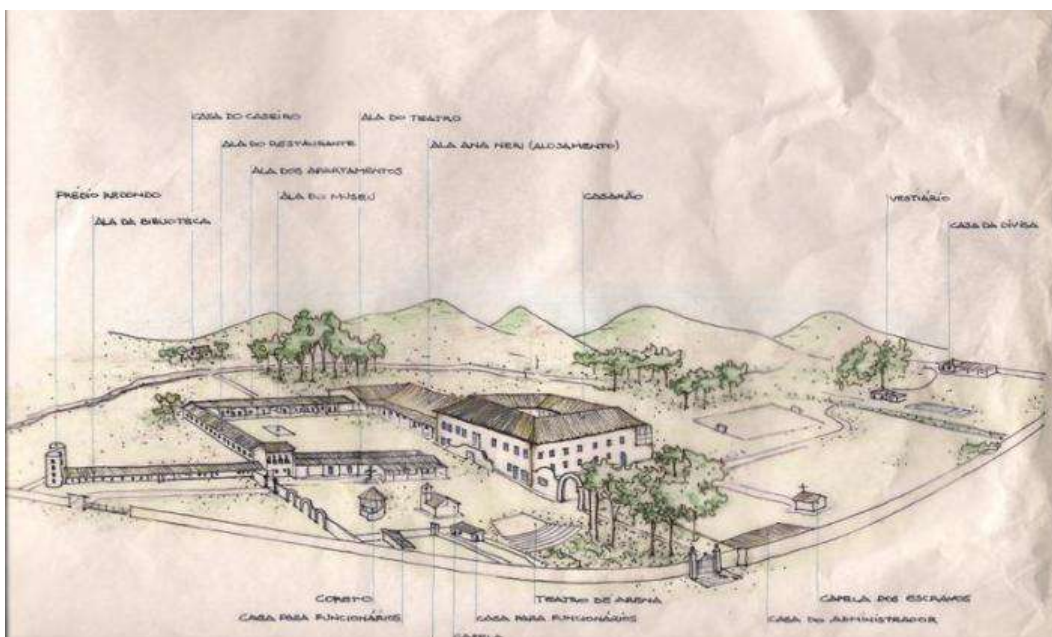


Fig.17. e 18- Aldeia do Arcozelo e desenho livre do arquiteto Guilherme Madeira, 1999.

Neste subcapítulo, em uma breve explanação, trato das redes e proliferações das residências artísticas no contexto nacional. É desejado, aqui, citar algumas dessas instituições ou ações, a fim de contextualizar, minimamente, algumas práticas existentes no Brasil.

Assim, como parte da propagação das redes e do advento tecnológico difundido na década de 1990, é possível perceber a proliferação de residências artísticas de formatos distintos também no Brasil. Porém, o que pode ser considerado como primeira experiência semelhante às práticas em residências artísticas, segundo Bernadit Rupp (2017),²⁰ é a Aldeia Arcozelo,²¹ considerada uma possível pioneira em residência artística no Brasil. No Vale do Paraíba, no Rio de Janeiro, em 1965, foi inaugurado um espaço cultural por Paschoal Carlos Magno, onde jovens e artistas de todo o país podiam produzir e desfrutar de diversas formas de criação e expressão artística (Gadelha, 2013). Após esse período, outras iniciativas foram desenvolvidas, a partir da década de 1990, por meio de propostas de acolhimento de artistas em espaços físicos e a cessão de bolsas de pesquisa e intercâmbios. Para a autora, existem dois tipos de agrupamentos a partir dos formatos de residências: os que recebem os artistas em suas próprias sedes e programas de residências em que o artista é premiado com uma bolsa ou selecionado por uma instituição, ligando-se, geralmente, a redes de parcerias internacionais (Rupp, 2017).

Já o mapeamento das residências artísticas feito pela Funarte aponta três formas básicas de organização dessas propostas. O primeiro abrange os espaços de pesquisa e criação com a finalidade específica de sediar residências artísticas, em sua maioria, voltam-se para o segmento de artes visuais ou artes integradas e se constituem de diversos formatos e modelos de gestão. A segunda é a realização de residências por um determinado período em um ateliê, espaço cultural, ponto de cultura, sede de um grupo, institutos de ensino etc., que não é tida como atividade principal da instituição, e sim como uma atividade complementar à programação do espaço. E a terceira, mais direcionada ao campo das artes cênicas, traz a noção de residência atrelada à presença de um artista convidado, diretores, coreógrafos, que ficam residentes em determinado local, a fim de realizarem novas criações e trabalhos que, geralmente, envolvem uma produção em grupo. Essa interação evidencia uma das características básicas das residências, que é o

²⁰ Residências artísticas no âmbito contemporâneo

²¹ Hoje pertencente à Funarte.

compartilhamento de saberes, a partir da pesquisa e do intercâmbio entre profissionais com diversos graus de experiência (Vasconcelos; Bezerra, 2014).

A exemplo das residências que recebem artistas para desenvolverem projetos em sua sede, cito algumas de grande relevância no contexto nacional, como o Capacete Entretenimento,²² que surge em 1998, no Rio de Janeiro, realizado pelo artista Helmut Batista e que, atualmente, funciona nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (Capacete, 2021).

Há também o Instituto Sacatar, fundado em 2001, na Ilha de Itaparica - Bahia, que é mantido pela Fundação norte-americana Sacatar Foundation e possibilita a vivência em residência artística para profissionais de todas as nacionalidades, gerações e disciplinas criativas. O instituto desenvolve propostas de oito semanas e, a cada sessão de residência, os artistas desenvolvem suas pesquisas em contato com a natureza e por meio do diálogo comunitário. Desde a sua criação, o instituto já recebeu mais de 400 artistas residentes de 66 países, e participou como parceiro de centenas de programas comunitários na Bahia e no exterior (Sacatar, 2021).

Outra experiência também configurada como residência ocorreu em São Paulo, quando, em 2002, foi organizada a EXO residência que, entre os anos de 2003 e 2006, acolheu 33 pesquisadores no Ed. Copan, entre artistas, sociólogos, escritores, cineastas e arquitetos provenientes de várias cidades e países, para residirem de um a três meses no local. (Moraes, 2009).

Na tese de Marcos Moraes (2009), o pesquisador apresenta sua experiência como coordenador do Curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado, de São Paulo (FAAP). Também descreve a parceria da FAAP com o programa de residência *na Cité de Arts*, ativa desde 2000, além de falar sobre a criação da Residência Artística FAAP, em 2005.

Em 1996, a FAAP firmou um convênio de longa duração com a *Cité des Arts* e, desde 1997, o convênio possibilitou que cerca de 38 artistas pudessem vivenciar uma residência de seis meses, ocupando o estúdio individual no 1422 na sede do Marais, região histórica de Paris. (Rupp, 2017). O processo de seleção dos candidatos ocorre através de edital interno da FAAP, pois é necessário algum vínculo com a instituição (Moraes, 2009).

²² Site da instituição: <http://capacete.org/20-years/>

A partir de 2005, a FAAP inicia as vivências na residência artística²³ e passa a receber artistas de diversos lugares,²⁴ para desenvolverem suas pesquisas, trabalhos e articulação com a comunidade local nessa dependência. Nesse mesmo período, outros programas brasileiros de residência também começaram a ser articulados.

São diversos os modelos de residências que vão se constituindo de acordo com o território, contexto natural e histórico, portanto, cada uma tem sua abordagem. Entre os modelos em que os artistas pesquisadores se deslocam para o espaço físico da residência estão aqueles que se encontram em diálogo direto com a natureza, inseridos em reservas ambientais ou espaços rurais. Esse é o caso do projeto Nuvem²⁵ Estação de Arte e Tecnologia, que assume diferentes abordagens e funciona em Visconde de Mauá - RJ (Rupp, 2017). Essa residência possibilita a imersão em um espaço rural, voltado para a pesquisa, experimentação e criação em diálogo entre tecnologia e sustentabilidade.

Outro projeto semelhante é o Terra UNA, que também tem como característica principal a interação da arte, com a natureza e as tecnologias socioambientais. O programa de residência artística Terra UNA²⁶ funciona em uma Ecovila localizada na APA da Serra da Mantiqueira, no município de Liberdade, Minas Gerais.

Terra Una é uma ONG que, desde 2003, trabalha para promover e apoiar ações transdisciplinares que visam à regeneração ecológica, ao redesenho social e ao desenvolvimento integral do ser humano. Fundada como ecovila, em 2006, mantém um programa de residência artística, uma série de cursos e formações em tecnologias socioambientais e o Ponto de Cultura e Sustentabilidade (Guerra, 2010). Essa ecovila visa integrar moradia, trabalho, educação e lazer e, a cada ano, vem se consolidando como um centro educacional transdisciplinar de integração rural-

²³ Residência Artística FAAP funciona no edifício Lutetia, no centro histórico de São Paulo. Local que também abriga o Museu de Arte Brasileira (MAB) e a FAAP Residências Artísticas, localizado em frente à Praça do Patriarca e diagonal à Prefeitura.

²⁴ Embora a estadia seja gratuita, o artista precisa se manter durante o período que pode ir de dois a seis meses ou buscar apoios extras para sua subsistência. Os residentes podem ser originários de diversos países e, inclusive, do próprio país, a única exceção é para moradores de São Paulo, que estão impedidos de terem candidaturas aceitas. Os editais são abertos semestralmente e 12 candidatos são aprovados por ano (Rupp, 2017).

²⁵ O projeto Nuvem se encontra na região de Visconde de Mauá, RJ, que integra a Serra da Mantiqueira.

²⁶ A ecovila Terra Una fica entre os municípios de Bocaina de Minas e Liberdade – MG, dentro da Área de Proteção Ambiental da Mantiqueira, a cerca de 1.300m de altitude. Conheça o site da instituição: <https://www.terrauna.com.br/>.

urbana, a partir de práticas, técnicas e valores que difundem princípios pautados num modelo de vida mais sustentável.

O segundo “modelo” apontado por Rupp (2017) é caracterizado por um programa de residências em que o artista, premiado ou selecionado por uma instituição, recebe como incentivo uma temporada previamente estabelecida em outra cidade ou país que esteja vinculada a uma rede internacional ou nacional de residências. Dentre os prêmios ou bolsas de pesquisa artística ofertados por esse “agrupamento” está o prêmio Bolsa Pampulha, criado em 2003, em Minas Gerais.

O programa propõe um diálogo entre as artes, o museu e a cidade e oferta aos artistas selecionados bolsas mensais, ao longo de um ano, em Belo Horizonte. Ao fim do processo, realizam-se uma série de mostras decorrentes da pesquisa (Moraes, 2009).

Também o tradicional Festival de Arte Contemporânea SESC Videobrasil, da Associação Cultural Videobrasil, em 1983, previa um prêmio em dinheiro para os melhores filmes de acordo com o júri. Em 1988, a premiação foi modificada e, a partir daí, o artista passou a receber uma bolsa de estudos em um centro cultural ou instituição de ensino ligado aos segmentos do audiovisual - cinema, televisão e vídeo.

Essa bolsa, denominada inicialmente de prêmio e em seguida de intercâmbio, pode ser compreendida, na atualidade, como um programa de residência. Pedro Vieira foi o primeiro a ganhar esse prêmio para estudar no Instituto de Filme e Televisão do Maine, nos Estados Unidos. No ano seguinte, Sandra Kogut recebe como premiação uma bolsa no *Centre International de Création Vidéo*, na França, um programa de residências artísticas oferecido aos premiados do Festival de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil (Rupp, 2017).

Vale salientar que a Associação Videobrasil não possui espaço físico para a residência, o que justifica a manutenção de programas de residência no contexto de intercâmbios. Essa distinção é interessante de ser feita, pois nos ajuda a compreender as nuances existentes nas diferentes possibilidades de concretização desses projetos.

Dentre os espaços específicos para residências e bolsas de premiações, temos diversos exemplos em nosso território, como a residência no Museu de Arte

Moderna da Bahia; a do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife; a Bolsa Iberê Camargo; o *JA.CA*²⁷; o *Pivô*; entre outros.

Outras propostas de residência abrem mão da referência de um local fixo e passam, assim como os residentes, a atuar em um nomadismo que permite vivências por várias localidades. Adotando esse modelo, temos o projeto proposto por Bruno Vilela, *Muros: territórios compartilhados*, realizado em Belo Horizonte (2011); Fortaleza (2012) e Salvador (2013)²⁸, ou, mais recentemente, a proposta de Beatriz Lemos, com o projeto *Lastro*²⁹. (Funarte, 2014).

²⁷ Conheça o site do projeto: <https://www.jaca.center/categoria/residencias/>

²⁸ Na edição de 2013, realizada em Salvador, participei com a proposta *Faixa de Gaza/Muro de proteção*, realizada no muro de entrada da comunidade Gamboa de Baixo.

²⁹ A plataforma *Lastro*, iniciada em 2005, desenvolve programas de residências, exposições, publicações e ciclos de estudos em diversos países, contando com colaborações coletivas e autônomas e configurando-se como uma rede de arte, cultura e educação (LASTRO, 2021).



MUROS

AII BH FORTALEZA SALVADOR



CORPO SILENCIADO



MUTUALISMO



VÍDEOS POSTAIS



CALENDÁRIO URBANO



Manual de sobrevivência
de uma artista em cima do
muro



Faixa de Gaza



BLOCO TÁTIL



MERA METADE



LEILÃO PIOLHO
NABABO



TRAVESSIA



ENCONTRO



MENSURAR

Fig. 19 - A historiadora Gisele Miranda em seu ofício na Aldeia de Arcozelo/1999. (Foto: Maria Nepomuceno).

Fig. 20 - Site Residência Artística Muros Território compartilhado.

Diferentemente das propostas de artistas ou pontos de cultura, instituições particulares como o Programa Itaú Rumos de cultura, criado em 1997, já possibilitaram ações artísticas e culturais das mais diversas áreas de expressão e pesquisa. Como exemplo, temos a seleção de projetos de residência no programa Rumos que, entre 2013 e 2014, selecionou os circenses Júnior de Oliveira e Nicole Rodrigues, que participaram de uma residência de dois meses na Bélgica, no Atelier Du Trapèze, com o acrobata russo Yuri Sakalov, desenvolvendo a técnica do quadrante, um tradicional aparelho de acrobacias aéreas.

Entre 2015 e 2016, o Rumos realizou um dos maiores processos seletivos de projetos de residência artística, que funcionou tanto em instituições quanto em espaços independentes (Itaú Cultural, 2016). Dessa forma, trabalhos individuais e coletivos foram realizados para além do eixo Rio-São Paulo. Dentre os selecionados, esteve o artista Murilo Henrique Jacintho, que desenvolveu uma residência de quatro meses na Espanha, trabalhando na série *Todas Mujeres*, projeto parte da pesquisa sobre mulheres em situações desprivilegiadas.

No projeto Morrinho, fundado por Cirlan Oliveira e Ranieri Dias, na comunidade do Pereirão, no Rio de Janeiro, em 1997, foram desenvolvidas maquetes de comunidades e curtas-metragens com crianças. No Rio Branco, capital do Acre, *Cidade de Múltiplos Mapas* é uma parceria entre o Grupo de Teatro Beco do Mijo e o Grupo Aguadeiro, de música e performance, para o desenvolvimento de oficinas que aprofundam a pesquisa em suas respectivas áreas de atuação.

Também contemplado pelo projeto Rumos 2017 - 2018, o *Corpus Urbis*, promovido pelo Instituto Itaú de Cultura, foi uma residência de oito dias, realizada com a participação de mais de 30 artistas indígenas e não indígenas da região do Oiapoque, no extremo norte do Amapá, fronteira com a Guiana Francesa. Além de outras ações e residências com o apoio dessa instituição privada Itaú de Cultura.

Outras medidas para tornar possível e ampliar a atuação das residências são tomadas com o apoio de políticas públicas voltadas para o desenvolvimento do campo das artes, a exemplo a Fundação Nacional de Artes (Funarte) que, desde 2008, desenvolve ações diretamente voltadas para o campo das residências artísticas no Brasil e no exterior. Para a concretização dos projetos, firma-se uma parceria com a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, que já possibilitou a concretização do Edital “Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura”.

Esse edital foi reproduzido nos anos de 2008, 2009, 2010 e 2012. Ao longo desse percurso, foram contemplados 407 artistas que realizaram residências em mais de 350 pontos de cultura.

Entre outras ações semelhantes realizadas pela Funarte estão o “Edital “Bolsa Funarte de Residências Artísticas em Artes Cênicas”, lançado em 2010, que tinha como objetivo principal o apoio, parcial ou integral, para o desenvolvimento de projetos de residência artística nas áreas de Circo, Dança e Teatro. E o projeto “Outras Danças”, realizado através da modalidade de convênio com o Governo do Rio Grande do Sul e do Ceará em 2011 e 2013, respectivamente”. (Vasconcelos, 2014, p. 18).

O Mapeamento das Residências Artísticas no Brasil, organizado por Vasconcelos e Bezerra (2014), foi um dos desdobramentos do II Encontro Funarte de Políticas para as Artes, realizado em 2012 pela Funarte, em parceria com a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, que teve como foco de discussão as Interações Estéticas em Rede. Neste evento discutiu-se temas importantes para a construção das políticas públicas para as artes, como “O lugar das ocupações artísticas na difusão cultural”, “O papel das redes na produção cultural” e “Trânsitos: deslocamentos e residências”. (Vasconcelos; Bezerra, 2014, p. 55).

Desse modo, a obra configurou-se como a primeira pesquisa institucional no âmbito do Ministério da Cultura com o propósito de levantar dados sobre essa modalidade de prática cultural. Dentre seus objetivos estão:

Estimar o número de residências artísticas em atividade no país;
Conhecer sua distribuição geográfica no território nacional;
Conhecer características da gestão dos programas, os perfis dos artistas apoiados, as formas de apoio, os aspectos dos projetos realizados e os resultados obtidos.” (Vasconcelos; Bezerra, 2014, p. 58).

O levantamento foi concebido e realizado em 2013, e as informações coletadas foram analisadas no ano seguinte e divulgadas por meio de um relatório. A investigação levou em conta a urgência de um diagnóstico para conhecer melhor o campo das residências no Brasil, a fim de contribuir com a constituição de política públicas sérias para a área artística. Assim, nas palavras de uma das organizadoras do estudo “era fundamental identificarmos nossos interlocutores, a partir de quais

territórios se daria nosso diálogo, e, sobretudo, qual seria a natureza desse diálogo.” (Vasconcelos, 2014, p. 18).

Segundo os dados levantados, hoje, podemos afirmar diversas características dos programas de residência no Brasil. Essas ações se sustentam a partir de um leque de fontes de financiamento que envolve desde autofinanciamento, recursos públicos, patrocínio, doações e transferências internacionais. Nesse conjunto, o papel desempenhado pelo investimento público, com a oferta de editais de fomento, a elaboração de leis de incentivo e a realização de transferências governamentais é considerável (Vasconcelos; Bezerra, 2014).

Também é possível constatar os locais com maior número de residências, a distribuição entre zona urbana e rural, a característica das residências, bem como dos artistas residentes que se aventuram nesse tipo de proposta.

Segundo a pesquisa, constata-se que dos 690 que se cadastraram na plataforma preenchendo um questionário, apenas 360 preencheram todas as seções; desses, 194 registros comprovaram as experiências com residências artísticas. Assim, podemos afirmar que, até 2006, havia cerca de 20 atividades de residências no Brasil, esse número subiu para 92, em 2010, e para 129, em 2013. Ainda segundo o mapeamento, a Região Sudeste concentra 58% dos programas, seguido da Região Nordeste (20%), Centro-oeste (9%), Sul (8%) e norte (5%). Do total, 53% estão situados fora das capitais e 47% nas capitais do país. Dentre os estados com maior registro de residências artísticas estão: São Paulo, com o maior número do país (29%), Rio de Janeiro (15%), Minas Gerais (8%), Rio Grande do Sul (5%), Bahia (4%) e Ceará (4%) (Vasconcelos; Bezerra, 2014). Como sinalizado por esses dados, ainda existe uma concentração de residências artísticas no eixo Rio-São Paulo, mas, a cada dia, essa configuração vai se alterando, de acordo com as novas propostas surgentes. Não é objetivo do presente estudo investigar as razões para o quadro apontado pelos dados e sim constatar algumas medidas que buscam incentivar e mapear essas ações.

Diante dos fatos e de sua multiplicidade, a tentativa de abordar a situação brasileira sobre residências seria um tanto quanto megalomaníaca ou, de imediato, frustrante, na medida em que as variações culturais, dimensões geográficas, disparidade econômicas, sociais e étnicas nos apresentam um tecido complexo para uma leitura aprofundada, que exigiria tempo e empenho muito maiores.

Por ora, vale afirmar que esse formato de intercâmbio, troca e experimentação parte do desafio de estar em deslocamento e viver junto, sendo esse um espaço importante de diálogo entre produção artística e comunidade, que se torna, dessa forma, um importante campo de formação artística, em uma instância de produção que vem crescendo e inovando o campo das artes e das práticas artísticas contemporâneas.

Assim, cada experiência é única e busca desenvolver temas e pesquisas em diálogo com o espaço em que se inserem. Tanto pelo deslocamento, quanto pela importância de abertura que esse processo incita, as residências artísticas atuam como ferramenta que amplia o conceito de ateliê para além do espaço físico, de modo que o conceito de arte passa a integrar a própria vida.

Hoje em dia, essas práticas se multiplicam, sendo promovidas tanto por espaços autônomos que se beneficiam de políticas públicas, quanto por instituições como as universidades, que expandem suas fronteiras e constroem diálogos com artistas da comunidade local, fazendo valer a tríade pesquisa, ensino e extensão, com destaque para uma perspectiva de extensão, ao promover o diálogo da arte e com a comunidade. Como exemplo, relatarei como se deu minha experiência no projeto EM COMODO – MG, realizado pelos estudantes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG).



Fig. 21 – Casa Grande Instituto Sacatar (2021).

CLIQUE PARA DOAR

PROMOVA O INTERCÂMBIO CULTURAL ATRAVÉS DAS ARTES! Qualquer quantia doada faz a diferença.

sacatar

SOBRE NÓS RESIDENTES PROGRAMAS INSCREVER APOIAR NOTÍCIAS IMPRESO

Vídeo apresentação do projeto "Relatos de Fúria"

Vídeo apresentação do projeto "Confissões da Bahia"

Fig. 22 – Site do Instituto Sacatar (2021).

Luças Dupin
 □ Sala de Leituras Intervenção
 registro fotográfico: Luças Dupin e Domingos Guimarães
 Guimarães:
 □ A palavra, a página, o livro, o barro, a paisagem, o caminho ou "vídeo-paisagem" Intervenção
 colaboração: Emmanuel Khodja, Danilo Costa, Gilmár
 □ Onde dormem as palavras? Intervenção e performance / montagens: Luças Dupin e Paulo Nazareth
 vídeo: 21min / edição: Luças Dupin
 □ deSERNO Intervenção e vídeo: 3:20"

Milena Durante
 □ condições da nossa impossibilidade
 vídeo: 7:53" / parceria: Augusto Cequeira Santos

Caroline Valansi
 □ ninho de gente fotografia digital
 colaboração: Ana Luisa Lima
 □ Trans-forma fotografia digital
 □ Resonâncias da terra fotografia digital
 □ rio seco instalação

Filipe Freitas
 □ Antóces vídeo / apresentando Álvaro de Souza Maciel, Rita Leonita Aguiar e Pedro Lucio Gracia / participação: Juan Pavaiz Diemasteno, Javi Pavaiz, Lena Ferreira, Odair, Joaquim da Silva e Wallace Fernandes / música: Pai Grande de Milton Nascimento, interpretada por Diogo Alvim e Milton Nascimento / textos de Friedrich Nietzsche e Nguyen Cong Thu.
 □ Antóces Fotografia Portait

Ana Freitas
 □ todo é maior do que a soma de suas partes
 □ Desenho: estudos iniciais, série colorida, série branca
 □ Fotografias

Barbara Rodrigues
 □ Poente vídeo / registro de ação, 7:15" / agradecimentos: Rafael Campos Rocha, Ricardo Alvarenga, Fábio Belotti, Julio Callado, Ana Freitas e Terra UNA

Fábio Belotti
 □ Onde choram as árvores vídeo 8" / atriz convidada Diana Pereira / colaboração: Lucas Pereira, Barbara Rodrigues, Julio Callado, Lourdes Pereira, Ricardo Alvarenga, Roberto Pereira, Terra Unimes

Juan Leon
 □ obra obra de leon intervenção / Fotos: Juan Leon e Domingos Guimarães / colaboração e encarregado de obras: Valdirini dos Santos / desenho parque das crianças: Ana Freitas / secretários de caminhos: Julio Callado
 □ a prefeitura trabalha vídeo 0:53"

extra
 □ Oitavos libertenses vídeo 7" vídeo realizado por Ricardo Alvarenga com alunos e professores da EE. Frei José Wulff

Paulo Nazareth
 □ caminhar até liberdade só ver estrelas no céu
 □ curativo verde
 □ objetos para tampar o sol de seus olhos fotos: Luças Dupin
 □ 136 horas sobre uma araucária vídeo 7"
 □ banho de pano molhado vídeo 0:38"

Shima
 □ Ao Sul vídeo 6"
 colaboração: Domingos Guimarães
 □ Memória Essência (série) fotografia digital 4:3

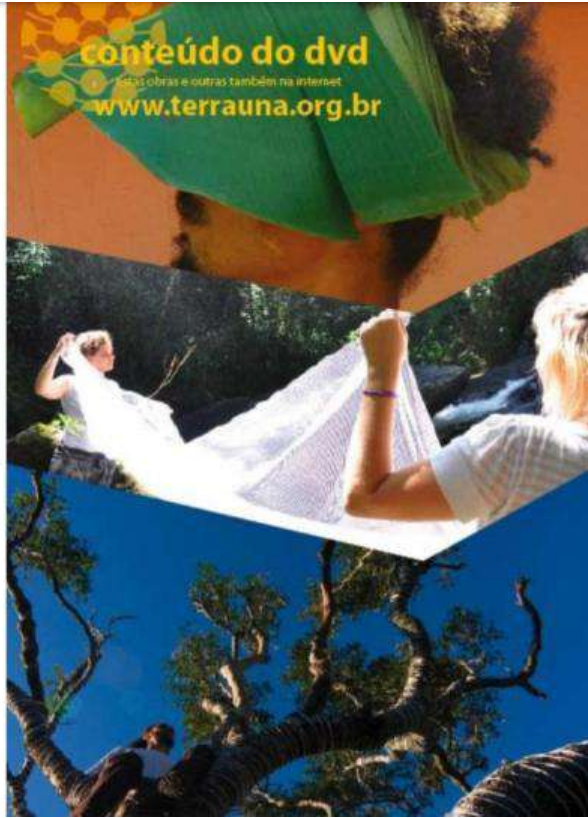
Jean Sartief
 □ Palavra viva ação / vídeo, 5:30" e fotografias
 □ Fio de Ariadne intervenção / fotos: Caroline Valansi e Jean Sartief

Mavra Martins Redin
 □ Jardim das Escalhas intervenção
 □ Observatório de sereno / Sob (re) sereno Intervenção e Fotografia / Colaboração: Caroline Valansi, Ana Luisa Lima e Jean Sartief
 □ Sob (re) queda ação / Fotos: de Jean Sartief / colaboração: Caroline Valansi e Ana Luisa Lima
 □ a palavra sonha cordada vídeo, 2:50" / intervenção sobre trabalho de Luças Dupin / colaboração: Jean Sartief, Ana Luisa Lima e Caroline Valansi
 □ guarda chuva de filó ação / vídeo, 4:10" / colaboração: Caroline Valansi

Julio Callado
 □ Álbum de anotações fotografia
 □ Diário de terra fotografia
 □ Na boca da mata (luz e sombra) vídeo diptico 1:08" cada

Ricardo Alvarenga
 □ Hominídeo ação / fotos: Ana Freitas, Domingos Guimarães, Julio Callado e Maria Teresa Ponce
 □ Vale do poente vídeo, 6:20"
 □ Vale das samambaias vídeo 2:50"
 □ Do outro lado do rio vídeo 2:25"

Maria Teresa Ponce
 □ Lumens fotografia digital y Fotos Inkámbiricos colaboração: Ricardo Alvarenga
 □ ARKITERATURA fotografia digital, Desenho arquitetônico realizado com AutoCAD
 Maqueta 3-D realizada com Sketchup
 □ Sumersiones fotografia digital
 performance Ricardo Alvarenga



Bem-vindos ao primeiro grupo de residentes do Prêmio Interações Florestais 2010!*

Estes artistas residiram por um mês na ecovila criando imagens, ideias, objetos, textos e novos sentidos. Além disso, ofereceram oficinas na ecovila e na cidade de Liberdade, no Colégio Estadual Frei José Wulff, dentro das atividades do Ponto de Cultura e Sustentabilidade.

Destes cinco artistas, quatro foram selecionados em um processo autogestionário via Internet e um convidado a acompanhar o processo de maneira crítica. Mais dois grupos virão até maio, num total de 18 artistas. Em breve em nosso site veja mais das obras realizadas.

O Prêmio Interações Florestais 2010 é o segundo prêmio de residência artística da Ecovila Terra UNA. Estamos felizes de poder contar mais uma vez com o patrocínio da FUNARTE/MINC para a realização deste trabalho que desloca a produção contemporânea em artes visuais para outros espaços do país.

Que a pulsão da criação artística vibre pelos vales da Mantiqueira e encontre ecos nas ideias de sustentabilidade, ecologia e novos paradigmas para assentamentos humanos.

*texto publicado no programa de visitação de 27/02

Prêmio Interações Florestais
01/02 a 28/02/2010
 primeiro grupo

Artistas
 Lucas Dupin (MG)
 Milena Durante (SP)
 Paulo Nazareth (MG)
 Shima (SP)
 Artista convidada
 Brigida Campbell (MG)

Fig. 23 e 24 – Revista catálogo do Prêmio Interações Florestais, 2010.

2.3 Deslocar-se ao encontro pelo EM COMODO

Mel silvestre tirei das plantas,
 sal tirei das águas, luz tirei do céu.
 Escutai, meus irmãos: poesia tirei de tudo
 para oferecer ao Senhor.
 Não tirei ouro da terra
 nem sangue de meus irmãos.
 Estalajadeiros não me incomodeis.
 Sei fabricar distâncias, pra vos recuar.
 A vida está malograda, creio nas mágicas de Deus.
 Os galos não cantam, a manhã não raiou.
 Só tenho poesia para vos dar.
 Abancai-vos, meus irmãos³⁰.

Início esse relato de experiência como espaço de disputa de memória, fixando histórias que não podem se perder, como também não devemos perder o cheiro das plantas, a memórias das águas, o canto do céu, o alimento da vida/poesia. Narro dessa perspectiva, como chegou a nós, estudantes de graduação de Artes Plásticas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a proposta da Residência Artística EM COMODO, que estimulou traçar uma linha de atividades de cunho coletivo, que me impulsionou a aprofundar e experimentar práticas alternativas de produção artística.

Sem dúvida, as residências são um importante instrumento de diálogo e formação das artes e, por atuar tanto como artista e pesquisadora quanto na produção de propostas em residência, penso esses espaços sob a influência de práticas de luta presentes em outras vivências. Busco, desse modo, atrelar a produção das residências artísticas ao contexto social e político no qual elas estão inseridas, procurando avaliar como essas atividades podem resultar em desdobramentos artísticos.

Atuando como coordenadora do Centro Acadêmico da Escola de Belas Artes de Universidade Federal da Bahia (CAUEBA), em 2011, da Escola de Belas Artes da UFBA, recebi do então diretor da unidade, prof. Roaleno Costa, a novidade que trazia das terras mineiras, sobre as trocas entre as instituições (Escola de Belas Artes da UFBA com a Escola da UFMG). Ao conhecer alguns alunos da Escola de Bela Artes da UFMG (representantes do Diretório Acadêmico Antônio Francisco Lisboa), o professor Roaleno foi apresentado à proposta de vivência imersiva em residência artística, intitulada EM COMODO. Esse projeto propunha que artistas, ainda no

³⁰ Jorge de Lima, Distribuição de poesia, (faixa 04). In: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de Poesias**. Diamantina. 2013.

período de graduação, convivessem com outros artistas, professores e pesquisadores durante um período médio de vinte dias, compartilhando uma imersão na pesquisa e na prática artísticas, em um contexto de deslocamento e de produção coletiva. Esses encontros ocorreriam na cidade de Diamantina – MG, durante o período do Festival de Inverno da UFMG.

Ao retornar dessa viagem, em um encontro com os integrantes do Centro Acadêmico, o diretor nos apresentou, de forma empolgada, a ideia do projeto e seu propósito de também fazer um desdobramento na Bahia. Prontamente, enfatizou a importância desse tipo de interação entre estudantes e pesquisadores, ressaltando o quanto poderia contribuir em um processo de formação extraclasse, em um diálogo cultural totalmente diferenciado do que estávamos habituados. Sua proposta era que nós, como representantes estudantis, abraçássemos a ideia, dialogando com o Diretório Acadêmico da EBA-UFMG, no interesse de conhecer o programa e, quem sabe, realizarmos uma proposta de residência também na Bahia, como projeto de extensão.

Animada com a ideia, quis saber mais sobre as possibilidades de tornar esse projeto palpável. Depois de uma reunião com os colegas do CAUEBA e com o professor Roaleno, concordamos em participar da proposta mineira. Entramos, então, em contato com seus representantes e iniciamos uma produção paralela. Não medimos esforços para concretizar essa atividade, mesmo com pouco tempo para a sua realização.

Quando a proposta nos foi apresentada, tínhamos em média de três meses até a programação prevista, a residência estava marcada entre os dias 14 e 31 de julho de 2011. Sabíamos de algumas dificuldades que enfrentaríamos na criação de um edital próprio, incluindo a elaboração de uma convocatória aos estudantes da EBA-UFBA, a divulgação, a seleção, a busca de financiamento etc.

Esse período coincidiu justamente com o momento em que eu cogitava a possibilidade de realizar um intercâmbio ou mobilidade acadêmica. A participação na residência EM COMODO era uma forma de conhecer outro lugar e ainda criar a partir de um local inesperado. Isso me pareceu ideal tanto para treinar deslocamentos quanto para estimular processos de criação num contexto de vivência coletiva. Senti-me instigada com as possibilidades de troca com pessoas diferentes, envolvendo todo o processo de deslocamento espaço-temporal, na partilha da intimidade do dia a dia e do fazer processual.

Nesse período de construção para a participação da proposta, revivi diversos momentos em que eu buscava práticas coletivas como modo de intervenção nos meios em que eu habitava. Quando penso nas memórias que formam nossas práticas, nos fazendo escolher entre um caminho ou outro, me refiro aos locais de influência e formação anterior, em uma perspectiva que, para se andar para a frente, é sempre necessário remontar o olhar para trás, a fim de saber o que verdadeiramente se expressa em desejo.

Analisei que a minha inclinação e consciência de coletividade talvez tivessem vindo de meu contexto familiar, por pertencer a uma família numerosa ou por ter tido um núcleo familiar composto por mãe e pai atuantes no contexto político, em frentes populares do proletariado. Na pré-adolescência, entre 1998 e 2000, comecei a atuar no Grupo Ambientalista Olho Vivo, de Iraquara, formado por jovens adolescentes da cidade (irmãos, amigos e vizinhos), cujo objetivo era reconhecer espaços da cidade, denunciar e questionar ações de crimes ambientais e pensar estratégias de conscientização quanto a essas questões.

Nesse período, tivemos a orientação de uma professora que nos ajudava a entender o que estávamos fazendo e nos conduzia com a intenção de sensibilizar e mobilizar a comunidade, levando em consideração principalmente os aspectos de cunho ambiental, social e cultural. Desse modo, ela nos estimulava a ter uma postura crítica e de ação coletiva. Tudo o que vivenciamos não contribuiu diretamente com as mudanças ideológicas e políticas voltadas para as questões ambientais do município, visto que se tratava de uma atividade totalmente informal e juvenil, mas criou em nós um senso de luta coletiva com um propósito social que certamente mudou nossa forma de ver e agir no mundo.

Já no período de graduação, a reativação do CAUEBA, em 2009, foi, sem dúvida, uma ação coletivizada de suma importância para nossa formação. Essa organização discente estava inativa e o centro acadêmico é um órgão estudantil necessário para o diálogo com outros setores da unidade e da própria universidade. Acredito que, no período da graduação, representou uma importante ferramenta da militância estudantil, pois, além de fortalecermos nossas vozes como alunas e alunos presentes nas reuniões dos departamentos e da congregação, também propusemos diversas ações coletivas a fim de promover a criação artística estudantil e incentivar o diálogo entre os estudantes das diversas unidades acadêmicas.

Isso resultou, por exemplo, na realização dos encontros EBACULT, em 2010 e 2011. Nesses encontros, realizamos uma pequena mostra com temática estabelecida, visando à integração das diversas linguagens artísticas em uma exposição de artes com projeção de vídeos e apresentação de performances, seguidas de debates sobre os temas. Ainda em 2011, no período de 12 a 21 de outubro, realizamos, como grupo organizado estudantil, o 1º Salão da Escola de Belas Artes, com a temática: *Uma forma horizontal de pensar a arte*. Esse projeto de extensão foi orientado pelo professor Edgar Oliva, no período em que coordenava a Galeria Cañizares, um espaço expositivo da Escola de Belas Artes da UFBA. O evento foi direcionado aos estudantes de graduação dos quatro cursos da unidade (Artes Plásticas, Licenciatura em Desenho e Plástica, Design e Design de Interiores).

Restrução do CAUEBA

Depois de 1 ano sem representação estudantil na Escola de Belas Artes, a COMunidade retoma a frente do centro acadêmico no começo do ano de 2011. As fotos abaixo registram o momento de organização do espaço do c.a.



Fig. 25, 26 e 27- Blog do CAUEBA/ Material de divulgação da Exposição do Salão da Escola de Belas Artes UFBA. (2011) / Foto de abertura do blogue.

Dentre todas as atividades realizadas pelo CAUEBA, nenhuma foi tão impactante quanto a residência artística EM COMODO, que considero um divisor de águas. Apesar do curto período que tivemos para nos organizar, pudemos levar quatro estudantes da UFBA para essa vivência, o que contribuiria imensamente com nossos processos artísticos.

Diante do fato de estarmos a caminho de uma nova experiência, sabia que estava dando um importante passo em minha vida profissional e pessoal, buscando, nesse novo espaço, uma autocompreensão a partir do encontro com o outro, com o

desconhecido, em um tempo dilatado para a produção artística, de forma experimental e despretensiosa.



Fig. 28 – Serra do Espinhaço - Guia do cicloturismo (2021).

2.3.1 Sobre a abordagem da pesquisa

Nessa pesquisa, falarei, mais detalhadamente, sobre as edições do EM COMODO em que atuei, tendo feito parte da equipe de produção ou atuando como artista, sendo elas as edições de 2011 e 2012, em Diamantina, e 2012, na Bahia.

Vale enfatizar que, a fim de ampliar essa percepção do processo coletivo, buscando reconhecer os impactos que os participantes tiveram no projeto EM COMODO, escolhi realizar um questionário qualitativo para participantes, com a formulação de 15 questões, sendo 10 questões de múltipla escolha e 5 questões abertas. Os participantes de todas as edições foram convidados a participar e o questionário foi respondido virtualmente, por meio da plataforma do *Google Forms*, tendo obtido 52 respostas.

Outra ferramenta de investigação utilizada foi a entrevista com cinco outros participantes, evidenciando o que, para eles, foi importante e pôde ser agregado ao seu processo criativo. Elaborei 10 perguntas, sendo cinco voltadas para a importância da residência artística EM COMODO, no contexto coletivo, e cinco relacionadas ao processo artístico individual ou de produção.

Os objetivos das entrevistas foram:

- a) compreender, mais profundamente, o processo criativo dos artistas selecionados para entrevista;
- b) perceber os pontos que confluem com a minha pesquisa artística;
- c) refletir sobre as influências conceituais e técnicas utilizadas nos trabalhos;
- d) compreender os pontos relevantes para os artistas participantes da experiência da residência artística EM COMODO;
- e) analisar as influências dos processos em deslocamento para a construção dos trabalhos artísticos no período da residência;
- f) compreender como se deu o diálogo com o espaço e a comunidade local.

Para a seleção dos artistas que seriam entrevistados, levei em consideração os seguintes fatores:

- a) todas as edições deveriam ser contempladas, com a participação de pelo menos um artista que, de forma direta, teria atravessado o meu fazer criativo;
- b) todos teriam vivido comigo algum desdobramento posterior à residência EM COMODO;
- c) deveria haver ao menos um representante da produção do EM COMODO;

d) os entrevistados deveriam, de preferência, ser um artista/produtor que já tivesse vivenciado os dois processos, o de investigação artística e de produção do projeto.

Assim, os selecionados foram: Fernando Bernardes, meu companheiro de viagem desde a Bahia e cujo trabalho impactou positivamente as reflexões e abordagens dos artistas do EM COMODO 2011. Sua investigação intitulada *Gestos Campestres* trouxe uma série de ações e reflexões pertinentes, que se fazem presentes também nessa pesquisa. Além do mais, esse artista também participou dos desdobramentos na residência artística d' A Casa de Tupã, em 2017.

Ainda do EM COMODO 2011, cito o trabalho e a troca realizada com a artista baiana³¹ (baiana/mineira) Hozienne Reis, também conhecida como Zi Reis. Zi se destacou com o trabalho *s/título*, que investigava as paisagens dos sertões do Espinhaço em Diamantina, o que perpassa também em minha poética. Juntas, atuamos em diversos outros projetos. Além do EM COMODO 2012- BA, no qual atuamos na produção, produzimos mais duas experiências de residência, sendo uma em Contagem - MG, no Ateliê Pé Vermelho e a residência artística em A Casa de Tupã.

A terceira pessoa selecionada, que contemplou a produção interna do EM COMODO desde a participação no projeto A Casa Tupã até a participação e a implantação do projeto EM COMODO, foi Maíra Maia, de nome artístico Moa Marium, que atuou na produção e participou do projeto A Casa de Tupã em dezembro de 2017.

Da experiência do EM COMODO, na Bahia, em 2012, selecionei o artista Cassio Ferreira, pelo impacto de seu trabalho e pela repercussão e mudança que a residência EM COMODO Bahia provocou em sua formação como artista e indivíduo. Além do mais, o artista em questão participou dos desdobramentos do EM COMODO 2011, com atuação no Ateliê Experimental Rua Guadalupe, no qual atuamos juntos com outros artistas, em Belo Horizonte, no ano de 2012.

Da última experiência no EM COMODO, em Diamantina, 2012, escolhi o artista Marcelo Pinel, que atuou comigo no projeto de investigação sobre as plantas de Diamantina, com a proposta *Rituário - Jardins de Diamantina*. Além do mais, esse artista, que eu tinha conhecido em 2011, com um projeto em conjunto com Zi Reis, foi

³¹ Termo criado no período da residência na Bahia, em 2012. Sendo baianas as baianas que vivem em Minas e Mineiros os mineiros que se "tornaram" baianos nesse período de vivência-residência.

um dos participantes do Ateliê Experimental Rua Guadalupe, no qual atuamos juntos em 2012.

Assim, a escrita segue em linhas de confluência de quem vive e está aberto ao fluir dos encontros, perpetuando desdobramentos significativo no sentido de construção de outros mundos e formas possíveis de se fazer junto.

2.3.2 D'ACasa ao EM COMODO

A residência artística EM COMODO tem suas raízes em um outro projeto, ACasa. Entre os anos de 2001³² e 2008, o Diretório Acadêmico Antônio Francisco Lisboa, da Escola de Belas Artes da UFMG, promoveu encontros de formação, criação e práticas artísticas, durante os festivais de inverno da universidade, em Diamantina – MG. Tratava-se de uma programação paralela ao festival, que consistia na criação temporária de um espaço que oferecia uma programação cultural gratuita, acessível e informal, voltada para a população de Diamantina e suas comunidades mais próximas.

Temos aqui uma ação de extensão que buscava promover um diálogo sensível com a comunidade local, através de uma perspectiva de atuação social, ambiental e política que trazia ações de formação coletiva para além do que o próprio festival se propunha a realizar. Por meio de oficinas gratuitas e de outras atividades, buscava-se uma maior aproximação e diálogo com os espaços periféricos da cidade e com a população diamantinense, em um período de efervescência cultural potencializado pelo festival.³³

Podemos analisar essa ação como uma importante ferramenta de resistência e promoção cultural, pois visava, por meio da extensão universitária, realizar práticas artísticas como forma de diálogo acessível, fomentando a partilha e a disseminação de saberes, valendo-se do Festival de Inverno, surgido em 1970, e que se enquadra como um dos mais importantes e tradicionais eventos culturais do Brasil.

O Diretório Acadêmico da Escola de Belas Artes, como órgão representativo dos alunos, encabeçou essa proposta de intervenção no festival a partir do intercâmbio, por meio de “oficinas, jams e happenings ministradas por alunos,

³² Existem publicações em apontam que o projeto ACasa teve início em 2003, porém utilizo a referência divulgada no site do projeto, que apresenta seu histórico. (ACASA, 2007)

³³ ACASA, p.01. jornal de 29 de julho de 2005.

professores e convidados, além de eventos como espetáculos, apresentações e performances – sempre rumo ao fenômeno da interatividade”.³⁴

Mesmo em diálogo com o Festival de Inverno da UFMG, o projeto ACasa, funcionava mais como um “festival de inverno paralelo”, pois atuava, de certa maneira, na contramão do próprio festival, sem grandes patrocinadores ou grandes nomes artísticos. A proposta era de uma organização horizontalizada, onde os participantes cumpriam funções comuns, como a organização da casa, e vivenciavam encontros, trabalhos e diversão, criando, assim, um espaço livre para investigar a arte como experiência, descentralizada.

Segundo o relato da artista plástica e designer Brígida Campbell, que participou da proposta, ACasa foi realizada em Diamantina pela primeira vez em 2001, e consta que, naquele período, tinha o nome de Festival Pensamentos e Reflexões. O projeto foi idealizado no espaço do Diretório Acadêmico da EBA da UFMG, pelos alunos da Escola de Belas Artes, em sua maioria, envolvidos com o Diretório Acadêmico. Segundo ela, foi Jaider Laerdson foi quem impulsionou o início do processo.

Assim, ACasa foi criada como uma ambientação com programação própria, com a realização de oficinas, exposições, palestras, mostras de vídeo, festas, shows e performance ao longo do dia. A programação era orgânica, podendo sofrer alterações para um melhor diálogo com os acontecimentos diversos. Até sua última edição, em 2008, o projeto aconteceu, cada vez mais, de forma aprimorada e articulada, contando com seis edições no total, sendo que, nos anos de 2002 e 2003, o projeto não aconteceu (Acasa, 2007).

Em 2005, a proposta foi realizada com apoio do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFMG e da Fundação Mendes Pimentel (FUMP). Com o tempo, ela foi se consolidando de maneira independente, tornando-se mais autônoma e colaborativa, conforme as relações foram sendo criadas com o entorno e a comunidade, bem como entre seus participantes, reafirmando o diálogo com o outro:

[...] uma colaboração genuína é quando um grupo de pessoas se reúne para criar algo que seria impossível fazer sozinho. É necessário diálogo, comunicação, concessões (nem só de festa vive A Casa, também existem banheiros para lavar, limpezas a fazer). Verdadeiros trabalhos colaborativos de arte são aqueles que as pessoas se envolvem no tempo e no espaço, formando uma rede de interesses comuns. (Campbell, 2007. P.03)

³⁴ Descrição na apresentação da proposta de atuação do Projeto A CASA na 37ª edição do Festival de Inverno da UFMG, p. 02, em 2005.

Aqui temos uma das características dos processos que se propõem a ser construídos coletivamente. São formas colaborativas de ação em que todos têm que contribuir nas funções necessárias para o melhor funcionamento da iniciativa, buscando atuar com respeito a uma organização horizontalizada e descentralizada. São espaços potentes de formação e de criação artística, pois o convívio, o contato e os diversos encontros propiciam reflexões inimagináveis, enriquecendo todas as vivências. Daí a importância de atuarmos diretamente num campo expandido de interação e de arte.

Nesse caso, a poesia artística se faz no cotidiano e perpassa as sensações em formas visuais ou criativas que são o sopro da mudança, visando à inserção da arte em um viés muito mais amplo que os estabelecidos nas galerias e instituições de arte ou ensino. São formas de interação com a comunidade, onde tanto quem recebe quanto aquele que oferece a atividade artística sofre mudanças e formações contínuas, realizando novas maneiras de fazer e perceber a arte e reconhecendo de forma micro pode influenciar no já estabelecido. Essas estruturas podem não romper com as estruturas que as suprimem, mas causam fissuras e novas possibilidades de redes, promoção, criação e difusão no campo das artes.

Sem dúvidas, essa foi a base para a construção do projeto EM COMODO que, em 2009, desdobra-se d' ACasa. Isso aconteceu devido à colaboração entre veteranos e iniciantes, os primeiros passavam a experiência aos novos estudantes que se interessavam em participar do projeto. (Campbell, 2007).

O EM COMODO tinha uma proposta de residência artística com outro foco de investigação. Diferentemente d' ACasa, que tinha o foco nas práticas de oficinas e atividades para o público em geral, esse novo projeto buscou criar um ambiente de convivência e imersão artística, sendo um catalisador dos processos de investigação e criação, aberto a interferências e desvios pelo próprio processo e pelo diálogo com a comunidade e com outros artistas.



Fig. 29 e 30 - Oficinas no Projeto ACasa. 2006

O projeto EM COMODO aconteceu em Diamantina - MG, entre 2009 e 2012, e contou com uma edição em Cachoeira – BA. Buscou fomentar o desenvolvimento das propostas dos estudantes nas várias linguagens artísticas (visuais, música, teatro, dança e literatura), estando aberto também a estudantes de outras áreas, desde que eles preservassem a linha poética solicitada para o evento, considerando das artes visuais, cênicas, musicais ou literárias.

Desse modo, buscou-se continuar uma proposição de formação do estudante universitário, através de situações de construção de sentidos, trocas e experiências pautadas por processos coletivos, por sua vez embasados em reflexões provenientes da arte contemporânea e das discussões sobre a arte pública.

O projeto foi essencialmente uma produção artística em conjunto, contrapondo-se ao cenário de atuação da comunidade acadêmica, que vincula o fazer artístico às disciplinas ministradas na Escola de Belas Artes.

Desde 2009, os participantes eram selecionados por uma assembleia para a análise de propostas escritas a partir do edital aberto a toda a comunidade da UFMG. Além da análise do currículo e do portfólio, era necessária a inscrição em pelo menos uma oficina do festival da UFMG, sendo esse um critério para a participação no EM COMODO de 2009 e 2010.³⁵(EM COMODO, 2010). Em 2011 e 2012 não era obrigatória a inscrição nas atividades do Festival de Inverno.

Subsidiando o transporte de ida e volta entre Belo Horizonte e Diamantina, a equipe do EM COMODO providenciava materiais e infraestrutura para a convivência com duração média de 20 dias, visando à criação artística de forma imersiva, possibilitando a execução de processos artísticos de pesquisa em contato direto com o público do festival e, principalmente, com a comunidade de Diamantina.

Da experiência de 2009 também surgiu uma outra proposta de investigação artística continuada, trata-se do IncomoD.A, que aconteceu pela primeira vez no primeiro semestre de 2010. Esse projeto consistia em facilitar a “criação de uma estrutura para inscrição, seleção e desenvolvimento de projetos artísticos coletivos a serem proposto pelos alunos, agregando à sua formação sentidos para outras situações de produção além dos promovidos pela universidade.”³⁶(INCOMODA, 2010) Essa proposta de troca de saber entre os alunos da EBA incentivava uma investigação coletiva de forma horizontalizada, o que dissolvia a ideia de autoria do proponente do

³⁵ Fonte: Projeto EM COMODO, para o 42º Festival de Inverno da UFMG. 2010.

³⁶ Edital IncomoD.A. 2010/01.

projeto, com a formação de grupos de trabalho onde todos eram igualmente responsáveis pelo desenvolvimento da investigação.

O desenvolvimento das propostas durou um período médio de um mês e, na sua programação, estava prevista a finalização das investigações com exposição e debate dos processos e resultados obtidos.



[← Exposição do Incomod.A. e Café Debate de encerramento](#)

[PROGRAMAÇÃO – Encerramento dos Trabalhos Incomod.A. 2010/01 →](#)

Publicado em junho 22, 2010 | [Deixe um comentário](#)

ENCERRAMENTO DOS TRABALHOS INCOMOD.A. 2010/01

28 de junho a 01 de julho | Escola de Belas Artes – UFMG



> [Exposição dos Resultados dos Projetos](#)

28 de junho a 01 de julho | Escola de Belas Artes

PROCURE ISSO!

ENTRADAS RECENTES

- [PROGRAMAÇÃO – Encerramento dos Trabalhos Incomod.A. 2010/01](#)
- [Exposição do Incomod.A. e Café Debate de encerramento](#)
- [ATENÇÃO Inscrições prorrogadas!](#)
- [Projetos bombando! Inscrições de Colaboradores até segunda](#)
- [Incomod.A. seleciona 5 projetos! – Participe!](#)
- [D.A. EBA lança Edital Incomod.A. 2010](#)

LINKS

- [Agenda pública Diretoria EBA](#)
- [Apocalipse Motorizado](#)
- [Ceminimas \(Festival de Cenas Mínimas\)](#)
- [Centro Acadêmico_Artes Cênicas](#)
- [Doc Verdade \(documentários p/ baixar!\)](#)
- [EmComodo](#)
- [Escola de Belas Artes](#)
- [Ocupação Dandara](#)
- [Panóptico \(blog\)](#)
- [Pedreira na Vidraça \(blog\)](#)
- [Poró](#)
- [Praça Livre BH](#)
- [Provos Brasil](#)

Fig. 31 - Site Incomod.A.

שמשו

הנהלת
המכון
למחקר
החברתי
בירושלים

המכון
למחקר
החברתי
בירושלים
הנהלת
המכון
למחקר
החברתי
בירושלים

הנהלת
המכון
למחקר
החברתי
בירושלים

2.3.3 Deslocando ao EM COMODO 2011

Realizada durante o 43º Festival de Inverno de Diamantina - MG, essa residência organizou-se como uma troca entre cerca de 31 pessoas (artistas pesquisadores, selecionados ou convidados, de diferentes áreas de atuação) que propuseram processos de investigações criativas em diálogo com os costumes e leituras do cotidiano no interior mineiro. Nessa edição de 2011, foram desenvolvidos nove projetos, sendo dois projetos de artes visuais vindos da UFBA e sete propostas em diferentes áreas da UFMG.³⁷

Dos nomes registrados e dos que estiveram na vivência da residência, foram contabilizadas 31 pessoas, porém esse número, na realidade, não foi fixo, pois havia aqueles que contribuíram como produção ou acompanhavam vivenciando a residência de forma espontânea. Convivemos em um espaço equipado com uma biblioteca coletiva, materiais para produção artística (como cola, papéis, pinceis, tinta...), materiais impressos: caderno de processos, jornalzinho, camisetas e textos para discussão, *wi-fi* em computadores particulares, projetores e telas para exibição de filmes e trabalhos, mesa para a produção de desenho e processos artísticos e mesa para alimentação.

A programação da casa consistia na realização das tarefas distribuídas para os participantes. A comida era feita por uma cozinheira contratada e tínhamos os

³⁷ Os artistas que tiveram suas propostas aprovadas nessa edição e registradas no material gráfico foram:

Projetos da UFBA: *Descartáveis Sagrados*, proposto por Amanda Rocha, Anne Solimar e Milena de Oliveira (esta estudante não pôde estar presente na residência); *Gestos Campestres*, de Fernando Bernardes.

Projetos da UFMG: *Mutações de Um Corpo Estranho* (dança), com Fernando Audmouc e Carol Kosen, com orientação de Olga Valeska - que não participou da residência; Projeto: *Não-Dito* (teatro), composto por Dayane Lacerda, Mariana Teixeira, Rafael Lucas e Samuel Sudré; *Nova Continuidade: retórica-prova-persuasão* (Restauração), de Carla Hartman; *S/ Título* (artes visuais), de Sara Alves Braga; *S/ Título* (artes visuais), de Hozienne Reis, Leonardo Alves Rodrigues, Marcelo Pinel; *Os objetos não deveriam tocar já que não vivem* (artes visuais), de Daniel Monteiro, Pedro Lire, Pedro Côrtes e *Não diga meu nome* (artes visuais), de Nicolas Soares (por motivo maior, este estudante não compareceu à residência).

Os artistas convidados e participantes da programação foram:

Alex Cassal (participou da programação).

Domingos Guimarães (residente)

Fernando Ancil (residente)

Gladston Costa (residente)

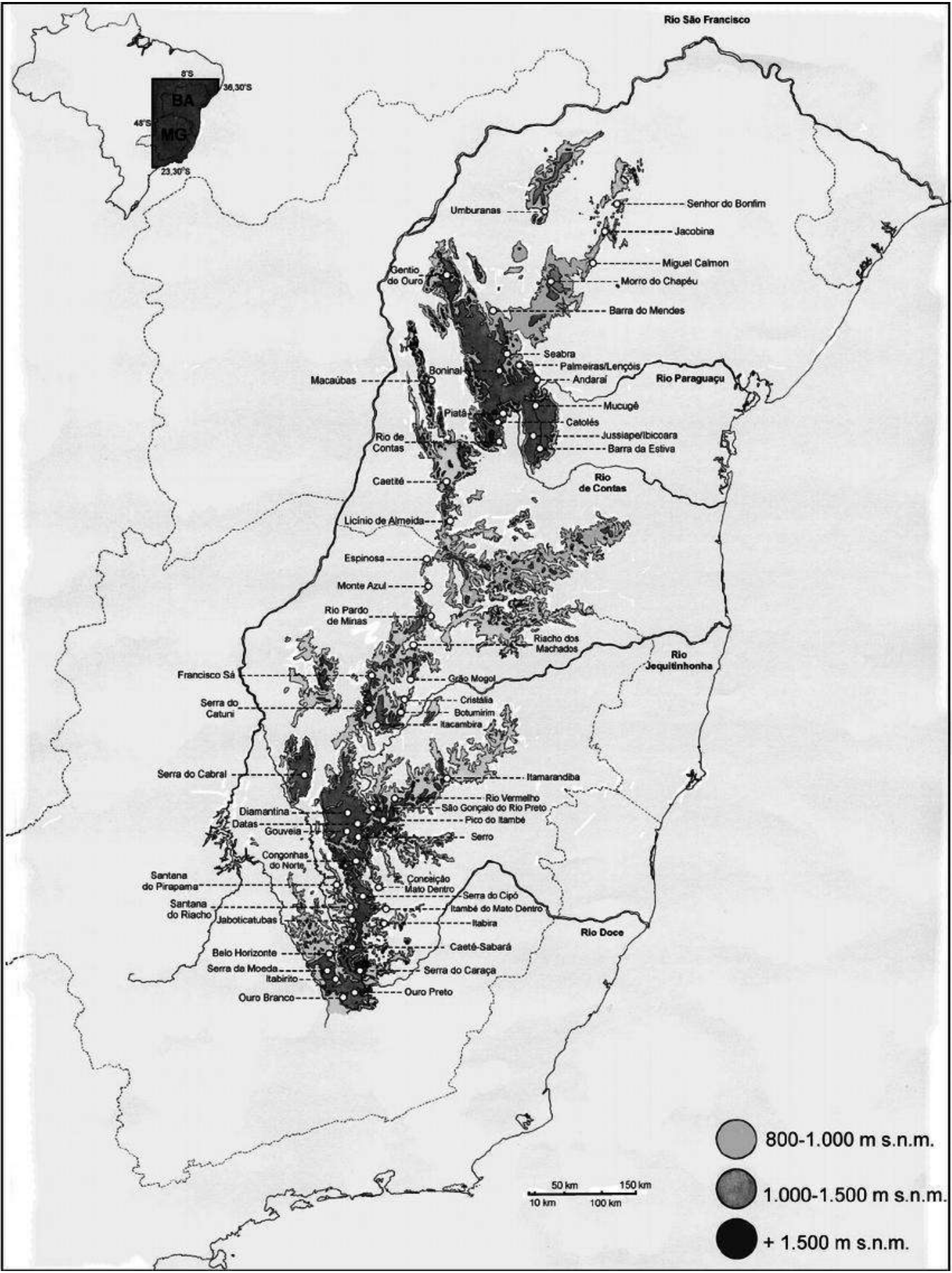
Hélio Alvarenga (participou da programação)

João Paulo Tiago - Joapa (residente)

Corpo da produção: Ana Paula Garcia; Anne Solimar; Jairo dos Santos Pereira; Júlia Campos; Leonardo Bianchi, Máira Fonte Boa; Matheus Ferreira; Nina Aragón; Pierre Fonseca; Rayane Monteiro; Ricardo Burgarelli. (Obs. Existiram outras pessoas que atuaram na produção de forma mais livre, não sendo registradas na publicação como produção).

momentos do café-debate, com apresentação dos artistas convidados e espaço para apresentação de nossas propostas, além disso, tivemos uma confraternização, com uma festa aberta ao público e mostra final com os resultados dos trabalhos selecionados.

Por ter sido a primeira residência da qual participei, neste subcapítulo, explano minha percepção, relatando algumas experiências, o contexto, as memórias, as imagens e o material gráfico desse evento que foi um divisor de águas para a minha produção artística durante o período de graduação. Acredito que isso pode ser igualmente extensivo a muitos outros que participaram desses encontros.



2.3.4 Deslocar-se pelo ar (Serra do Espinhaço)

Vou aprender a ler
Pra ensinar os meus camaradas³⁸.

“Mestre não é o que sempre ensina,
mas quem de repente aprende³⁹ (Rosa, 2013).

Um dos acontecimentos mais incríveis durante a viagem foi a vista do alto, no voo, contemplava uma paisagem de montanhas altas, as cordilheiras no território que ligavam os dois estados, Bahia e Minas Gerais, era a Serra do Espinhaço.⁴⁰ Tanto ao olhar o mar de montanhas quanto ao habitar em Diamantina, pude encontrar diversas paisagens, vegetação, rios e montanhas e parecia que eu continuava na Chapada Diamantina.⁴¹

A cordilheira do Espinhaço, que surgiu há milhões de anos por um encontro de placas tectônicas, corta de norte a sul os estados da Bahia e de Minas Gerais. A região estava submersa por uma faixa de mar da largura do Mar Vermelho e o solo que se sedimentou nesse período é formado basicamente por quartzitos inclinados⁴² (Serra, 2015). Geologicamente e culturalmente, o percurso entre esses dois lugares foi demarcado pelo fluxo de ida e vinda dos homens primitivos há mais de 12 mil anos, quando deixaram seus registros em pinturas rupestres nos paredões, abrigos e cavernas.

Já a denominação Serra do Espinhaço é recente, pois surgiu há 300 anos, após os primeiros relatos de pesquisadores naturalistas europeus. Foi quando o geólogo

³⁸ MENDES, Roberto; CAPINAM. Massemba, Editora: Universal / Nowa, (faixa 05). Interprete Maria Bethânia. 2013

³⁹ ROSA, Guimarães, Editora: Nonada Cultural Ltda, (faixa 06). Interprete Maria Bethânia.

⁴⁰ A cordilheira do Espinhaço tem sua parte sul iniciando em Ouro Branco-MG e segue até a Chapada Diamantina, na Bahia, sendo o divisor de águas entre as bacias dos rios São Francisco, Doce, Jequitinhonha e Mucuri. A erosão causou o aparecimento de vales profundos, saltos e cachoeiras. Habitada pelos homens primitivos há mais de 12 mil anos, estes deixaram suas marcas em pinturas rupestres nas diversas grutas e paredões.

⁴¹ A Serra do Sincorá é a cadeia montanhosa que circunda a Chapada Diamantina, situada na região central do estado da Bahia, constitui um sítio de grande beleza paisagística devido ao modelado de suas

serras, que expõem vales profundos de encostas íngremes e amplas. A serra do Sincorá compreende um

conjunto de diversas serras de menores extensões como as da Cravada, do Sobrado, do Lapão, do Veneno, do Roncador, do Rio Preto, entre outras. Foi nessa serra que descobriram diamantes com mais

abundância na Chapada Diamantina no Século XIX. (Martins, 2013, p. 24).

⁴² Serra do Cipó. Belas Gerais, 2021. Disponível em: <http://www.belageraes.com.br/cipo.asp>

alemão Ludwig von Eschwege atribui-lhe esse nome, em referência ao desenho que se forma em linha quase reta, semelhante a uma espinha dorsal, de pequena variação longitudinal ao apontar Norte-Sul, Minas-Bahia, Ouro Branco-Xique-xique. São mais de 1000 km de características totalmente singulares e, ao mesmo, tempo muito semelhantes (Serra, 2021).

Após o declínio da extração de minérios em terras de Minas Gerais, muitos garimpeiros experientes na extração de diamantes em Diamantina partiram em busca de um novo Eldorado, assim, a partir do século XVIII, o caminho a ser percorrido foi traçado em direção à Chapada Diamantina que, a partir do anúncio em jornal, divulgando seu potencial, foi rapidamente superpovoada.⁴³

Outros caminhos comuns percorridos nessas montanhas foram demarcados pela Estrada Real, construída no período do garimpo. Primeiramente, a Estrada Real foi feita de Paraty a Ouro Preto, no século XVII,⁴⁴ já na Chapada Diamantina, o Caminho Real foi feito após a descoberta do ouro em Jacobina⁴⁵ e percorria os municípios de Rio de Contas até a chegada em Salvador, com o escoamento para a Corte Portuguesa.

É possível aproximar esses caminhos até a cidade de Iraquara, já que a Estrada Real, que percorria desde Jacobina à Rio de Contas, passa também pelo município, como corrobora Bandeira:

Partindo de Rio de Contas, a estrada tomou o rumo de Jacobina, sempre com leve flexibilidade a nordeste [...] A Estrada Real seguia rumo noroeste até Catolés (Abaíra), depois contornava a serra da Tromba alcançando Piatã, sendo que nesse ponto, voltava a inclinação sentido nordeste, passando pela serra do Bastião (Boninal), para em seguida cortar as terras dos atuais municípios de Mucugê, Palmeiras e Seabra, até

⁴³ “O caminho partia de Jacobina, atravessando o rio Jacuípe e passava a leste do Morro do Chapéu, daí vinha até Campestre, atravessava o riacho Cocho e chegava ao Arraial de Bom Jesus da Lapa. Daí costeando a Serra da Tromba, ia ao rio Água Suja, atravessava o rio das Contas e chegava ao Arraial de Mato Grosso. Daí a estrada chegava à Vila do rio de Contas, cunhando com ela a estrada que vai para a Bahia a Minas Gerais” (Barros, 1918, p. 207 *apud*. Santos, 2016, p. 45).

⁴⁴ Inicialmente, a Estrada Real ligava a antiga Vila Rica, hoje Ouro Preto, ao porto de Paraty, no Rio de Janeiro, o chamado Caminho Velho. A vontade da Coroa Portuguesa de escoar mais rapidamente os produtos da mineração em direção aos portos do Rio e, destes, à Europa, levou à abertura de um Caminho Novo, que ligou o Rio de Janeiro à antiga capital de Minas, Ouro Preto. Com a descoberta das pedras preciosas na região do Serro, a estrada foi estendida até o Arraial do Tejuco (atual Diamantina) (Estrada Real, 2021).

⁴⁵ “Início do século 18: o ouro circula entre as cidades de Jacobina e Rio de Contas, no sertão baiano. Vias abertas pela Coroa de Portugal possibilitam o transporte do produto até Salvador. Os colonizadores mantêm postos no caminho para cobrar o “quinto” (20% de taxa) das tropas comerciantes... Quase trezentos anos depois, a Estrada Real da Bahia, fragmentada em cerca de 500 quilômetros, faz lembrar os tempos áureos da mineração na Chapada Diamantina” (Chapada, 2021, n.p.).

atingir a localidade de Iraporanga, antiga Parnaíba, no município de Iraquara. (Bandeira, 2009, p. 90. *apud*. Santos, 2016, p. 45).

Nesses locais, eram comuns o deslocamento como estratégia de sobrevivência, muitos foram os povos que conseguiram fugir dos seus feitores para tentar a sorte no garimpo da Chapada Diamantina,⁴⁶ e muitos saíram das lavras de diamante em Diamantina, já que, nessa época, a região estava em período de baixa extração,⁴⁷

A falta de vigilância das minas era terreno fértil às investidas em uma nova vida. Escravos em fuga encontraram nessas circunstâncias um aliado na busca definitiva ou na manutenção temporária da liberdade. As lavras tornaram-se lugares de confluência para cativos fujões. (Martins, 2013, p. 35).

Todos esses fatores geomorfológicos, históricos e culturais demarcavam proximidades para além do imaginado, pois a arquitetura, bem como os costumes interioranos, de acolhimento, muita fé e boa prosa nas portas dos casarões também são características comuns de ambos os lugares.

⁴⁶ Como relatado na pesquisa de Martins, O jornal *O Guaycuru*, em sua edição de 18 de junho de 1845, nove meses após as primeiras descobertas de pedras preciosas na região, nos fornece indícios da presença de grande quantidade de pessoas e de diversos lugares, na busca por - fazer riqueza nas serras da Chapada Diamantina: “Escrevo hoje algumas poucas reflexões à cerca d’um objeto essencialmente digno de atenção de nossos leitores [...]. A indústria mineira desenvolve-se em todos os sentidos, em todas as direções, movida pelo amor do ganho, pelo aguilhão da cubiça, pelos stimulos da ambição [...] instictivamente, uma emigração numerosíssima se move desta capital, de várias comarcas da província, de Minas Gerais, do Rio de Janeiro, de toda parte. [...] Muitos libertos que vegetavam à margem do sistema em Salvador, no recôncavo ou mesmo no alto sertão, viram a riqueza dos diamantes como uma possibilidade de integração e também de ascensão social”. (Martins, 2013, p. 33-34).

⁴⁷ Os garimpeiros vinham de todos os lugares, como bem pontuou J. Vieira do Couto, referindo-se a Minas Gerais no século XVIII: “Ninguém precisa encorajar os homens para atividades mineradoras, o natural instinto, de que nos dotou a natureza, de caminhar sempre pelo caminho mais curto à nossa felicidade, fará que haja sempre muitos mineiros. Supõe-se que os mineradores de ouro já soubessem reconhecer os diamantes quando das explorações do referido metal em Rio de Contas no século XVIII e XIX, mas, talvez pela ilegalidade, garimpar diamantes fora da província de Minas Gerais, tenha inibido a sua divulgação. (Martins, 2013, p. 38).

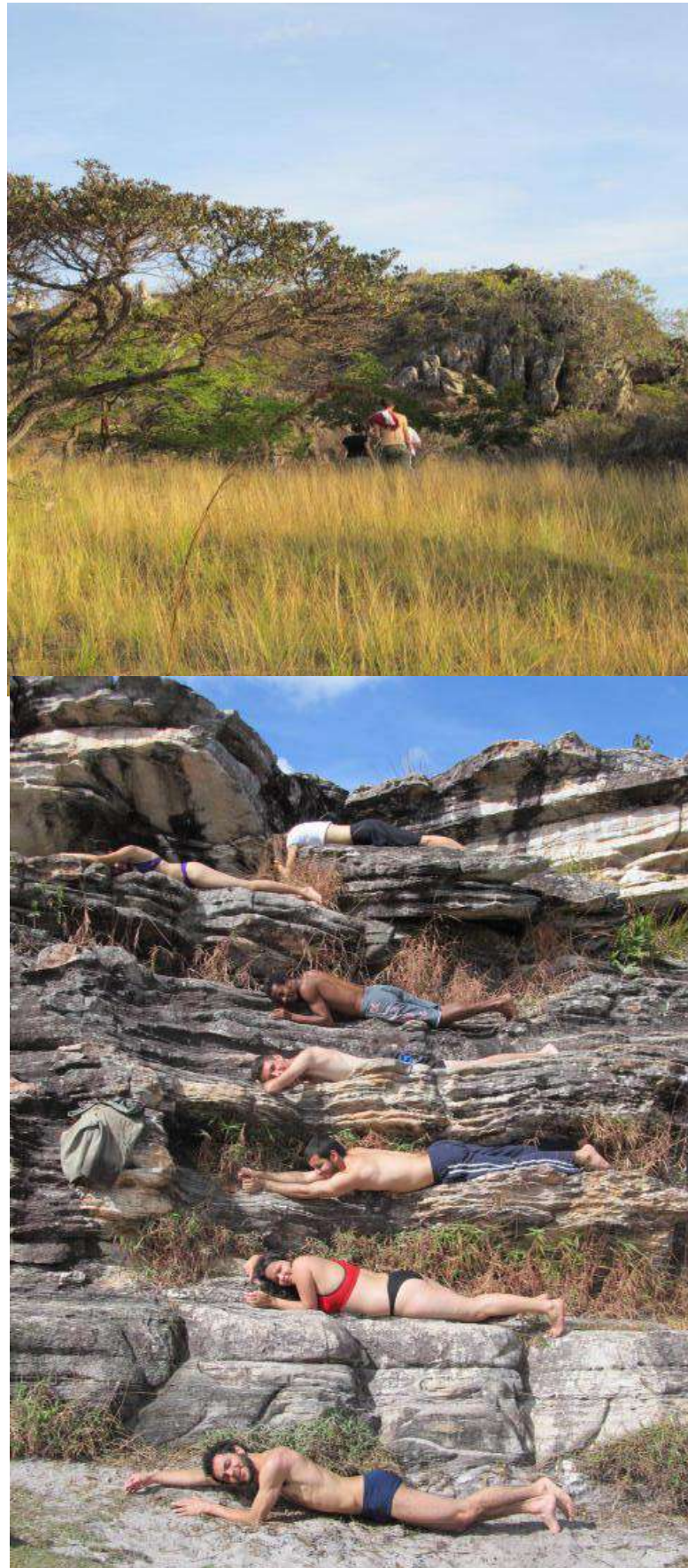


Fig. 34 e 35 – Diamantina Foto: Pedro Lire.

2.3.5 O EM COMODO de um Corpo Estranho – MG, 2011

Fiz essa viagem até Minas Gerais em companhia de Fernando Bernardes. Chegamos em uma tarde de sexta-feira, dia 15 de julho, e fomos conhecer os colegas que chegaram no dia anterior, também conhecemos o espaço da casa, que se tratava de um casarão antigo pertencente à arquitetura do século XVIII, com portas e janelas de madeira maciça pintadas de verde e paredes brancas, seis quartos grandes que comportavam de três a seis participantes. A casa era branca por dentro e por fora branco creme, sala ampla, onde ficavam os materiais, a biblioteca e, às vezes, eram realizadas as rodas de conversa, os cafés debates ou compartilhamentos de processo. Mais ao fundo, uma varanda coberta, onde ficava uma grande mesa, era onde realizávamos nossas refeições, ficando ao lado da cozinha. A vista dava para o canteiro do fundo, com um pé de goiaba. Havia ainda um quartinho e um pequeno quintal; na lateral da casa, uma garagem sustentada por vigas de tijolos à mostra, duas árvores altas e antigas (uma pata de vaca e uma flamboyant) entre a casa e a garagem. Do lado de dentro do muro, também havia algumas plantas espontâneas e um pequeno pé de manga rente ao muro.

Na parte de baixo do casarão, havia um lugar que fazia ecoar muitas histórias de sofrimento, abaixo da escada, sob o piso da casa, estava uma espécie de porão, chão batido, paredes de barro, de tijolos ou lajotas à mostra, vigas fortes e janelas com grades, um lugar que denuncia um passado de exploração humana e que faz repercutir o sofrimento de pessoas condenadas à escravidão. Estar em Diamantina, cidade que surge no início do século XVIII, e perceber que sua arquitetura, casas, ruas e histórias, nos fazia habitar um local carregado de muitas memórias e isso impactava todos nós.



Fig. 36 e 37 - Local de residência artística EM COMODO, 2011. (fotos: Ana Paula Garcia)

Ainda na sexta-feira, conhecemos os participantes e suas pesquisas, foi um encontro fluido e nossa presença era um convite para um diálogo de percepções muito diversas. Alguns grupos e propostas foram se afinando e, durante essas conversas, nosso grupo da Bahia foi convidado para conhecer a cidade de Diamantina através da dança em dia de feira livre em praça pública. A ideia foi pensada por Fernando Audmouc, estudante de dança e ator, que apresentou a proposta “*Mutações de um Corpo Estranho*”. A ideia consistia em observar a feira atentamente, perceber a arquitetura, os desenhos e cores que formavam uma composição estética-sonora para, depois, quem sabe, nos aventurarmos a realizar um movimento livre de dança no meio público.

Certamente a empolgação para viver uma experiência tão distinta de conhecer uma cidade contou muito para o aceite da proposta. E essa foi a forma introdutória na residência artística EM COMODO. Observar o entorno e seus movimentos, perceber-se como um corpo estranho nesse novo local, ao dançar o diferente, a alegria, o diverso. Tivemos muitas reações do público, fizemos a intervenção com duração média de 20 minutos, mas sentimos, em algum momento, a necessidade de ir finalizando, quando a polícia se aproximou. Fomos diminuindo o movimento, nos encontrando no meio da praça e ali ficamos parados. Uma *Mutação de Um Corpo Estranho* dançou na Praça dos Tropeiros.⁴⁸

Essa experiência nos suscitou muitas reflexões sobre sentir o diferente, estar aberto a criar ao acaso, mas também perceber que, para a compreensão do lugar, é necessário tempo. Claro que não mudaria muito a reação das pessoas, caso essa dança fosse feita em um dia diferente, pois se tratava de uma cidade interiorana, em que não é comum esse tipo de ação.

Outros dias foram se seguindo, e a rotina da casa era de um café da manhã coletivo para depois cada grupo ir desenvolver sua pesquisa. Às vezes, na mesa do café da manhã, já éramos incitados a pensarmos sobre algumas questões relacionadas às propostas presentes ou mesmo sobre os cafés-debates do dia anterior. Eram conversas que surgiam espontaneamente e, às vezes, não falávamos nada, como o projeto *Não dito*, cuja proposta, elaborada pelos estudantes de teatro,

⁴⁸ Na Praça do Mercado, o Mercado Velho (também conhecido como Mercado do Tropeiro), construído em 1835, chama a atenção por sua arquitetura, de influência árabe. Ele era utilizado pelos tropeiros como polo de distribuição de mercadorias para o Vale do Jequitinhonha. Nos dias atuais, atrai turistas pela singularidade cênica e pela venda de produtos regionais típicos (Diamantina, 2021, n.p.).

consistia em não dizer nada do que realmente estava acontecendo, realizando performances rotineiramente, ocupando lugares inusitados do cotidiano da casa, inclusive a mesa do café da manhã. Muitas vezes foi difícil presumir o que era a vida real e o que era ficção, o que nos levava a questionar se a própria vida já não era ela mesma uma ficção.

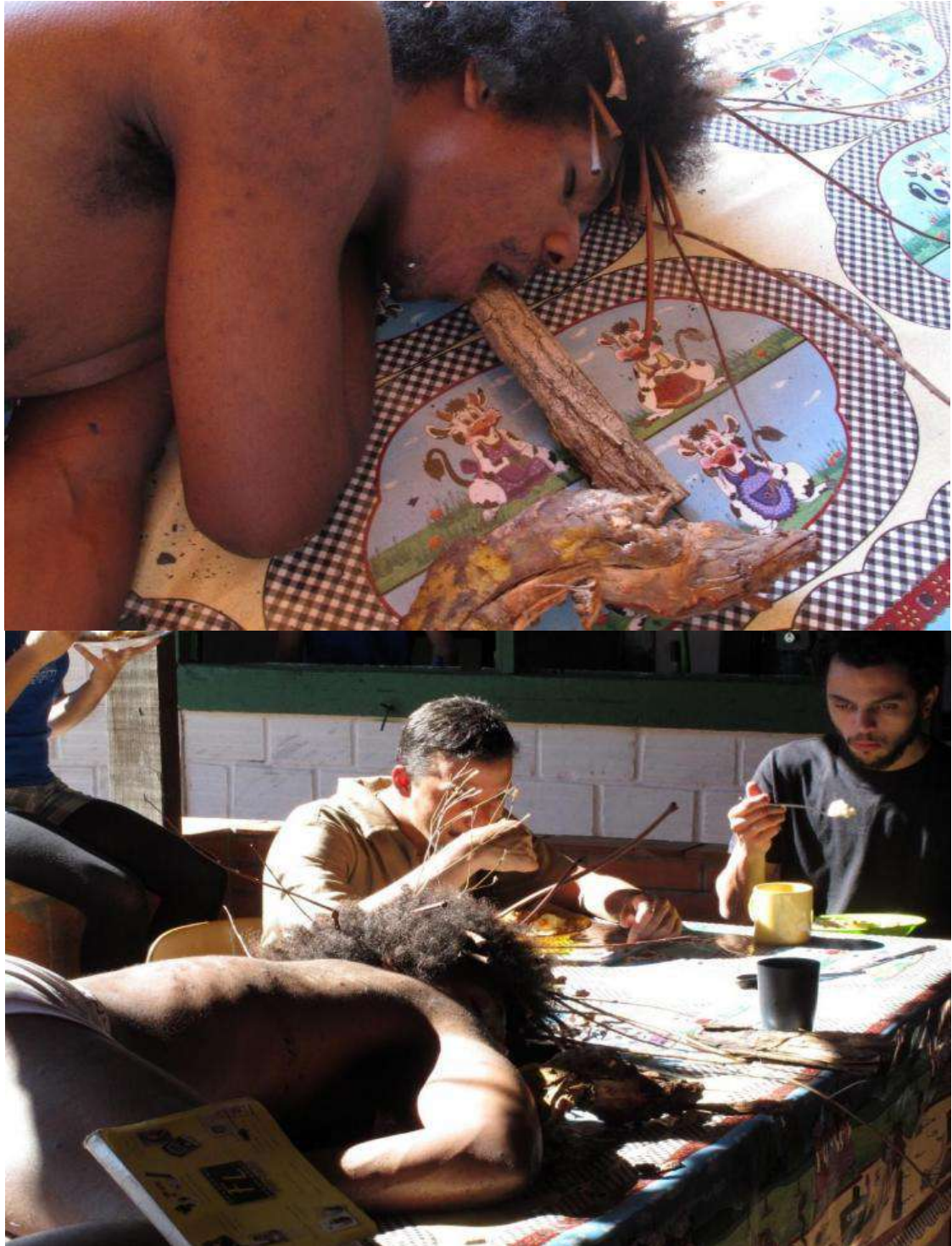


Fig. 38 e 39 - Processos artístico residência EM COMODO, 2011 com Samuel Sudré (Foto: arquivo)

O projeto que realizei, foi proposto coletivamente, em parceria com Amanda Rocha e Milena de Oliveira, mas, por motivo de força maior, foi realizado sem a presença de Milena. Nossa proposta foi coletar coisas encontradas, descartadas nas ruas de Diamantina, e ir construindo espaços sagrados na casa, como altares e relicários.

Propomos, em *Descartáveis Sagrados*, reunir recortes cotidianos sob a ótica do sagrado, numa leitura em que o banal e o profano ganham outros contornos e relevância. Partimos da reflexão de que tudo que nos cercava poderia conter uma carga emocional que o eleva à condição de venerável, divino e até assustador. Foi quando vemos um objeto que representava o desejo de eternidade ou quando encontramos um animal morto, que estava “descartado” e que ganhou outro significado. Dessa forma, dialogamos com dois “tipos” de sagrados: aquele que é reconhecido e aquele que é potência. Potência essa que está presente na memória física das coisas. Cada coisa, por existir, exala de si uma poesia que não se apresenta por palavras e nem fala ao intelecto. A poesia física salta aos olhos – os mais atentos – e reverbera sensivelmente. Construimos altares e oratórios como espaços onde guardamos coisas preciosas, onde desejamos eternizar e podemos exercer a nossa fé. Por meio de uma imagem que acessa o indizível e o absoluto, foi possível depositar o que há de indizível e absoluto.⁴⁹

Um dos lugares da casa em que atuamos foi o porão, pois, ao conhecer a casa e o seu contexto histórico, sentimos e vimos a importância de realizarmos algo ali. Assim, naquele espaço, iniciamos parte do que seria o nosso altar. Construimos um local a partir de assemblagens de objetos descartados ou encontrados na cidade. No dia em que iniciamos a entrada neste local, pedimos licença, oferecemos comida baiana aos participantes da residência e, assim, pudemos entrar.

A partir daí, começamos a expandir o sentido de encontrar coisas nas ruas de Diamantina para a composição de peças e imagens com as histórias e figuras da cidade. Desse modo, tiramos fotos de pessoas que tinham alguma história ou referência na cidade e, com sua imagem, fazíamos santinhos. Nosso Cosme e Damião foram representados por dois irmãos que vendiam picolés juntos; conhecemos também a Dona América, que nos contou a história do ex. presidente

⁴⁹ Texto adaptado do jornal EM COMODO, 3ª EDIÇÃO, n. 02, p.04, 2011.

Juscelino Kubistchek, seu conterrâneo. Foi quando ela nos ensinou a cantar *Peixe vivo* que segundo ela, era a música que ele mais gostava.

Também fotografamos outras pessoas da cidade, alguns bem conhecidos nos bares e ruas e que, de algum modo, eram figuras populares. Por meio do registro, da edição de imagem com um fundo tipo santinho, adicionamos essas pessoas ao nosso altar, junto com algumas figuras de santos católicos.



Fig. 40 e 41 - Processos artístico residência EM COMODO, Ajeum e Altar (Foto: arquivo da autora)

Um fato interessante que nos aconteceu foi que, numa dessas caminhadas, encontramos um pássaro morto, recolhemos seu corpo e deixamos no altar, pois os dias se seguiram com muitas atividades, tanto na programação da residência quanto em nossa produção, como a confecção do manto com frases bordadas, edições das imagens e criações diversas. O corpo morto do pássaro me fez pensar sobre a vida, o sentido da vida e a arte quando se utiliza da vida. Lembro-me de que me causou um conflito interno ver o pássaro morto como objeto de arte: era apenas um corpo? Eu estaria colocando um tabu, frente a algo tão simples, que é um corpo já sem vida?

Para mim, aquilo causava um grande incômodo, e meu pensamento constantemente voltava a essa questão. Por isso, levantei a problemática para outros integrantes do EM COMODO, para refletir sobre o desconforto que me causava e discutir formas de como solucionar essa questão. Queria saber qual seria o destino do corpo, já que, como um corpo morto, não resistiria aos processos do projeto e,

como os dias eram intensos, percebi que esse corpo foi esquecido, tendo em vista que, por vezes, não continuávamos o processo do dia anterior, pois algumas programações se sobrepunham à nossa organização. Para mim, seria imprescindível fazermos o velamento e não o esquecermos como um objeto qualquer, em referência ao respeito à vida que ora estava presente e precisava continuar seu ciclo. Após algumas conversas, conseguimos realizar o enterro do pássaro e, no seu lugar, deixamos um pincel.

No dia da mostra final dos resultados, tínhamos montado um altar que tinha uma estrutura de locomoção e convocamos um cortejo pelas ruas de Diamantina até a chegada na Igreja Nossa Senhora do Rosário, onde fizemos a nossa oferta. Velamos o pincel e o enterramos embaixo de uma antiga árvore. Depois, deixamos o altar com objetos e imagens na entrada da igreja matriz. Ao fazermos o cortejo, cantávamos pelas ruas: “Como pode um peixe vivo viver fora da água fria? Como poderei viver, sem a tua, sem a tua, sem a tua companhia”⁵⁰.

Retornamos para casa, tínhamos deixado na mostra alguns relicários feitos de papelão, com assemblagem de objetos e imagens, e que, no momento da entrega do altar, pegaram fogo com as velas. Era como se o trabalho se findasse ali mesmo, para além da matéria. Para mim, aquilo foi mágico e adentrou as camadas esféricas multidimensionais pela força do fogo, pelos caminhos das ruas, pelo respeito à vida e pela efemeridade dos processos artísticos, onde o que fica é mais a memória do que os próprios registros de arquivo.

Nessa experiência, aprendi diversas coisas, principalmente que, geralmente, os resultados não correspondem às expectativas. Frustrados ou não, ficou claro que o processo, a construção e o desenvolvimento do raciocínio como trabalho, desempenhado principalmente pelas relações de trocas, foi, sem dúvida, a parte mais importante da residência.

⁵⁰ Canção Peixe Vivo. Domínio Público.



Fig. 42 e 43 - Processos artístico residência EM COMODO, Altar pincel e pássaro (Foto: arquivo da autora)



Fig. 44 e 45 – Relicários – processos artísticos residência EM COMODO 2011. (Foto: Arquivo da autora)
 Fig. 46 e 47 – Procissão e relicário pegando fogo – processos artísticos residência EM COMODO 2011.



Fig. 48 e 49 – Descartáveis Sagrados – Altar – Processos artísticos Em Cômodo, 2011.

2.3.6 Deslocar-se ao outro

Os atravessamentos que a residência propiciou foram diversos, chegamos na dança com o projeto *Mutações de um corpo estranho* e fomos atravessando vários espaços sensíveis na relação com o outro. Um dos trabalhos que me suscitaram grandes reflexões foi desenvolvido por Fernando Bernardes, com o projeto *Gestos Campestres*, que consistia em uma pesquisa desenvolvida no Quilombo Espinho, localizado no município de Gouveia, que faz parte da microrregião mineradora de Diamantina, no vale do rio Jequitinhonha.⁵¹

Esse artista, também da Bahia, atravessou comigo todo o processo de construção do projeto EM COMODO, desde o seu interesse pela proposta até o pedido de apoio na Pró-Reitoria de Ações Afirmativas e Assistência Estudantil (PROAE) para a nossa chegada na residência. Viajamos juntos e nosso contato era constante até a sua imersão no processo de investigação e sua ida para a zona rural, na comunidade de Espinho.

A sua proposta consistia em trocar seu trabalho físico por uma lâmina de enxada inutilizada. E assim o fez, dentre os vários processos e desdobramentos, no dia da mostra “final” dos trabalhos, ele fez a sua ação, trazendo a memória do campo para a cidade, em um caminho sonoro, saiu da casa com várias enxadas penduradas por sisal, em um cabo de madeira semelhante ao da enxada, que era carregada por uma corda amarrada em suas extremidades. Enquanto ele ia caminhando, o som ressoava pela cidade, era muito forte tudo o que ele levava consigo, muito mais que enxadas, simbolicamente, ele levava diversos corpos que faziam o mesmo movimento na caminhada. Em algumas praças públicas e em frente às igrejas, ele girava seu corpo, as lâminas que batiam no chão ecoavam seu som metálico e fazia sair faíscas de fogo enquanto rodava, causando um efeito sinestésico. Esse som falava de tanta coisa, falava das histórias contadas na própria cidade, de que se ouviam sons de metal ecoando pelas ruas mesmo não havia pessoas presentes. Como sons das correntes de outrora, em ruas desertas nos dias de hoje.

⁵¹ “A comunidade quilombola do Espinho localiza-se no município mineiro de Gouveia. O acesso se dá por meio de uma estrada vicinal cascalhada. A comunidade tem dois núcleos: o Espinho de Baixo e o Espinho de Cima, ambos com 60 famílias e onde vivem cerca de 120 pessoas. A água é encanada, mas não recebe tratamento. A comunidade é atendida por agentes de saúde. Há fornecimento de energia elétrica e uma escola que atende até a 4a série do ensino fundamental”. (CEDEFES, 2010).

Esse trabalho me deixou atônita, era como se houvesse um coro de muitas vozes que estavam tanto na casa em que habitávamos, quanto por toda a cidade. As faíscas de fogo, enquanto a lâmina batia no chão, me faziam pensar sobre os processos de transformação da própria natureza, e o som agudo que ecoava, por vezes, assemelhava-se aos sons dos sinos das igrejas. Voltamos pelo trajeto pelo qual o artista nos conduzia, seguíamos aquele som, muitas pessoas saíram de suas casas para ver, foi interessante ouvir e ver as reações e a fácil associação da ação do Fernando Bernardes às histórias que se ouviam na cidade.







Fig.50, 51 e 52 Performance Fernando Bernardes – Processos artísticos residência Em Cômodo- 2011.
(Foto: Júlia Campos).

Fig. 53 e 54 Performance Fernando Bernardes – Processos artísticos residência Em Cômodo- 2011.
(Foto: Nina Aragón e Júlia Campos).

Voltamos para a residência e o Fernando depositou suas lâminas de enxadas nas paredes do porão. Ele fez projeções de imagens da comunidade de Espinho e nos contou sobre a experiência de ter estado nessa zona rural.

Os desdobramentos das propostas, certamente, dialogam com as experiências vividas durante o processo, quando sofremos e surtimos influências diversas, tanto entre os artistas como entre a comunidade, como nos relata o próprio artista sobre a influência e o diálogo com a comunidade e com os demais participantes do EM COMODO:

Meu trabalho dialogou tanto com os artistas quanto com a comunidade, no sentido muito amplo e muito mais com a comunidade, porque na minha estadia em Diamantina, fui diretamente para as comunidades rurais. Eu não fiquei exatamente no meio urbano, e tinha todo aquele contexto de paisagem, geográfico, as pedras, o solo arenoso e, de repente, existem aquelas comunidades que trabalhavam com a agricultura familiar, e aí eu conheci a comunidade de Espinho, que é um quilombo, onde eu fiz o recolhimento das enxadas velhas, que não tinha mais utilidade. E aí, nesse processo, fui fotografando, conversando com a comunidade. Engraçado que teve algo que não foi previsível porque eu fui para comunidade de Espinho, que era muito longe, não era nada acessível, ainda assim eu me direcionei, eu fui acolhido na comunidade como se eu fosse membro da família, eu me senti em casa. Na zona rural na qual eu nasci, eu cresci desde criança, então eu me senti como se eu já conhecesse as pessoas, e rolou que eu não tive transporte para voltar, e eu tive realmente que dormir na casa de família extremamente estranha, no sentido figurado, mas que, ao mesmo tempo, a gente tinha um contato maior entre a gente, no sentido de como se a gente conhecesse de maneira muito mais ancestral. Então, essa experiência foi para mim algo inesquecível, muito mais do que a obra, foi o acolhimento que eu tive lá, a questão do estranho, o corpo estranho, isso também dialogava com as obras de outros artistas, a questão da estranheza, a questão do processo do corpo, recolhimento de coisa e essas enxadas, eu desbloqueei elas desse ambiente e levei até Diamantina, onde tem todo aquele calçamento antigo de pedras, e aquilo também já vinha questão do sonoro, com base inclusive nos mitos que por lá existiam, que no tempo da escravidão se ouvia barulhos de enxada e corrente pela rua, de madrugada, e aquilo era algo sobrenatural, extraterreno no sentido espiritual da coisa e minha obra foi, aos poucos, dialogando com todo esse contexto, digamos assim. E, de repente, essas pessoas que eu visitava... e quando era no sábado, nas feiras, a gente sempre saía para as feiras para fazer imagem, fazer performance e eu me encontrava com essas pessoas. Eu tenho uma memória muito grande com essa residência EM COMODO, eu mantive, inclusive, contato posteriormente, a comunidade de Espinho mesmo ela foi, foi inspiração do livro Espinho, de uma escritora que eu tive contato na época. Então, foi algo muito complexo, para mim, muito grande no sentido de reciprocidade poética. (Fernando Bernardes – trecho de entrevista).

Para sua produção artística, o pesquisador utilizou de diferentes técnicas, como a performance, vídeo, fotografia e instalação e foi exatamente o processo de liberdade criativa e experimental da residência que facilitou uma criação em múltiplas linguagens e que perpetua e se desdobra até hoje, e que em suas palavras:

Gestos Campestre foi uma obra-processo. Eu costumo dizer, às vezes, que esse projeto não se concluiu. Então, o fato de eu ter feito essa obra-registro com essa pesquisa me levou a sair do mundo performance, a buscar a questão da projeção do vídeo, a projeção de imagem. Fiz o roteiro na cidade com as enxadas recolhidas, o que se tornava sonoro. Então, conduzir a minha obra de uma maneira muito híbrida, muito mais no sentido de uma arte integrada tanto comigo mesmo, quanto com outros artistas, quanto com a comunidade. (Fernando Bernardes – trecho de entrevista).

Outras influências se deram no contexto da pesquisa teórica ou nas questões conceituais já trazidas pela poética do artista. Para Fernando Bernardes, as reflexões que perpetuavam neste período foram:

Em questão de conceito, primeiro tinha um livro que eu gostei desse livro do Bernardo Eli, que era A Enxada, esse objeto era um objeto de procura de um agricultor que tinha uma dívida com o fazendeiro e, no momento que ele pagava essa dívida, ele não conseguia nenhuma enxada, ele substituiu por um pedaço de pau. Aí você vê que a ideia da enxada ali é muito mais funcional do que o objeto em si. Eu buscava também um olhar mais profundo sobre o mundo material em Gaston Bachelard, a poética do espaço, devaneios da vontade, dessa relação do mundo que circunda a terra, e busco também, nas minhas obras, a questão da arte afro-brasileira, na medida que eu penso a terra como esse espaço rural, quilombola, e também penso a terra como esse mundo onde a maioria das pessoas que exercem trabalhos braçais, na zona rural, são pessoas negras que, historicamente, a gente tem a questão da escravidão no Brasil, onde o trabalho rural era um meio de opressão. Então, eu continuo nesse olhar na questão, assim, eu penso enquanto negro, enquanto agricultura, enquanto terra, enquanto objeto também de luta por esse espaço, por essas fronteiras, digamos assim. Então, a arte brasileira compõe, de certa forma, arte africana, a agricultura na África sempre foi presente, entre a questão das primeiras civilizações, a arte integrava a questão da agricultura, as máscaras, as palhas, as formas de policromia nessas máscaras, o próprio corpo negro. Então, o pensar agrícola em África é muito mais amplo do que apenas o plantar e o colher, está relacionado a toda uma cultura de imagens de objetos que se integram ao corpo. (Fernando Bernardes – trecho de entrevista).

A conexão com a identidade, o território e o próprio elemento terra sempre foi constante nas investigações de Fernando Bernardes, de modo que essas questões são temáticas que permeiam seu fazer artístico, na busca e na utilização de pigmentos naturais e na valorização de saberes e práticas ancestrais como forma de acesso a diversas memórias que nos constituem. Para ele, o interesse pela temática, que faz conectar a arte à cultura da terra e à agricultura, está diretamente relacionado com sua própria vivência:

A relação com a terra e com agricultura, para mim, tem sido algo constante. como mencionei anteriormente, é um projeto que não se conclui, como se fosse um bicho de sete cabeças, aí, para mim até hoje, porque é algo que

estou desenvolvendo a cada momento, e isso se dá justamente por questão de memória, porque minha relação com a terra já existe desde criança, eu cresci nesse mundo terra-agricultura e venho descobrindo, também, que a forma de lidar com a terra é diversa, ela não conclui apenas a questão do trabalho como fim. A questão da terra está relacionada à política, está relacionada ao território, está relacionado a um grande universo de coisas, inclusive com a própria natureza, porque tudo que a gente come vem da natureza e tudo que vem da natureza, posteriormente, vem da terra, do mundo vegetal. Mundo animal, mundo mineral, é todo proveniente da mesma espécie, que a terra, então, são mundos materiais, mundo políticos, mundo geográfico, mundo social que integram meu processo criativo. Eu não posso dizer que nasceu apenas no projeto EM COMODO porque “Campestre”, eu já fiz duas exposições com esse título. Campestre e a terra para mim, hoje inclusive, tem se tornado matéria-prima para desenvolver minha própria pintura. (Fernando Bernardes – trecho de entrevista).

Portanto, além da força do trabalho desenvolvido no EM COMODO, a sua poética já se relacionava com questões que estavam presentes em nossos corpos e campos de atuação e interesse, como as referências às memórias e saberes da terra e às relações ambientais. Além do mais, as técnicas utilizadas, como a performance em espaço público, a projeção de imagens e a instalação com objetos e vídeos, faziam nossos trabalhos se encontrarem, no campo físico, com a ocupação de objetos no espaço do porão e com a utilização de linguagens híbridas para nossa produção artística.

No mesmo local onde foi montada essa parte da mostra final, também estava o trabalho coletivo de Hozienne Reis (Zi Reis), Leonardo Alves (Leo Alves) e Marcelo Pinel, que consistia em leituras poéticas das paisagens do cerrado. Nessa mesma noite, os integrantes da proposta projetaram sobre o corpo da Zi Reis imagens dessa paisagem, enterrando seus pés em uma espécie de cocho, ou suporte de plástico, contendo terra.

O grupo buscava explorar a capacidade de criação em processos diversos, como vídeo, desenho, sons, palavras e coleta de “objetos” orgânicos, criando, a partir das percepções da natureza, novas relações com a paisagem ao propor formas de apresentá-la nos pontos movimentados da cidade de Diamantina e, no caso da mostra, no espaço da residência.

Esse grupo falou da paisagem de forma poética, estabelecendo diálogos e distanciamentos sobre as temporalidades dos lugares que ocuparam, evidenciando a diferença entre o tempo da natureza e o da cidade com seu fluxo. O espaço/tempo do sertão, descrito por tantos escritores, como Guimarães Rosa, ao classificar o sertão como o lugar de “uma espera enorme”, essa paisagem temporal transmite uma ideia

de um território vasto e praticamente desocupado, lento, fixo. Ao contrário do tempo da cidade, no caso Diamantina, durante a realização do Festival de Inverno, seguindo em sentido oposto ao do tempo da natureza local.

Isso, de alguma forma, me atravessou, tanto pela ligação direta com a força da terra e da natureza, quanto por eles terem trazido diversas imagens sobre as paisagens por meio das plantas do cerrado, com o recolhimento de partes das formas orgânicas para a montagem de novas paisagens. Na observação e na criação, produzidas a partir desses contextos, foram capazes de recontar aquela natureza com texto, poesia, imagem e ação.

Com a utilização de técnicas diversas, o grupo pôde se expressar pela multiplicidade dos encontros, sendo entre si - nas várias técnicas que cada um investigava, e também na interação com outros artistas e com a própria paisagem, como nos conta Zi Reis:

A gente fazia essas vivências diariamente de ir para campo vivenciar essa paisagem Diamantina. E, muitas vezes, outros artistas se colocavam para ir com a gente. Então, para além de nós três que estávamos fazendo a pesquisa, que era eu, Leo Alves e Marcelo pinel, outros artistas iam para campo e a gente acabou desenvolvendo parcerias nesses trabalhos, que não estavam previstas e surgiram durante o encontro. Aí, uma dessas ações foi uma ação de enterramento, de aterrar-se na paisagem, que era uma ação ritualística, e ela foi construída com outros artistas, que foi o Jairo, a Maíra Fonte Boa e o Fernando Ancil, que também participaram...esses outros três artistas assim. E, fora essa ação que a gente vivenciou, a gente também, em outros momentos, tentou apresentar isso para a casa de forma diversa. Então, a gente construiu o zine, que tinha imagens de plantas que a gente escaneou pelo que a gente encontrou e que, para a gente, tinha algum simbolismo, essa marca dessa paisagem através de micro paisagens, e a gente escaneava esses materiais e transformava isso em uma plasticidade. Fez um zine com poesias que a gente construiu durante o caminho, e uma ação performática onde a gente misturou os registros que a gente fez, as gravações de áudio, as gravações da própria paisagem, refletidas sobre uma ação que a gente construiu na casa, que era uma ação de remontar essa paisagem, se enterrar ou se plantar nessa paisagem, onde eu era esse objeto que era plantado. O Léo e o Marcelo exploravam essas projeções sobre o meu corpo, então eram várias camadas sobre a paisagem né, o ser também com parte dessa paisagem e a ideia da reflexão, no final das contas, era um pouco disso, assim, por que a paisagem, ela está distante do ser humano? Será que a gente é tão distante, o ser é uma coisa e a natureza é outra? Ou, na verdade, o caminho é a gente se entender como a própria natureza também, assim, e a performance tinha um pouco dessa reflexão assim (Zi Reis – trecho de entrevista).

Zi Reis relata uma ação desenvolvida na própria paisagem, revelado que o grupo buscou, de alguma forma, traduzir essa ação para o espaço da residência. Realizou-se um duplo enterramento ou assentamento na paisagem, com a instituição

de um espaço criativo inspirado na paisagem natural e, portanto, mais uma vez foi oportunizada a reflexão sobre a temporalidade e a espacialidade. Essa proposta foi criada coletivamente, e isso implica em uma leitura da paisagem por ângulos diversos, junções de técnicas, práticas e hibridismos artísticos. Segundo a artista, esse processo em grupo influenciou diretamente a multiplicidade das escolhas e a forma de expressão artística na cidade.

Foi muito interessante, assim, porque as duas pessoas que faziam parte do coletivo que propôs trabalhar junto, o Léo, ele era um artista que, no momento, ele desenvolveu uma pesquisa sobre a gravura e o desenho, mas ele também tinha uma pesquisa em torno da gravura e do desenho relacionado à paisagem. E aí, ele trazia pra gente esse lugar da textura, de que tudo pode ser gravura, que a pedra que a gente encontrava no caminho do rio poderia ser gravura. A gente chegou a realizar a frotagem em árvores, em galhos. E aí, então, foi uma troca muito interessante sobre essas especificidades de técnicas. Então, o Léo trazia uma reflexão em torno da gravura, da reprodução da imagem, que eu não tinha acesso e isso, com certeza, foi influenciando minha pesquisa. E o Marcelo Pinel tinha uma pesquisa para além da plasticidade, a relação com as plantas, quais plantas eram medicinais, quais plantas eram para cura, quais eram alimentícias, outro conhecimento que eu não acessava e eles iam se cruzando, e a gente ia se influenciando de formas diferentes assim. Foi muito rico, a gente trocou muito, e eu acho que é um dos pontos mais fortes de se produzir coletivamente, é o momento que você está aberto para conhecer, para acessar qual é a pesquisa do outro, o que o outro tá descobrindo e que você descobre junto. Então, o trabalho não era só o trabalho da Zi ou só o trabalho do Leo, era o encontro das diferentes pesquisas, dessas diferentes experiências com plasticidade, com fazeres que aí se tornavam uma quarta coisa, uma quinta coisa diferente, que era a junção de um pouquinho de cada um. (Zi Reis – trecho de entrevista).

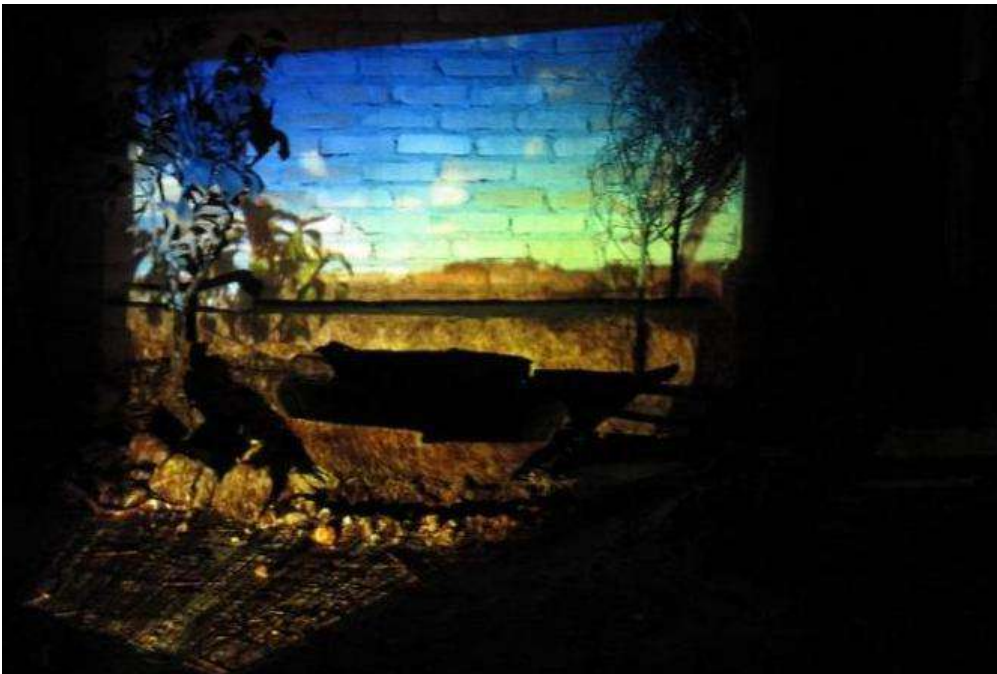




Fig. 55 a 58 - Performance Zi Reis, Leo Alves e Marcelo Pinel – EM COMODO 2011. (Foto: MOA Marium).

Assim como os trabalhos coletivos iam se alimentando das técnicas e percepções de cada integrante, os demais trabalhos e contatos com os residentes iam se permeando, influenciando criações e reflexões diversas. Dessa maneira, tanto a técnica quanto os conceitos e as formas de se fazer eram inspirações e espaço de diálogo para o corpo ativo do EM COMODO. Como nos rela Zi Reis:

A gente bebeu muito das influências dos outros artistas que a gente estava convivendo na casa. Então, tinha outros artistas performers, tanto que eu citei mais cedo, tanto da área do teatro, tanto das próprias artes visuais. Tinha os artistas convidados, nessa edição, tinha os artistas convidados, que eles tinham uma linha de pesquisa que abriu muitos horizontes para a gente. Então, tinha o Domingos, que ele era um dos organizadores de uma residência artística que aconteceu um tempo que é Terra Una, que tinha a ver especificamente já com essa vivência, com esse ambiente que está mais próximo dos fazeres da terra, de um deslocamento da cidade enquanto o ambiente urbano. Tinha o Fernando Ancil, que era outro artista que explorava muito a foto, o vídeo em relação aos acontecimentos, e colocar o corpo em situações que criassem ações artísticas. Então, esses outros artistas convidados somaram muito, como que a gente foi experimentando e criando, enquanto possibilidade de obra artística. Então, a gente foi bebendo daquilo que a gente conhecia, das referências que a gente trocava nas rodas de conversas, nos seminários, nos textos e nos próprios trabalhos dos Artistas. Então, a gente fez uma mescla aí entre o corpo performático e como que isso se desdobra em fotografia, em vídeo, em ação, em instalação, em instauração, a gente brincava muito com essa ideia, que eu não sei se chega a ser um conceito. mas que parece que é algo que o Tunga traz e trabalha muito que é uma performance que, junto com uma instalação, ela vira uma instauração. Que depois que ela é vivida e acontecida, os resquícios dela viram um outro trabalho de arte, então a gente ficou vasculhando isso assim. (Zi Reis – trecho de entrevista).

Foram diversos os trabalhos que atravessaram a artista nesse fazer criativo, como ela própria nos conta:

Essa experiência de vocês artistas da Bahia terem vindo para Minas me marcou muito, sua pesquisa, que tinha a ver com a fé e com a religiosidade, que era sua, de Amanda e do Antony, que estava junto assim. Eu lembro que me marcou muito porque era isso, achava uma audácia alguém querer trabalhar com fé e artes, eu já era uma pessoa de muita fé, mas não conhecia de perto galera que tivesse precisando dessas coisas. Então, lembro de achar fantástica a proposta de vocês, que era criar santinhos com os moradores de Diamantina e tentar fazer um híbrido entre os simbolismos religiosos e cotidianos, vocês criaram vários altares que tem a ver com a sua pesquisa e eu lembro que me marcou muito essa coisa da plasticidade e excessos de imagens e de simbolismos que traz uma referência a fé, as diversas fés e o cotidiano das pessoas, lembro que marcou, eu achei lindo isso. E o Fernando Bernardes também, que eu achei sensacional, porque ele foi pesquisar a vida do trabalhador na região rural e eu lembro que me marcou isso, porque ele chegou poucos dias depois, ele foi ficar com as famílias que são trabalhadores rurais e trocou o seu trabalho. Então, ele tava ali enquanto trabalhador mesmo do campo, com as famílias, em troca, pediu uma enxada no final da vivência, que descem uma lâmina de enxada para ele em troca de

trabalho e isso resultou numa performance super forte que eu não esqueço, de ele arrastando aquele tanto de enxada por Diamantina e, assim, um histórico eu acho que... de muito profundo, assim sobre o que traz do trabalhador negro, das africanidades e me marcou muito esse trabalho do Fernando, exatamente por isso, por ele explorar a ação, a troca, depois como que isso desdobra-se em uma performance que ela pode ser vista ou ouvida, que tem som tem materialidade, e tem uma pesquisa que é o corpo mesmo do artista se jogando para viver aquilo. Eu acho que as trocas com as outras áreas também foram muito ricas, com a galera que era da dança, do teatro, eles nos provocavam 24 horas, a gente nunca sabia quando realmente eles estavam encenado, quando era um experimento cênico, quando era uma coisa cotidiana e, muitas vezes, por mais que a gente se propõe a trabalhar com o corpo, a gente veio de uma outra vivência, das artes visuais, né, que o tempo é diferente com corpo e tal, e eles não, eles já faziam isso 24 horas. Então foi muito rico conviver com a pesquisa e os dobramentos dos atores, das atrizes, dançarinos, que estavam ali em construção e a gente foi vendo. Eu, particularmente, fui vendo, na verdade, que as possibilidades eram muito maiores do que eu conhecia, através dessa troca com outras linguagens artísticas, com outros pesquisadores, outras pesquisadoras. (Zi Reis – trecho de entrevista)

Outra proposta que dialogou com todos que ali conviveram consistia em uma música que se repetia durante horas e em dias continuados, era a proposta de uma paisagem sonora repetitiva, do artista convidado Fernando Ancil, que tocou a música do Cidadão Instigado, *Te encontra logo*, durante horas dos nossos dias.

A música era cantada durante o dia todo pelos participantes, pois não parava de ecoar em nossas cabeças:

Acho que estou te esperando
 O que talvez você já saiba
 É, você pode estar certa
 Talvez não vale a pena dizer nada
 Mas eu te espero mais perto
 Estou morrendo e tenho medo de só pensar em você
 Te encontra logo com a distância
 Antes de ela te dizer que já é tarde demais (Catatau, 2005).

Não tínhamos a opção de essa música não nos atravessar, pois ela tinha sido justamente a provação do limite de uma ocupação auditiva, de se ouvir uma mesma música durante dias, e apenas ela. Como proposta coletiva realizada nessa edição, utilizamos essa música para criarmos uma ação de intervenção pública. Durante as reuniões, mesas, cafés, almoço e jantar, diversas conversas se estabeleceram, e um dos temas que envolveram todos e que dialogaram com fatos ocorridos no período foram os casos de homofobia, pois, na época, foi divulgado nos jornais um caso que ocorreu no interior de São Paulo, quando dois homens foram tidos como um casal homoafetivo e, por isso, foram agredidos (Pai, 2011). O que os agressores não sabiam

era que se tratava de um abraço de um pai com o filho. O problema não é a interpretação equivocada e sim a estrutura homofóbica e machista que persiste e na qual vivemos no Brasil atual.⁵²

Diante desse noticiário, dos relatos homofóbicos e de situações que muitos de nós passamos na cidade, alguns residentes propuseram uma ação coletiva que consistia nas mulheres se vestirem com as roupas dos homens e os homens com as roupas das mulheres para dançar em uma praça pública, ao som do Cidadão Instigado. A coreografia também havia sido combinada e ensaiada, assim tanto mulheres quanto homens e não binários dançaram a mesma coreografia, a proposta foi feita em dupla, representando esses dois lados, homem e mulher. E os dois tinham que levantar seu parceiro do chão ao levar uma “tesoura” na cintura.

Essa ação foi muito engraçada, instigante, curiosa, pois muita gente nos olhava, achando estranho ou engraçado, e houve os que dançaram conosco. Novamente dançamos na rua sem saber dançar em pura técnica, coreografando corpos estranhos, corpos não habituais, fazendo coisas não habituais, experimentando, na dança, esse movimento expandido para fora, para falar dos incômodos internos, coletivos e sociais.

Os movimentos causados pelo EM COMODO foram diversos, como em um encontro com o outro, seja no movimento parado do pássaro morto, mas que inicia uma nova vida; seja no movimento das enxadas e no som ecoante de seu toque nas pedras, seja no movimento tênue do crescimento das flores do cerrado, seja numa dança coletiva. A residência foi em si um reconhecimento de espaço, de si, do território e do grupo. Na residência, diluiu-se a arte à própria vida e, se olharmos com calma, veremos a arte impregnada em nossas pupilas.

⁵² Segundo dados levantados pelo Grupo Gay da Bahia, o Brasil é o pai onde mais se assassinam homossexuais no mundo, registrando 445 casos de assassinatos de homossexuais em 2017. De acordo com a ONG Transgender Europe, entre 2008 e junho de 2016, 868 travestis e transexuais perderam a vida de forma violenta. Fonte: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2018/05/16/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-homossexuais-no-mundo>



Fig. 59 e 60 - Intervenção coletiva, fotos de arquivo do projeto EM COMODO, 2011.





Fig.61 e 62 Ponte D. Pedro II, foto de arquivo/ Vista de São Félix. (Foto: Rick Van Pelt - 2012).



Fig. 63 e 64 - Cachoeira. Fonte: Acervo pessoal. Fotos de Rick Van Pelt (2012).

2.4 Deslocamento pelo Sonho: EM COMODO – BA, 2012

A nossa poesia é uma só
 Eu não vejo razão para separar
 Todo o conhecimento que está cá
 Foi trazido dentro de um só mocó

E ao chegar aqui abriram o nó
 E foi como se ela saísse do ovo
 A poesia recebeu sangue novo
 Elemento deveras salutares

Os nomes dos poetas populares
 Deveriam estar na boca do povo [...]

 No contexto de uma sala de aula
 Não estarem esses nomes me dá pena

A escola devia ensinar
 Pro aluno não me achar um bobo
 Sem saber que os nomes que eu louvo
 São vates de muitas qualidades
 O aluno devia bater palma

Saber de cada um o nome todo
 Se sentir satisfeito e orgulhoso
 E falar deles para os de menor idade
 Os nomes dos poetas populares (Vieira, 2013)⁵³.

Os poetas populares e toda sua sabedoria poderiam estar na boca do povo, com a valorização dos diferentes tipos de epistemologias, nos ajudando a reconhecer as influências que nos circundam e nos formam, atuando diretamente em nossas escolhas e ações, nos ensinando a saber ouvir os mais velhos, a cantiga do tempo, e a interpretar essas diversas sabedorias que podem nos ajudar a direcionar nossas escolhas de forma mais atenta.

Aqui, falarei da experiência no EM COMODO Bahia, realizada em 2012, na cidade de Cachoeira, e sobre a importância do diálogo com os saberes culturais daquela terra, bem como das influências desses saberes diversos que confluem nos encontros e tradições. Diante disso, a feitura dessa residência sofreu influência direta dos sonhos, um campo de saber que está presente nas culturas de diversos povos e comunidades e que, diferentemente da visão hegemônica, têm certo grau de importância e influência nas escolhas diárias.

Como uma grande inspiração nessa dimensão inconsciente, a produção do EM COMODO 2012, na Bahia, sofreu influências e direcionamentos como se, de algum modo, nos sonhos, fosse dito o que devia ser feito e que escolhas fazer.

O conhecimento a partir dos sonhos é, muitas vezes, atrelado às práticas de diferentes grupos étnicos, os sonhos sempre foram fontes de sabedoria e influenciavam diversas civilizações na tomada de decisão em momentos de dúvida, representando uma espécie de oráculo, capaz de trazer mensagens do inconsciente para o nosso consciente.

Na cosmologia A'uwê,⁵⁴ os sonhos são encarados como espaços de acesso a esses saberes e podem ser decifrados para revelar mensagens e soluções. Em reuniões diárias no Wa'rá,⁵⁵ são contados os sonhos e, a depender do que se tratam, podem influenciar as atividades de todo o grupo. (Fuscaldo, 2011).

De outro modo, o sonho também se opera de forma consciente. Para a concretização de novas formas de fazer, é necessário sonhar. Sonhar é criar no imaginário, portanto seu primeiro lugar de manifestação. Quando sonhamos, possibilitamos visualizar um caminho a ser percorrido, como um propósito a ser seguido ou mesmo uma intuição que diz dos anseios do coração. Sonhamos porque, assim como a arte, a vida só não basta, essa vida que se encontra separada dos sentidos capazes do corpo não contribui para que nos reconheçamos como ser integral.

Para mim, construir um sonho coletivo é ainda mais potente, pois envolve caminhos e escolhas que confluem em um mesmo sentido, mesmo propósito ou propósitos próximos. Assim, realizar essa ação coletivamente demonstra a potência do diálogo com o diferente e com posições divergentes.

Falar de sonhos é também falar de memórias e saberes que se formam na base do conhecimento vivido, acessar um saber que se faz no tempo e não só da materialidade. Antes do período da residência, tive um sonho: me encontro deitada em uma esteira. Um ser luminoso escreve sabedorias sobre meu corpo e me aponta uma janela. A janela fica na minha altura, enquanto estou sentada – observo. Diversos prédios e fachadas pintados com grafites e murais. Senti uma imensa gratidão, nos olhávamos de frente, nos despedimos. Acordei.

⁵⁴ Povo indígena também conhecido como xavante.

⁵⁵ Wará é termo utilizado tanto para se referir à praça central das aldeias como à reunião que lá ocorre. Esses encontros dos homens, geralmente, acontecem duas vezes por dia, de manhã bem cedo e ao cair de tarde. Ali contam histórias, sonhos; discutem questões, problemas; tomam decisões, encaminham atitudes diante de conflitos, planejam e avaliam caçadas e outros empreendimentos; distribuem alimentos resultantes das expedições de caça e coleta e, atualmente, também dividem munição para as espingardas antes das caçadas. Poder-se-ia dizer que é um ritual político, administrativo e educacional. (Fuscaldo, 2011. Pg. 26)

Acordei com a sensação de grande felicidade e com a certeza de que encontraria a chave para a escolha do que eu deveria fazer, considerando desde escolhas coletivas, como definir onde realizar a proposta de residência artística, até questões pessoais, como decidir onde realizar a minha mobilidade ou intercâmbio acadêmico (na época, eu buscava participar de um desses programas).

Esse sonho tinha me acontecido em um sono repentino no final da tarde, antes de sair para uma reunião. Para me arrumar, liguei o som no modo aleatório, quando tocou a música: *Tudo o que você podia ser*, na voz do Milton Nascimento (Borges; Borges, 1972), que me conduziu a uma reflexão e também a uma visão de paisagem de caminho de terra.

Para mim, aquilo foi um acesso a outro tempo, tudo se expandia e se contraía como em uma respiração, era como se eu estivesse ali no sonho e visse, em tudo, um chamado. Interpretei que a música respondia sobre o local aonde eu poderia ir e, no caso, senti que o caminho me levaria a Minas Gerais, refletindo a essência de um fazer contínuo, fortalecido pela rede que se formou na residência.

Também senti uma grande inspiração, prevendo que a experiência de produzir juntos o EM COMODO seria mais uma forma de estreitarmos os laços, contribuindo para uma troca além do período do EM COMODO, pois eu faria a mobilidade para a UFMG.

Encabecei a proposta, pois, às vezes, no coletivo, ao menos um deve incentivar e contagiar os demais para uma determinada ação. Nos dias que se seguiram, a partir dos encontros com os participantes que foram da Bahia para Diamantina, os integrantes do CAUEBA e o DA da UFMG firmaram intenções e houve um período para produzir a proposta. Fomos montando possíveis estratégias de financiamento, estruturação da residência e planejando da programação.

Fizemos um edital público para os estudantes da EBA - UFBA, com seleção em assembleia aberta, do mesmo modo foi realizado no DAAFL na EBA – UFMG. Construimos a programação e realizamos os encaminhamentos para que a proposta acontecesse da melhor forma possível. Das forças que regeram a realização dessa residência, para mim, os sonhos cumpriram aspectos fundamentais, pois, por meio deles, fomos conduzidos a escolha de Cachoeira da Bahia, ao invés da Ilha de Itaparica ou Maragogipe, que eram os outros lugares cogitados.

A escolha da cidade de Cachoeira, no recôncavo baiano, deveu-se a algumas questões pertinentes, considerando o seu contexto cultural e as interações possíveis

com o público da cidade e da região, pois, além dos habitantes do município, havia os estudantes das áreas artes visuais e cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Entretanto, o que mais influenciou a escolha foram os fatores culturais e o contexto histórico da região.

Cachoeira, também conhecida como Cidade Heróica, pela lei publicada em 1837, em virtude dos seus feitos, é um dos principais municípios do Recôncavo baiano. Reúne o segundo mais importante acervo arquitetônico no estilo barroco, ficando atrás apenas de Salvador. A importância de sua arquitetura levou a cidade a alcançar o *status* de monumento nacional. Situada às margens do rio Paraguaçu, o que facilitava as embarcações de matéria-prima, como a cana-de-açúcar, desde o final do século XVI, e o tabaco (fumo). Sua localização também exerceu um papel importante no processo de interiorização no sertão baiano. O rio Paraguaçu tornou-se se porta de entrada das expedições que iam para o interior, sendo o principal porto de escoamento da produção dos engenhos para Salvador. Sua ocupação foi iniciada no final do século XVI e, mais de cem anos depois, em 1693, foi criada a freguesia de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira, que era um importante polo do comércio açucareiro.

Em sua história, destaca-se o pioneirismo no movimento emancipatório do Brasil. Dalí ecoaram os primeiros gritos de revolta contra a opressão portuguesa, surgindo, mais tarde, os batalhões liderados por Maria Quitéria de Jesus (a mulher soldado) e Barão de Belém (Rodrigo Antônio Falcão Brandão). Assim, em 25 de junho de 1822, antecipando o propósito do Grito do Ipiranga, Cachoeira já proclamava o príncipe D. Pedro I como regente, frutificando em batalhas que culminaram, no dia 2 de julho de 1823, com a Bahia tornando-se livre do jugo português, corroborando a Independência do Brasil. A cidade de Cachoeira também foi a sede do Governo Provisório do Brasil. Paralelamente ao desenvolvimento econômico da vila, crescia sua importância política e, algum tempo depois, o local recebeu as visitas de D. Pedro I e D. Pedro II, da Princesa Isabel e do Conde D'Eu (IPHAN, 2014).

Dentre outras personalidades que se imortalizaram na história nacional e na história de Cachoeira, estão: Ana Néri (1814-1880), conhecida como a mãe dos brasileiros, pioneira da enfermagem no Brasil (Ana Néri, 2020); André Rebouças, (1838-1898), que foi um importante abolicionistas, engenheiro civil, professor e monarquista brasileiro (QUEM, 2018); Augusto Teixeira de Freitas (1816- 1883), o grande juriconsultor brasileiro, foi responsável pela extraordinária consolidação das

leis civis brasileiras e autor da primeira tentativa de codificação civil do Brasil (Augusto Teixeira, 2020); e Castro Alves (1847-1871), um dos maiores escritores e poetas brasileiros, nascido em Curralinho, atual Muritiba (na época pertencente à Comarca da Cachoeira) (Academia, 2021).

A cidade também se destaca por sua diversidade cultural, com grande presença da cultura africana e afrodescendente desde o período colonial, o que influenciou a diversidade popular e o sincretismo religioso, sendo uma das cidades de grande representação da cultura do candomblé no Brasil e no mundo. Fora as diversas manifestações culturais, como as rodas de samba, a Festa da Boa Morte e sua arquitetura com muitas igrejas católicas, Cachoeira é hoje um baluarte cultural dentro da Bahia e isso se reflete em suas magníficas construções e movimentos populares que são conhecidos mundialmente.

Outro fator interessante é que Cachoeira é vizinha de uma outra cidade, São Félix, sendo separadas pelo rio Paraguaçu e conectadas por uma ponte com trilhos de trem, nomeada de Ponte D. Pedro II, inaugurada em 1885, um dos principais cartões-postais do Recôncavo baiano. Em São Félix, também existe o Centro Cultural Dannemam, onde foi fundada a fábrica de charutos Dannemann, na segunda metade do século XIX, pelo alemão Gerhard Dannemann, sendo hoje considerada a mais antiga fábrica de charutos da Bahia, que funciona até hoje, em menor escala e de forma artesanal (Santana, 2012).

Dentro desse contexto cultural riquíssimo, nós do CAUEBA escolhemos Cachoeira para sediar a residência. A produção foi procurar o lugar que seria a casa de acolhimento do projeto e, em nossa primeira viagem com esse propósito, após algumas boas caminhadas pela cidade, encontramos uma casa ideal, nas cores azul e branca, com quatro quartos internos e mais três quartos (puxadinho) na área da varanda. A varanda era ampla e aberta e contava com um pé de manga enorme, que sombreava o espaço. Chegamos à casa do EM COMODO Bahia.

Esse EM COMODO foi marcado por uma reinvenção de ações, pois, ao levarmos a proposta para ser realizada na Bahia, mudamos completamente o foco de produção em diálogo com o Festival de Inverno da UFMG. Tudo era diferente: a paisagem, a temperatura, os costumes e acontecimentos. Agora foi a vez dos estudantes baianos acolherem os estudantes vindos de Minas Gerais, fortalecendo a importância das ações e reverberações coletivas.

Assim, essa edição foi produzida a partir de uma parceria entre o Diretório Acadêmico Antônio Francisco Lisboa da EBA – UFMG e o CAUEBA, da EBA – UFBA. Participaram da experiência graduandos de ambas as instituições. Assim, baianos e mineiros propuseram uma imersão produtiva, com duração de 21 dias, mergulhados no contexto cultural no Recôncavo da Bahia.

Esse EM COMODO foi realizado dos dias 23 de janeiro a 12 de fevereiro, na cidade de Cachoeira, com exposição final no Centro Cultural Dannemann, na cidade de São Félix. A programação da residência foi bem diversa, contando com cafés-debates, trabalhos em performances, oficina, visita guiada, exposição e show musical.

Dentro da programação, realizamos os seguintes cafés-debates, com as temáticas: Arte e cultura popular, Arte urbana e Produções interligadas nas áreas artísticas. Contribuíram com o debate nesses cafés os seguintes pesquisadores: Neila Maciel e Mário Bentes, Roaleno Costa e Talita Andrade (Tali.boy), Jô Félix e Péricles Mendes. Também foram ofertadas oficinas com técnicas diversas, com: Adriano Araújo, Nanci Novais e Túlio Vasconcelos. Além da participação de intervenções artísticas com a performance de Roberta Nascimento e o piscinão performático, do grupo Mi_Zera Expandida, de Artur Scovino, Carol Santana e Gabriel Guerra.

Além disso, tivemos a participação do artista convidado Willyams Martins, e do artista participante Artur Soares, dentre vários outros participantes que passaram pela casa e contribuíram com a programação.

Nós nos organizamos entre produção e artistas selecionados, alguns ajudaram em ambas as funções. Durante o tempo de realização dessa proposta, adaptamos o nosso tempo ao tempo do local e, assim, tínhamos o período de trabalho no turno da manhã e só retornávamos depois das 15h, devido ao calor quase insuportável. Além do clima, a cultura e o diálogo com a produção artística do outro impactavam e faziam surgir outros processos paralelos de investigação.

Dentre os projetos selecionados, houve quatro (4) da UFBA e seis (6) da UFMG.⁵⁶

⁵⁶ As propostas e os artistas que tiveram suas propostas aprovadas nessa edição e registrados no material gráfico foram:

Sendo da UFBA: Figura e Fundo sobre notícia (artes visuais) de Arthur Campelo (Porca flor) e Brian Schultz; Iguatários (artes visuais) de Matilde Santos, Sinestesia Urbana (artes visuais) de Aislane Nobre, Camilla Motta, Geancarlos Barbosa e Monique Costa e Tipo: Cachô (artes gráficas) de Raissa Ribeiro.

Os projetos da UFMG foram: COLAÇO: DÍPTICOS DO PARAGUAÇU (artes visuais) de Lucas Braga Fonseca; Cruz Credo (artes visuais) de Cássio Ferreira; De nós, Paraguaçu (artes visuais) de Lygia Cardoso Peçanha e Pedro Côrtes; O mapa, a pele, o espaço (artes visuais) de Leonardo Alves; O Tarô

Devaneamos nos tempos uns dos outros, dos que colhiam objetos e criavam um oráculo adivinhatório com o *Tarô dos Objetos*, de Pedro Lire, ou dos que colheram objetos para montar pequenos espaços-jardins em um tempo de pedra, de aspecto milenar. Também pudemos sentir a textura das coisas e da própria paisagem, a partir da frottage no projeto *O mapa, a pele, o espaço*, de Leonardo Alves.

O rio Paraguaçu e a Ponte que liga São Félix à Cachoeira foram inspiração para construção do *Colaço: dípticos do paraguaçu*, de Lucas Braga, que pretendeu extrair a poética visual nas fronteiras entre São Félix e Cachoeira. Além dessa ação, diversas outras aconteceram sobre o rio, às margens do rio e nas histórias que se contavam em suas beiras. Outro trabalho que se inspirou no leito e na maré do rio Paraguaçu foi a proposta: *De nós, Paraguaçu*, de Lygia Peçanha e Pedro Cortéz, que fizeram uma série de pinturas em aquarela, a partir das histórias, paisagens e inspirações do rio ou do contexto da casa.

A cidade de Cachoeira, assim como todas as cidades, tem sua própria grafia, cor, escrita, estética, formada por placas de lojas, anúncios de venda, pichação e diversas formas. São as texturas do cotidiano. *Tipo Cachô* foi o projeto de uma das integrantes do CAUEBA, a Raissa Ribeiro, que contribuiu na produção e desenvolveu uma pesquisa de mapeamento e composição visual dos letreiros e placas escritas, utilizando da fotografia. Outra importante proposta foi o projeto *Sinestesia Urbana*, do grupo de Aislaine Nobre, Camilla Motta, Geancarlos Barbosa e Monique Costa, uma

dos objetos (artes visuais) de Pedro Lire. Rendas, redes e outros pontos (restauro) de Patrícia Guimaraes dos Reis

Os artistas convidados e participantes da programação foram:

Artista convidado Willyams Martins

e artista participante Artur Soares.

Neila Maciel e Mário Bentes (participantes do café -debate)

Roaleno Costa e Talita Andrade (Tali.boy) (participantes do café -debate),

Jô Félix e Péricles Mendes (participantes do café -debate);

Adriano Araújo, Nanci Novais e Túlio Vasconcelos (propositores de oficinas)

Roberta Nascimento (performer convidada) e o

Grupo Mi_Zera Expandida de Artur Scovino, Carol Santana e Gabriel Guerra. (com o piscinão performático)

Como corpo da produção estiveram Equipe Bahia:

Geral: Anne Solimar , Eventos: Raíssa Ribeiro, Finanças: Júlia Bittencourt, Materiais e oficinas:

Fernando Bernardes, Felipe Brito, Arthur Campelo. Comunicação: Marcelo Scrupolus, Melquiades Araújo. Pré-produção: Fernando Bernardes e Amanda Rocha.

Equipe Minas Gerais:

Hozienne Reis, Júlia Campos, Juan Narawôê, Marcelo Pinel, Jairo Santos, Leonardo Alves, Nina

Aragón, Fernando Audmouc, Carla Hartmann, Máira Fonte Boa, Saulo Tironi

Arte na cozinha com: Dona Arlinda (cozinheira)

imersão em diálogo com os espaços históricos e personagens de relevância cultural em Cachoeira e São Félix.

Os trabalhos foram diversos e as conexões se desdobravam, teciam-se canhões ou redes em janelas, tudo era matéria de inspiração poética, como aconteceu na intervenção de Artur Campelo e Brian Schultz, que fizeram colagem de notícias de jornais em um “canhão” que é um monumento público de uma praça da cidade e que se conectou e dialogou com a proposta de Patrícia Reis, que investigava as rendas e redes na região. Na intervenção, a artista conectava vários fios ao monumento, em uma proposta que os três compuseram juntos e com a contribuição de muitos integrantes da casa, que ajudaram a cobrir o canhão com as matérias de jornais e fios.

O projeto *Igualitários*, da proponente Matilde Matos, trouxe reflexões que conectaram o coletivo por completo. Em uma interação com a argila, cada participante observava o outro e traduzia em modelagem o que sentia ou percebia de seu companheiro de residência, como uma espécie de desnudamento do outro, no desnudamento do que somos.

Essa companheira, que veio com uma proposta artística, também foi fundamental na programação da residência, contribuindo na organização e na realização de um acontecimento marcante, que foi a participação de um mestre, violeiro, repentista de referência da cultura popular e poeta Bule-Bule⁵⁷.

Esse acontecimento, dentre tantos outros de interação com a comunidade local, nos fez viver diretamente a importância de os mestres serem valorizados, reconhecidos e reverberados pela boca de muitos, sim, os mestres devem estar na boca do povo. E esse mestre esteve em nossas vozes, em nossos olhos e corações. Com os ouvidos abertos, ouvimos a cantoria e toda a alegria que Bule-Bule nos trouxe.

⁵⁷ Antônio Ribeiro da Conceição, mais conhecido como Bule – Bule, é mestre da cultura popular, cordelista, repentista e “sambador”, baiano, nascido em 22 de outubro de 1947 em Antônio Cardoso interior da Bahia.



Fig. 65 - Apresentação do Mestre Bule-Bule. Fonte: Foto de Rick Van Pelt (2012).

E, quando falamos de mestres e dos saberes que nos constituem, podemos ampliar a visão para aqueles que ensinam no dia a dia, refletindo sobre como isso pode impactar os processos criativos, como no caso da fala de Cássio Ferreira, que apontou, desde a participação do mestre Bule-Bule em seu processo criativo, quanto sua visão sobre a importância da produção na cozinha, ao observar o modo como Dona Arlinda preparava os alimentos. Assim, ele nos conta como esses acontecimentos estimularam uma nova percepção sobre a vida e sobre o fazer criativo:

Certamente todos os acontecimentos me levaram a alguma transformação. Na edição da Bahia, por exemplo, a residência contava com uma cozinheira da cidade de Cachoeira, e acompanhar ela no preparo das refeições era surpreendente. Como quando cheguei na cozinha e a pia estava cheia de caranguejos vivos. Ou quando recebemos na casa o músico repentista Bule-Bule, que trouxe consigo muita história e uma energia que eu nunca tinha conhecido antes. Esses não foram os principais acontecimentos, mas guardo com carinho essas memórias, eles me tornaram mais humano. Na noite do encerramento da edição em Cachoeira, vivi uma das experiências mais intensas da minha vida, que me tornou mais vivo e, assim, mais criativo. (Cássio Ferreira – trecho de entrevista).

Escolhi Cássio Ferreira para a entrevista nessa edição porque, dentre tantos trabalhos, o dele me atravessou muito. Em seu projeto intitulado *Cruz Credo*, Cassio Ferreira ressignificou o sentido do sagrado, o sentido da cruz, e me fez repensar sobre as reflexões surgidas desde o projeto *Descartáveis Sagrados*, realizado em Diamantina. O artista criou uma instalação de mais de 5 metros de dimensão² e 1,6 metros de altura, com diversas cruzes que ele mesmo confeccionou com restos de materiais encontrados nas ruas.

Nessa proposta, segundo o artista, suas influências também tiveram longas referências, como me respondeu, quando questionei sobre a utilização da cruz para além de seu significado religioso cristão:

Decidi trabalhar com a cruz por influência do meu avô paterno, que era um artesão muito hábil na construção de crucifixos. Eu cresci com ele e, por isso, sempre gostei de escultura. Ele trabalhava com materiais diversos e criava peças únicas, representando santos, anjos, animais, índios e seres que ele inventava. Até a conclusão da obra “Cruz Credo” a cruz era sinônimo de igreja, como se o símbolo fosse, na verdade, a logo marca da igreja. Após a minha pesquisa e elaboração do projeto, ela se tornou um símbolo de posse da humanidade, de todos nós e de cada um de nós. Após a execução do projeto, a cruz se tornou o começo da minha busca por significar a vida, uma busca por fazer tudo o que eu vinha encontrando sentido em significado, para minha compreensão do que é existir. (Cássio Ferreira – trecho de entrevista).

Para mim, a proposta de Cássio teve muita proximidade com o que tínhamos desenvolvido em Diamantina, entre os sagrados da cidade, o descarte e a ressignificação da fé. Em minha perspectiva, a partir dessa vivência, o artista em questão modificou totalmente sua investigação em pintura, e como já iniciado em propostas menores, utilizou outras matérias para composição pictórica, porém, aqui, o trabalho ganha grandes proporções, inserindo o corpo do artista, ao percorrer a

cidade, construir os objetos, instalar a obra, tudo é corpo e remete novamente ao fim do corpo, para a reintegração na terra.



Fig. 66 - Processos artísticos de Cássio Ferreira. Fonte: Foto de Rick Van Pelt (2012).

O artista nos conta como foi impactante essa produção, quanto à variação das técnicas e ao seu diálogo com o aspecto pictórico, elementos que ele já desenvolvia no período da graduação:

Foi um grande salto na minha compreensão do espaço, pois até então eu estudava na pintura e tateava na modelagem em argila. A instalação mudou meu fazer artístico, passei a trabalhar com objetos, site specific, fotografia. Mudou minha noção de formato, do que é grande ou pequeno, do que é cheio ou vazio. Esse vazio começou a aparecer na minha pintura, assim como a tridimensionalidade, entrei numa busca por representar o inefável. Meu interesse pela instalação me levou a trabalhar muito com matéria prima viva e em lugares a céu aberto. Com isso, eu vivi a arte com meus próprios pés e comecei a questionar a tal formação que eu buscava na faculdade, decidi sair da forma, me deformar artisticamente para depois poder conhecer que artista eu sou atrás dos medos impostos pelo mercado artístico e pela academia. (Cássio Ferreira – trecho de entrevista).

Além do mais, a vivência influenciou diretamente o que ele pintava e como passou a ver a pintura a partir dessa experiência:

Até a edição de Cachoeira, eu já havia passado por vários estilos na minha pintura, pois era o momento para a experimentação. Gostava muito do expressionismo e meu trabalho caminhava para ser cada vez mais simples para se encaixar no gosto dos curadores que eu tinha contato, com poucas cores e vazios de significado. Depois da residência, eu busquei experimentar o que não estava sendo ensinado e comecei a colocar mais conceito nas pinturas, que passaram a ser mais coloridas e figurativas. Eu não queria que minhas pinturas fossem simplesmente imagens bonitas, queria que elas dissessem algo e que impactassem de verdade quem as visse. Ainda quero que minha pintura seja um desencadeador do despertar. Na época, foi isso que me motivou a querer melhorar como artista e foi isso que me fez refletir de verdade sobre o que era essa profissão pra mim. (Cássio Ferreira – trecho de entrevista).

Para mim, foi perceptível a mudança do discurso, das cores e pinceladas produzidas por Cassio Ferreira após a participação nesta residência e, a partir dessa mudança, mais uma vez, nos conectamos, em produções posteriores, já que ele passou a desenvolver processos continuados com objetos diversos:

Com certeza o processo artístico que eu chamei de “criação espontânea” começou com esse impulso de estar em permanente estado de criação, que foi acompanhado com a descoberta da natureza como ponto de partida, matéria, objeto de estudo e observação. Eu senti a importância da natureza na minha vida, senti a importância da vida, e comecei a glorificá-la no meu dia a dia e, assim, espontaneamente, eu manifestava isso na arte, com o que estivesse ao meu alcance, normalmente galhos de árvores, folhagens, pedras e coisas que encontrava na rua. (Cássio Ferreira – trecho de entrevista).

Acredito que essa proximidade com a natureza, bem como com o sagrado, traz uma percepção próxima de ações com as quais também dialogo e trabalho. A relação de ver, sentir e compreender a partir de diferentes meios de percepção e sensibilidade, conectado às percepções extrafísicas, nos fazem reconhecer uma forma para além da própria objetividade da matéria.

Como produção da residência, muitos foram os dias e acontecimentos imprevisíveis e desafiadores, outros de ‘deliciamento’ na piscina instalada em frente ao pequeno portão interno da casa, na varandinha de cimento. Alguns dias, antes do dia 2 de fevereiro, criamos uma deusa da terra, de forma coletiva, em uma ação ritual conduzida por Artur Soares. E, no dia 02 de fevereiro, levamos a deusa para o rio. Foi um momento de conhecer e sermos conduzidos por um espaço desconhecido, até

chegar em uma água que, em algum momento, desaguaria no Paraguaçu e, de lá, no mar.

Das atividades realizadas, entre fogueiras, exaltações e manifestações fortes e emocionantes, no dia de conclusão da residência, montamos uma exposição no Centro Cultural Dannemann. Muitas coisas estavam dando errado no andamento burocrático da residência, como dificuldade em alinhar os últimos detalhes da exposição. Algumas pessoas não se sentiam prontas para expor e, após algumas turbulências, tudo foi fluindo naturalmente. Era o encerramento da residência e, assim como no início, muitas respostas chegam nos sonhos: havia um grande besouro, que tentava me atacar, um ser musical atravessava e cantava ao tempo. Ele me levava dali, para um outro cômodo da casa, o besouro reaparecia. E tudo se repetia de diversas formas, além da água do rio que subia e já percorria os espaços internos da casa. O ser que cantava me levava a um outro lugar. No fim, tudo se resolveu e um brilho reluziu de dentro dos nossos corpos. Acordei!

Finalmente, na Dannemann, exposição montada, tudo certo para a abertura. Logo na porta de chegada me deparo com o mesmo besouro do sonho, que se “materializou” em um canto na entrada do espaço. Para mim uma leitura extrafísica das conexões simbólicas trazida do tempo onírico.



Fig. 67- Montagem artística Cássio Ferreira, foto: Rick Van Pelt. 2012.

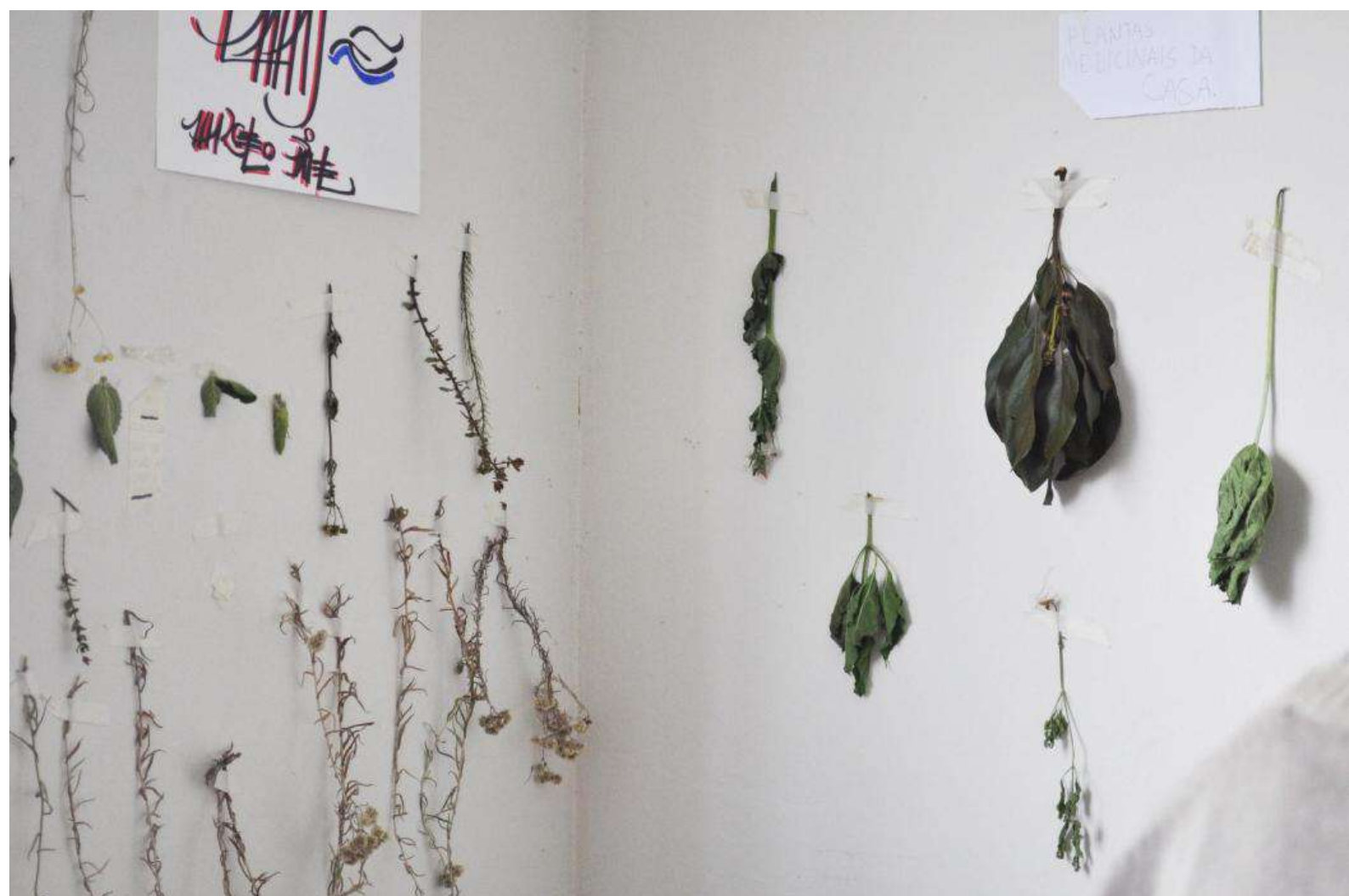


Fig. 68 -Jardins de Diamantina. Processo artístico Anne Solimar e Marcelo Pinel, Em Cômodo, 2012.

2.5 Semear montanhas: EM COMODO – MG, 2012

“Lá vai o trem com o menino
 Lá vai a vida a rodar
 Lá vai ciranda e destino
 Cidade e noite a girar

Lá vai o trem sem destino

Pro dia novo encontrar
 Correndo vai pela terra
 Vai pela serra
 Vai pelo ar⁵⁸.

Alguns vão de trem, outros de avião ou de coletivo, seja pela terra, pela serra ou pelo ar, mais uma vez me desloquei com a premissa do movimento continuado. Em busca de semear sonhos em outras serras, fiz Mobilidade Acadêmica na Escola de Belas Artes da UFMG, quando vivi um ano em Belo Horizonte, cursando disciplinas distintas daquelas previstas em minha grade curricular e promovendo, junto com outros artistas, novos espaços autônomos de criação.

Antes da realização do EM COMODO Bahia, já tinha a resposta do aceite da proposta da mobilidade e, após a realização da residência, que aconteceu no início do ano, em período de férias, iniciei meu ano letivo em Belo Horizonte. Nesse período, dividi o espaço de uma casa-ateliê com quatro artistas estudantes, a casa ficava no Bairro Itapoã, região da Pampulha, entre as ruas São Miguel e Guadalupe.

Intitulamos o ateliê de Rua Guadalupe⁵⁹ e, durante esse ano de convívio, realizamos alguns encontros de artes, com diversos outros artistas que vinham ocupar conosco os espaços da rua e da casa. Era uma espécie de galeria alternativa, que funcionava como casa e ateliê de investigações continuadas e, em tempos programados, abríamos o convite para outros artistas participarem com propostas de intervenção pública.

Os artistas que dividiram esse espaço comigo estavam diretamente relacionados ao projeto EM COMODO, pois já tinham participado da proposta como artistas ou produção ou faziam parte do DA da EBA-UFMG. E foi justamente sob influência de uma percepção diferenciada sobre a produção e as dinâmicas da arte

⁵⁸ GULLAR, Ferreira, O trenzinho caipira, Editora: Direto. (faixa 09). Interprete: Maria Bethânia. 2013.

⁵⁹ Participei desse ateliê, produzido conjuntamente com Hozienne Reis, Juan Narowé, Leonardo Alves e Marcelo Pinel.

contemporânea causada pela experiência o EM COMODO que amadurecemos uma ação de intervenção artística como essa.

Como nos conta Marcelo, um dos artistas que conviveu conosco, produziu na Rua Guadalupe e também vivenciou o EM COMODO:

Foi de suma importância para o entendimento de como funcionam e coexistem as diversas dinâmicas da arte contemporânea e como as mesmas interagem, trocam, contagiam entre os diversos artistas e com a comunidade. Sem dúvida, meu olhar diante do fazer artístico e do entendimento da arte contemporânea e seus processos amadureceram muito. Posso afirmar que comecei a entender o que era arte contemporânea graças ao EM COMODO, que foi a primeira residência artística que participei. (Marcelo Pinel – trecho de entrevista).

Nesse espaço casa-ateliê, fazíamos diversas investigações artísticas, foi quando Marcelo e eu, ao compartilharmos nossa afinidade com o universo das plantas e dos sonhos, construímos profundos diálogos artísticos e subjetivos. Fazíamos canteiros e plantios nos espaços da casa e desdobrávamos nossas ações e conversas em diversas expressões, como desenho, projetos de instalação, intervenção e pintura.

Foi dessa experiência que surgiu nossa proposta conjunta para o projeto EM COMODO, 2012, em Diamantina. Tratava-se da investigação intitulada *Rituários/Jardins de Diamantina*, que consistia em criar hábitos diários na casa em contato com as plantas. Nessa proposta, realizamos um calendário de práticas de cura com o uso das plantas para banhos macerados, chás, investigação das espécies etc. Na casa e nas ruas da cidade, todas as ações eram inspiração ou matéria-prima para a realização de desenhos, pinturas, fotografias e performances.

A princípio queríamos fazer um trabalho que envolvesse as plantas, que era uma área de interesse. Tínhamos a palavra etnobotânica como uma norteadora no nosso projeto. Chegando lá, logo fomos percebendo, identificando, pesquisando, coletando, criando laços com as plantas da cidade e da casa. Os artistas estavam dispostos a participar e ajudar nesse processo. O nosso desafio era como enxergar e atuar com essa temática do campo da tradição e das plantas para o campo artístico. Sendo assim, buscamos realizar performances, proposições, instalações e produção de fotos e vídeos, assim como objetos para dialogar e até legitimar o universo das artes visuais. A questão da produção e da atuação cotidiana e corriqueira foi marcante e muito rica no nosso processo. Como já disse, sendo difícil em vários momentos distinguir a produção dos atos diários como preparar, o tomar um chá, caminhar e buscar ervas, assim como colocá-las para secar. Tudo era o trabalho, tudo poderia ser filmado ou fotografado e visto como um ato performático. (Marcelo Pinel – trecho de entrevista).

Além de buscarmos mapear algumas espécies botânicas na paisagem, ruas e na própria casa que ocupávamos, também buscamos dialogar diretamente com o outro, tanto com os demais artistas residentes que interagiram com as propostas, como com a comunidade local, pois era de nosso interesse aprender a partir da relação etnobotânica.⁶⁰ Assim, procurávamos conhecer os jardins de algumas pessoas da cidade e sua relação com as plantas. Nessas visitas espontâneas, conhecíamos diversos quintais e conversávamos sobre o poder e a utilização das plantas, ampliando nosso repertório e multiplicando os aprendizados nas ações artísticas. Para Marcelo, essas interações foram a base de diálogo da nossa proposta:

Nosso trabalho tinha como proposição acontecer diretamente com os outros artistas, buscando curar, através das plantas, aqueles que se queixassem de alguma mazela e se permitissem o tratamento. Também doamos, em exposições ou ações para a comunidade, sementes de plantas espontâneas com valor medicinal, comestível ou cultural encontradas nas ruas de Diamantina, assim como chá medicinal de plantas encontradas nas dependências da cidade. Também fomos influenciados por membros da comunidade como a benzedeira Tina, que nos benzeu e deu orientações sobre plantas. (Marcelo Pinel – trecho de entrevista).

Assim, essa investigação nos levou a diversos quintais na cidade, bem como a utilizar os chás para cuidar das pessoas na casa, fazer banhos de maceração e propostas de intervenção com sementes dos canteiros livres de Diamantina. Era uma relação que se pautava no deslocamento para conhecer e mapear o que havia de saber e de plantas pelos lugares.

O deslocamento, para mim, foi uma questão fundamental desse processo, tanto para a participação na residência, criando a partir de um espaço não habitual de convívio, como no próprio processo de investigação, pois nos deslocávamos para reconhecer a paisagem, conhecer pessoas, colher sementes e multiplicar canteiros com sua distribuição. Pelo diálogo causado no processo de deslocamento, semeamos novos espaços de compreensão e produção artística:

Houve uma relação de troca e influência pelo lugar e pelos outros artistas, muito rica, uma vez que a casa era um laboratório ateliê, e os artistas tinham, simultaneamente, e o papel de espectadores ativos, propositores, críticos. Vivíamos e experimentávamos juntos o processo artístico do meu trabalho e do deles, havendo não só muitas parcerias e trabalhos conjuntos, mas muitas

⁶⁰ A Etnobotânica pode ser definida como o estudo das plantas de uma região e seus usos práticos através do conhecimento tradicional de uma cultura local, de um povo. Evidenciando as interações entre as sociedades humanas e as plantas como sistemas dinâmicos. Fonte: <https://biologo.com.br/bio/etnobotanica/>

vezes sendo difícil delimitar as fronteiras da produção de cada um. O lugar também contribuiu muito e direcionou o trabalho, tanto o espaço da casa, que funcionou como laboratório de campo, de matéria-prima e espaço expositivo, quanto as características culturais e fitogeográficas de Diamantina, direcionando, de forma positiva e inesperada, o trabalho. Creio que seja essencial se permitir vivenciar o lugar em todos os aspectos e deixar o trabalho dialogar profundamente com o local de deslocamento. (Marcelo Pinel – trecho de entrevista).

Sendo assim, o processo foi aberto para o diálogo e a modelagem por meio de intervenções que surgiram na vivência, inspirada tanto pela relação com o ambiente, com os moradores locais, quanto com os artistas residentes. Foram diversos os atravessamentos e construções coletivas em que compartilhamos e fizemos juntos.

Um das intervenções em que dialogamos com outra proposta foi a realização de uma performance ritual, em parceria com o grupo Odara. Nessa ação, trouxemos a presença das plantas a partir da feitura de chás e iniciamos a performance com a feitura e a distribuição ao público do chá das folhas do abacateiro que ficava no fundo da casa. Depois desse momento, realizamos o banho de folhas em um dos artistas do grupo Odara, enquanto outro integrante do grupo declamava, performaticamente, a poesia *Navio Negroiro*, e o terceiro participante fazia algumas intervenções e cobria o corpo, banhado com ervas, com peças de roupas, papel metro na cor banca e barbante. Até o final da poesia declamada, o performer, coberto com o papel, consegue se desamarrar e se soltar, e assim termina a poesia.

Além desse grupo, dialogamos cotidianamente com outros trabalhos e artistas, seja na percepção do seu modo de fazer, na construção coletiva ou na observação de propostas totalmente distintas do que estávamos pesquisando. Não existia delimitações para a troca e dificilmente poderíamos estabelecer quais relações mais nos atravessaram, pois isso foi uma questão mais pessoal do que do próprio projeto. Como nos relata Marcelo, sobre a convivência e atravessamentos processuais:

Tenho dificuldade de dizer alguns, pois praticamente todos tiveram esse papel de atravessar. Alguns trabalhos tiveram conexões mais diretas com o nosso, como do grupo Odara, com performances e atos cotidianos relacionados com plantas, evocando preparos vegetais e tradições do candomblé. Também o artista Shima, cuja produção envolvia uma relação diária com atos cotidianos como preparar alimentos, que desafiava o olhar tradicional do fazer artístico. Havia na casa muitos pequenos projetos que fazíamos em parceria com outros artistas e que eram gestados nas diversas situações e momentos que estávamos vivendo, como o preparo de chás que funcionavam como performances ou proposições artísticas, e foram feitos com vários artistas de formas distintas, como com fogueiras com conversas, ou com um vídeo de tomar o chá de folhas de abacateiro embaixo da própria

árvore e na casca do abacate, cantando uma música que citava abacateiro. (Marcelo Pinel – trecho de entrevista).

Desse modo, a utilização das plantas, seu aspecto de cura com a produção de chás e seu aspecto ritualístico estiveram presentes em nossa pesquisa, e o espaço de diálogo foi bastante positivo, pois “a maioria dos artistas estavam dispostos a participar das ações tomando chás, banhos, e contribuindo com o conhecimento de saberes tradicionais relacionado com plantas” (Marcelo Pinel).

Além do mais, existiam as influências de experimentações técnicas do trabalho, pois além de explorarmos uma investigação processual aberta, éramos instigados a realizar de modo diferente, ao observarmos os processos dos outros artistas, a exemplo dos artistas convidados, como explanado por Marcelo:

A performance, o vídeo e a fotografia foram meios importantes para transformar nosso projeto em produção artística. A postura de artistas como Shima, que lidava com o trabalho de forma vivencial, no dia a dia, estimulou, de certa forma, adotarmos um pouco esta postura. Acredito que a essência do trabalho ou o ponto ápice foi a vivência por nós e pelos outros artistas no dia a dia, mais do que qualquer resultado objetual ou de registro. (Marcelo Pinel – trecho de entrevista).

Além da própria vivência, tivemos diversas influências para construção e desdobramentos do trabalho, nas palavras de Marcelo:

A paixão pela sabedoria popular, a cultura dos raizeiros, curandeiras, pajelanças e até mesmo o aspecto criativo e potencialmente contemplativo da botânica, sobretudo da etnobotânica, foi um conceito chave e norteador para o trabalho. O desejo de resgatar esse conhecimento ancestral no mundo atual também foi importante para desenvolvermos o projeto. No quesito arte e vida ou performance como ritual, o Paulo Nazareth era, sem dúvida, uma figura e talvez a principal naquele momento de influência e inspiração para nós. (Marcelo Pinel – trecho de entrevista).

Sendo assim, de forma poética e técnica, utilizamos a matéria-prima da própria vida para criar. A vida que se perpetuava nas sementes, os saberes que se perpetuavam nas plantas, as influências artísticas, os atravessamentos poéticos e a vida em coletivo.

Nessa edição, foi possível confluirmos em criações com pessoas diferentes, inclusive de outra universidade, com a parceria desenvolvida com a Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), dialogando sobre a conceituação da edição do EM COMODO em 2012, e até mesmo dialogando com a estrutura da casa, já que o

espaço e o tempo foram demarcadores na convivência de cerca de 30 pessoas, em uma casa de três andares, durante 19 dias.

A casa tinha uma garagem na lateral, onde eram realizadas diversas oficinas. Uma que me marcou e fez com que muitas pessoas interagissem, residentes ou não, foi a de criação e soltura de pipas. Muitas crianças da comunidade se juntaram nessa proposta, construímos as pipas no espaço da casa e fomos, com os artistas proponentes, soltar pipas em diversos lugares da cidade. Essa proposta foi feita por artistas⁶¹ da UDESC, pois nessa edição as parcerias entre a UFMG com outras universidades tinham se ampliado, resultando na troca com seis artistas da UDESC que vieram com suas propostas. Sendo assim, dos projetos realizados, duas propostas foram dos estudantes da UDESC e oito propostas, dos estudantes matriculados na UFMG⁶². Nesse período, eu estava em Mobilidade Acadêmica, então, também constava como projeto da UFMG.

Nessa edição, o objetivo do projeto era transportar para um outro contexto as práticas artísticas e de aprendizado exercidas na Escola de Belas Artes, aproximando reflexões sobre métodos e materiais de produção e ensino, a fim de tornar mais orgânica a produção de conhecimento (pesquisa, produção crítica, imagética e cênica) em arte, suscitado da prática cotidiana como potencializadora de processos sensíveis e de ensino/aprendizado.

Foi proposto, então, uma residência artística que extrapolou tanto a premissa inicial de execução de projetos individuais e coletivos, quanto a noção de imersão, pois foram incentivadas ações para a promoção de um diálogo para a construção de relações na cidade e não como mote impulsionador apenas do festival de inverno e

⁶¹ Bruna Maresch, Camila Argenta e Gabriel Scapinelli.

⁶² Participantes do projeto nessa edição:

Artistas pesquisadores/proposta divulgada na publicação:

Anne Solimar e Marcelo Pinel: Rituária; Artur Borges, Jairo Moser, Menderson Rivadávia e Sérgio Lima: Odara; Bruna Maresch, Gabriel e Camila: Intervenções com pipas; Annaline Curado, Luciana Marcelino e Vinicius Domingues: Cada um no seu retângulo; Cassio Ferreira: Arvorecer/ Eu sou árvore
 Maria Isabel de Castro e Matheus Ubaldino: Entrepontos; Alice Beteli e Bruno de Moraes: Situações em Diamantina: o (des) espetáculo; Fernando Audmouc: Falando menos, agindo mais; Daniel de Carvalho: Aquarelas postais; José Alberto Bahia: Quintais de Diamantina.

Cozinheira: Dona Tereza

Produção:

Lygia Peçanha, Júlia Campos, Nina Aragón, Rafael Fonseca, Saulo Tironi, Juan Narowé, Lucas Braga, Dereco Machado, Pedro Fonseca

Projeto gráfico:

Nina Argón, Júlia Campos, Vinicius Domingues (Wini Incelli), Luciana Marcelino, Annaline Curado

Artistas convidados:

Shima,C.L. Salvaro, Raquel Versieux, Camila Buzelin, Mayra Redin. Joapa.

sua estrutura. Nessa edição, as atividades se iniciaram 11 de julho, uma semana antes do Festival de Inverno da UFMG, e foram realizadas até o dia 29 de julho, quando também acontecia o Festival.

O EM COMODO 2012 enfatizou práticas de aprendizado, ensino, reflexão e produção pautadas nas diretrizes acadêmicas capazes de perpassar esse fazer e se estenderem à vida. Sendo assim, a vivência se construiu com bases estruturais da própria universidade, considerando premissas de ensino como a elaboração do projeto, a produção, a realização de debates entre estudantes, professores e artistas-convidados; a pesquisa, com as práticas imersivas e dialógicas durante o processo de investigação; e a extensão, com o deslocar dos estudantes a um contexto cultural de diálogo entre pesquisadores e a comunidade de Diamantina. Além disso, a proposta favoreceu a realização de exposições dos trabalhos desenvolvidos, atividades do ateliê aberto, apresentações gratuitas e publicações de textos.



Fig. 69 e 70 - Casa que abrigou o projeto em 2012/ Ação em parceria com o Grupo Odara.
Fonte: Acervo pessoal. Fotos: Nina Aragón.

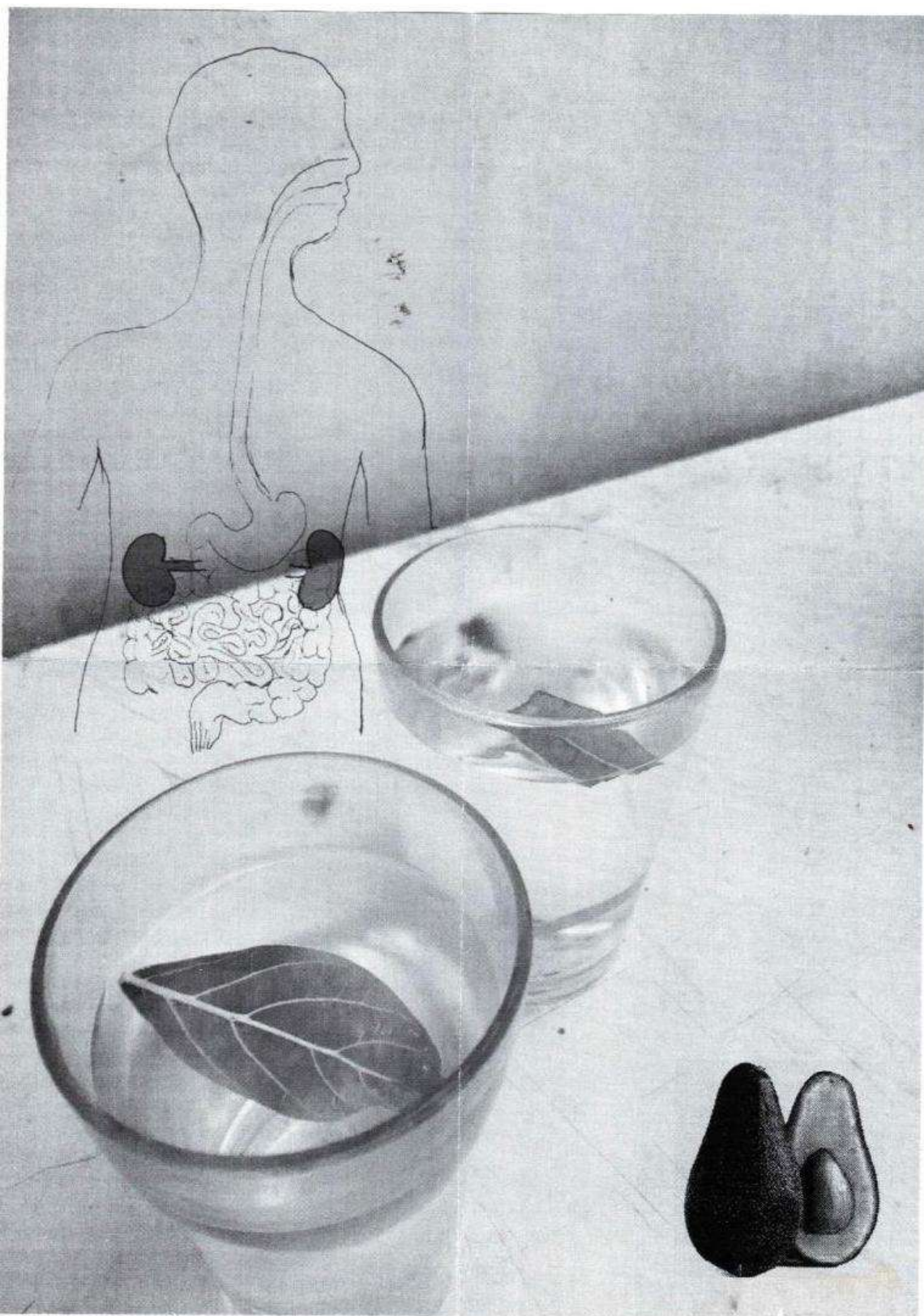
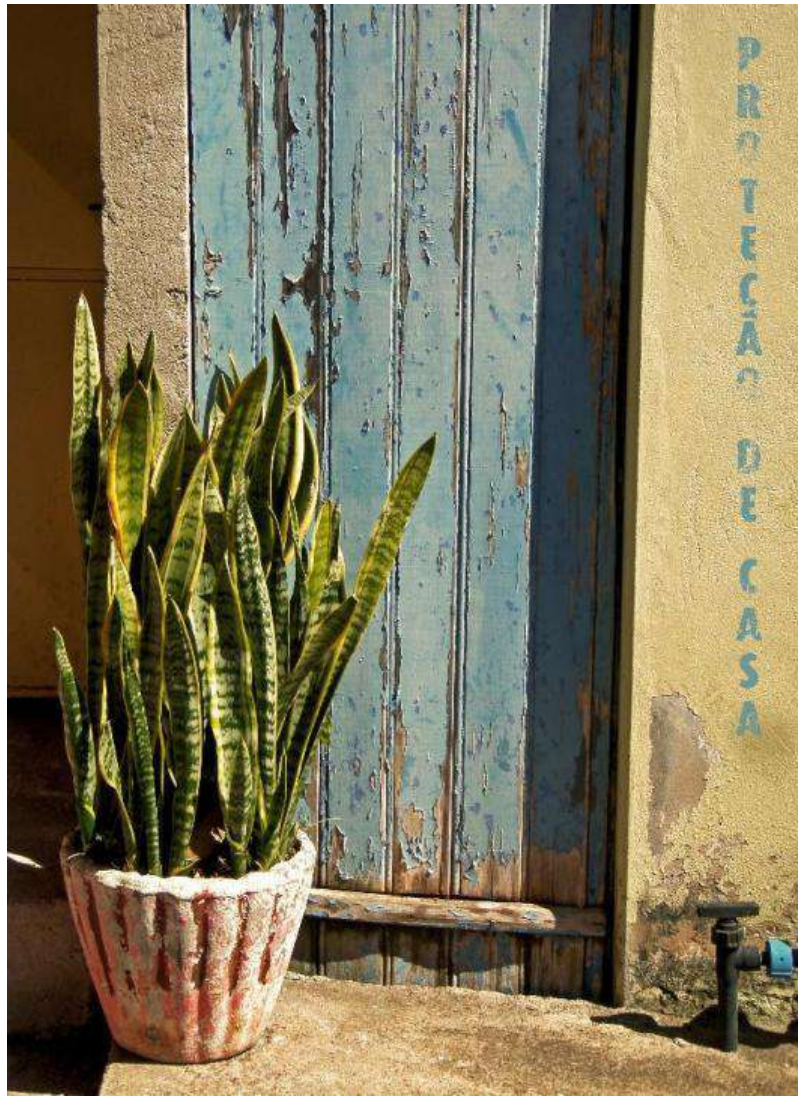


Fig. 71 - Publicação Rituário, Anne Solimar e Marcelo Pinel.

Fig. 72 - Seguinte: Proteção de casa – Foto: Anne Solimar

Fig. 73 - Oficina de pipas. Foto: Bruna Marech.



Dentro da programação, que ocorreu de 11 a 22 de julho, diversos encontros aconteceram, como apresentações dos processos de investigação, cafés-debate com os artistas convidados, mostras culturais, shows musicais e performances. A exemplo do dia 22 de julho, em que houve uma mostra processual das pesquisas, contando com projeção de imagens e vídeos, exposição de processos artísticos e performances. Foi nesse dia que realizamos a performance com o grupo Odara e finalizamos o encontro com um show musical de Luiza Brina e Luiz Gabriel Lopes. Já a mostra final ocorreu nos dias 26 e 27 de julho de 2012, com ações e intervenções artísticas diversas.



2.6 Deslocando-me ao coletivo

Café com pão
 Café com pão
 Café com pão
 Café com pão
 Virgem Maria que foi isto maquinista?
 Agora sim
 Café com pão
 Agora sim
 Voa fumaça
 Corre cerca
 Ai seu foguista
 Bota fogo
 Na fornalha
 Que eu preciso
 Muita força
 Muita força
 Muita força
 Ô
 Foge bicho
 Foge povo
 Passa ponte
 Passa poste
 Passa pasto
 Passa boi
 Passa boiada
 Passa galho
 De ingazeira
 Debruçada
 No riacho
 Que vontade
 De cantar!
 Ô⁶³

Ó cirandeiro, ó cirandeiro, ó
 A pedra do teu anel
 Brilha mais do que o sol⁶⁴

Como em uma grande roda de ciranda, onde todos têm sua voz particular, foi de interesse dessa investigação constatar a importância da participação no projeto Em COMODO para o corpo coletivo, trazendo, nessas diferentes vozes, experiências e sentimentos que essa vivência reverberou. Para tanto, utilizei alguns procedimentos metodológicos, como um questionário direcionado a todos os participantes (Apêndice 1); entrevistei cinco participantes e fiz um levantamento documental de publicações, projetos, blogs e fotografias. A fim de compreender as estruturas gerais do EM COMODO.

⁶³ BANDEIRA, Manoel; JOBIM, Tom. *Trem de ferro*. (faixa 10). Interprete: Maria Bethânia. 2013.

⁶⁴ LOBO, Edu; CAPINAM. Cirandeiro. Editora: Vitale, (faixa 10). *Ibidem*.

A partir do questionário aplicado, que obteve 52 respostas, foi possível compreender o grau de importância para parte dos participantes das edições do EM COMODO. Além disso, busquei traçar o perfil dos estudantes e pesquisadores que atuaram nesse projeto, a fim de reconhecer faixa etária, gênero, classificação étnico-racial⁶⁵, curso no qual estavam matriculados e área de atuação no projeto. Outra explanação que o questionário possibilitou foi de averiguar o grau de relevância do projeto, percebendo quais foram os fatores que mais impactaram as vivências das pessoas nessa experiência, levando em consideração: influência dos trabalhos de outros artistas participantes, diálogo com a comunidade, desafios enfrentados, prazeres vividos e influência e participação em outras iniciativas.

O projeto aconteceu desde 2009, paralelo ao Festival de Inverno de Diamantina, com o objetivo de criar um ambiente de convivência e imersão artística dos envolvidos na proposta. Dessa forma, construiu-se um convívio que deslocou o participante do seu ritmo natural de produção para um ambiente inteiramente novo, catalisador de fazeres artísticos que estão diretamente implicados na interferência de outros artistas e em processos de criação coletiva.

Para Moa, uma das produtoras da proposta:

O ponto norteador era contribuir com a formação e o aprendizado. Partia desde o aprendizado sobre curadoria, temas relevantes em arte, educação e política. Os artistas orientadores convidados eram escolhidos de acordo com os projetos selecionados, o critério era o quanto esses convidados poderiam dialogar e contribuir para o desenvolvimento desses projetos. Os projetos selecionados eram diversos, e como critério, tinham em comum a relevância e a possibilidade de serem desenvolvidos naquele contexto de residência. (Moa Marium – Trecho de entrevista).

Para Moa,

A discussão sobre arte e política e questões relacionadas à pedagogia foram levantadas por Paulo Freire e Ranciere, em *O Mestre Ignorante*. Este último fazia uma ponte para a produção artística através do texto sobre o espectador emancipado. Aí entrava questões de Adorno, Arnaud, Foucault... Hélio oiticica. Mas acho que as propostas do Frederico Morais, principalmente os domingos da criação, no MAM, foram as referências mais relevantes para a construção do projeto EM COMODO, pois o Frederico trouxe uma contribuição muito relevante sobre o fazer da crítica de arte, a curadoria, o artista e o espectador, todos como criadores/artistas, trazendo o processo do fazer como maior relevância do que os resultados em si. Referências como Allan Kaprow, Albers, Merce Cunningham, Beuys estavam presentes, mas principalmente os artistas brasileiros e os movimentos da década de 70. (Moa Marium – Trecho de entrevista).

⁶⁵ Nessa questão, obtive apenas 42 respostas.

Discutir essas referências contribuiu para o amadurecimento poético e, principalmente, para nos reconhecermos como artistas, como nos conta Cassio Ferreira:

Quando entramos em um curso de artes, muitas são as vezes em que somos indagados sobre para que serve isso. E muitas são as dúvidas sobre o que é ser artista. Assim, estar em um espaço coletivo é uma possibilidade de pensar e reinventar o ser artista, recriar espaços e propor ações, intervir, performar juntos, ao se fortalecer, se reconhecer e ser. Poder dizer, todos somos artistas. (Cássio Ferreira – trecho de entrevista).

O desdobramento dessas experiências foi de grande relevância, como nos conta Moa:

Teve um ano que o curador da bienal de São Paulo foi até a residência falar sobre arte e política. Dessa conversa, um grupo de alunos pôde ir até a bienal durante a montagem da mesma para acompanhar, documentar e entrevistar artistas. Acho que foi nessa ocasião que conheci o diretor da escola de Salvador - BA, assim surgiu a parceria com a UFBA e alunos de lá vieram para Minas Gerais. Logo depois, uma das edições da residência foi realizada lá em Cachoeira-BA. Os cafés-debates aconteciam durante todo o ano na EBA, e um projeto paralelo foi criado semestralmente na EBA, o INCOMODA: espécie de miniresidência artística dentro da escola. A gente queria que o EM COMODO se expandisse e integrasse o maior número de universidades do Brasil, - haha risos- , para fomentar a troca, a formação e o diálogo entre estudantes de arte. (Moa – trecho de entrevista).

Segundo o material gráfico divulgado nas publicações da residência, as propostas foram diversas, contemplando as áreas de performance, teatro, artes visuais e linguagens híbridas. Como apresentado no material gráfico abaixo:



EM COMODO

Residência artística - O.A.EBA - Ano 3 - 81
Diamantina - Julho 2011

1. Em Moscou, hospedado em um hotel, alguns quartos eram quase inteiramente ocupados por jovens libertinos, que tinham ido a Moscou para participar de um congresso de todas as espécies duvidosas. Impressionou-me o número de portas que ficaram sempre entre-abertas, nos corredores. O que a princípio parecia um simples acaso, acabou por inquietar. Decidi então que os hóspedes eram membros de uma seta, que tinham feito voto de nunca permanecer em espaços fechados. Viar numa casa de vidro é um ritual revolucionário por excelência. Também isso é um símbolo, um existencialismo moral, que nos é extremamente necessário. A dorção no que diz respeito à política existencial, além uma virtude aristocrática, transforma-se cada vez mais num atributo de pequenos burgueses amovíveis. [...] BENJAMIN, W.

Não interessa ao EM COMODO -enquanto corpo - se postar como formador de uma determinada geração de jovens artistas e/ou artistas em formação, em qualquer categoria/categorização para a produção desses artistas ou em ser palco para a encenação dos rumos das artes brasileiras.

O que nos interessa na essência mais a parte 11 (leto pag 4) de Duchamp, ou a casa de vidro referida por Benjamin. Um espaço que constitui, de maneira primordial, a impossibilidade de ser, enquanto objeto ou indivíduo, fora das trocas sensíveis, reflexas e afetivas. Entretanto a cultura da aversão, estabelecida a partir das relações mais íntimas construídas no "e" e "ou" das portas entre-abertas, as que, como a de Duchamp, se encontram permanentemente fechadas e abertas, relativizando e resignificando o lugar-cumum.

Essencial que o poder legitimador seja apreendido por outras instituições que não essa, e nos posicionemos na lateral.

Não somos fundadores nem observadores.

Exerceríamos.

Os objetos não deveriam tocar, já que não vivem

Daniel Monteiro, Pedro Lira, Pedro Côrtes

"Os objetos não deveriam nos tocar, já que não vivem. Utilizamo-los, colocamo-los em seus lugares, vivemos no meio deles: são úteis e nada mais. E a mim eles tocam - é insuperável". Jean Paul Sartre

Nova Continuidade: retórica-prova-persuasão

Carla Hartman

"Também a arquitetura é mimese, seja nas grandes estruturas que realizam uma imagem do espaço, seja nos mínimos particulares, que não sempre definidos, proporcionalmente da espacialidade do conjunto. A matéria supera assim a própria imitação, o próprio limite físico original; entra em relação com o mundo, torna-se portadora de experiência histórica."

Giulio Carlo Argon



Proposta sem título

Sara Rivers Moga

1. Proposta-me a conhecer a cidade de Diamantina



Não diga meu nome

Nícolas Soares

NÃO DIGA MEU NOME é uma série fotográfica de retratos nus, utilizando do artefato da pose, do olhar para a câmera, da exposição do corpo, a vulnerabilidade para atingir o caráter de uma intimidade violada. Uma ação estética, a permanência de uma condição emocional autêntica pela própria condição, na fotografia, da força da imobilidade e de silêncio.

Gestos Campestres

Fernando Bernandes

Uma poética que visa resignificar o cotidiano do trabalho no meio rural através das artes visuais.

Mutações de um estranho corpo

Carla Köhler, Fernando Adalmoir, Diga Valéska

Traduzir corporalmente os elementos poéticos dos poemas Cêrco Estranho, do livro *Mundos e Mutações* da poetisa professora Diga Valéska, a fim de realizar uma produção coreográfica e de evidenciar a relação intertextual entre a poesia e a criação em dança. A ideia inicial é explorar o "corpo" em interação dialógica com o ambiente que o cerca a partir das sensações que a leitura dos poemas desperta em consciência às experiências corporais e artísticas de momento de cada dançarino.

"Não-dito"

Diyana Lacerda, Mariana Teixeira, Rafael Lucas, Samuel Siqueira

Entredados por perguntas e respostas, pretendemos não dizer aquilo que, verdadeiramente, desejamos verizar como forma.

Fig. 75 - Jornal EM COMODO 2011. Fonte: Acervo digital.⁶⁶

⁶⁶ Disponível em:

<https://www.saranaotemnome.com.br/2011?fbclid=IwAR3xp0SYFoB13ALRhKvY5wC2kR0JnHmvYsCrHfmVx7cBTm8EKJfNDPigaNY>

23.01 a 12.02 de 2012 - Cachoeira BA



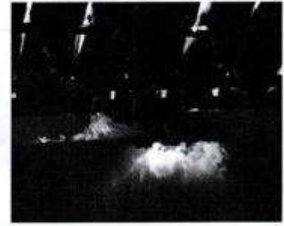
Residência Artística



A Casa de Luz Júlia Campos

Cheguei atrasada na casa, quando já estava posta a mesa e a tinta já tinha começado a se espalhar. Nesse dia, ao entardecer, comecei a perceber as sombras. As grades das janelas se multiplicavam com a luz amarela do sol poente que invadia a casa e deixava todo mundo brilhando. Depois, quando escureceu, foram as luzes da varanda que estamparam de arabescos as paredes e nos mostraram a dança de nossas próprias silhuetas. Lá em baixo os varais também queriam brincar com as roupas. Projetavam-se no chão e iam subindo as paredes até o andar de cima. Aquela era uma casa de luzes. De várias formas e cores. A cozinha por exemplo, era palco de um espetáculo particular. Havia duas entradas de luz no teto que, na hora de mexer o feijão para o almoço, insidiavam exatamente sobre as panelas quentes. A fumaça da comida ficando pronta materializava dois factos de luz que serpenteavam dentro de sua geometria bem ao lado de Dona Arlinda. Um dia gaseei pela porta da cozinha e presenciei a cena. Duls mostrar a beleza da luz para as várias pessoas que estavam lá dentro, mas logo percebi que ela só era visível do lado de fora.

O mais estranho nessa casa de luzes é que ela não possuía janelas nos quartos. Dormíamos de portas abertas tentando respirar pelas portas. É o mais incrível disso é que era exatamente essa falta que criava as mais belas aparições luminosas. Toda manhã, ao acordar, eu via uma sutil projeção na parede de meu quarto. Parece que entre as telhas e o muro compacto havia um pequeno orifício por onde, sorrateiramente, escapava uma paisagem que queria ocupar a superfície oposta do quarto. Pequenas árvores de cabeça para baixo, estáticas, me indicavam que o que eu via era o céu e toda aquela dança das nuvens e do sol. Em outros momentos do dia procurei de novo aquela coisa mágica, mas a verdade é que ela só se fazia de manhã porque sabia que nesse horário sempre teriam pessoas que abririam os olhos e sorririam para ela. Fui embora pensando nessas luzes, arrependida de não tê-las fotografado. Imagino que aquelas pessoas que ficaram, quando juntarem as coisas e fecharem a casa, vão pensar nesse lugar iluminado com certa melancolia, mas já em suas casas se surpreenderão ao se deparar com apenas luz dentro de suas malas.



PRODUÇÃO:
Sol Pacheco
Hostene Reis
Raissa Ribeiro
Júlia Bitencurt
Carla Hartman
Juan Narowé
Felipe Brito
Arthur Campelo
Marcelo Scrupolus
Melquiades Araújo
Julia Amaral

REALIZAÇÃO:
causeba

APOIO:
EBA UFBA
EBA UFMG
Centro cultural Dannemann
PROAE PROEX UFBA
D.A. UFMG

Projeto Gráfico: Júlia Campos

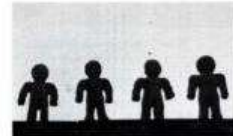
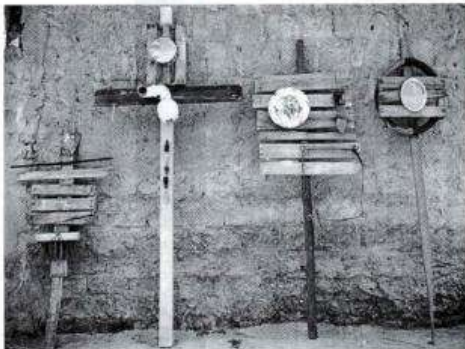


No Sentar,
o estar,
o acalmar:
Parar e ver
Pra conversar,
Sentindo o SoApro do agora
tocando o corpo da cidade.

PROJETO: O TÍTULO
Sol Pacheco

PROJETO: O TARÔ DOS OBJETOS
Pedro Lire

Os objetos são presenças. presenças que habitam os lugares, as ruas, os corpos. carregam consigo grande responsabilidade, pois suprem fétias humanas, suprem carências humanas, a mim eles tocam, e é insuportável. toca



PROJETO: IGUALITÁRIOS
Matilde Santos

Iguaitários representa nossas equivalências e dissociações pessoais em relação ao outro e ao mundo em si. O que somos o que desejamos, nossas ligações são construídas de acordo com nossas vivências e impressões adquiridas. Cada um de nós possui a sua história, sua fábula, suas projeções.

PROJETO: VIDEOFOLIO
Rick Van Pelt

O videofolio consiste em uma compilação de takes capturados na residência e nas cidades de Cachoeira e São Felix. Com o intuito de sintetizar a experiência de individual e coletiva dos artistas residentes, enfatiza os momentos de interação e os processos criativos que levaram à concepção dos itens expostos.



PROJETO: CRUZ CREDO
Cássio Ferreira

Cruz Credo é a explicitação do que há de religioso (de religiosar) na arte. É a experiência artística em paralelo a religiosa. Usa a cruz como suporte de criação e a torna um objeto artístico e não de adoração. Partindo da coleta de materiais e poética na cidade de Cachoeira e da imersão na residência artística, as obras refletem aspectos da crença coletiva em algo incompreensível mas universal. Dissocia a cruz do cristianismo mas mantém sua função de significar, como símbolo de observação do ser humano sobre si mesmo. Cruz Credo é fruto da relação entre adoração ao sublime e a incerteza do homem.

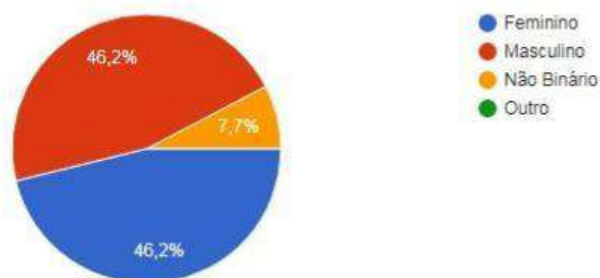
Fig. 77 - Jornal EM COMODO, BA – 2012.

Sobre o questionário, foi gerada 52 respostas no formulário⁶⁷ das 114⁶⁸ pessoas contactadas. A correspondência referente ao ano de participação - A seguir: número de participantes contactados e número de resposta, correspondendo a:

- Em 2012, das 28 pessoas contactadas, 15 responderam.
- Em 2012 na Bahia - das 25 pessoas contactadas 20 responderam;
- Em 2011, das 29 pessoas contactadas, 21 responderam
- Em 2010, das 23 contactadas 11 responderam;
- Em 2009, dos 10 contactados 6 responderam;

Segundo consta os dados levantados pelo questionário, foi possível verificar, que houve uma equidade entre a participação dos gêneros feminino e masculino, constando a contagem de 24 marcaram feminino, 24 marcaram masculino e 04 não binários.

Gênero
52 respostas



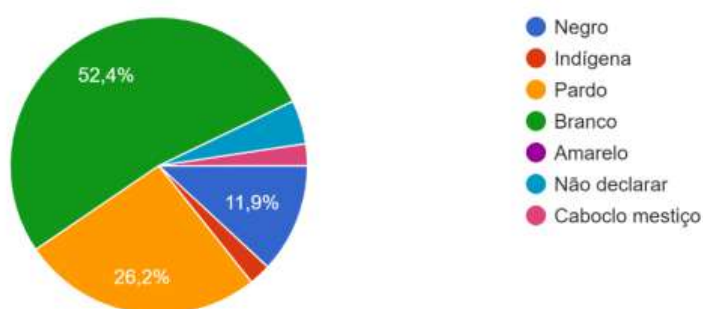
Quanto a faixa etária, foi possível constatar:

⁶⁷ O questionário foi elaborado com a formulação de identificação e 15 questões, sendo 10 questões de múltipla escolha e 5 questões abertas. Os participantes de todas as edições foram convidados a participar e o questionário foi respondido virtualmente, por meio da plataforma do *Google Forms*, tendo obtido 52 respostas.

⁶⁸ O total médio de participantes do EM CÔMODO foi de 143 em vista que alguns documentos constam pessoas na produção que não estiveram na residência, e as questões aqui referentes são direcionadas aos que estiveram em convivência na residência, por isso, algumas pessoas que participaram da programação de forma pontual, em atividades que não evoluiu a vivência não foram contactados para preencher o formulário. Por isso, o foco dessa pesquisa é reconhecer a experiência para quem esteve na residência no espaço de convívio.

- Pesquisa realizada no início de 2020, quando a maioria dos participantes apontaram a faixa etária de 28 a 33 anos correspondendo a 68,6 % dos entrevistados.
- Sendo: 31 anos (10 pessoas):19,6%.
- Com 30 anos (8 pessoas): 15,8%.
- O que faz presumir que os participantes entre os anos de 2009 a 2012 tinham em média de 20 a 24 anos.
- 7 pessoas de 39 a 41 anos correspondendo a 13,8%, e que no período tinha a faixa etária de 28 a 33 anos.
- Uma pessoa de 61 anos que na época do EM COMÔDO participou como artista convidado com 53 anos.

Quanto a autodeclaração étnico-racial, foi possível constatar com as 42 respostas obtidas:



A presença majoritária de pessoas declaradas brancas, constando 22 pessoas, 11 pardos, 5 pessoas negras, 1 indígena, 1 caboclo mestiço e 2 que preferiram não se declarar. Sendo a relação da definição étnico-racial, de acordo a:

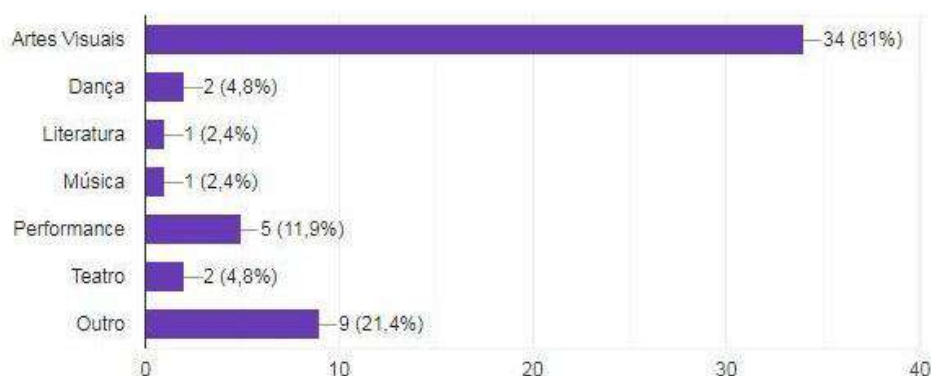


27 pessoas definiram-se pela cor de pele, 6 pela origem familiar (antepassados), 4 preferiram não declarar, 2 pela cultura tradição, 2 pela leitura que a sociedade faz da pessoa e 1 pessoa se auto declarou por questão cultural, de tradição, origem familiar e cor de pele.

Quanto ao curso/habilitação no período de inscrição do projeto, foi possível averiguar que:

- A maioria dos participantes eram das artes visuais ou artes plásticas com habilitação em diversa áreas como design, licenciatura, desenho, gravura e pintura. Com o total de 45 pessoas, sendo 4 da pós graduação e 41 da graduação. Correspondendo a 86,4%.
- Duas pessoas da Letras: 3,8%.
- Três pessoas do teatro: 5,8%
- Uma da Conservação e Restauro:1,9%.
- Uma pessoa de Comunicação Social: 1,9%

Sobre a área de atuação dentro do projeto foi verificada a partir das 42 respostas, que foram desenvolvidas as seguintes técnicas:

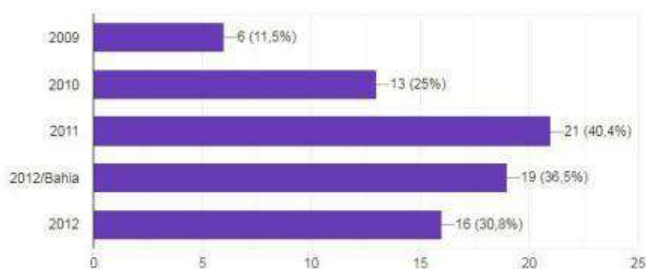


Nessa questão consta-se que os participantes dialogavam e produziam em diferentes linguagens e técnicas. Mesmo sendo a maioria das artes visuais, muitos desenvolveram sua pesquisa em confluência a outras áreas. Sendo: 34 artes visuais; 2 dança; 1 literatura; 1 música, 5 performance, 2 teatro e 9 outras linguagens como fotografia, vídeo e na produção.

Sobre as edições que os estudantes e artistas participaram:

Quais dessas edições você já participou da Residência?

52 respostas



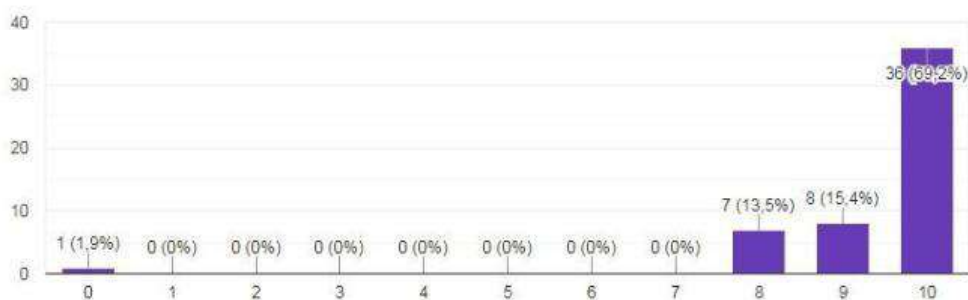
Nesse item pode-se constatar que a maior quantidade de respostas foram dos anos que eu participei, 2011 a 2012. Porém o interesse em realizar uma pesquisa para além dos anos em que eu participei, foi principalmente para constatar como o projeto EM CÔMODO se deu e impactou nos participantes de todas as edições.

Outra observação é que o número total de participantes por ano excede o número total de resposta e isso se dá por ser uma questão de múltiplas escolhas, já que diversas pessoas tinham participado de mais de uma edição.

No quesito 8, busquei verificar em uma escala de 0 a 10 qual grau de relevância que o participante atribuiu a experiência no EM COMODO para formação artística?

Em uma escala de 0 a 10 qual grau de relevância você atribuiu a sua experiência no EM COMODO para sua formação artística?

52 respostas

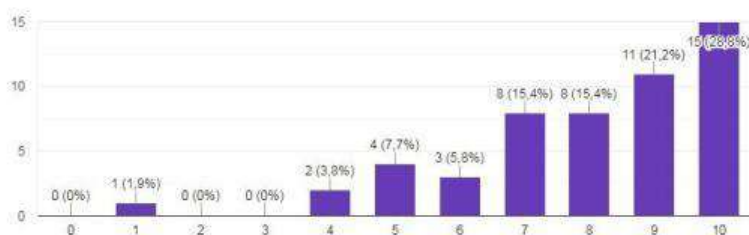


A experiência foi tida como relevante para 98,1% que darem notas igual ou superior a 8.

No quesito sobre as relações e influência dos demais trabalhos desenvolvidos na residência, foi possível averiguar:

Em uma escala de 0 a 10, o que influiu dos outros trabalhos dos residentes no seu processo artístico?

52 respostas

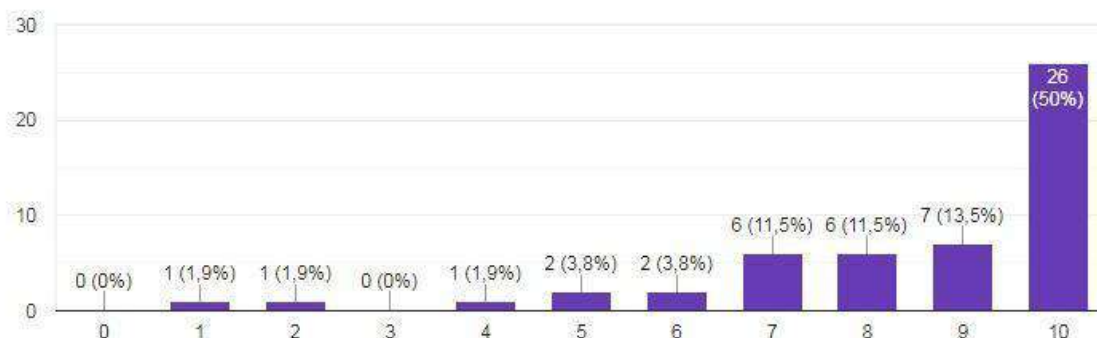


Pode-se evidenciar a influência de outros trabalhos como relevante segundo as proporções 71,2 % deram nota igual ou superior a 6. Enquanto 13,4 % deram nota igual ou inferior a cinco.

Quanto ao diálogo com a comunidade, foi possível verificar uma grande importância no desenvolvimento dos projetos em diálogo comunitário, quando se consta:

Em uma escala de 0 a 10, o que influiu no contato com a comunidade local para o desenvolvimento de seu trabalho artístico?

52 respostas



Pode-se evidenciar o diálogo com a comunidade como relevante com os seguintes dados: 90,3% deram nota igual ou superior a 6, enquanto 9,5% das pessoas deram nota igual ou inferior a 5.

12- Em sua opinião quais foram os maiores desafios encontrados nessa experiência?

Tipo de relação	Desafio - 1	Desafio - 2	Desafio - 3	Desafio - 4	Desafio - 5	Desafio - 6	Desafio - 7	Desafio - 8	Desafio - 9
Pessoas que apontaram questões referentes	20	15	5	4	14	2	7	3	2

Legenda:

- 1 – Desafio em produzir e conviver coletivamente.
- 2 – Maturidade artística para desenvolver o trabalho e compreender melhor os aspectos da residência artística.
- 3 – Desafio do deslocamento está fora da zona de conforto, dialogar com o contexto cultural.
- 4 – Desafio em criar diálogo com a comunidade.
- 5 – Produção da residência e desafios de uma gestão horizontalizada.
- 6 – Desafio financeiro.
- 7- Desafio pessoal em estar frente ao outro.
- 9 – Nenhum desafio.

13- Em sua opinião quais foram os maiores prazeres nessa experiência de Residência Artística?

Tipo de relação	Prazeres- 1	Prazeres- 2	Prazeres- 3	Prazeres- 4	Prazeres- 5	Prazeres- 6	Prazeres- 7	Prazeres- 8	Prazeres- 9
Pessoas que apontaram questões referentes.	34	16	10	9	7	5	7	5	1

Legenda:

- 1 – Prazer em produzir e conviver coletivamente.
- 2 – Prazer em novas descobertas e no modo de operação artística, desenvolvimento artístico.
- 3 – Prazer no deslocamento, conhecer outro lugar, está em cultura diferente, dialogar com o contexto cultural.
- 4 – Prazer em produzir em diálogo com a comunidade.
- 5 – Prazer em realizar a produção e/ou se beneficiar do planejamento.
- 6 – Prazer pelo tempo disponível para a pesquisa e investigação artística.
- 7- Prazer em participar da programação da residência artística e/ou do Festival de Inverno.
- 8 – Prazer no campo afetivo e emocional.
- 9 – Nenhum prazer.

14- Existe algo a mais que queira colocar sobre sua experiência na Residência EM COMODO? Sugestões ou reclamações?

Tipo de relação	Acréscim o 1	Acréscim o 2	Acréscim o 3	Acréscim o 4	Acréscim o - 5	Acréscim o 6	Acréscim o - 7	Acréscim o - 8	Acréscim o - 9
Pessoas que apontaram questões referentes	10	7	3	2	1	4	3	2	1

Legenda:

- 1 – Continuidade do projeto/ permanência.
- 2 – Experiências excelentes, inovação na produção artística.
- 3 – Divisor de águas na trajetória artística.
- 4 – Maturidade processual.
- 5 – Ter mais contato e respeito com a comunidade
- 6 – Produção e programação vista como positiva.
- 7 – Programar melhor a produção e / ou pós-produção
- 8 – Estar em deslocamento e criar diálogo com o contexto cultural como fundamentais.
- 9 – Poucas reflexão intelectual ou deixou a desejar.

15 – O EM CÔMODO influenciou em outras iniciativas?

Tipo de relação	Iniciativas 1	Iniciativas 2	Iniciativas 3	Iniciativas 4	Iniciativas - 5	Iniciativas 6	Iniciativas - 7	Iniciativas - 8	Iniciativas - 9
Pessoas que apontaram questões referentes	10	5	3	2	1	5	3	2	1

Legenda:

- 1 – Sim. (Promoção ou participação em outros espaços de residências: A Casa de Tupã, Ateliê Pé Vermelho, Nuvem, RAM, Rasgo, Zala)
- 2 – A busca por outras vivências em residência. (Como no projeto NUVEM, RASGO ...)

- 3 – Realização do projeto Incomoda.
- 4 – Realização de técnicas e experiências artísticas novas.
- 5- Influenciou em realização de trabalhos coletivos.
- 6 – Organização em eventos, escrita de projetos e participação em editais.
- 7 – Imersão em processos criativos, arte em diálogo com a vida.
- 8 – Utilizar a viagem como processo criativo.
- 9 – Não

Encerro essa capítulo, evidenciando que os desafios e diálogos entre os participantes foram diversos, e que seria intangível, a ideia de qualificar essa vivência em toda sua riqueza e possibilidade, portanto, na pesquisa em questão, foi importante para perceber os aspectos gerais da experiência em uma perspectiva coletiva. Assim, com as questões pelo formulário, buscou mapear a característica dos participantes como também, apresentar os desafios e acontecimentos que marcaram a experiência, percebendo a influência que o EM CÔMODO exerceu para a realização de outras iniciativas de artistas.







Fig. 80 - Mergulho Água doce, rio Paraguaçu. Foto Telma Arlinda (2021).

3 AÇÃO II – MERGULHO (Tempo água)

O menino e velho Chico viagens
Mergulham em meus olhos
Barrancos, carrancas, paisagens
Francisco, Francisco
Tantas águas corridas
Lágrimas escorridas, despedidas
Saudades⁶⁹.

Está secando o velho Chico.
Está mirrando, está morrendo.
Já não quer saber de lanchas-ônibus
nem de chatas e seus empurradores.
Cansou-se de gaiolas e literatura
encomiástica e mostra o leito pobre,
as pedras, as areias desoladas
onde nenhum caboclo d'água, nenhum
minhocão
ou cachorrinha-d'água,
cativados a nacos de fumo forte,
restam para semente
de contos fabulosos e assustados. (...)
Ei, velho Chico, deixas teus barqueiros
e barranqueiros na pior?
Recusas pagar frete em Pirapora
e ir levando pro Norte as alegrias?
Negas teus surubins,
teus mitos e dourados,
teus postais alucinantes de crepúsculo
à gula dos turistas?
Ou é apenas seca de junho-julho
para descanso
e volta mais barrenta na explosão
da chuva gorda?
Já te estranham, meu Chico. Desta vez,
encolheste demais. O cemitério
de barcos encalhados se desdobra
na lama que deixaste. O fio d'água
é brinquedo
de curumins, os únicos navios
que aceitas transportar com desenfado.
Mulheres quebram pedra
no pátio ressequido
que foi teu leito e esboça teu fantasma.
Não escutas, ó Chico, as rezas músicas
dos fiéis que em procissão
imploram chuva?
São amigos que te querem,
companheiros que carecem
de teu deslizar sem pressa
(tão suave que corrias, embora tão artioso
que muitas vezes tiravas
a terra de um lado e a punhas
mais adiante, de moleque).
É gente que vai murchando
em frente à lavoura morta

⁶⁹ Francisco, Francisco (Roberto Mendes / Capinam, 2006) Interprete: Maria Bethânia. 2013.

e ao esqueleto do gado,
 por entre portos de lenha
 e comercinhos decrépitos;
 a dura gente sofrida
 que carregas (carregavas)
 no teu lombo de água turva
 mas afinal água santa,
 meu rio, amigo, roteiro
 de Pirapora a Juazeiro.
 Responde, Chico, responde!
 Não vem resposta de Chico,
 e vai sumindo seu rastro
 como rastro da viola
 se esgarça no vão do vento.
 E na secura da terra
 e no barro que ele deixa
 onde Martius viu seu reino,
 na carranca dos remeiros,
 nas tortas margens que o homem
 não soube retificar,
 de pontes sobre o vazio,
 na negra ausência de verde,
 no sacrifício das árvores
 cortadas, carbonizadas,
 no azul, que virou fumaça,
 nas araras capturadas
 que não mandam mais seus guinchos
 à paisagem de seca
 (onde o tapete de finas gramíneas,
 dos viajantes antigos?),
 no chão deserto, na fome
 dos subnutridos nus,
 não colho qualquer resposta,
 nada fala, nada conta
 das tristuras e renúncias,
 dos desencantos, dos males,
 das ofensas, das rapinas
 que no giro de três séculos
 fazem secar e morrer
 a flor de água de um rio.⁷⁰

Neste capítulo, busco evidenciar a performance como linguagem artística, na construção de uma poética que aproxime vida e arte, apresentando, no desenvolvimento de alguns trabalhos, reflexões que dialogam com o conceito de ato de transferência (Taylor, 2013)⁷¹ como meio de transmitir os saberes corporais que se formam em um tempo espiralar (Martins, 2002).⁷²

⁷⁰ Águas e Mágoas do Rio São Francisco (Carlos Drummond de Andrade, 1977). Intérprete: Maria Bethânia. 2013.

⁷¹ Termo cunhado por Diana Taylor, em seu livro: O arquivo e repertório: performance e memória cultural nas Américas (2013).

⁷² Termo cunhado por Leda Maria Martins, em: Performances do tempo espiralar, 2002, p.83. A profa. Leda Maria Martins é poeta, ensaísta, dramaturga, ex-diretora de ação cultural da Universidade Federal de Minas Gerais e rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá.

Esses conceitos me auxiliam a compreender a performance sob uma perspectiva cultural diversa, pensando-a como uma “estética da vida cotidiana”, que varia de comunidade para comunidade, refletindo as especificidades históricas de cada sociedade. Podemos pensar essas referências e transformações constantes como modos que constituem nossos hábitos, nossas formas de nos relacionarmos e de criarmos, reverberando em novas construções, simbólicas e sociais, um saber corporal - memória - repertório.

É importante salientar que a construção dessa narrativa, coletiva e individual, como dito anteriormente, faz parte de uma escrita pautada na escrevivência, termo cunhado por Conceição Evaristo. Desse modo, abordarei, na perspectiva da minha vivência corporal, os trabalhos em performance e as leituras sobre a relação com o outro, percebendo os modos de articulação no campo formativo e integral da minha construção como indivíduo. Sobre o termo escrevivências, Cristiane Cortês nos diz:

A palavra escrevivências é um neologismo que, por uma questão morfológica, facilmente compreendemos do que se trata. A ideia de juntar escrita e experiência de vida está em vários textos ligados à literatura contemporânea. Entretanto, Evaristo se aproxima dos termos para elucidar o seu fazer poético e lhe fornece contornos conceituais. (Evaristo, 2007, p. 20).

Sendo esta uma escrita feita por uma mulher negra, periférica, que ocupa um lugar de fala de pessoas que foram silenciadas, é também um ato de insubordinação, e vem ecoando em diversas mulheres negras que trazem reflexões sobre si e sobre a história brasileira. O termo escrevivência é também um projeto epistêmico que imprime em sua escrita as marcas da experiência étnica, de classe e de gênero, para ser representada em um corpo de texto literário. Assim, trata-se da “escrita de um corpo de uma condição de experiência negra no Brasil”. Ainda nas palavras da autora,

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no *corpus* literário brasileiro imagens de uma autorepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizar, mulher e negra. (Evaristo, 2005, p. 204)

Nessa perspectiva, é importante salientar que essa escrita valoriza os diversos conhecimentos e as possibilidades de uma nova história de formação cultural no Brasil, agregando as diversidades culturais que compõem nossa sociedade e nossas

formações individuais. Aqui, abordo as questões que me são relevantes e que participaram da minha formação. O fato de ser uma pessoa que cresceu buscando parte de uma história silenciada dos meus antepassados, correspondentes aos ancestrais africanos e indígenas, fez com que eu sentisse, durante minha trajetória, um deslocamento social, a falta de alguma memória, não contada de forma direta, mas presente nos hábitos cotidianos, no cuidado entre as mulheres, nas relações com as plantas, nas comidas e conversas na cozinha. Diante disso, abordo o conceito de escrevivências por acreditar que não falo apenas de um corpo e sim de uma memória que se faz do saber coletivo composto por um conhecimento étnico diverso. Escrevo parte de minha história que, grafada no meu corpo, reflete a mim e as histórias de minha gente.

Nesse percurso, intento refletir sobre os “câmbios” – trocas, compartilhamentos, memórias e histórias - como elementos fundantes das minhas propostas de performance, aludindo à matéria processual: O Tempo Água para tratar do corpo como matéria composta pelos elementos que o cercam em uma dimensão física e extrafísica. Utilizando o método de escrevivências como processo de escrita, busco relacionar os elementos presentes na natureza com o espaço/tempo vivido nos processos de criação artística, analisando o trajeto e os fluxos permeáveis dos encontros e das trocas entre o corpo, o meio social, cultural e sua relação com a água.

Ainda no que diz respeito ao elemento água, aqui serão traçados caminhos e rotas que abordados em subcapítulos e contextualizarão as performances do trabalho *O Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá*, refletindo o saber comunitário em diálogo com os conceitos de performance no tempo espiralar e de atos de transferência ocorridos em momentos de ritualidade, no cotidiano, na oralidade e na corporeidade.

Vale ressaltar, ainda, que, ao me debruçar sobre diferentes fontes de conhecimento, como o texto, as canções, as oralidades, as tradições, as histórias e as memórias, busco transcrever a água como um fluxo que nos move e nos põe em relação com o território, a fim de evidenciar a necessidade de percebê-la como elemento vivo que, além de nos alimentar, compõe a relação cultural e específica de cada local. Tratarei dessa experiência nessa série de performances realizadas durante 2013.

Dando continuidade a uma escrita inspirada no *Caderno de poesias*, de Maria Bethânia, iniciei este capítulo com a canção: *Francisco, Francisco*, de Capinam e Roberto Mendes e a poesia *Águas e Mágoas do Rio São Francisco*, de Carlos

Drummond de Andrade, pois ambas ilustram paisagens, histórias e memórias de um povo e sua relação com a água como um bem comum, sagrado e ancestral. Portanto, neste trabalho, esse elemento não será visto apenas como um recurso natural para o ser humano e sim como bem precioso a todas as formas de vida, cabendo aos seres humanos a responsabilidade de usufruir dele cuidar de forma consciente, bem como garantir que os outros seres também o possam.

Ainda no que diz respeito à relação humana com o meio natural, busco conectar as histórias, canções e narrativas com a poética da performance, como modo de denunciar a privação de acesso à água resultante das apropriações de terras, privatizações de nascentes por grandes empresas e destruição desse e de outros recursos naturais, violentando sobretudo um direito básico de grupos sociais mais vulneráveis.

As águas de muitos lugares da terra vêm morrendo. Já não escutamos suas respostas diante de tantas sequelas. Acredito que esse fato também nos compõe corporalmente, com a memória de paisagens mortas que nos impregnam de significados, de quem sabe o que é perder um ser, um parente, um rio. Quando choramos pelo Velho Chico, lamentamos por suas águas poluídas e também pela morte de parte de nós, da nossa fluidez, no deslize espiralar das muitas vidas que morrem assim como, na poesia, morre a flor de água de um rio.



Fig. 81 - Dia de los muertos, Festival A Casa, Salvador. Foto Marta Rocha(2013).

3.1 Sobre a performance

O termo performance pode ser compreendido de diversas maneiras por se tratar de um campo que não permite conceituações determinantes ou fixas. Dentro de uma perspectiva historiográfica da arte ocidental, a performance pode ser vista nas linguagens artísticas como *performance art* ou arte da performance. Como uma expressão artística, o termo *performance art* emergiu “no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, dentro do contexto de contracultura” (Nunes, 2016, p. 174). Nessa conjuntura, o termo foi inicialmente utilizado nos Estados Unidos para aludir a uma forma de arte específica, já que a palavra performance pode referenciar diversas ações no contexto cotidiano, servindo para descrever o desempenho corporal nos exercícios físicos, no *test drive* do automóvel, além do desempenho sexual, podendo

ainda ser associada a produtos alimentícios que garantem um maior desempenho no dia a dia.

O termo *performance art* sugere ações realizadas no âmbito artístico, influenciadas pelas experiências vanguardistas europeias para designar uma expressão que desponta como reflexo de tantas influências técnicas e conceituais, em um período de efervescência cultural.

Os anos 1960 marcam um período cultural de grandes mudanças e quebras de paradigmas influenciadas pelos trabalhos experimentais dos anos 1950, como as orquestras musicais de John Cage; os *18 happenings in 6 parts*, de Allan Kaprow, performance realizada em 1959, e por diversos movimentos artísticos e políticos anteriores. “Essa década influencia uma onda cultural que se propaga pelo mundo, sendo esse período marcado por um tipo de pensamento “utópico”, um sentimento de que as coisas poderiam mudar em uma perspectiva positiva, influenciada por uma explosão da cultura juvenil”. (Schechner, 2012, p. 26).

Durante esse período, as manifestações políticas comungavam com as identificações artísticas, produzindo, de modo confluyente, manifestos contra as guerras que os Estados Unidos da América insistiam em propagar pelo mundo, como a Guerra do Vietnã. Esse movimento contracultural também contestava o sistema capitalista e outras formas de dominação: “Havia uma cultura jovem, com o otimismo que lhe está associado. E o confronto direto com a autoridade em si – os vários tipos de autoridade, o governo, os militares; ou os racistas no meio da população em geral” (Schechner, 2012, p. 26).

Havia um sentido revolucionário nas ações culturais da juventude dessa época, reagindo à opressão colonial e a muitas leis injustas do Estado, utilizando a linguagem artística para manifestar essa revolução, dando à arte novos rumos. O teatro era feito fora do palco, a música não era somente a tocada por instrumentos, a dança acontecia com movimentos cotidianos e a performance acontecia como uma arte fronteiriça, capaz de comportar as diversas áreas e temáticas, tornando-se uma colagem de transcrição artística. Sem fronteiras, a performance se cria e se recria a cada instante, colocando em diálogo o corpo e a relação político cultural.

Assim, o termo *performance art* é fruto de uma série de manifestações e situações artísticas ocorridas ao longo das décadas, a exemplo da *Action painting*, de Jackson Pollock, “primeiro pintor a abandonar toda e qualquer convenção temática central e a derramar tinta em vez de usar pincel e paleta. (Beckett, 1994, p. 369 *apud*.

Santos, 2008, p. 6). A *performance art* foi influenciada por diversos acontecimentos e, de forma direta, pode ser compreendida como desdobramentos de ações dispare, como os movimentos modernos, com as performances dos futuristas, as ações literárias no Cabaré Voltaire do movimento Dadá, e dos surrealistas, entre outros movimentos modernos europeus do século XX. “Outro influxo importante foram os Happenings, no final dos anos de 1950, eventos propagados por John Cage, Allan Kaprow, Wolf Vostell” (Santos, 2008, p. 6), além do *Fluxus*, nos anos de 1960. Nesse sentido, podemos perceber que a definição do termo performance não se estabelece a partir de uma ordem cronológica precisa, o que pode confundir seu sentido, e, portanto, posteriormente, veio a se chamar *performance art*.

Sendo a imprecisão da data de seu surgimento uma questão a se pensar, ao definir o termo performance, é bom lembrar que a perspectiva de sua leitura também sofre influências se considerarmos o seu surgimento sob a ótica das diferentes manifestações humanas. Além disso, a performance também é atravessada diretamente pelas tradições “artísticas” dos nativos americanos, africanos ou não europeus, pelos manifestos feministas, pelos eventos populares, pelo teatro, pelas atividades públicas etc. “O exercício de conceitualização e abrangência do campo dos estudos da performance foi e vem sendo exaustivamente realizado dentro e fora dos ambientes acadêmicos, por teóricos artistas, pesquisadores de diversos países e correntes de pensamentos. (Nunes, 2016, p.109).

Mais do que traçar uma linha cronológica do surgimento do termo performance, caberá aqui buscar conhecer algumas características que fazem dessa linguagem, uma manifestação artística fronteiriça em conexão com a arte e com a vida. Com a aproximação entre arte e vida, e se tratando de arte de fronteira, a performance passou a permear diversas outras áreas de conhecimento, como a antropologia, a literatura, a sociologia, a política e a filosofia. Assim, os estudos em performance sintetizam abordagens de uma grande variedade de disciplinas, incluindo artes, ciências sociais, história, semiótica, estudos feministas e de gênero, estudos culturais etc. (Nunes, 2016).

Diante dessa abrangência, essa linguagem espalhou-se por campos imensos de estudo e discussão, passando a ser analisada como fenômeno e instrumento metodológico, tornando-se, assim, uma “lente metodológica” de análise de eventos cotidianos, artísticos, sagrados, profanos etc. (Nunes, 2016, p. 110).

Por abranger diversas áreas do conhecimento e podendo ser empregada para diversos fins, a performance, por vezes, pode ser associada aos contextos sociais, políticos e de formação cultural dos diversos povos, aproximando-se do pensamento e da atuação que desempenhamos no dia a dia, exemplo disso, quando performamos um gênero em um contexto social. Segundo Schechner (2012, p. 121), a “performatividade aponta para uma variedade de tópicos, entre eles a construção de realidade social, incluindo gênero e raça”.

Além do mais, podemos pensar no termo performance ao analisarmos as ações ritualísticas em que o indivíduo ao mesmo tempo “interpreta”, mas continua sendo ele mesmo a sofrer as transformações suscitadas por aquele momento. Dentre uma das características principais da performance está o acontecimento único no tempo/espaço, capaz de modificar a percepção sobre o real, de forma sutil ou densa. A performance carrega uma característica única em si: o fato de ocorrer no momento presente, não sendo possível seu arquivamento como modo de postergação.

Em uma perspectiva contemporânea, os estilos vão se multiplicando quando percebemos que o conhecimento não se dá pela leitura de uma só fonte; quando percebemos que, para além das referências europeias, estão várias formas de se fazer e compreender os conhecimentos surgidos através da performance.

As pesquisas desenvolvidas pelo *Department of Performance Studies*,⁷³, reconhecido como um programa pioneiro de estudo em performance, concentra uma destacada produção de conhecimento, que busca explorar a “prática do corpo – performance – como veículo de criação de novos significados e transmissão de valores culturais, memória e identidades.” (Nunes, 2016, p. 07). Nesse sentido, busquei traçar um diálogo entre performance, arte, vida, memória e ancestralidade. Desse núcleo de pesquisadores, trago, neste capítulo, a professora doutora Diana Taylor.⁷⁴ Em seu livro *O arquivo e o repertório* (Taylor, 2013), ela considera pontos importantes quanto à complexidade e à impossibilidade de se definir o termo performance, tratando essas ações como “atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”. (Taylor, 2013, p. 27).

Assim como Taylor, Schechner (2012) destaca a amplitude do território possível para a performance, listando oito situações que podem ser vistas sobrepostas ou

⁷³ Em *Tisch School of the Arts*, na New York University.

⁷⁴ Diretora do Hemispheric Institute of Performance and politics.

separadamente: “1 – no dia a dia; 2 - nas artes; 3 – em esportes e outros entretenimentos populares; 4 - em negócios; 5 – em tecnologia; 6 - em sexo; 7 – em ritual, sagrado e secular; 8 – em jogos ou peças teatrais”. (Schechner, 2006, p. 31). Sem esgotar as possíveis utilizações do termo e, diante de uma impossibilidade consensual, podemos entender que sua característica fronteiriça exclui a possibilidade de fechamento em um conceito único. Segundo Schechner, “estudos de performance começam onde o domínio máximo das disciplinas termina” (Schechner, 2012, p. 12).

Ao abrir diversas possibilidades quanto à utilização, por seu caráter tanto epistemológico quanto ontológico, a performance se constitui de uma ampla expressão e de significados que nunca foram fáceis definir, abrindo a reflexão para um campo de expressão e pesquisa que resiste a todo tipo de rotulação. Como nos diz Nunes:

Os estudos em performance estão interessados em extrapolar a complexidade do termo “performance”, no que ele tem de controverso, na sua capacidade inerente de abranger e extrapolar outros campos disciplinares, diante das relações entre os diversos saberes incorporados (repertório) e a produção de conhecimento (arquivo = registros). (Nunes, 2016, p. 109).

A partir desse pressuposto, proponho que ampliemos nossas visões sobre as diversas práticas em performance, percebendo sua presença nos atos ritualísticos, artísticos, sociais, públicos e políticos, na perpetuação de conhecimento, na interação inter e multicultural, em experimentações cotidianas, nas tradições culturais e na relação coexistente entre arte e vida. Como uma espécie de colagem, a performance permite uma infinidade de conexões e simbioses.

Por poder abarcar questões identitárias e culturais presentes em um cotidiano diverso, é possível constatar que a performance é composta das diferentes influências que sofremos na constituição de nosso corpo-memória, individual e coletivo, formado por referências diversas. Sendo assim, refletimos um saber incorporado presente em nossas ações. Esse saber é constituído de um tempo contínuo que se faz do passado, no espaço presente e nos reflexos futuros, ao mesmo tempo e perpetuamente.

A professora doutora Leda Martins aborda as “performances do tempo espiralar”, referindo-se ao saber ancestral como fonte de inspiração; ao presente como uma arena de respiração; e ao futuro como nossa aspiração coletiva. (Martins, 2002, p. 84). Trata-se de um saber que integra um corpo coletivo, indistinto daquilo que o formou, pertencente a tudo o que o envolve desde as partículas microcósmicas

às concepções mais expandidas de universalidade. Para ela, a partir da performance ritual, o corpo expressa um saber complexo e completo. E o tempo que o comporta transforma-o e se compõe com um movimento de inspiração contínua, como nos conta a própria autora:

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (Martins, 2002, p. 84).

Nesse movimento de fluxo contínuo, as espacialidades se transmutam em giro. Onde nosso corpo está, nossa ancestralidade se faz presente. Assim como nossos descendentes também se formam e nos compõem. Nada é separado, tudo o que existe faz parte desse todo e, por conseguinte, desse corpo. O sujeito e o ambiente coexistem de forma complementar. Segundo Leda, “há um parentesco entre tudo o que existe”.⁷⁵

Ao percebermos a profundidade dessa filosofia que integra os saberes dos nossos ancestrais, fica evidente que muitas vozes silenciadas possuem saberes múltiplos. E que a alienação desses saberes nos causa hoje um desequilíbrio humano quanto às relações interpessoais, refletidas nas vivências sociais e nos casos de violência ambiental, na relação com o sagrado, com o outro e com o todo.

Quando a professora Leda Martins aborda a performance ritual como espaço efetivo de restituição e de transmissão de conhecimento, ela (re)territorializa uma das mais importantes concepções filosóficas e metafísicas africanas: a ancestralidade que, segundo Laura Padilha, “constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negra-africana do mundo.” (Padilha, 1995, p. 10 *apud*. Martins, 2002, p. 83-84). Nessa concepção ancestral, se inclui, ao mesmo tempo, a interação fenomenológica onde os vivos e os mortos, o natural e o sobrenatural, as divindades e a natureza cósmica dos que ainda vão nascer constituem-se uns dos outros “concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir” (Martins, 2002, p. 84).

⁷⁵ Leda Maria Martins, fala no seminário virtual, Escola de Arte Dramática, USP. 30 de julho. 2020.

Nesse sentido, a ancestralidade como base de um repertório vivo, presente em tudo que existe, é proposta por Leda Martins no campo da performance ritual, como forma de se reverenciar a vida, sua continuidade e mudança, entrelaçando no mesmo circuito, o tempo, o nascimento, a ancestralidade e a morte: “A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada” (Martins, 2002, p. 84).

Em uma ação performance, o corpo evidencia lugares ancestrais, criando o cenário de conhecimento que se (re)instala como lugar de saber, como episteme, como estética, nas variações do “corpo tela”.⁷⁶ Para a pesquisadora, o corpo na performance ritual “é local de iniciação de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. “O que no corpo e na voz se repete é uma episteme” (Martins, 2002, p. 72).

Diante disso, busco evidenciar a performance como modo de transferência cultural, reflexo da memória ancestral e dos saberes individuais e coletivos, acreditando que, não apenas na performance ritual, mas em diversas ações, estão presentes características e reflexos que fazem dessa prática importante ferramenta de transmissão do conhecimento. Desse modo, reconhecer e valorizar esse saber, alcançado através da experiência e de uma teoria cumulativa, significa explicar essa sincronia entre o passado como o lugar de um saber que habita o presente e o futuro, sendo por eles também habitado.

⁷⁶ Conceito cunhado por Leda Martins que se refere ao corpo das policromias, corpo de adereço = corpo tela.



Neste subitem, abordo a série performática *Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá*, a partir de uma perspectiva poética de um “tempo água”, quando não há inícios nem fins determinados, percorrendo o fluxo dos trajetos a partir de experiências artísticas com a água, em lugares diversos até o meu retorno às águas salobras. Um regresso ao lugar onde eu nasci, uma busca de pertencimento e de compreensão ancestral de minha formação, no reconhecimento das minhas águas e raízes.

Em 2012, após viver um ano na capital mineira, muitas questões ambientais e artísticas me atravessaram: tanto as experiências na residência artística EM COMODO como a participação em outros projetos, após a realização de algumas ações em que a água estava presente. Senti a necessidade de trabalhar com esse elemento como se ouvisse um grito de um rio, a necessidade de fortalecer a base de sustento de minha individuação, passando por um processo de ‘limpeza’, após ter vivido um contexto da urbe, onde é tortuoso ver o modo como poluímos e matamos os rios de forma naturalizada, em nome de um falso progresso.

No percorrer dos processos artísticos, comecei a desenvolver uma série de performances que tratam do elemento água. Foi quando compreendi que meus processos artísticos dialogam com a ritualidade, bebendo de saberes e cosmovisões que abrem uma maior compreensão e modos de diálogo com a natureza. Ao fazer uma leitura do meio em que me encontrava, reiterando os elementos naturais em uma prática ritualística, iniciei os trabalhos com a água. O “chamado” foi feito pelo Ribeirão Arrudas.⁷⁷ Era um socorro silenciado no centro da cidade, onde ele passa quase despercebido por baixo de um boulevard com canteiros de plantas. Inspirada no Rio Arrudas, realizei o trabalho *Molhação Arrudas*,⁷⁸ momento em que reconheci o tempo de ritualidade presente em minhas performances. As reverberações me levaram a traçar caminhos d’água e percorrer o sentido de retorno à minha terra.

Ao contemplar o tempo dilatado na performance realizada sobre as águas do Ribeirão Arrudas, minha percepção sobre o espaço tinha mudado por completo, despertando a necessidade de mapear os demais rios soterrados em nome do

⁷⁷ O Ribeirão Arrudas é uma bacia que corta a capital mineira, desde as cidades de Contagem a Sabará, possui uma área de 208,47 km² e extensão total de 47 km (Andrade, 2014).

⁷⁸ Projeto desenvolvido no laboratório A Memória da Casa de Dentro e Fora, no Espaço EXA, em Belo Horizonte, em 2012. A performance *Molhação Arrudas* consistia em molhar as plantas do boulevard sobre o Arrudas, com água “suja” bastante pigmentada. A água era utilizada para molhar as plantas dos canteiros e depois utilizada em mim, no final das ações minha roupa, que era clara, fica com as tonalidades da água poluída, fazendo uma analogia às águas do Rio Arrudas.

progresso. Em uma contemplação imaginativa, fazia reviver o Arrudas, o Leitão, o Acaba Mundo entre outros. Andar pela cidade de Belo Horizonte⁷⁹ já não tinha o mesmo sentido. Eu gostaria de ver era uma cidade que não tivesse matado seus rios em um processo contraditório de urbanização.

O histórico de Belo Horizonte não é diferente do de muitas outras cidades brasileiras. Mesmo que a primeira tenha sido projetada para ser uma cidade-jardim, sua formação geológica e sua hidrografia não foram vistas como fundamentais. A partir da década de 1920, as incisões sobre os rios, bacias e nascentes se tornam crescentes. Na invisibilização e morte dos rios, ocorre o processo de alienação da população sobre o próprio espaço que habita, além de transtornos como enchentes, que são uma constante em Belo Horizonte.

Em 1924, inicia-se o processo de retificação e canalização na bacia do Rio Arrudas. 1926 é marcado pelo acidente nas obras de canalização do Leitão, que passava pelo bairro de Lourdes – Av. do Contorno - até chegar no Rio Arrudas. Em 1936, realizam-se canalizações suburbanas da bacia da Onça. Em 1937, inicia-se a construção da represa da Pampulha. Com a cobertura do córrego Acaba Mundo, em 1963, perdemos a noção do seu leito natural que começa no bairro Sion, próximo à praça JK, descendo pela rua Uruguai, avenida Nossa Senhora do Carmo, avenida Afonso Pena, até desembocar no Rio Arrudas. O Ribeirão Arrudas desemboca no Rio das Velhas e, este último, no Rio São Francisco. (Felippe, 2009). Assim como em Belo Horizonte, o histórico de soterramento e poluição de rios ainda é um fator presente no modo como as cidades são construídas.

Diante desse histórico e após as experiências artísticas nas terras mineiras, me senti afetada por toda essa situação e surgiu a necessidade de retornar às águas as quais pertenço, a fim de vivenciar um rito de purificação, uma espécie de iniciação a partir das memórias de infância e juventude, reconhecendo mais de perto as bases que me formaram e fortalecendo, assim, minha conexão com as águas, com o mato, com a caatinga, com o cerrado:

⁷⁹ Belo Horizonte se insere na bacia hidrográfica do Rio das Velhas, afluente do rio São Francisco, sendo drenada pelas sub-bacias dos ribeirões Arrudas e Onça. Grande parte do município apresenta relevo ondulado modelado que fornece condições propícias para a ocorrência de nascentes, das quais muitas foram suprimida e/ou totalmente descaracterizada de suas condições originais (Felippe, 2009).

Por ser de lá / Do sertão, lá do cerrado / Lá do interior do mato / Da caatinga do roçado. Eu quase não saio / Eu quase não tenho amigos / Eu quase que não consigo / Ficar na cidade sem viver contrariado⁸⁰.

O impulso para continuar um projeto sobre água se dá por uma certa necessidade em retornar para o meu sertão, por me recordar das fontes naturais da minha região, pensando naquilo que é mais sagrado para a existência das espécies na Terra. A água me conecta a memórias profundas.

Assim, ao retornar à Bahia, em 2013, comecei um outro trajeto antes de chegar em minha terra natal, parando inicialmente na capital baiana para concluir meus estudos e participar da residência artística *Muros Territórios Compartilhados* (Muros, 2021), quando dei início à proposta *Muro de Proteção*,⁸¹ que consistia na construção de um muro vivo, com plantas de poder⁸² na entrada de uma comunidade. Foi nesse período que me aproximei ainda mais do mar, pois estava dia a dia em conversa com pescadores, moradores, representantes e famílias da região do Gamboa de Baixo e do Solar do Unhão, comunidades localizadas no bairro 2 de julho, entre o Campo Grande e o Pelourinho, ao lado da Baía de Todos-os-Santos e da Avenida Lafayette Coutinho.

Na realização desse projeto, algumas transformações pessoais ocorreram na minha relação com o mar. Lá aprendi a olhá-lo e entender seus fluxos e marés, com o ensinamento do Sr. João e de outros pescadores e moradores do bairro. Ao realizar um trajeto diário, da casa onde residia no bairro Santo Antônio até a Gamboa de Baixo, carregando plantas, notei o nascimento de uma performance-trajeto, traçada entre a cidade alta e cidade baixa, contemplada pela paisagem da Baía de Todos os Santos. Esse foi o início nos processos de limpeza através dos banhos de “descarrego”,⁸³ quando tive acesso aos banhos de mar na cidade de Salvador.

Nesse período, um fato que muito me atravessou foi a violência instituída contra os moradores da comunidade que, marginalizados nas beiradas do centro, sofriam todos os tipos de mazelas. A proposta da construção do muro falava dessa hostilização e da desigualdade social. Por isso, inicialmente, tinha intitulado a

⁸⁰ Lamento Sertanejo (Dominguinhos e Gilberto GIL, 1975). Interprete: Maria Bethânia, 2013.

⁸¹ Inicialmente, o projeto teve o nome Faixa de Gaza.

⁸² Planta de poder, é designado aqui para utilização de plantas que atuam no campo energético das pessoas ou do local, também conhecido como fitoenergética, geralmente essas plantas são utilizadas para banhos, defumações e proteção de ambientes.

⁸³ O banho de descarrego pode ser feito com minerais ou vegetais, serve para afastar energias maléficas, limpando o corpo no campo físico e espiritual

performance como *Faixa de Gaza*, porém encontrei no nome *Muro de Proteção* maior diálogo com a relação que os moradores tinham com as plantas na comunidade, dando esse nome ao projeto.

No decorrer dessa experiência, que aconteceu durante todo o mês de abril, dialoguei com diversos outros processos artísticos entre os residentes e artistas da cidade. Assim, o caminho foi confluindo para a composição do *Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá*. Nos últimos dias da residência, fui convidada a participar de uma proposta performática que consistia na descoloração dos cabelos com água oxigenada, intitulado *Instruções para o Revelador H2O2* (Maia, 2019), proposta por dois artistas residentes de Salvador, Alex de Oliveira e Michelli Mattiuzzi. O objetivo de descolorir cabeças para discutir identidades trazia uma estética propícia às reflexões sobre o conjunto de preconceitos intrínsecos relacionados à identidade negra, visto que o loiro oxigenado, quando utilizado por esses corpos, são associados à marginalidade. Aceitei participar da proposta e compus uma imagem captada pelo fotógrafo Alex de Oliveira. Diante disso, relacionei a descoloração dos cabelos a um ato de oferta ao mar e ao movimento de mudança, o meu Orí.⁸⁴ Saudei, assim, as forças de Yemanjá para dar continuidade ao percurso.

Esse processo também me incitou à percepção e à aceitação de uma nova fase do meu cabelo. Assumir essa estética foi um modo de refletir o que isso me provocava, já que o loiro não era uma pintura feita por um estímulo puramente de mudança estética. A proposta de descoloração do cabelo, que tinha como propósito afirmar um lugar periférico, ressaltando um costume dos jovens de Salvador, em mim, por ter a pele clara e o cabelo ondulado, ressaltou uma estética branca, juntamente com os privilégios assegurados a essa imagem. Embora, ao aceitar participar desse processo, eu tivesse a intenção de questionar a marginalidade associada à descoloração do cabelo, ao fazê-lo, percebi que não era alvo dela, tomando consciência da liberdade que eu tinha em contraponto a outros corpos que me rodeavam.

⁸⁴ Na sua tradução literal é tido como cabeça. Na cosmologia de Ifá, essa é uma tradução limitada porque Orí também sugere consciência, e essa cosmologia ensina que todas as Forças da Natureza possuem orí ou consciência (Fatunmbi, 2016).

Na pesquisa sobre o Orí e a cultura Yorubá, desenvolvida por Nilsia Santos é constatado que o “Orí é um Orixá (ou seja, são espíritos cultuados) que não tem um assentamento em compartimentos de louças, barro ou ferros como nós religiosos de matriz africana entendemos. Ele está literalmente dentro do nosso crânio de forma não física, invisível, perceptível, porém potente, absoluto e onipotente”. (Santos, 2020).

Foi também no período dessa residência que a cabaça surgiu como um elemento simbólico de conexão entre o lugar em que eu me encontrava e o lugar para onde estava indo. Compreendi-a como um referencial feminino por comportar sementes em seu interior, por possuir forma côncava e poder comportar água, como um útero na gestação. Utilizei a cabaça para a montagem de um altar no canteiro da casa em que vivi no período da residência. Ali era onde eu meditava e digeriria os processos em performances que havia realizado.

Com a presença desse material em meu percurso, não pude deixar de me ater ao seu significado no contexto do sertão, onde a cabaça é utilizada para comportar água nos trajetos percorridos, usada como cumbuca. A cabaça é uma espécie de planta alimentícia. Sua polpa pode ser comida e sua casca serve de local de armazenamento. Ela é associada a diversos cultos religiosos e mitológicos em que, com sua multiutilidade e simbologia, pode comportar um mundo.⁸⁵ Além do mais, estabeleci uma relação entre o fruto cabaça, ao nome de minha cidade natal, Iraquara, que remete à tradução do tupi-guarani, ao oco de mel, combuca de mel ou buraco das abelhas, fazendo-me criar mais uma associação entre a trajetória que eu queria alcançar e esse elemento.

Em meados de 2013, voltei ao interior da Bahia, para o aconchego das doces águas chapadenses, parando, a princípio, em Lençóis, cidade onde vivia minha mãe. Segui esse percurso, agora loira oxigenada, com uma cabaça nas mãos e a cabeça germinando ideias.

Com tantas informações e transformações evocadas pelos trabalhos anteriores, me sentia deslocada, pois não gostava do que via no espelho, percebendo o cabelo como uma ferramenta de interação social que demarcava o lugar de aceitação e os julgamentos ditados por uma estética imposta. Foi quando percebi a necessidade de ressignificar esse processo. E o fiz em contato com as águas que me cercavam naquele momento.

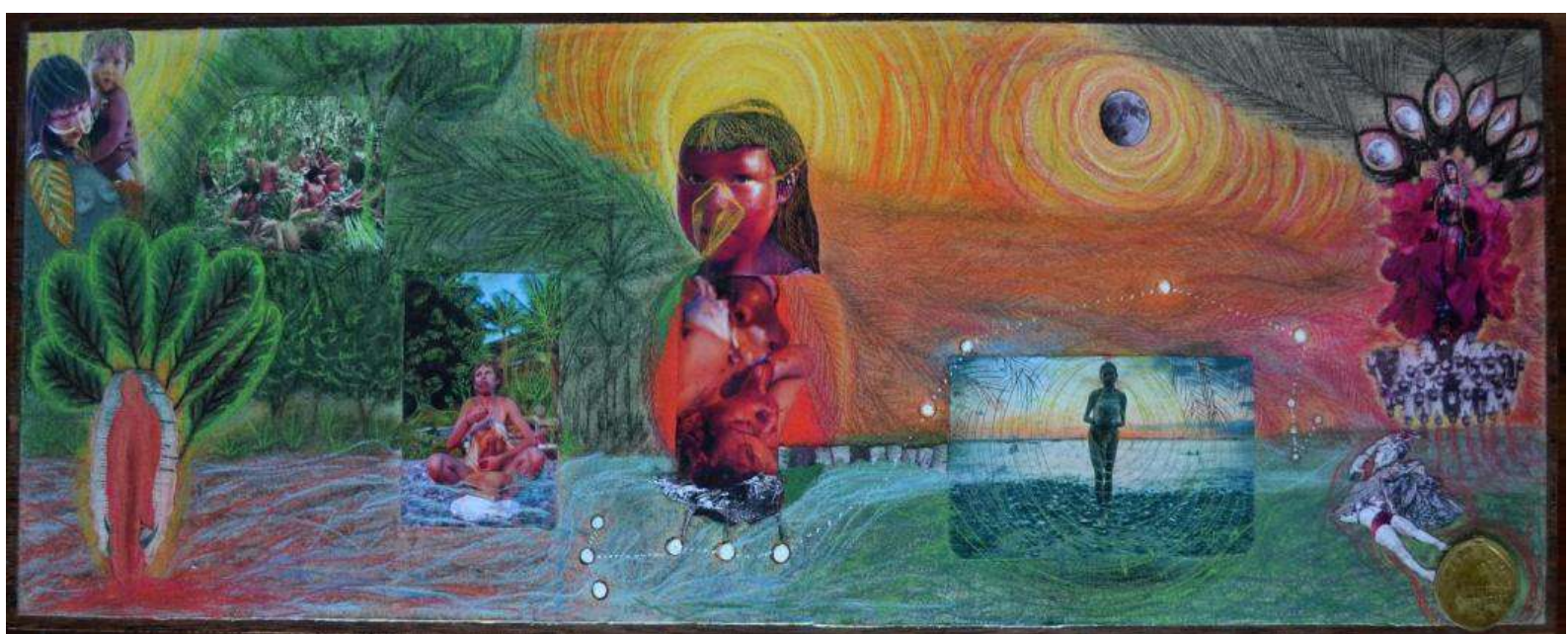
Nos rios de Lençóis, conectei-me a uma consciência de feminino até então desconhecida para mim. Percebi um olhar não tão cuidadoso na maneira como tratava

⁸⁵ Como na mitologia do povo Kuikuro, do Xingu, no Mato Grosso, sobre a formação dos oceanos, rios e igarapés. Na mitologia de Sagakagagu, o homem que tinha seis cabaças de água e o deus Taûgi, que trouxe a água para os povos (A Origem, 2021).

Na cultura Nagô, foi da cabaça que Odudua retirou o princípio necessário para a materialização de Ayé, (a Terra). A cabaça é o símbolo da reunião de todas as coisas existentes no Universo, e se chamou "Igbadu – a cabaça da existência." (Oxalá, 2006 pg. 20)

meu corpo, criando, nesse momento, uma reflexão análoga à do corpo-território, ao identificar o mesmo descuido da população iraquareense para com seu município. Descuido esse alimentado por inúmeros fatores, como o desconhecimento de seus espaços internos e das várias grutas pertencentes ao local; a dificuldade da população em reconhecer a beleza da vegetação, que suporta o sol e o clima quente; a não aceitação das marcas de trabalho adquiridas nas lavouras; a utilização do solo e da água de forma irresponsável, com o uso de diversos pesticidas, prejudicando diretamente a saúde da população iraquareense.⁸⁶

Tudo isso confirmava, para mim, o quanto a alienação de nós mesmos, bem como da terra que habitamos, causa desarmonia nas relações individuais e sociais, afetando diretamente a construção dos sentimentos de pertencimento e autoestima. Quando não valorizamos nossos ambientes internos e externos, tratamo-nos com falta de doçura. Entendi, assim, que minha cabaça deveria conter primeiramente águas doces, para poder ofertá-las às águas de Iraquara. Chegaria, dessa forma, após longas datas, com um presente: águas doces na cor de mel de Oxum, para as águas salobras, subterrâneas e claras de Nanã.



⁸⁶ A presença de metais pesados na água de Iraquara pode causar diversos danos à saúde humana: “Tanto o manganês como o chumbo não são elementos essenciais à saúde humana. A presença desses metais na água de consumo pode provocar desde pequenos transtornos, como a formação de manchas nas roupas e louças sanitárias, ou sabor desagradável à água, até sérios problemas de saúde, como intoxicações crônicas. Estudos revelam que o chumbo se comporta como um tóxico cumulativo no organismo humano, podendo causar doenças neurológicas e sanguíneas”. (Santos, 2011, p.108)

3.2 CORPO – ÁGUA – TERRITÓRIO

3.2.1 O transcurso das águas

O Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá apresenta o percurso realizado como uma série performática que ligou um caminho, desde a Chapada Diamantina, na Bahia - Brasil até a Cidade do México - México. Como dito anteriormente, esse percurso teve dois pontos de motivação que configuraram as escolhas e trajetos de cada ação: o referencial histórico e simbólico dos trajetos populares e sua ligação com a água.

O percurso afirmou minha ligação aos temas afro-brasileiros e indígena, sob a influência do sincretismo católico e com base nas motivações populares relacionadas à fé. Assim, tracei um caminho que contava desde a fé sertaneja de que haverá chuva até a fé de trazer para casa o alimento do mar, realizando, nesse ato de oferta e coleta nas águas, uma ligação em cada lugar percorrido.

No segundo período em Salvador, meu cabelo também passaria por algumas alterações, demarcando mais uma etapa do processo. O cabelo dourado de Oxum tornou-se suporte para a pintura de urucum, planta que é muito importante por envolver aspectos da cultura no Brasil.⁸⁷ Com os cabelos vermelhos, ofertei minhas águas, às águas salgadas do mar. Nesse momento, trazia em minha boca flores vermelhas, refletindo a simbologia da morte dos povos que ali viviam antes da chegada dos colonizadores, bem como de todo o mar de sangue causado pelos mesmos colonizadores ao transportar pessoas de África nos navios negreiros. Pessoas que, de forma precária, morriam e eram jogadas ao mar. Assim, a moringa sertaneja, que trazia o referencial da água doce e salobra, agora também comportava as águas salgadas. Assim, o corpo de Inaiê se compôs das memórias e leituras sobre essas águas.

O fluir do percurso que me levou à minha cidade natal e a Salvador agora ganhava sentido em terras estrangeiras, me levando à Cidade do México. Essa ligação se deu em performances anteriores, quando realizei, junto a outros artistas, vivências no ateliê Rua Guadalupe, o que me aproximou dessa santa católica.

⁸⁷ Na cultura Xavante, o urucum tem uma importância especial. “Essa planta costuma ser utilizada por meu povo para diversas coisas: a raiz é usada para medicina, o caule é usado para botar o fogo e também para colocar na orelha para chamar atenção das mulheres. Sem dúvidas, uma de suas principais utilizações é extrair a massa que envolve suas sementes, de cor vermelha, e usar na pintura corporal e no artesanato”. (Tsuwaté, 2017, p. 78).

Ao traçar o México como as “Terras de Aiocá”, quis compreender um dos maiores trajetos ligados à fé dos povos originários das Américas. Esse festejo, que comemora a aparição de Nossa Senhora de Guadalupe, ocorre no dia 12 de dezembro, quando milhares de fiéis peregrinos percorrem léguas para chegar ao monte Tepeyac, onde teria ocorrido a aparição de Nossa Senhora de Guadalupe ao indígena Juan Diego Cuauhtlatoatzin, em 1531. Atualmente, a Virgem de Guadalupe é padroeira do México e foi consagrada pelo Papa João Paulo II, em 1979, como a padroeira de toda a América Latina.

Através disso, percebo a ideia de unificação dos povos como modo de colonização dos grupos indígenas das Américas. Apesar das problemáticas as quais isso me remete, quis conhecer de perto e saudar essa única santa indígena no panteão católico, a fim de compreender o que movia tantos povos, não só o mexicano, fazendo desse trajeto um dos mais tradicionais e populosos da América. Queria saber quais forças estavam por trás dessa história já que é comum, nas tradições religiosas ancestrais, a adaptação e o sincretismo com o catolicismo para manterem-se vivas.

No período em que estive no México, antes da ação performática, entendi que o local onde teria ocorrido a aparição de Nossa Senhora de Guadalupe era exatamente o local de culto e oferenda à Deusa Tonantzin, deusa-mãe da cultura mesoamericana. Essa deusa, “que para os astecas tanto podia ser Coatlicue, quanto Cihuacóatl ou Toci, deusas que eles acabaram incorporando dos povos vizinhos no seu processo de fundação do império e consequente expansão” (Silva, 2017, p.119) evidencia as diversas influências culturais na formação dos povos Mexicas.⁸⁸ Assim, há um forte sincretismo interno no cerne da religião asteca. Era no Monte Tepeyac que se cultuava a deusa relacionada à fertilidade, à terra, à vida e à morte. O estudo realizado sobre a simbologia da imagem de Nossa Senhora Guadalupe “demonstrou claramente que ela permite tanto uma leitura do ícone pela tradição católica quanto pela tradição religiosa da cultura nahuatl” (Silva, 2017, p. 97).

No contato com a cultura mexicana, percebi que a popularidade da santa católica se deu principalmente porque, no sincretismo religioso, essa mesma santa representa a mãe terra – Tonantzin, deusa pré-colombiana cultuada pelos povos mexicas, tolteca e maia e que, no sul da América, como Chile e Argentina, é

⁸⁸ Os povos astecas, ao se instalarem no que hoje é conhecido como México, adotam outro nome, representando a influência territorial sobre os costumes, daí a palavra Mexica.

representada pela Pachamama, podendo evidenciar um trajeto percorrido pelos povos mexicas desde o período mesoamericano.

Esse local também me fez refletir sobre o referencial histórico da cidade do México e sua relação com a água, já que essa cidade foi implantada sobre o lago Texcoco, que hoje não existe mais. Caminhei do centro da cidade, no Zócalo, onde seria o Lago Texcoco, ponto inicial da Cidade do México, até a Fonte Quetzalcóatl, no monte Tepeyac, onde ocorriam as oferendas para Tonantzin e, agora, para a Santa Guadalupe.

O trajeto representou um ato de oferta simbólica das minhas águas, “águas brasileiras”, do local que deu origem à Cidade do México até o lago da Santa Guadalupe - Fonte Quetzalcóatl. Como forma de reverência, ofereci a água e pedi pelas vidas nativas subjugadas e exterminadas nas Américas. Durante esse trajeto, fazia paradas pontuais na avenida *Calzada de los Misterios*, também conhecida como a rota dos peregrinos. Esse caminho tem sua origem na época pré-hispânica, quando os povos mexica construíram uma ponte com o objetivo de unir o México – Tenochtitlán - ao povoado de Tepeyac, conhecido atualmente como Serra de Guadalupe (Gaxiola, 2021).

Nesse percurso entre na *Calzada de los Misterios* e o monte Tepeyac, foram construídos, a partir de 1675, 15 monumentos em pedra que representam os 15 mistérios do rosário, projetados pelo arquiteto Cristóbal de Medina. Em frente a cada um desses monumentos, eu parava para fazer uma ação, onde ofertava diversas sementes de milho, (cinco espécies diferentes das sementes mexicanas). Depois de montado, cuspiam as flores vermelhas que estavam em minha boca, como sangue sobre o milho. A cada momento, fazia minhas orações pensando no fim da subjugação dos povos nativos de Abya Yala. Quando alcancei o monte Tepeyac, já não tinha flores. Foi quando resolvi colocar sementes de milho na boca, até a chegada à Fonte Quetzalcoatl, local que escolhi para realizar a oferta das águas levadas do Brasil ao México.

Essa fonte, que tem formato de cachoeira, é decorada com influências astecas. Faz referência à oferta, com a representação de um grupo de nativos do México oferecendo alimentos e riquezas à Santa. Nesse momento, em frente a essas imagens, percebi que os outros fiéis jogavam moedas para fazer seus pedidos. Analogamente, eu ia tirando as sementes de milho da boca e jogando na fonte. Os pedidos realizados neste ato eram referentes à continuidade e ao respeito pelas

diversas etnias presentes nas Américas. Mentalizando os nomes das etnias nativas do Brasil, representadas em cada semente, pedia proteção às forças da Deusa Tonantzin para o fortalecimento dos nossos povos nativos.

A entrega das águas foi feita no dia 12 de dezembro de 2013, porém, o percurso continuou até sua última etapa, que seria a confecção de um instrumento que fizesse referência aos povos nativos do Brasil e aos povos nativos do México. Para representar a cultura brasileira, quis construir um maracá, pela importância cultural que o objeto evoca. Originando-se do tupi *mbara-ká*, nas palavras de Simara Cardoso, pesquisadora dos povos Guajajara, “mais do que um elemento percussivo, rítmico, usado nas solenidades religiosas, ritualísticas e guerreiras, o maracá era um instrumento de poder entre os Tupinambás seiscentistas”. Em suas diferentes denominações, o maracá é um elemento presente nas mais diversas etnias brasileiras, exercendo um papel de grande importância nos cultos sagrados. “Sinônimo de música entre os kamaiurá, denotativo de uma cultura, como entre os Guajajara (“Povo do Maracá”)” (Cardoso, 2016, p. 44). Sua confecção pode ser feita com uma cabaça seca e oca. Fura-se a parte superior do fruto, por onde se introduz pedrinhas ou mesmo sementes. Depois, o furo é fechado com um pedaço de pau em sua extremidade, servindo de apoio para sacudi-lo. Pode ser enfeitado com penas ou pinturas, bem como com trançados de palha.

O maracá também está presente em diversas manifestações culturais brasileiras, a exemplo das cerimônias religiosas afro-brasileiras como o candomblé de caboclo. Também está presente nas danças do carimbó, no catimbó, culto de origem indígena e em diversas outras manifestações onde é tido como sagrado. Ele também pode sinalizar o poder espiritual e é utilizado nas cerimônias religiosas, guerreiras e nos ritos de cura feitos por um líder espiritual indígena. É o maracá que auxilia nos chamados das forças da natureza e é visto, em muitas tradições indígenas, como uma representação do universo, exprimindo seu aspecto multifacetado, sendo utilizado de diversos modos e sentidos.

Ao adotar a cabaça como objeto para comportar água no transcurso, quis “eternizá-la” como objeto de cura, transformando-a em um instrumento musical sagrado que dialogasse com duas culturas referentes através de uma relação intercultural, entre as culturas nativas brasileiras e as culturas nativas mexicanas.

Diferentemente das culturas brasileiras, nas quais muitos instrumentos são confeccionados com base em matéria vegetal como troncos, bambus, cabaças e

sementes, no México, é perceptível que grande parte dos instrumentos tradicionais é feita a partir de minerais. Com a argila, os povos pré-hispânicos desenvolveram diversos instrumentos como as ocarinas e as flautas. Assim, a última etapa do trajeto era confeccionar um instrumento que trouxesse esses dois elementos, o vegetal e mineral.

Ao conhecer o artista e pesquisador Gregorio Cortés Vergara, nativo da cidade de Texcoco, construtor e investigador de instrumentos musicais pré-colombianos, fui auxiliada na confecção do que intitulamos de *maracá del viento*. Com a junção do barro à cabaça, um novo instrumento multicultural nasceu. Foi exatamente no momento de introduzir as pedrinhas de barro que fizemos e queimamos, ao modo tradicional mexicano, que percebi o quanto a terra era fundamental para compreender o contexto cultural da formação corporal. Ali entendi que, após todos os trajetos e todas as vivências, necessitava regressar a Iraquara para morar e compreender, com esse novo olhar, a base de minha formação. Retornar para compartilhar e crescer junto a uma cidade que ainda mantém, a seu modo, um sentido comunitário.

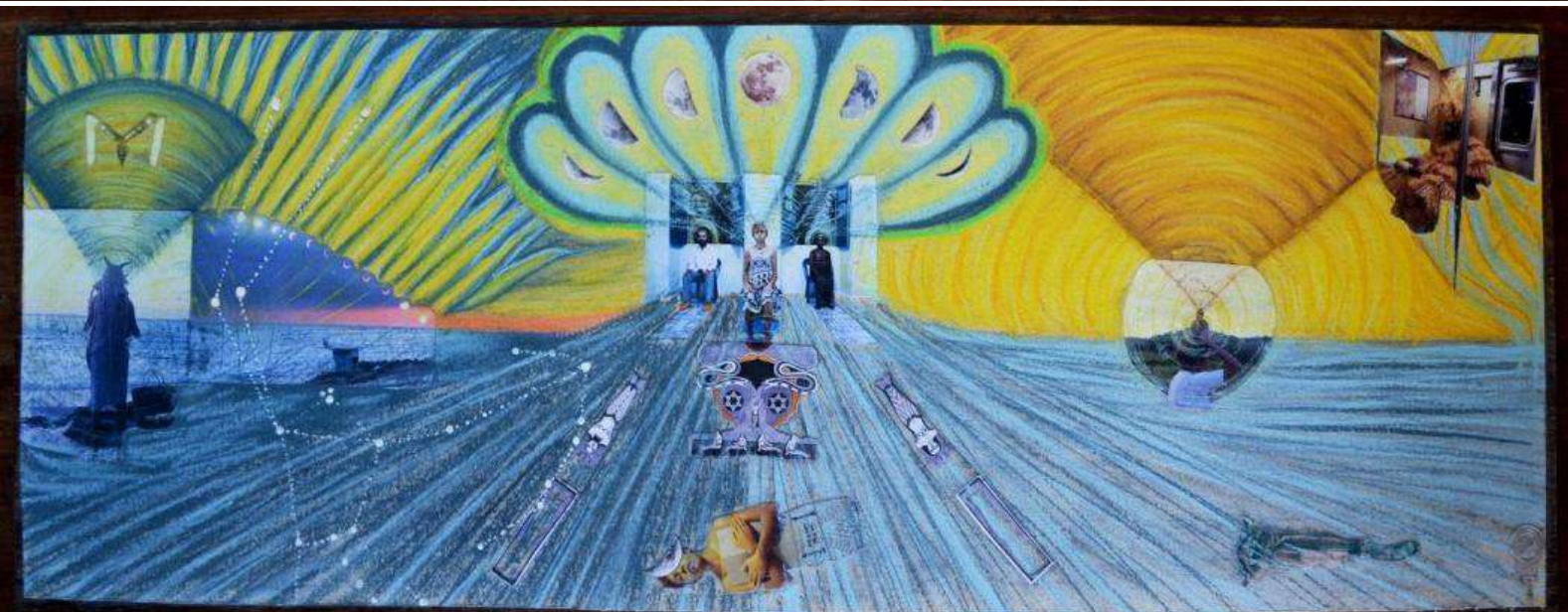
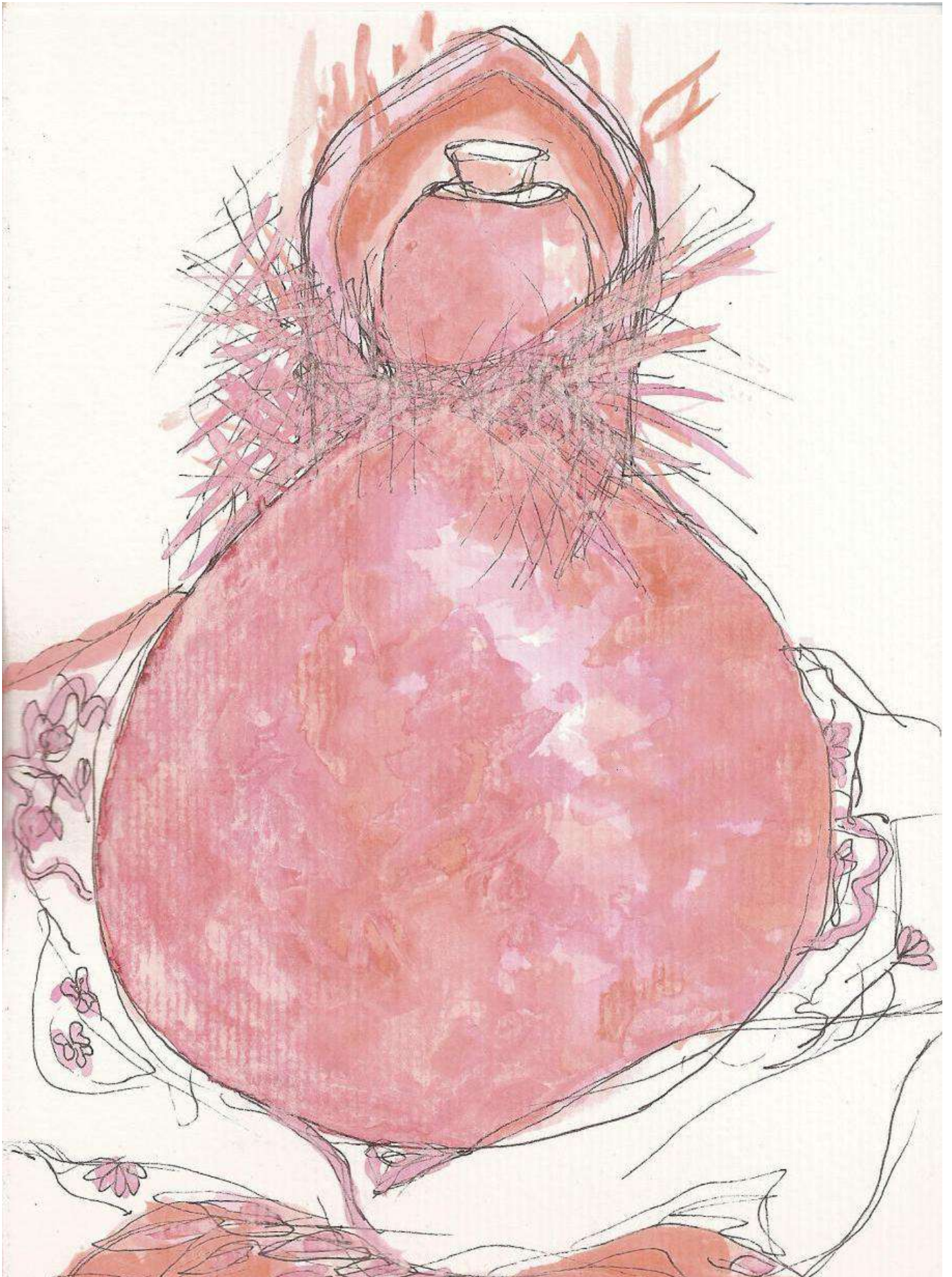
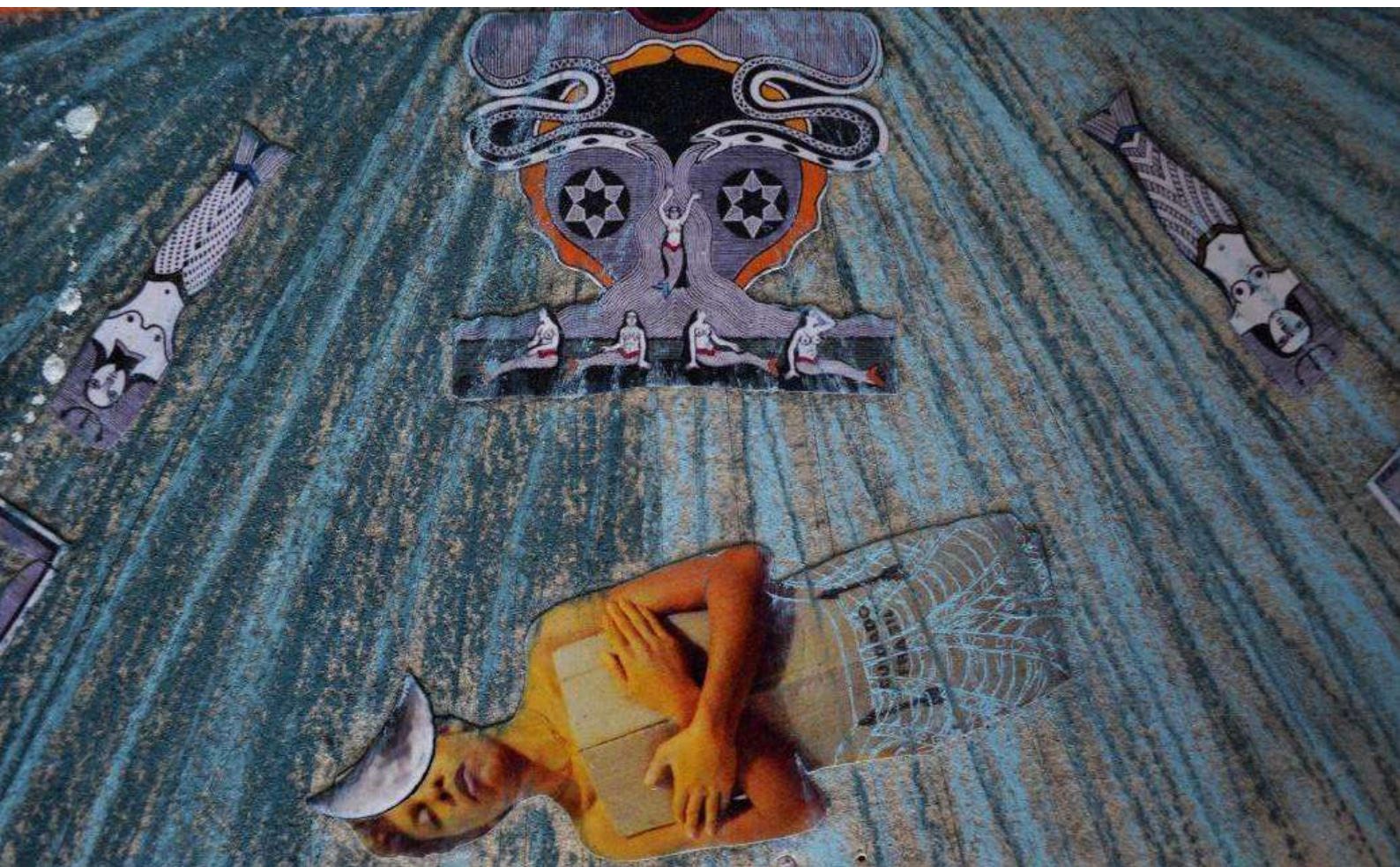


Figura 84 e 85 - Colagem O Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá





3.2.2 Corpo de água salobra

Sou um poeta do mato,
vivo afastado dos meios,
minha rude lira canta,
casos bonitos e feios,
eu canto meus sentimentos
e os sentimentos alheios.
Canto da mata frondosa
a sua imensa beleza
onde vemos os sinais
do pincel da Natureza,
e quando é preciso eu canto a mágoa,
a dor e a tristeza. [...]
Canto o crepúsculo da tarde
e o clarão da linda aurora
canto aquilo que me alegra
e aquilo que me apavora [...]
Eu canto o que minha alma sente
e meu coração encerra
as coisas de minha terra
a vida da minha gente (Assaré, 2013a).

Esses fragmentos poéticos que narram uma paisagem, histórias e memórias na relação com a natureza também revelam o meu interesse em falar sobre o repertório que me acolhe. Dessa forma, não falo só de mim, mas também de minha terra e de nossa gente. Nessa escrivência poética, continuo traçando diálogos com a obra *Caderno de Poesias*, de Maria Bethânia (2013), para compor uma espécie de colagem performática entre textos e poemas.

No sertão, a água é estimada, esperada e festejada. A importância desse elemento natural e cultural se reflete nos contextos e histórias de uma sociedade, compondo ritos de fé, percursos e performatividades sociais. Aqui, trato das narrativas que compactuam tanto com a autobiografia,⁸⁹ ao relatar minha relação com os lugares e trajetos, quanto com narrativas, fatos e ficções da memória de infância e dos relatos coletivos.

A água dita a vida do sertanejo. As cisternas, sistema de captação e armazenamento das águas da chuva, é uma tecnologia bastante presente no Nordeste e supre necessidades básicas da comunidade. Mas não contempla a manutenção do plantio e a criação de animais que dependem da chuva ou ditam trajetos para o acesso à água. No contexto urbano, essa relação muda bruscamente. A água chega canalizada e geralmente não há espaço e tempo para o cultivo da terra e para a criação de animais, de modo que se perde um pouco a noção das estações, da periodicidade da chuva, dos lugares e trajetos que outrora foram feitos por antepassados para abastecer seus lares.

Desde pequena, ouvia as estórias contadas por minha mãe referentes ao fácil acesso à água encanada que sempre tive em vida, ao contrário de toda a dificuldade de sua geração e das anteriores, que tinham que ir à fonte, nomeada de poço de Manoel Félix⁹⁰ para encher latas de água e carregar na cabeça para o abastecimento de suas casas. Essa história era constantemente repetida, pois, além de apresentar os diferentes meios de acesso à água entre nossas gerações, servia para nos elucidar uma realidade que impunha, aos antepassados, um esforço físico, desde criança, para a subsistência da família.

⁸⁹ Segundo Philippe Lejeune, a autobiografia ou escrita de si se define como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfocando sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”. (Lejeune, 1980, p.14 *apud* Oliveira, 2018, p. 75-76).

⁹⁰ Local que deu origem à cidade e que atualmente abastece parte do município.

Era nesse trajeto, entre idas e vindas à fonte, que se dava a movimentação da cidade; onde aconteciam as paqueras, as brincadeiras, as músicas e apostas de quem conseguia levar maior quantidade de água: atividades que disfarçavam o fardo do trabalho. Era também nesse caminho que se atualizava sobre a vida dos parentes, vizinhos e amigos; onde se cantava a fé e as músicas populares e se contavam histórias de assombração. Como minha mãe já dizia, só quem pegou água da fonte sabe como é difícil realizar os trabalhos do lar e qualquer outro trabalho cotidiano sob essas condições. Esse fato nos apresenta práticas que nascem da vivência direta do ser humano com esse elemento, resultante de conjunções sociais, individuais e coletivas.

A água, em Iraquara, passa por debaixo da terra, pelo seu lençol freático. Suas correntezas ficam gravadas nas paredes das cavernas que, ora na cheia, ora na baixa, demarcam linhas que desenham seu movimento ao passar pelas barreiras do trajeto. O município está inserido geograficamente na bacia hidrográfica do Rio Paraguaçu, que nasce na região da Chapada Diamantina e deságua no litoral sul de Salvador. Segundo nos informa o geólogo Rodrigo Alves Santos, essa bacia é extremamente importante e está localizada inteiramente em território baiano, abrangendo aproximadamente 54.873 km² de área territorial ocupada por 79 municípios. (Santos, 2011, p. 45).

Para dar continuidade ao trajeto já traçado desde Belo Horizonte, em Iraquara, caminhei entre a casa de minha avó materna até o poço de Manoel Felix, com as sementes de cabaça na boca para plantá-las ao longo do trajeto, enquanto carregava a cabaça com águas doces de Oxum para saudar a força de Nanã e tantas forças ancestrais que fizeram esse mesmo caminho. Vestindo branco, com os pés descalços, cabelos e sobrancelhas descoloridas, carregava a cabaça sobre a cabeça e caminhava devagar, recordando histórias e percebendo olhares, matando a saudade daquele lugar.

Ao invés de colher a água da fonte, fiz o movimento contrário, levando água para o poço, como forma simbólica de reverenciar um lugar que, por falta de cuidados públicos, está morrendo. Nesse movimento, encontrei uma forma de levar asê⁹¹ e carinho a um lugar que muito nos alimentou e que agora passa por deterioração.

⁹¹ “A palavra yorubá *asê* possui vários significados. Em um contexto cosmológico, é a Força que sustenta a Criação. A manifestação primordial do *asê* seria a Força invisível que cria tanto luz quanto escuridão. (grifo do autor) Em O conceito de Ifá por Awó Fá’lokun Fatunmbí, tradução: Awo Ifakoya.

Ao chegar na fonte, que atualmente tem o formato de um tanque feito com pedras e cimento, percorri seus espaços externos, plantando as sementes que carregava na boca. Era uma forma de pedir licença para entrar e agradecer por esse momento levando presente, hábito comum ao ir à casa de algum amigo ou parente. Desci as escadarias e, chegando às suas águas cristalinas, em forma de oração, gratidão e reverência, toquei a água, molhei meus pés e, com uma canção de sôfrego, derramei metade das águas doces no poço de Manoel Félix. Foram fortes os sentidos aguçados naquele momento. Quando me abaixei para preencher o restante da cabaça com as águas salobras, compreendi o que era permear diversos territórios, sentidos de água e histórias compartilhadas, conectando as águas de Lençóis, onde as lavadeiras de roupa passam os dias de sol a sol trabalhando, ao poço que abasteceu lares de diversas gerações de Iraquara. Essa relação entre territórios construiu uma memória baseada em trajetos que tinham o mesmo princípio: o acesso à água.

Falar sobre o *Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá* é trazer a relação desse movimento de retorno em busca do reconhecimento de minha formação cultural para conectá-lo a outras memórias que também me formaram. Retorno ao lugar onde vivia minha avó materna, espaço matriarcal das águas salobras, do saber das plantas e da terra, para trazer as potencialidades dos caminhos tradicionais relacionados aos percursos das águas. Busquei criar uma conexão com as águas para fora dali, relacionando águas passadas com histórias presentes, com águas futuras de desejos em reconhecer as várias raízes que ramificam e percorrem as histórias dos povos originários, dos povos da terra de Abya Yala.⁹² Nessa narrativa performática, busquei traçar conexões entre as águas da Chapada Diamantina e do mar da Bahia, tendo como objetivo ofertá-las às águas do Lago Texcoco, no México, representando, nesses caminhos, fundamentados no mesmo elemento, a fé presente nos trajetos populares das manifestações culturais afro-brasileiras e originárias em Abya Yala. Desse modo, com as águas de minha terra, comportadas na cabaça, tracei o ponto para alcançar as Terras de Aiocá que, para mim, seria o México, no período do grande festejo popular, no dia de Nossa Senhora de Guadalupe.

Ao falar da propriedade performática do “tempo espiralar”, repetimos ações de outrora, como também somos refletidos nelas, sendo o presente revigorado pela

⁹² Abya yala, na língua do povo Kuna, significa terra madura, terra viva ou terra em florescimento e é sinônimo de América. Abya Yala vem sendo usado como uma autodesignação dos povos originários do continente como contraponto a América. (Porto-Gonçalves, 2009).

compreensão do passado ‘ocultado’, numa projeção em que “cada repetição é certa medida original, assim como, ao mesmo tempo, nunca é totalmente nova” (Martins, 2002, p. 85).

Para compreender esse passado ‘ocultado’, é necessário percebermos o que comportamos para além desse tempo: todas as formas de vida, não só humana, mas vegetal, mineral, animal e cósmica. Não nos distinguindo, pois fazemos parte desse todo, nesse tempo que vai e volta em um sentido espiralar. Assim, vamos reiterando ações - conscientes e inconscientes – que se perpetuam em nossos diversos corpos, do passado ancestral, do corpo presente e do futuro dos que virão. Nascem dessas ações/performances uma prática que perpetua um conhecimento corporal. Esse corpo comporta em si todas as formas de existência: “tudo se afeta de modo complementar”.(Martins, 2020⁹³) A sinésia é motriz, dinâmica e movimento. Essa energia é aquilo que nos alimenta.

Preservar essa visão integral é, por excelência, aguçar o saber ecológico que compreende a coexistência das coisas, do sujeito e do ambiente como forma complementar. Leda Martins nos afirma que “há um parentesco entre tudo o que existe” (Martins, 2020). A autora nos brinda com um saber que se manifesta em forma epistêmica quanto ao signo, à estética, à sabedoria e ao repertório da negrura. E que ao meu ver, se impõe como reconhecimento de nós mesmos.

⁹³Leda Maria Martins , fala no seminário virtual , Escola de Arte Dramática, USP. 30 de julho. 2020.



Fig. 88 - Águas doce de Oxum, rio Paraguaçu. Foto Telma Arlinda (2021).

3.2.3 Corpo de água doce

Todo esse percurso e fluxo de água recebem os diversos afluentes, diferentes fontes de inspiração capazes de se realizar em um tempo contínuo, mas não linear, como fluxo de água que influi e deságua em diversas fontes. São as permeabilidades que não param de chegar e contornar outros fluxos, cabendo, assim, um tempo água de experiências e vivências espiralares. Para o pesquisador Stéphane Huchet, a permeabilidade pode ser percebida em seu sentido mais sutil, “menos fácil de reparar à primeira vista, processos mais finos, eventualmente mais escondidos, mais subterrâneos”. O que implica ter tato, abertura, passagem, “deslizamentos que desposam seu objeto.” (Huchet, 2013, p. 22). Lidar com essa sutileza é falar de algo

que é permeado, mas não se rompe. Por não haver violência ou imposição, limitações ou definições prévias, ela é da ordem da imponderabilidade.

Ao lidar com os elementos presentes na natureza e ao realizar essas trocas de águas, percebi que era esse fluxo que me compunha. Fluxo dos locais com os quais estabeleci uma história e uma vivência, fazendo parte de um corpo de memórias e repertórios que me fizeram compreender as performances em seu sentido ritual, vivenciando diversas transformações internas e/ou externas, ao afetar o outro e os ambientes diversos.

Outro fator importante de conexão refere-se ao fato de que, ao reverenciar as “divindades”, forças extrafísicas que a água evoca, estabeleço também uma conexão que está para além do que é visto ou compreendido pela lógica cartesiana, racionalista. Criam-se linhas de conexão entre o saber ancestral e o saber atual, para garantir a fluidez de conhecimento às gerações futuras, confluindo com cosmovisões que vêm da base da terra, “*do barro do chão*”, como a cosmovisão quilombola do Saco do Curtume, apresentada por Antônio Bispo Santos, que nos fala de um saber que se faz naturalmente, na oralidade, um saber orgânico, que se desenvolve desenvolvendo o ser (Santos, 2018), que produz vida, compartilhamentos, numa perspectiva do pensamento cosmológico, onde o espiritual e o múltiplo estão presentes em tudo.

A transformação propiciada desses encontros foi percebida por mim no decorrer do tempo, não seguindo uma ordem cronológica. Nesse sentido, pôde ser concebida em momentos diversos e foi ganhando sentido na sua própria ressignificação, de modo que a performance ecoava cada vez mais próxima das vivências rituais, pois se fazia em um outro espaço e tempo, não habitado cotidianamente.

Segundo Schechner (2012), a partir do ritual acontece uma reelaboração simbólica do espaço e tempo que são relativizados. Nessa relativização do tempo e na reelaboração simbólica do espaço, podemos constatar uma ressignificação do próprio corpo com o ambiente, confluindo em uma perspectiva de proximidade entre os ritos e a performance; promovendo transformações individuais e coletivas e me aproximando do estado ritual, definido por Schechner (2012) como memórias em ação.

No momento de evocar a “purificação” sugerida nos banhos de águas baianas, quis referendar a potencialidade de pureza que a água nos sugere. Em seu contexto social, podendo superar os limites dos ritos religiosos, o sentido de purificação se faz

presente tanto na ritualidade do banho cotidiano quanto na manutenção da saúde interna do corpo. Tendo como influência o contato fenomenológico com a água, o ser humano projeta ideais de pureza. Segundo Bachelard, “a água clara é uma tentação constante para o simbolismo fácil da pureza. Cada homem encontra sem guia, sem convenção social, essa imagem natural” (Bachelard, 1998, p. 140). Assim, a imaginação material da pureza da água localiza-se em sua própria essência.

O tempo que se opera sobre a água faz esse elemento fluido promover movimentos de correntezas circunféricas. Essa matéria líquida também é absorvida pela permeabilidade do solo, de modo que a terra se deixa molhar, absorvendo a vida e a memória presente na água, tal como nossas relações interpessoais e “inter ambientais”. Seguindo uma perspectiva corpo-território, penso sobre as fontes que me permeiam e carregam histórias desse corpo completo que é o da própria Terra.

Quando trago os trajetos e a necessidade dos banhos em águas ancestrais, refiro-me à necessidade de me limpar, promovendo um descarrego energético. Se analisarmos a forma violenta com a qual somos acostumados a lidar com nosso corpo-território, seguindo uma lógica capitalista e utilizando agrotóxicos em nossos alimentos, percebemos o quanto infectamos o solo, a água e, conseqüentemente, nosso próprio corpo. É possível perceber o quanto esses desequilíbrios nos afetam, acarretando doenças e dores. Em algum momento, será necessário, por uma questão de sobrevivência e de saúde, nos conectarmos e estabelecermos uma relação equilibrada com a natureza.

Pelo potencial de purificação que a água evoca, é muito comum vermos, em nossas tradições de cura ou de credo, práticas ritualísticas com esse elemento, como banhos de descarrego, banhos de energização, banhos de assento, benzeções, batizados etc. Quando, em contato direto com o nosso corpo, evocamos saúde e cura, sua permeabilidade fenomenológica traz benefícios diversos, nos servindo como “remédio” por meio de banhos de mar, de rio, cachoeiras, banhos de chuveiro, escalda-pés, gelo para machucado, água quente para cólicas menstruais, água contra queimaduras. A sua ingestão serve também para baixar a pressão alta, trata problemas de circulação, rins, ressecamento intestinal, desidratação e diversos outros males causados pelos maus hábitos. Até mesmo a saúde mental é beneficiada pela água, que a melhorar o humor, a despertar sentimentos de autoestima, autocuidado, gerando maior disposição para a realização de atividades cotidianas. Assim como a

Terra, nosso corpo é composto, em média, por 75% de água. Portanto, sua existência é essencial para a manutenção de nossas vidas.

Em um sentido cultural, percebo a água como parte de nossas memórias comunitárias e individuais. Por isso, busco me aproximar de uma poética artística que dialogue com uma poética ancestral, valendo-me de uma performance que atua no tempo espiralar por se integrar às experiências do passado, do presente e do futuro, de forma viva e contínua, confluindo num mesmo espaço-tempo, refletida nas ações e memórias de um saber corporal. Desse modo, falar de um corpo de espacialidades, no fluxo natural do movimento das águas, transforma os *Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá* em coreografias de lugares ancestrais, memórias acumuladas dos comportamentos reiterados e expressos no campo prático e simbólico que a ancestralidade evoca.



Fig. 89 - O Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá. Foto: André Fossáti.2013.

Diante da diversidade cultural brasileira, podemos perceber diversas cosmovisões sobre a água. Dentre elas, está a do povo Krenak que, atualmente, habita o estado mineiro, em uma região à margem do rio Doce, do lado oposto à Serra da Onça. Além de ser fonte de água e alimento, na tradição do povo Krenak, o rio é sagrado. No início de cada período de chuva, os indígenas iam ao rio Doce, tocavam

suas águas e cantavam no ritual *atorân*, que significa purificação espiritual. "Nós temos o elemento água como um elemento sagrado" (Dia, 2018), diz Geovani Krenak.

Após o crime ambiental causado pela mineradora Vale, resultando no rompimento das barragens Samarco e Mina Córrego do Feijão, em 2015 e 2019, milhares de vidas humanas, animais e vegetais foram extinguidas e prejudicadas, sem que os responsáveis fossem devidamente autuados pelo crime. Pessoas, biodiversidades, memórias e rios (rio Doce, rio São Francisco, rio Paraopeba) foram mortos ou drasticamente atingidos. Dentre os mais impactados estão os povos ribeirinhos e indígenas que vivem às margens desses rios. Desse modo, ritos como o *atorân* foram interrompidos.

Além da necessidade de acessar esse bem natural, para os indígenas, a água é uma matéria que transfigura uma dimensão existencial. "A água é a veia da mãe Terra, é o sangue da mãe Terra, é quem dá pulso e quem dá vida", relata Júnior Xukuru, que mora na reserva indígena Recanto dos Encantados, no Distrito Federal. (Dia, 2018, n.p).

A partir dessa cosmovisão, que dialoga com as diversas formas de relação dos povos originários do Brasil e da Abya Yala, a água é vista como um ser vivo, que nos alimenta de vida e energia. É referenciando esse saber integral que respeita a natureza, que faço menção a essa cosmovisão. E, compactuando dessa perspectiva, trato a água como elemento sagrado, que nos alimenta de matéria líquida, de energia vital. Voltar a esse conhecimento ancestral de modo a confluir com a percepção e a leitura desses elementos é não estar alheio às violações constantes aos mais velhos, nossos avós, como nos fala o escritor e líder indígena Ailton Krenak, em seu texto *Do Sonho e da Terra*, em que nos confirma a importância do rio Doce para a manutenção e a existência de seu povo nesse território:

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização (com toda essa pressão externa) (Krenak, 2019, p. 21).

Essa cosmovisão que respeita a biodiversidade e se vê como parte desse "inteiro" ambiente pertence aos Krenak e aos diversos outros povos originários, o que me faz refletir sobre a forma, imposta desde o período colonial e vigente até hoje, e

os modos de nos relacionarmos com os nossos territórios, com a vida e com a água. Para se traçar uma poética ancestral, é necessário que habitemos os nossos lugares de saber, respeitando a diversidade étnica que compõe nosso país, valorizando as potencialidades que podem ser empregadas nessa compreensão, atuando contra a exploração que vem condenando e matando nossos rios e nossos povos.

Tão diversas quanto as etnias indígenas são suas perspectivas de mundo, suas reivindicações e formas de resistência. E é esse elemento primordial que aproxima as visões dos povos, de norte a sul do país: "Hoje, são 305 povos que existem dentro do Brasil já contatados, e em todos os povos a reclamação é a mesma: que a água está acabando, que as grandes empresas e fazendeiros estão retirando a água dos nossos rios, dos nossos mananciais", como afirma o representante da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), Júnior Xukuru (Dia, 2018, n.p.).

Diante desse contexto, busco, por meio da arte, me portar de forma "artista" e poética na reconstrução de nossas narrativas e memórias, a fim de me permear de riquezas, diversidades e saberes, reeditando nossas trajetórias a partir de nossas matrizes culturais, agindo de forma contracolonial.⁹⁴ Como descendente dos povos Payayá da Chapada Diamantina, no contexto urbano de desaldeamento e com referências sertanejas, testifico as influências ao tratar da água como elemento fundamental, que nos inspira ritos, trajetos e histórias contadas e recontadas que formam nossos repertórios incorporados. Desse modo, transcrevo as influências da história de Iraquara, que começa com os povos nômades, que habitavam esse território há mais de 12 mil anos, trazendo as tradições mais recentes, como o trajeto popular ao poço de Manoel Félix. Crio, a partir das diversas narrativas sobre esses fluxos e caminhos de rezas e latas d'água, o sentido poético de uma autoescrita que também busca transcrever um corpo comunitário, onde se criam e se recriam hábitos e saberes no percurso.

Para Halbwachs (1990 *apud* Ferreira, 2013), nossa memória é construída coletivamente. Ou seja, o que recordo é fruto da minha relação com o meio em que vivo. São memórias não só minhas, mas de minha família e comunidade, amigos e grupo social. Aquilo de que me lembro é "construído e corroborado pelas lembranças

⁹⁴ Modos de resistência quilombola. Termo apresentado por Antônio Bispo dos Santos "E chamamos contracolônização todos os processos de resistência e luta em defesa dos territórios dos povos contracolônizadores, seus símbolos, significações e modos de vida." (Santos, 2018, p. 59).

do grupo do qual faço parte.” (Ferreira, 2013, p. 19). Pautados nas lembranças do meio do qual fazemos parte, corroboramos as ideias de Halbwachs, que nos diz:

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivéssemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque em realidade, nunca estamos sós. [...] Suponhamos que eu passeie só. Diremos que desse passeio eu não possa guardar senão lembranças individuais, que não sejam senão as minhas? Não obstante, passei só na aparência. Passando por Westminster, pensei no que me havia sido dito por um amigo historiador [...]. Em todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estava só, que refletia sozinho, já que em pensamento eu me deslocava de um grupo para outro [...]. (Halbwachs, 1990, p. 26 *apud*. Ferreira, 2013, p. 19).

Estar na doçura das águas é nos manter abertos às permeabilidades evocadas nos encontros e transformações a partir de outro corpo, desposando a matéria, objeto, referência ou parceiro. Segundo Huchet (2013, p. 34), na arte, mas não somente, a noção de permeabilidade permite “situar passagens e capilaridades entre polos e tecidos”. O autor utiliza o termo para questionar possibilidades de novos paradigmas para arte, sugerindo que, se aplicado na escola de arte, ao invés de estudarmos os processos de criação, deveríamos estudar os “processos de permeação”, já que atualmente a arte pertence a um mundo no qual as “permeações são o motor de invenção”. E conclui que a permeabilidade não possibilita espaço às relações de hierarquias e discriminação. “Significa abertura, câmbios, intercâmbios, algo que constitui o lençol freático onde as coisas fluem entre elas, integrando-se umas às outras conforme processos que não controlamos” (Huchet, 2013, p. 34).



3.2.4 Corpo de água salgada

Após percorrer essas rotas que me fizeram encontrar, em minha ancestralidade, o sentido de pertencimento e compreensão dos elementos naturais, regressei à capital baiana a fim de continuar o percurso até as terras de Aiocá.

O Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá remete às mitologias associadas ao culto à lemanjá, orixá africano da cultura lorubá.⁹⁵ Seu nome “deriva de *Yèyé omo ejá* (mãe cujos filhos são peixes) e ela é o orixá dos egbá, estabelecidos, outrora, na região entre Ifé e Ibadan, onde existe ainda o rio Yemojá”. (Verger, 1997, p. 73). Os povos egbá transferiram-se para a região de Abeokutá, próxima ao rio Ogum, onde depositaram os objetos sagrados da deusa.

Vale lembrar que esse rio Ogum não tem relação com o orixá Ogum. “lemanjá é saudada como “Odò (rio) iyá (mãe) pelo povo egbá, filha de Olóòkun, deus (em Benin) ou deusa (em Ifé)”. (Verger, 1997, p. 73). Em outros países, pode ser conhecida como rainha do mar. No Brasil, é um dos orixás mais populares e festejados, segundo Jorge Amado. É ele quem nos conta, em *Mar Morto*, as narrativas do cais, onde todos têm mais de um nome, por abreviação, apelido ou acrescentando qualquer coisa que recorde uma história, uma luta, um amor. “lemanjá, que é dona do cais, do saveiro, da vida deles todos, tem cinco nomes, cinco nomes doces que todo o mundo sabe” (Amado, 1971, p. 78).

Popularmente, lemanjá, a rainha do mar, é conhecida também por Dona Janaína, Inaê, Princesa de Aiocá e Maria, nas analogias com a religião católica. A princesa de Aiocá remete à saudade dos dias livres na floresta: “Aiocá é o reino das terras misteriosas da felicidade e da liberdade, imagem das terras natais da África” (lemanjá, 2012). Além desses nomes, a divindade ainda pode ser conhecida como Dandalunda, Ísis, Janaína, Marabô, Mucunã, Princesa de Aiocá, Princesa do Mar, Rainha do Mar, Sereia do Mar, entre outros, dependendo de cada região. (lemanjá, 2012).

lemanjá possui diversos nomes, relativos aos diferentes lugares profundos do rio. Por se referir à mãe cujo filhos são peixes, podemos refletir sobre a qualidade

⁹⁵ “O termo *yorubá*, conforme explica Biobaku, aplica-se a um grupo linguístico de vários milhões de indivíduos. Ele acrescenta que, “além da linguagem comum, os yorubá estão unidos por uma mesma cultura e tradições de sua origem comum, na cidade de Ifé, mas não parece que tenha jamais se constituído uma única entidade política e também é duvidoso que, antes do século XIX, eles se chamassem uns aos outros por um mesmo nome”. (VERGER, 1997, p. 3).

desta labá⁹⁶, que é tida como a mãe de todos, a mãe primordial, que pode ser interpretada como a mãe de incontáveis filhos. Talvez por isso, muitas pessoas de diferentes credos se sentem familiarizados com esse orixá.

Das tradições ligadas à lemanjá no Brasil, entre as mais conhecidas, está o festejo, no dia 02 de fevereiro, na praia do Rio Vermelho, em Salvador - Bahia. O início da devoção nessa data se deu em 1924, quando pescadores, devido às dificuldades na pescaria, fizeram um presente à Mãe d'Água, que foi oferecido após a celebração da missa em homenagem à Sant'Ana. Mesmo se desenvolvendo a partir de uma festa católica, essa é a única festividade do calendário das festas religiosas populares da capital baiana que é realizada sem interferência do Catolicismo (Couto, 2013).

A celebração em homenagem à “Rainha de todas as águas” também pode ocorrer em 15 de agosto, 8 de dezembro e 31 de dezembro. O dia 8 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Conceição da Praia, padroeira de Salvador, é feriado municipal, sendo também um dia de reverência à lemanjá, que teve origem na devoção dos pescadores do Monte Serrat, na Pedra Furada: “Todo o ano se faz festa de lemanjá, no Dique e em Monte Serrat. Então, chamam por todos seus cinco nomes, dão-lhe todos os seus títulos, levam-lhe presentes, cantam para ela” (Amado, 1971, p. 78).

Outro festejo associado à lemanjá é o dia 31 de dezembro, quando, no Rio de Janeiro, em Santos e em Porto Alegre, as pessoas acendem velas, levam flores e presentes ao mar, para agradecer ou fazer algum pedido para o novo ano. A maioria é adepta da umbanda, uma religião brasileira que mistura fundamentos das religiões africanas, do espiritismo de Alan Kardec e de outras elaborações filosófico-religioso de tendência universalista (Verger, 1997). Historicamente, segundo relato de Pai Paulo de Oxalá, “em 31 de dezembro de 1952, um terreiro da Ilha do Governador chamado ‘Tenda de Santa Bárbara’ seguiu com um grupo de médiuns para a praia de Copacabana. A festa tinha como finalidade reverenciar lemanjá, a Rainha do mar. Este Terreiro foi um dos muitos que começaram o réveillon religioso nas praias”. (Maria, 2019). Esse orixá reúne diversas pessoas que, muitas vezes, não são iniciadas ou adeptas das culturas de matriz africana, o que demonstra sua popularidade no território brasileiro, de modo que é possível ver reunidas pessoas de diferentes credos em um mesmo evento, a fim de saudar as forças do mar.

⁹⁶ Termo dado aos Orixás femininos.

Os caminhos para o oceano são diversos, mas o deslocamento para o mar sempre irá sugerir algo profundo, como nos mitos de Iemanjá que, inicialmente, era rio, mas que agora representa a mãe das diversas águas. Para esse transcurso de águas, é necessário pensar o que o mar nos evoca, pois é nessa extensão de águas “infinitas” que se guarda a memória e a metáfora cultural da diáspora.

Causada pela subjugação dos povos que foram escravizados e saqueados de suas riquezas, da diáspora africana surgiram as mazelas sociais presentes até hoje. Diversas dores foram se acumulando: memórias silenciadas, narrativas esquecidas e corrompidas que sobreviveram por uma prática de resistência, de insubordinação, criando um saber confluyente e transfluyente, presente nas tradições culturais e capaz de manter vivas as memórias necessárias para a conservação de um saber e da própria existência.

A exemplo disso, abordo mitos vindos da África que, ao cruzarem os oceanos, sofreram alterações e mudaram muitas características, embora sua essência mítica se mantenha intacta. Apesar de todas as transformações, como nos conta a profa. Dra Celiana Santos, “Yemanjá representa o mito vivo que, em sua origem, partira de África” (Santos, 2013). Esse saber compõe diversas histórias e mitologias que falam de um sentido atemporal de criação do mundo.

Os mitos são histórias contadas que buscam desvendar mistérios e revelar a origem de saberes ocultos, cultivados pelos mais velhos. Grande parte é mantida em segredo. “Estrutura paradoxal, por explicitar e esconder paralelamente o âmago de suas narrativas, o mito reúne fantasia, alegoria e verossimilhança num contexto que atia a curiosidade.” (Briglia; Sacramento, 2009, p. 175). Trata-se de um saber iniciático reservado a poucos, sendo traduzido por signos, enigmas, alegorias e parábolas, revelando um conhecimento de forma entreaberta, nunca explícita. Para Mircea Eliade, o mito possui um caráter sagrado:

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes

dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (Eliade, 2007, p. 15).

Podemos verificar que as mitologias fazem parte de nosso imaginário, contando histórias dos primórdios. O ser humano sentiu necessidade de criar e justificar, através de símbolos e narrativas, a existência do universo, a produção de sentidos das dimensões extrafísica. Associados à vida, esses sentidos abarcam o que constitui o imaterial e escapa à razão, na tentativa de compreender o mistério. Bastante presente nesse processo e nessas tradições, a oralidade busca explicações para a origem do universo, da vida e das relações entre o ser humano e a natureza: “A natureza do mito se consubstancia nos atributos do sobrenatural, relacionando-o à existência de uma divindade ou um conjunto de divindades” (Santos, 2013, P.40).

Em seu livro *Mitologia dos Orixás*, Reginaldo Prandi nos relata a origem do mito na cultura Yorubá. Para o autor,

Os mitos dos orixás originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs”. Falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. (Prandi, 2001, p. 24).

Dentro das mitologias associadas a Yemanjá, existe uma que muito me chamou a atenção, “Iemanjá cura Oxalá e ganha o poder sobre as cabeças” (Prandi. 2001, p. 24), me inspirando a pensar o ato de pintura do cabelo como uma forma simbólica de entrega da cabeça. Iemanjá é a dona das cabeças, aquela que é destinada a cuidar do Orí de todos. No momento em que realizei o descoloramento do cabelo, intencionei, de forma simbólica, fazer a entrega do meu Ori.

Ao perceber esse movimento contínuo, em espiral, onde o passado pode ocupar um lugar a frente, bem como o futuro pode se repetir em um tempo regresso, compreendi meu corpo como uma espécie de continuidade futura de um passado ancestral, conectando em mim a leitura do feminino da minha avó e da minha mãe, presentes no meu próprio corpo. Isso me fez refletir sobre como meu corpo se manifestava, quais escolhas o conduziram e como se reinventaram para resistir. Assim, por morar em Salvador, atribuí o meu corpo ao mar, tentando ler, nas entrelinhas, significados que me permeiam.

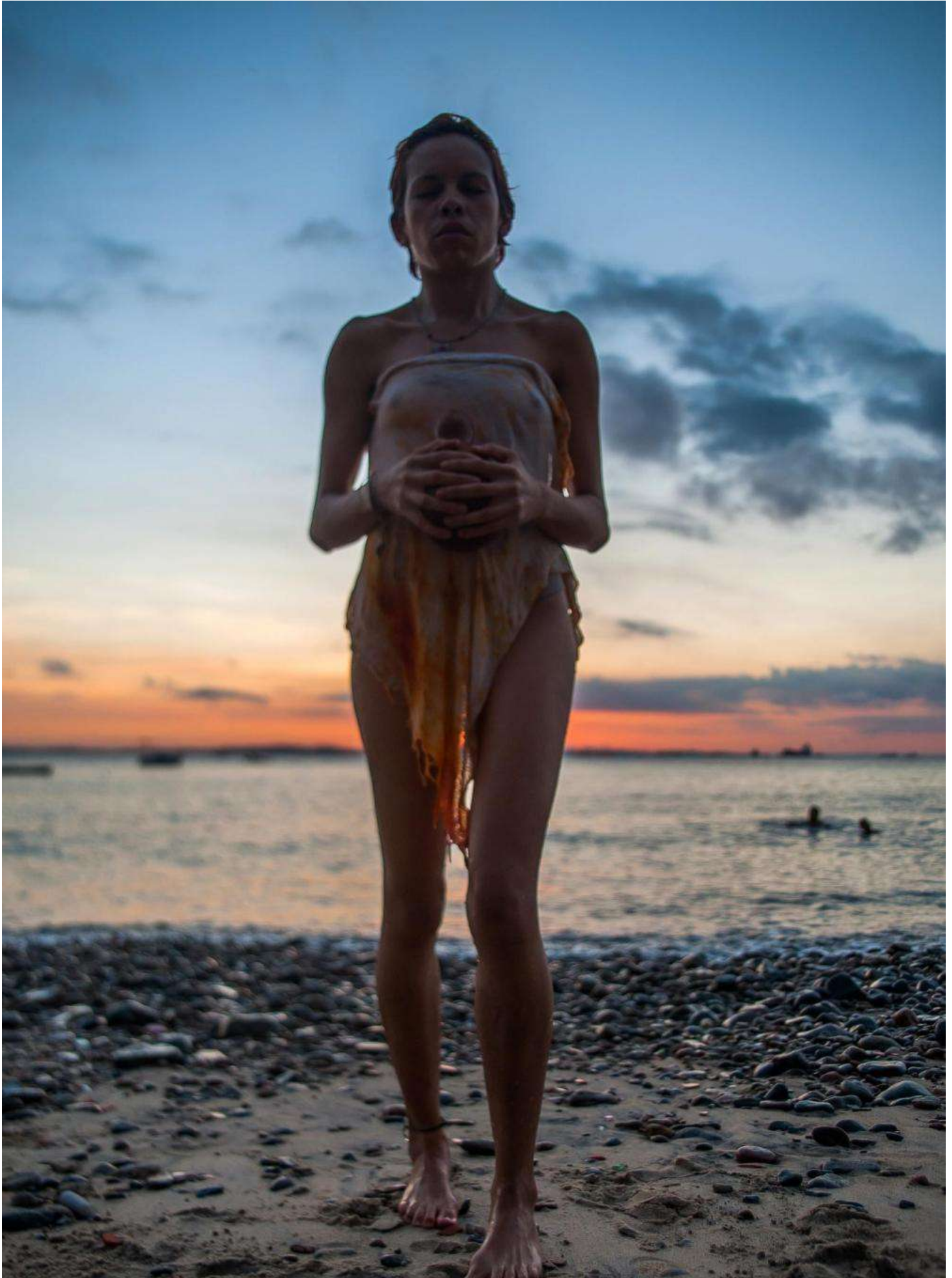
Ao regressar de Iraquara com as águas salobras, reverenciando a minha avó, e as águas doces, a minha mãe, levei-as como oferta daquilo que contém o potencial simbólico das águas femininas e ancestrais, tomando consciência de que ambas as águas naturalmente deságuam no mar. Confluindo nessa poética, encontrei em mim a representação das águas salgadas corporificadas nesse trajeto como Inaiê. Assim, em Salvador, na praia do Solar do Unhão, ao lado do Gamboa de Baixo, realizei a oferta de parte de minhas águas ao mar e completei de águas salgadas a cabaça, para a continuidade do percurso.

Em se tratando de um transcurso feito por um corpo em performance, pude então firmar esse trajeto pessoal ao lugar que para mim seria As Terras de Aiocá, onde queria encontrar e vivenciar um dos maiores trajetos populares de Abya Yala, o festejo da Santa das Américas, Nossa Senhora de Guadalupe.

Como Inaiê é a princesa de Aiocá, floresta misteriosa dos tempos de liberdade, tentei perceber em mim, a partir de um corpo em performance, o trajeto que me levaria a essas terras de florestas sagradas, local que suscitaria um regresso ao saber ancestral. Causada por diversas outras “coincidências”, entre moradas e residências, havia refletido sobre o lugar a se alcançar, um espaço tempo de saudação e reverência a um saber ancestral. Assim, sabia que as terras que soavam como local de florestas e águas misteriosas de saberes seriam mexicanas. Na intenção de saudar o Rio Texcoco, que foi soterrado para a construção da Cidade do México, desejava igualmente realizar o trajeto popular no dia de festejo de Nossa Senhora de Guadalupe, a fim de conhecer as histórias escondidas por trás dessa imagem. Queria saudar essa força primária que conecta diversos povos originários nesse trajeto coletivo.

Após a seleção em um edital público de intercâmbio cultural financiado pela Secretaria de Cultura da Bahia (Secult), em 2013, pude realizar esse desejo e concluir o trajeto, podendo, finalmente, alcançar as terras almeçadas, as Terras de Aiocá.

Figura a seguir: O Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá Fonte: Acervo pessoal. Foto André Fossati, Salvador (2013).









4. AÇÃO III – AGRUPAR-SE: TEMPO TERRA

Narro as ações em retomar o agrupar como estratégia de sobrevivência. Início com o retorno ao lar, a fim de compreender as raízes culturais que formam minha identidade, de modo a identificar o corpo-território, individual e coletivo, ao habitar e me agrupar como forma de construção coletiva e de resistência cultural. Ao valorizar os saberes ancestrais, presentes na memória corporal.

Para tanto, descrevo o ato de retorno e reconhecimento da história de Iraquara, percebendo, em suas especificidades geomorfológicas e socioambientais, por meio de uma leitura sensível, as inúmeras possibilidades para a construção processual de ações artísticas e culturais com a associação A Casa de Tupã.

4.1 Corpo-Território: memórias de Iraquara

A gente fria
Desta terra sem poesia
Não se importa com esta lua
Nem faz caso do luar
Enquanto a onça
Lá na verde da capoeira
Leva uma hora inteira
Vendo a lua derivar ⁹⁷

Ao regressar a Iraquara, encarei esse movimento como uma forma de habitar o seu corpo-útero, buscando compreender sua história, seu nome, sua geografia e tudo que as cavidades de acolhimento comportam – o ira/yra: mel e o quara/coara: buraco, oco, cavidade. Iraquara é uma expressão derivada do tupi e significa “buraco de mel” (Mauro, 1957). Esse topônimo se justifica devido à presença de uma grande quantidade de abelhas que habitam as matas decíduais presentes nas dolinas e no setor noroeste do município.

Ao reconhecer seu nome e pensando em sua formação rochosa, associei o formato da cabaça como simbologia da sua cultura e de seu nome, como instrumento capaz de comportar água, por ser oca por dentro, bem como pela relação direta com sua utilização no período da formação da comunidade.

⁹⁷ Luar do Sertão (Catullo da Paixão Cearense / João Pernambuco, 1914) Interprete: Maria Bethânia, 2013.

Iraquara é uma cidade situada no coração da Bahia, na porção centro-norte da Chapada Diamantina, tem como principal característica uma expressiva densidade de cavernas que se originaram pela formação calcária do seu subsolo, o que faz dessa área um dos principais sítios espeleológicos do Brasil. Além de seu aspecto cênico, as grutas e cavernas de Iraquara conservam um conjunto patrimonial e científico de relevância multidisciplinar na área geológica, geomorfológica, paleontológica, arqueológica e biológica. Também constituem importantes reservatórios para o abastecimento de água, além de serem um atrativo especial para atividades ecoturísticas na região.

Também é conhecida como a “Cidade das Grutas”, em alusão às características ambientais que lhe conferem paisagens com uma diversidade de feições cársticas, como as cavidades naturais cientificamente definidas como cavernas, mas regionalmente chamadas de grutas. Essa característica deve-se à sua localização no contexto geológico da Chapada Diamantina, conhecido como o Carste Diamantino (Santos, 2015).

Penso em suas cavidades subterrâneas formadas pelo rizoma de grutas que fazem escoar as águas salobras de seu lençol freático. Essa água compõe a bacia hidrográfica do rio Paraguaçu, fazendo parte do aquífero cárstico da bacia de Irecê. (Laureano; Cruz Jr., 2002). Essas são as águas que comportam as memórias e a história do povo desse lugar.

Sendo o aquífero cárstico um dos principais recursos naturais da área, uma vez que os cursos superficiais são geralmente secos e a água disponível está nos condutos inundados, ele constitui a principal fonte de água para consumo humano e desenvolvimento das atividades agrícolas. (Laureano; Cruz Jr., 2002).

A história da cidade tem início com a presença dos povos nômades, há cerca de 12 mil anos, conforme mostram as pinturas rupestres, fósseis e registros arqueológicos dos diversos povos pré-históricos que ali abrigaram-se (IBGE, 2020). No artigo *Grutas de Iraquara*, de Fernando Verassani Laureano e Francisco William da Cruz Jr. (2002), explica-se como ocorrem essas formações e sua importância para o contexto cultural do Brasil. Há uma descrição das cavidades esculpidas em rochas carbonáticas neoproterozóicas da formação salitre, presentes no extremo sul da Bacia de Irecê. Elas resguardam uma incontestável beleza cênica, guardando importantes registros culturais e científicos.

O município também está inserido na Unidade de Conservação – APA Marimbus–Iraquara, criada através do Decreto Estadual nº 2216, de 14 de junho de 1993, com o intuito de regular o uso das terras, visando à preservação ambiental nas áreas de grutas e cavernas. (Santos, 2015, p. 37). A região compreende uma área de estudo pertencente ao Território de Identidade da Chapada Diamantina, BA⁹⁸.

O município possui características fisiográficas peculiares que lhe conferem uma paisagem natural diversificada. Rios subterrâneos, grutas e cavernas oferecem diversas opções de lazer aos moradores e visitantes. Essas características também estimulam pesquisadores a desenvolverem estudos multidisciplinares nesse território.

Cabe evidenciar que a região de Iraquara é responsável pela manutenção subterrânea da grandiosidade e da beleza de um dos mais expressivos conjuntos paisagísticos do Brasil, a Chapada Diamantina. As redes de galerias existentes compõem um dos mais significativos sítios espeleológicos do país onde, atualmente, encontram-se registradas mais de uma centena de cavernas, constituindo, possivelmente, o local de maior densidade de galerias subterrâneas por unidade de área no Brasil (Auler; Farrant, 1996 *apud* Laureano; Cruz Jr., 2002). Essas grutas exibem formas e padrões variados, muitas delas atingindo dimensões quilométricas de desenvolvimento.

Os colonizadores começaram a chegar à região na metade do século XIX. Atraídos pelo garimpo, formaram diversos povoados e, em Iraquara, os principais são Parnaíba (hoje Iraporanga), Vila do Riacho do Mel, Água de Rega e Canabrava (Santos, 2016).

Os povoados que foram se constituindo pelo garimpo e pela produção em sítios favoreceram a criação de diversas rotas que ligavam as comunidades pertencentes à comarca de Campestre ou de Lençóis.⁹⁹

⁹⁸ Os Territórios de Identidade foi a forma encontrada pelo Governo da Bahia, para identificar as prioridades temáticas definidas a partir da realidade local, segundo quesitos de pertencimentos culturais, possibilitando o desenvolvimento equilibrado e sustentável entre as regiões, assim, o Governo da Bahia passou a reconhecer a existência de 27 Territórios de Identidade, constituídos a partir da especificidade de cada região..

⁹⁹ Até o início dos Oitocentos, Jacobina e Rio de Contas eram as referências de vilas habitadas nos sertões baianos, respectivamente situadas na extremidade norte e na extremidade sul da atual Chapada. Surgiram a partir da mineração de ouro em fins do XVII e início do século XVIII. [...]. A segunda fase da ocupação iniciou-se após setembro 1844 com a descoberta dos diamantes, evento que mudou completamente o panorama da região. Inicialmente, Santa Isabel (atual Mucugê), figurou como centro da extração. [...] Novas descobertas não tardaram a suceder, sempre seguindo os meandros dos rios e córregos - abundantes na Chapada – para, enfim, ser distribuída por toda uma área que principiava em Santa

A descoberta de diamantes na região central da Bahia, no ano de 1844, deu início a um novo campo de migrações, pessoas de várias partes do Brasil direcionaram suas vidas seguindo os boatos de grandes riquezas ao alcance das mãos. “Dizia-se que os diamantes da Chapada poderiam ser alcançados por qualquer pessoa, bastando, para isso, apenas o trabalho de ir lá apanhá-los” (Martins, 2013, p. 24).

Desse modo, a mineração marcou a formação das primeiras grandes povoações da Chapada Diamantina, local antes considerado uma porção do desconhecido espaço do sertão baiano, avaliado por uma historiografia atenta às economias centrais da província da Bahia, como apartado, inóspito e longínquo. Nesse período, nessa região, já existiam algumas fazendas espaçadas umas das outras pelas trilhas deixadas pelo gado no processo de expansão da pecuária para as barrancas do Rio São Francisco e alto sertão da Bahia. (Martins, 2013).

Apesar de, no século XIX, já existirem fazendas nas proximidades da nascente do rio Paraguaçu, foi o diamante que conferiu grande destaque à região e despertou a cobiça de muitos aventureiros. As “aglomerações, nos espaços de extração dos brilhantes, determinaram as áreas, que, posteriormente tornaram-se vilas e cidades densamente povoadas, alterando definitivamente a paisagem bucólica e agreste daquelas serras” (Martins, 2013, p. 25).

Assim, com o surgimento desses povoamentos e a exploração de minérios, novas estradas foram abertas, interligando e facilitando o trânsito, como o estabelecimento dos caminhos que ligavam Jacobina a Rio de Contas, onde foi construída a famosa Estrada Real, que cortava a Chapada Diamantina de norte a sul e que passa no território de Iraquara. (Martins, 2013, p. 37).

Poço de Manoel Félix foi a denominação dada ao local que marcou o início do processo de povoação da cidade de Iraquara, por volta de 1860. Segundo o relato escrito por Maria Neta, Manoel Félix da Cruz, seu bisavô, junto com outros tropeiros,¹⁰⁰

Isabel do Paraguaçu, passando por Chique-Chique (atual Igatú), Andaraí, chegando até Lençóis e as serras em seu entorno (*Estiva, Veneno, Cravada, Roncador, Remanso, Capivara, Barro Branco, Palmeiras etc.*). *Pari passu*, saíram de cena as pequenas e pacatas povoações e um novo cenário foi montado. O valioso diamante mobilizou a esperança de ampla população ávida por riqueza ou por alternativas que remediasses a dureza da vida. Assim, emergiu dali uma sociedade marcada pela diversidade, dinamicidade e fluidez. (Martins, 2013, p. 37).

¹⁰⁰ “Os tropeiros surgiram no contexto da mineração, desempenhando a função do transporte de mercadorias e do gado para abastecer os garimpos. Os tropeiros desbravaram o território, explorando as riquezas naturais e apossando-se das melhores terras propícias ao cultivo de lavouras e à criação do gado, onde fixavam suas moradas dando origem a muitos povoados. A água era o grande atrativo,

vieram morar no povoado de Canabrava, pertencente à Vila Agrícola de Campestre, hoje Seabra. Maria Neta, que é uma professora do município, conta como ele e os demais habitantes do povoado tinham que fazer suas compras em Parnaíba, hoje distrito de Iraporanga, que ficava muito longe, e por isso eles faziam uma volta longa pelo povoado da Torrinha, o que aumentava o tempo da viagem e contribuía com o desgaste das tropas. (Maria Neta, 2004).

Para diminuir o percurso, o tropeiro Manoel Félix propôs ao seu grupo a abertura de um novo caminho em linha reta em direção a leste, onde se localizava a vila de Parnaíba, um dos principais locais de comercialização da região. O caminho era marcado por léguas. Utilizando-se piquetes de madeira, delimitou-se uma estrada. A certa distância do ponto de partida, ocorreu a descoberta de um poço com água abundante no leito do riacho Água de Rega. Segundo Maria Neta, Manoel Félix encantou-se com a paisagem do lugar:

Era um lugar muito bonito, no meio dessa caatinga, este baixão que mais parecia um vale, era composto de grandes árvores tipo mulungu, quixaba, canafísul, tamburi, juá de boi, são miguel e tapicurú [...]. Manoel Félix andando notou uma trilha feita por rastros de animais selvagens. Inteligente como era ele, logo pensou “onde tem rastro de animais deve ter água” e assim seguiu a trilha e encontrou realmente um poço de água cristalina, mas salobra [...] Ele resolveu morar no baixão e assim apossou-se da terra, pois ele tinha direito, a qual o povo nomeou-a poço de Manoel Félix. Construíram suas casas próximo ao poço e a cada um ele deu um pedaço de terra para fazer suas roças e o povo se espalhou pelo baixão. (Maria Neta, 2004, p. 21).

Alguns moradores da cidade alegam que, no período em que a tropa encontrou o poço, já existiam pessoas morando nas redondezas, ocupando alguns sítios, evidenciando as informações sobre o processo de expansão pecuária. De toda forma, foi desse momento de encontro da tropa vinda do povoado de Canabrava com o poço no baixão que se estabeleceu o local que serviria de ponto de apoio para tropeiros e foi ocupado pelas famílias dos agricultores, dando início ao povoado que inicialmente ficou conhecido como Poço de Manoel Felix.

Em 1930, tornou-se distrito, com o nome João Pessoa,¹⁰¹ pertencente ao município de Doutor Seabra, (ex Campestre e que, em 1931, tornou-se apenas

principalmente no sertão, pois dela dependiam para o plantio, a sobrevivência dos animais e o abastecimento das famílias que buscavam a fixação no território.” (SANTOS, 2015, p. 43).

¹⁰¹ Distrito criado com a denominação de João Pessoa pelo Decreto Estadual n.º 8416, de 10-05-1933, subordinado ao município de Seabra. (IBGE, 2020).

Seabra). Já o distrito João Pessoa tornou-se município em 1962, quando recebeu o nome de Iraquara (Iraquara, 2019).

Sendo assim, o poço de Manoel Félix é um local de referência histórica e que também demonstra a formação geomorfológica da cidade, pois o baixão dá acesso a esse poço de água salobra que brota da terra e possui, em sua lateral, uma pequena abertura com o início de uma gruta, ali percebemos sua nascente e vemos parte de seu lençol freático.



Fig. 95 e 96 - Poço de Manoel Félix/ A Fonte. Foto de arquivo. Iraquara – BA (2014).

O poço de Manoel Félix, também conhecido como a fonte, abastece grande parte da cidade e da região.¹⁰² É um local de fácil acesso, situado na baixa do riacho Água de Rega, hoje em dia seco, ao oeste do centro da cidade. Esse local desvela uma pequena parte de sua formação geomorfológica, composta por diversas galerias subterrâneas, que se apresentam com um aspecto de “queijo suíço” encoberto por água. No poço, temos acesso a um dos maiores lençóis freáticos do Brasil e o mais rico em recursos hídricos da Chapada Diamantina e microrregião de Irecê, socorrendo os municípios da região em época de estiagem. (Iraquara, 2019).

O povoado que se iniciou desse poço, foi crescendo para o lado leste. Do centro da cidade até lá, percorremos a antiga Ladeira da Fonte para chegamos ao poço. Esse era o trajeto cursado cotidianamente por minhas antepassadas, mãe, avó e tias,

¹⁰² O Sistema de Abastecimento de Água (SAA) da sede municipal de Iraquara, teve sua operação iniciada em 1994, atualmente é composto por captação de água subterrânea por meio de dois (02) poços tubulares, localizados na sede municipal, 1.340 metros de adutora de água bruta (AAB), 01 estação elevatória de água bruta (EEAB). O tratamento é realizado por meio de desinfecção simples e fluoretação, possui 1.859m de adutora de água tratada (AAT). Possui 03 reservatórios, somando uma capacidade total de 200 m³, 31.717 metros de rede distribuidora e 2.884 ligações de água. (Iraquara, 2019, p. 22).

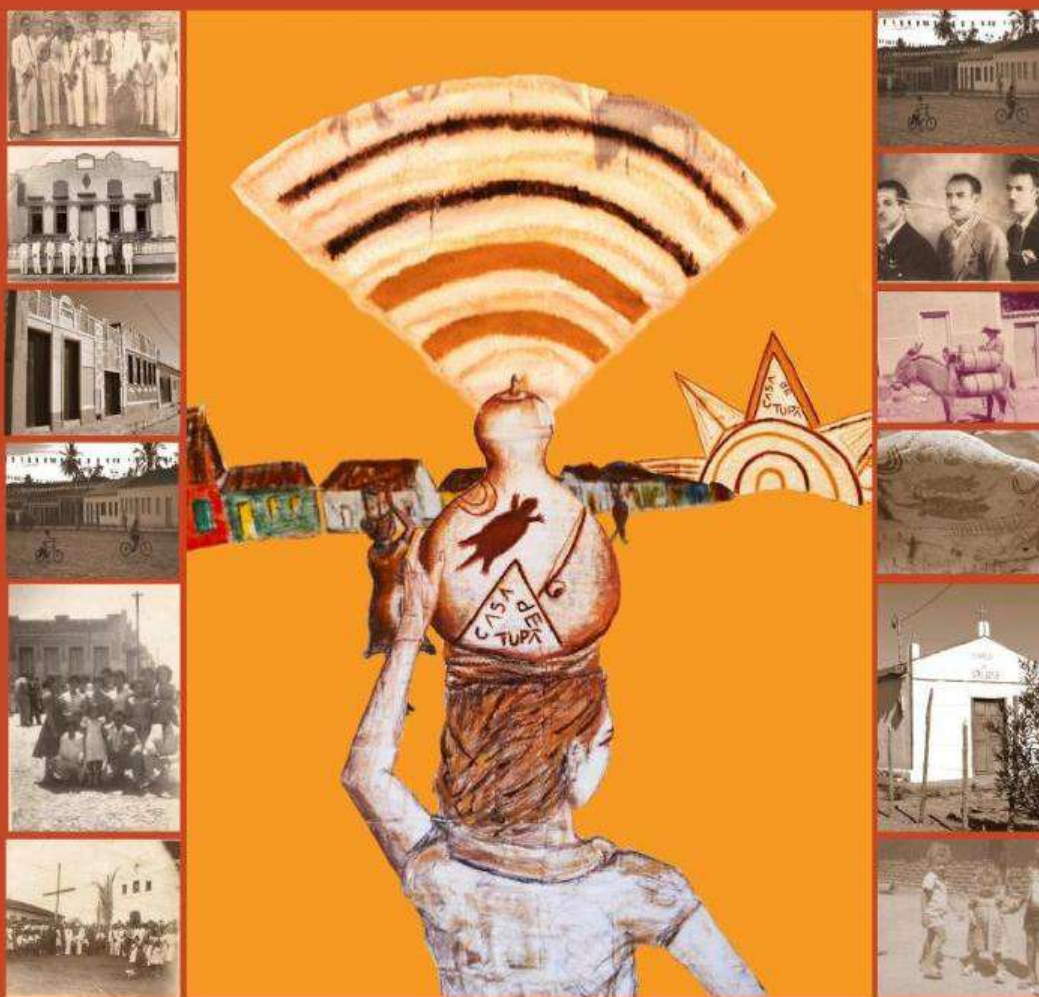
bem como pela população do povoado, que carregava latas de água na cabeça ou no “lombo de jegue” para abastecer suas casas com água potável. No caminho da ladeira, casas simples, sendo grande parte de paredes coladas e com quintais no fundo ou com a frente e as laterais com espaço para plantio. Assim, até hoje descemos a ladeira da fonte para acessar o local que abastece e alimenta a cidade e que nos mostra a cor translúcida de suas águas transparentes.

A fim de divulgar os patrimônios culturais de Iraquara, contando um pouco a história de seus povoados e da cidade, nós da equipe¹⁰³ da Casa de Tupã realizamos, em 2015, a II Semana Cultural, com o tema: Memória e Patrimônio de Iraquara, com uma programação de quatro dias de atividades no mês de dezembro. E, em 2017, com o foco nas águas do município, realizamos a IV Semana Cultural A Casa de Tupã, com o título: Tradições do Poço de Manoel Félix. Para ilustrar essas atividades, realizei um trabalho visual com pintura ou desenho, para a construção da identidade visual do evento, como foi o caso da II Semana Cultural A Casa de Tupã. Nessa ocasião, realizei uma pintura com pigmentos naturais e sintéticos sobre tecido, que serviu de inspiração para a construção imagética da atividade.

¹⁰³ Em 2021, a equipe é composta pelos seguintes agentes e seus respectivos cargos: Telma Arlinda Neves Félix, Presidenta; Lílian Marques de Novaes, Vice-presidenta; Ana Gabriela Matos Vieira, Tesoureira;

Florisvaldo Pedreira da Silva, Tesoureiro suplente; Mateus Ricardo de Souza, 1º secretário; Jardel Luís Félix Pacheco, 2º secretário; Luís Carlos Pedreira do Amaral, Conselho fiscal; Zilda Marcelina Ferreira de Azevedo, Suplente; Vladicléia Emílio dos Santos (Tauane), Conselho fiscal; Melquiades José de Araújo Neto, Suplente; Jam Batista de Souza, Conselho fiscal; Hozienne Reis Passos, Suplente; Anne Solimar Félix, Diretoria de Arte; Mircéia Jordana Félix Pedreira, Diretoria de Cultura; Vladimir Félix Pacheco, Diretoria de Meio ambiente e Ruan Santos Medeiros que contribui no setor de arte e da feira agroecológica.

II SEMANA CULTURAL A CASA DE TUPÃ
MEMÓRIA E PATRIMÔNIO DE IRAQUARA
17 a 20 de dezembro de 2015



17/12 às 19h Abertura com exposição e vídeo - A Casa de Tupã rua Artemísia Nogueira.

18/12 às 19h Roda de conversa: Memória e patrimônio de Iraquara - Auditório Robson Ribeiro

19/12 às 18h A Cultural: Música, teatro, poesia e dança - Parque da Dolina

20/12 às 08h Ação Ecológica: Reflorestamento do Poço Manoel Félix (A Fonte)

Apoio:

Realização:



Figura 97 - Cartaz da II Semana Cultural A Casa de Tupã, em 2015. Fonte: Acervo pessoal.



Fig. 98 e 99 - Caminho da fonte - Pintura sobre tecido, Iraquara – BA/ pintura digital. (2015).

Suas grutas e cavernas são como ocos gigantes e abertos, comportam as riquezas de estalactites e estalagmites, flores de aragonita, cabelos de anjo, pinturas rupestres e milhares de especificidades que ocupariam ao menos uma lauda de descrição, sem esquecer, é claro, do patrimônio ancestral que habita o subsolo, confluindo para todos os buracos e cavidades, ou seja, o lençol freático que abastece a bacia do Paraguaçu. É exatamente esse tesouro, o líquido maternal, a água que existe no útero materno e da terra que é totalmente agredido, poluído, extraído e contaminado cotidianamente, desde muito tempo.

Quanto ao poço, hoje em dia, quase não é possível tirar uma foto bonita do lugar, pois suas águas usurpadas por encanações são constantemente contaminadas por esgotos sem tratamento, pelos agrotóxicos das produções agrícolas monoculturais, pelo lixo industrial e hospitalar, resultando em uma cidade com dados alarmantes de casos de câncer no estado da Bahia. Um exemplo do limo do esquecimento, da desvalorização e do desrespeito às nossas águas toma conta daquilo que é a história do início da formação da cidade de Iraquara.

Expandindo essa escala de riqueza patrimonial material e imaterial, vejo o útero de Iraquara nas grutas e cavernas que resguardam tesouros dos mais diversos para toda a humanidade e também para todos os seres que ali existem.

Ademais, mesmo com essa gama de riqueza, de forma geral, os habitantes não conhecem e por isso não valorizam suas riquezas naturais, sua história e suas especificidades culturais. Nesse sentido, é comum a utilização irregular tanto da terra quanto da água, como também a desvalorização dos agentes culturais no município e de seu patrimônio em geral. Sendo assim, vão ocorrendo diversos crimes contra seus corpos, como o soterramento de rios e nascentes, nas tentativas de mudança dos seus fluxos; a contaminação do solo por empresas monocultoras e a contaminação das águas pelo lixo hospitalar, resultando no esquecimento dessas histórias e dos saberes populares sobre o cuidado ambiental.

Na realidade, a população tem sido educada para isso, para vender barato, para não valorizar nem a sua terra, nem o seu povo, nem as suas histórias. É igualmente comum a precariedade da vida dos trabalhadores rurais e de sua população em geral. Segundo censo IBGE (2010) revela, Iraquara está entre os

municípios baianos com baixo Índice de Desenvolvimento Humano, apresentando IDH¹⁰⁴ de 0,599 e ocupando a 279ª colocação no *ranking* estadual.

Aproximadamente 70% da população de Iraquara vive na zona rural e 30%, na sede.¹⁰⁵ Ainda assim a população agrícola não é valorizada, sendo comum as pessoas passarem por dificuldades financeiras no período de seca ou de improdutividade agrícola, adotando como uma alternativa à produção agrícola a perfuração de poços artesianos, pauta polêmica dentro do campo de preservação ambiental, já que diversos poços são feitos irregularmente, não são registrados, o que impede que sejam contabilizados os metros cúbicos de água extraídos do lençol freático. Por mais essencial que essas águas possam ser, além da situação dos poços irregulares, a água é contaminada pela irrigação de plantações com agrotóxicos e por diversas outras fontes, como a indústria, esgotos sem tratamento ou lixo dos setores da saúde.

Assim, Iraquara é uma das 271 cidades da Bahia cuja água é contaminada por agrotóxico (Lyrio; Vigné, 2019) e vemos, a cada ano, o número de casos de doenças como câncer aumentar, segundo relato da própria população, principalmente dos que utilizam o espaço da Casa de Saúde do município, situada na capital baiana. Infelizmente, a realidade da cidade é de uma grande contaminação do seu solo e de suas águas,¹⁰⁶ além das irregularidades de perfurações em sua camada fina de terra, visando à captura de água a partir dos poços artesianos, que colocam em risco de desmoronamento seu solo.

Também se vende barato a saúde dos coletores de alimentos com agrotóxico. É o caso dos trabalhadores do cultivo do tomate em larga escala. Os

¹⁰⁴ O IDH é um importante índice de desenvolvido legitimado pelas Nações Unidas para avaliar a qualidade de vida e o desenvolvimento econômico de uma população. É uma medida resumida do progresso a longo prazo em três dimensões básicas do desenvolvimento humano: renda, educação e saúde. O índice varia de 0 a 1, quanto mais próximo de 1 maior o desenvolvimento humano de uma população.

¹⁰⁵ De acordo com o “censo populacional (IBGE, 2010), Iraquara possui uma população total de 22.601 habitantes. Desses, 6.757 (29,92%) residem na zona urbana e 15.844 (70,08%) na zona rural. Os dados do censo agropecuário (IBGE, 2006) revelam que o município tem na agropecuária sua principal fonte econômica.” (Santos, 2015, p. 37).

¹⁰⁶ Segundo o Plano Municipal de Saneamento Básico do município, são localizados na sede municipal 1.340 metros de adutora de água bruta (AAB), 01 estação elevatória de água bruta (EEAB). O tratamento é realizado por meio de desinfecção simples e fluoretação; possui 1.859 m de adutora de água tratada (AAT); possui 03 reservatórios, somando uma capacidade total de 200 m³, 31.717 metros de rede distribuidora e 2.884 ligações de água. A capacidade nominal do SAA é de 43 m³/h. Os longos períodos de estiagem e a existência de poços clandestinos têm provocado o rebaixamento dos níveis dinâmicos e a conseqüente redução da vazão dos poços da Embasa. (Iraquara, 2019, p. 22).

proprietários das lavouras utilizam grandes quantidades de pesticidas e a colheita é feita sem o uso de luvas ou vestimenta apropriada. Dentre as vantagens oferecidas a esses coletores está a permissão para comer os tomates diretamente do pé (mas em quantidade limitada). No final do dia, eles levam para casa o dinheiro do pão. Junto com o dinheiro, vai também a contaminação que adentra a epiderme pelos poros, atingindo cavidades microscópicas que servem como condutos “subterrâneos”, contaminando igualmente o suor, o sangue e a água interna. Uma visão do microterritório que se perpetua no “macro território”. Quando contaminamos o meio ambiente em que vivemos, nos contaminamos e adoecemos juntos.

É lamentável ver o estado da água do poço de Manoel Felix, local que deu origem à vila que depois se tornou Iraquara. É do mesmo modo lamentável não ver ações de valorização das culturas, mas diversas contaminações das camadas de nossos corpos individuais e coletivos.

IRAQUARA

O que tem esse poço
 Onde vivo onde cresço?
 Eu cresci, eu sou moço,
 Mas não sei se mereço
 Saber o que tem esse poço.
 Esse poço tem água?
 Esse poço tem chão?
 Ou esse poço é fundo em mágoas
 Como o moço do sertão?
 Descansa Manoel suas tropas
 Beba da água límpida e pura,
 Pois numa vida futura
 Será poço o teu nome.
 Com esforço de homem
 Do homem que fostes
 Fez da terra tombada
 Brotar milho e feijão
 E fez a tua morada
 Nesse pedaço torrão.
 Abriu uma estrada
 E aos tantos dobraram tuas esperanças
 Nasceu Iraquara e vieram crianças.
 Me diga, oh poço,
 O que tem Iraquara que não seja teu?
 O sol que rasteja pelas plantações!
 Natal que festejas o são João de balões!
 A velhinha que chora dentro a seu lamento!
 A festa de Nossa Senhora
 Que é o teu e o meu livramento¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Iraquara (Everaldo Soares, 2014) in. Poesias Musicais.

O que tem nesse poço é a pergunta que o poeta nos faz, e é também o montante de investigação que ajudou na construção de ações coletivas que realizamos a partir de sua interpretação poética ou na percepção de suas fragilidades e potencialidades, sendo essa relação a matéria-prima para a construção dessa narrativa.



4.2 Retomada do corpo-território

Lá no meu sertão pros caboclo lê
 Têm que aprender um outro ABC
 O jota é ji, o éle é lê
 O ésse é si, mas o érre
 Tem nome de rê
 Até o ypsilon lá é pissilone
 O eme é mê, o ene é nê
 O efe é fê, o gê chama-se guê
 Na escola é engraçado ouvir-se tanto "ê"
 A, bê, cê, dê

Fê, guê, lê, mê
Nê, pê, quê, rê
Tê, vê e zê ¹⁰⁸.

Regressar a Iraquara para voltar a morar na cidade foi uma forma de acessar o abecedário da terra, compreender a linguagem do território e o sentido de pertencimento. Banhar-me nas águas, no *O Transcurso de Inaiê às Terras de Aiocá*, tinha me limpado. Mas o que habitaria o interior daquelas cavidades?

A cabaça que agora era habitada pelas terras ancestrais dos povos nativos do território de Texcoco, no México, me colocava de frente com o reconhecimento do corpo-terra de Iraquara, território ao qual pertenço, trilhando o caminho contínuo do retorno para o autoconhecimento.

Recém-graduada em Artes Plásticas na UFBA, no processo de regresso a Iraquara, desenvolvi, com o apoio da família, surgiu uma proposta de ocupação cultural do espaço da casa de minha mãe que, na época, estava vazia. O local passou a sediar oficinas, eventos e encontros, tratando-se de um ambiente seguro e livre para os artistas da região atuarem e oferecerem seus trabalhos. Pensei nesse formato no intuito de que a casa não fosse apenas ponto de encontro entre artistas e promotores da cultura na cidade, mas também se configurasse como plataforma de intercâmbio de conhecimento sobre a cidade e suas práticas culturais.

A casa de minha mãe tem um quintal amplo, com diversas árvores frutíferas e uma área que serviu para a promoção de atividades gratuitas ofertadas para o público em geral. Para a manutenção desse espaço e realização das atividades, criamos uma equipe voluntária junto com os agentes culturais que atuam no local. Também solicitamos uma parceria com a prefeitura da cidade, que aconteceu precariamente, nos fazendo recorrer à ajuda da comunidade, do comércio e de patrocinadores e simpatizantes da proposta.

Como a casa já inspira o contato com as plantas, reforçando os preceitos conceituais e práticos pautados na relação do humano com a natureza, percebi, nesta relação, todo o sagrado que isso comporta. Desse modo busquei, nas ações ali desenvolvidas, um regresso aos saberes ancestrais da terra, no contato entre a comunidade e os mais experientes, no reconhecimento dos sabedores de plantas e de medicamentos ancestrais, no mapeamento de alguns benzedores ou no contato com os grupos culturais, com ambientalistas e agricultores familiares.

¹⁰⁸ABC do Sertão (Luiz Gonzaga / José Dantas, 1953). Intérprete: Maria Bethânia, 2013.

Compreendo que retornar a Iraquara foi como habitar novamente o útero materno, a fim de reconhecer, em suas águas salobras e em sua terra vermelha, a memória de sua história, de suas feiras livres e movimentos de resistência cultural que estão registrados no corpo comunitário.

Pensei também que, voltando a Iraquara, teria uma oportunidade de conviver mais tempo com minha avó materna, Dona Isaura, que é minha grande inspiração e estava viva na época. Assim, viveria na casa de minha mãe e cuidaria do local coletivamente, propondo, através da reorganização do espaço, curar pelo plantio e pelas confluências que o recinto poderia proporcionar. Esse exercício representaria uma metáfora prática da cura dos traumas refletidos na memória uterina que habitam as histórias e os corpos das mulheres, bem como habitam o território, impactado pelos descuidos de utilização da terra.

Com base no pensamento feminista comunitário indígena presente em Aby Ayala,¹⁰⁹ o “corpo-território” deve ser visto como o seu corpo, em especial o corpo da mulher, como o primeiro território: “território no /do corpo”, como afirmam Echeverri (2004),¹¹⁰ ao definir o ventre como o “primeiro território” que habitamos: “um mar salino onde a criatura obtém seu alimento e satisfaz seus desejos.” (Echeverri, 2004, p. 263). Esse conceito expressa o espaço geográfico como pulsão de vida e desejo, em uma perspectiva que relaciona o território ao modelo de crescimento de um ser vivo.

Essa perspectiva alinha-se a de Zaragocin (2018),¹¹¹ para quem “conceber a condição territorial do útero”, o que a autora denomina de “geopolítica do útero” (2018, p. 01) possibilita a leitura e a atuação diferenciada de cada órgão no espaço territorial.

¹⁰⁹ Abya Yala é o nome dado ao continente Americano pelo povo Kuna do Panamá e da Colômbia, antes da chegada de Cristóvão Colombo e dos europeus. Significaria literalmente “terra em plena maturidade” ou “terra de sangue vital”. Os povos originários usam esse nome como uma reivindicação política, discursiva e descolonizadora.

¹¹⁰ Juan Álvaro Echeverri é antropólogo pela Universidade de Antioquia, Colômbia (1986) e doutor em Antropologia pela New School for Social Research, NY (1997). Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Etnologia Indígena. O pesquisador traz a noção de território como uma terminologia chave da nova linguagem étnico-política utilizada pelos povos nativos da Amazônia colombiana, ampliando a noção de território para além de suas fronteiras e limites, através da ligação de um grupo humano a uma paisagem e a uma história, concebendo a noção “no-areolar”, relativa ao território como um modelo relacional: como tecido e não como área. Assim, a ideia de território ajusta-se melhor não a uma representação em mapas bidimensionais, mas a uma “representación modelada como um cuerpo viviente, que se alimenta, se reproduce y teje relaciones con otros cuerpos.” (Echeverri, 2004, p. 263).

¹¹¹ Doutora em Geografia pela Universidade de Cambridge, Reino Unido, professora da Universidade de San Francisco de Quito, Equador; membro do Coletivo de Geografia Crítica do Equador, a autora utiliza a concepção de útero como “entidade geopolítica” ou “útero-territorialidade”.

Esse entendimento do espaço geográfico a partir da espacialização do corpo desenvolveu-se por Zaragocin (2018), quando a autora analisou mulheres com útero no norte-pacífico equatoriano. Diante da ameaça de extinção do grupo indígena, elas “propõem o útero como trincheira desde a qual confrontam a morte coletiva”, criando, desse modo, “uma territorialidade através dos papéis e corporeidades reprodutivas.” (Zaragocin, 2018, p. 01). Em uma abordagem que compreende que não são os órgãos ou partes do corpo que geram territorialidades, e sim que partes do corpo “podem fazer resistência de maneira distinta”, pessoas com próteses, por exemplo, “geram uma territorialidade distinta através dessa parte de seus corpos” (Zaragocin, 2018, p.11), de forma a explicitar as diferentes dimensões e ambientes em que nossos corpos, individuais ou coletivos, encontram-se envolvidos.

Zaragocin considera que “os corpos e os territórios são ontologicamente um todo” (2018, p. 4), e em confluência com Haesbaert, “tanto o corpo ou a corporeidade, relacionalmente falando pode ser tratada como território”, sendo assim, justifica-se a ideia do “útero-território” como nosso “primeiro território” (Haesbaert, 2020, p. 81).

Essa reflexão representa um convite a perceber o corpo-território em uma perspectiva de corpos como territórios vivos e históricos, em confluência com o que nos diz Cruz Hernandez, quando nos convida a perceber o corpo-território:

que aluden a una interpretación cosmogónica y política donde en él habitan nuestras heridas, memorias, saberes, deseos, sueños individuales y comunes y a su vez, invita a mirar a los territorios como cuerpos sociales que están integrados a la red de la vida y por tanto, nuestra relación hacia con ellos debe ser concebida como ‘acontecimiento ético’ entendido como una irrupción frente a lo ‘otro’ (Cruz Hernández, 2017, p. 43).

Desse modo, busco perceber o território como camadas de múltiplas relações, com as quais necessitamos estabelecer trocas, nos alimentando de outros territórios, dos espaços naturais e das diversas relações para o nosso desenvolvimento.

Em confluência com uma relação prática de ocupação do espaço, a ideia inicial do projeto cultural foi a de trabalhar com o terreno da casa, aproveitando sua estrutura e o plantio já existentes e ocupando seus espaços internos. Cuidamos do terreno, adubamos as árvores frutíferas, mexemos nas composteiras, fizemos um canteiro de ervas medicinais como proposta de cura do útero materno (o território) e de todos os úteros e corpos que ali fossem se beneficiar com as plantas e se conectar com a força da terra.



Fig. 101 e 102 - O cuidado com o quintal em A Casa de Tupã. Foto de arquivo, Iraquara – BA (2014).

Nas laterais, plantamos flores, plantas forrageiras de proteção para o solo das roseiras. No canteiro público, em uma praça triangular que fica em frente da casa, plantamos pingo de ouro, espadas de São Jorge, forrageiras e flores. Isso aconteceu no dia de abertura do projeto, em abril de 2014. Nesse dia, recebemos crianças, jovens e diversos agentes culturais que compartilharam saberes sobre plantio, pintura e educação. E, assim, criamos um jardim que ampliava a área de ação do espaço

interno para o espaço externo da rua e iniciamos a pintura coletiva na fachada da casa.

Esse projeto, que logo foi ganhando corpo, tinha nome captado no sopro do vento ou da intuição, como um soar Tekó Porã – de bem viver, palavra boa que surgiu na respiração: *A Casa de Tupã*. Nome que faz referência a um lugar de raiz da cultura indígena e diz também do que é sagrado, pois intitulava um local como a casa de Deus. Tupã vem do tupi e significa raio ou Deus do raio. (Mauro, 1957, p. 35).



Fig. 103, 104 e 105 –
Cuidados com o quintal
Da Sede da Casa de Tupã.
Canteiro de pneus
com identificação
de espécies de plantas.
Fotos de arquivo,
Iraquara – BA. (2014).



Fig. 106 e 107 - Ação de abertura, plantio em praça pública. Iraquara – BA. 2014.



Fig. 108 – (página seguinte) Entre_tecido. Foto: Tiago Nunes, 2018. Iraquara – BA.

4.3 Retomada ancestral

Em uma das mitologias que contam a narrativa de Tupã para os povos Guarani Mbya, segundo Xeramõi Marcolino da Silva – Karai Tataendy Mrangatu, “Nhanderu Ru Ete, o primeiro Nhanderu que existiu”, “criou Tupã, que é dono da água; quem manda a chuva é Tupã Ru Ete.” (Silva, 2015, p. 11).

Tupã também é conhecido como o Deus do Trovão e foi, de certa forma, um nome muito difundido pelos jesuítas, na busca por compreender e rotular as crenças indígenas e sua relação com o sagrado, porém não sendo capazes de traduzir a dimensão e percepção sobre “deus” para os diversos povos indígenas. A meu ver, essa seria uma compreensão inicial muito difundida em nossos territórios e, por isso, facilmente assimilada. Outros nomes mais específicos poderiam não ser tão bem aceitos na linguagem de um povo que, por vezes, acredita que a história do “índio” é coisa do passado ou que não faz parte de sua própria história ou mesmo que não exista mais ou somente exista no meio da mata.

Por mais cabocla que possa ser, Iraquara dificilmente se identifica com uma história de resistência indígena. Trata-se de uma história tão antiga e sussurrada que não se houve mais. Das histórias que ouvi, segundo o relato de minha tia Anie, encontraram uma índia tapuia morta em uma gruta por volta dos anos de 1980. O máximo que eu ouvia falar, em minhas terras, sobre a nossa ancestralidade era que minha bisavó e meu bisavô eram tapuias. Foram achados no mato. Mas daí, descobri que os brancos chamavam diversas etnias indígenas do sertão de tapuias.

A definição de grupos étnicos como tapuio ou tapuia se refere ao “outro”, aos indígenas do sertão, dos territórios desconhecidos. Em seu texto *Conquista e Resistência dos Payayá no Sertão das Jacobinas: Tapuias, tupi, colonos e missionários (1651-1706)*, o historiador e professor Solon Santos, aborda a imagem construída sobre os tapuias. No sertão, território desconhecido, as “tribus tapuyas expellidas do litoral” poderiam também ser conhecidas como a “Tapuyrama”, cuja tradução em tupi significa “região dos tapuias ou dos bárbaros” (Santos, 2011, p. 27). O pesquisador também traz as palavras de Frei Vicente Salvador, quando assim os define: “os mais barbaros se chamão in genere Tapuhias, dos quaes ha muitas castas de diversos nomes, diversas lingoas, e inimigos huns dos outros”. (Santos, 2011, p. 27).

Outro dado interessante a respeito dessa nomenclatura é abordado por Solon Santos, sobre a noção de “tapuia”. Segundo o historiador, tal noção “foi construída a partir dos contatos entre a frente colonizadora e os povos indígenas do litoral e do sertão ao longo dos séculos XVI e XVII”. Sendo uma conotação atribuída ao “outro”, um sentido de alteridade, “os “Tapuia” eram inimigos dos princípios cristãos e europeus. Além do mais, também foi criada para representar a oposição entre o litoral colonizado e o sertão indomado” (Santos, 2011, p. 28).

Assim, os diversos grupos e distintas etnias foram generalizados com o “outro”, ou “bárbaro”, atribuindo-lhes esse nome que varia entre tapuia e tapuio, mas desempenha a mesma função de rotulação genérica. Como exemplo, também temos os tapuios que, segundo o programa *Povos Indígenas no Brasil*, ocupam uma parcela do atual estado de Goiás e tem esse nome atrelado à fundação da aldeia do Carretão no século XVIII, no Estado de Goiás, “quando partes de diferentes povos indígenas da região são ali assentadas e perdem sua autonomia tribal” (Almeida, 1999).

Tapuio não é expressão designativa de uma etnia. É muito mais expressão de identificação por outros moradores da região do que uma autoidentificação, pois tanto os registros históricos quanto a tradição oral asseveram uma procedência étnica de índios Xavante, Xerente, Javaé e Karajá que foram para lá conduzidos a partir do último quartel do século XVIII. Pode-se, contudo, concordar que este convívio prolongado em torno e em termos desta precisa forma de relacionamento possa ter incutido e cristalizado nos que são chamados tapuios a aceitação desta identidade genérica. (Almeida, 1999).

No contexto da invasão colonial, a definição de “tapuia” passou a ter um caráter militar e administrativo, aplicando-se indistintamente a povos tupi e não tupi, “a depender de como se posicionavam diante do processo de conquista e dos interesses dos colonizadores” (Santos, 2011, p. 28).

Diante dessa generalização, é fácil presumir que a memória histórica pré-colonial do município de Iraquara e região também dispõem de poucas fontes bibliográficas e documentais que especifiquem os diferentes grupos que ali habitaram.

Iraquara é uma cidade que apresenta um registro arqueológico que, segundo o diagnóstico do município, tem sua história começando há “mais de 12 mil anos, quando, por seu território passaram muitos povos pré-históricos, nômades das mais variadas regiões, hoje conhecidas como Goiás, Pernambuco, além São Francisco, Minas Gerais e outras tantas” (Iraquara, 2019, p. 09).

Esses dados são mensurados por analogias feitas a partir de outras partes do Brasil, no Nordeste em particular. Segundo a série de estudo do Patrimônio Arqueológico da Bahia (Etchevarne; Fernandes, 2011), “deve-se pensar que existiu uma ocupação humana recuada até, pelo menos, a transição Pleistoceno/Holoceno, isto é, entre 12 mil e 10 mil anos atrás.” As informações sobre as datações provêm de regiões próximas ao Estado da Bahia, “como a da Gruta do Padre, no município de Petrolândia, Pernambuco, na altura em que o Rio São Francisco tinha uma cachoeira, antes da barragem de Itaparica” (Etchevarne; Fernandes, 2011, p. 27).

Esses povos deixaram aqui as marcas de sua presença através das pinturas rupestres e dos registros arqueológicos encontrados nas grutas e abrigos. Porém, mesmo datado desde as primeiras ocupações até a invasão colonial, a história dos povos indígenas que viviam e vivem na Chapada Diamantina, assim como a região, consiste em um tema pouco estudado na historiografia e nas instituições de ensino. Assim, também o processo migratório e colonizador da região é pouco pesquisado e difundido. Sabe-se que os povos que ali viviam foram, de alguma forma, absorvidos entre os conflitos étnicos e sociais.

Os diversos povos indígenas sofreram um longo processo de conquista colonizadora, a partir da chamada Guerra dos Bárbaros. Eram ciclos de conflito com povos indígenas que “envolveram índios ‘do corso’ (nômades ou semi-nômades) e aldeados, missionários, sertanistas baianos e paulistas, sesmeiros, rendeiros, moradores e agentes da Coroa portuguesa, e de re-ocupação” (Santos, 2020, p. 05). Segundo Santos,

[...] mais que uma impiedosa guerra de extermínio total promovida pelos interesses dos criadores de gado e apoiada pelo Estado contra os índios rebelados que defendiam as suas terras invadidas, as “Guerras de Conquista” incidiram em um complexo e dinâmico quadro de relações sociais em que os diferentes atores envolvidos poderiam ser aliados ou inimigos de um ou de outro a depender do momento e circunstâncias. (Santos, 2011, p. 203).

Segundo Solon Santos, essa região era habitada desde o século XVI por grupos étnicos indígenas como os Payayá que faziam parte do “grupo linguístico Kiriri, família que predominava em uma região que abrangia desde o Ceará e Paraíba até o sertão setentrional baiano, pertencente a um ramo do tronco Macro-jê” (Santos, 2020, p. 05). Porém, como nos afirma o mesmo autor, os Payayá não eram os únicos, apontando, desde fontes documentais, para a presença, no sertão da Bahia, dos

“Sapoiá, Tocós, Moritises, Maracás, Secaquerinhens, Cacherinhens, Caimbés, Pankararu, Ocren, Oris, Tamaquins, Araquenas, Anaiós, Topins” (Santos, 2011, p. 34).

Contudo, mesmo sendo os payayá, um dos grupos mais descritos pelos documentos coloniais, não se pode afirmar, com total certeza, se o etnônimo payayá consiste em uma autodenominação ou heterodenominação.¹¹²

Outro fato documentado que aponta para a presença dos payayá na região da Chapada Diamantina é descrito em *Os Payayá massacraram os paulistas na Bahia*, que relata diversos episódios ocorridos no século XVII, quando o povo payayá das regiões de Utinga e Jacobina desciam periodicamente ao litoral “atacando e destruindo fazendas e engenhos, numa forma de responder à invasão de seus territórios” (Prezia, 2017, p. 114). O então governador da Bahia, Francisco Barreto, em 1657, apela aos paulistas bandeirantes para enfrentarem o povo payayá.

Em fevereiro de 1658, um batalhão comandado pelo capitão Domingos Barbosa Calheiros, mais dois adjuntos paulistas, seguiram para Salvador, onde começaram a recrutar pessoas. A partida para o interior ocorreu em outubro de 1658, e à medida em que o grupo seguia sertão adentro, continuava o recrutamento. Dentre eles estavam jovens payayás que se ofereceram para servir de guias. Na caminhada, o batalhão foi sofrendo diversas emboscadas, pois os “guias” não eram aliados. (Prezia, 2017).

Assim, por via documental, fica um pouco difícil apontar com precisão quais povos ocuparam a região de Iraquara, pois diversos grupos fugiam da colonização que crescia desde o litoral. Uma das consequências desse processo de conquista, além do extermínio ou do genocídio dos diversos grupos, foi a diáspora ou dispersão dos povos indígenas. Segundo Santos, “as possibilidades de dispersão dos diversos grupos indígenas do sertão eram as ‘fugas para o mato’, os aldeamentos missionários (jesuíticos, franciscanos, capuchinhos, carmelitas), régios ou os administrados por particulares” (Santos, 2020, p. 144), “além das fazendas, vilas e cidades” (Santos, 2020, p. 06).

Ainda conforme Santos, “os espaços culturais, geográficos e econômicos dos Sertões da Bahia revelam-se como construções resultantes das complexas interações de conflitos e negociações entre múltiplos grupos indígenas” (Santos, 2020, p. 85) e

¹¹² Quando a autodenominação é substituída por uma heterodenominação ela se torna pejorativa e acaba sendo generalizada para outros os colonizados.

por diversos agentes da sociedade colonial e nacional, que foram se misturando a ferro, fogo e sangue e, de forma massacrante, dissolvendo as diversas culturas indígenas na formação cultural desse território brasileiro.

Assim, o nome “A Casa de Tupã” surge como uma bandeira da qual ecoam as vozes ancestrais de uma cidade silenciada, de uma cidade que, diante desses processos, aos poucos, mata sua própria terra, sua mata e seu povo.

A Pesquisa das Características Étnico-Raciais da População (PCERP) apresenta cinco categorias de classificação do IBGE (amarela, branca, indígena, parda e preta). Os dados divulgados pelo censo IBGE (2010), no item Mostra Característica da População, não apontam a presença de pessoas indígenas no município. Já em algumas cidades vizinhas, como Lençóis, Seabra e Palmeira, existe uma pequena parcela de pessoas que se autodeclaram indígenas.

Tanto pela inexistência quanto pelo número reduzido de pessoas que se autodeclaram indígenas na região, interpreto que muitos não puderam contar suas histórias ou passar seus costumes aos seus descendentes, talvez por acreditarem que estavam errados frente ao massacre cultural imposto pelo colonizador. Sendo assim, parte da memória e do entendimento de nossa constituição cultural é devorada junto com as árvores, os rios e tudo o que nos é essencial. Desse modo, pude constatar os diversos silenciamentos dessas culturas nativas, tanto que a linguagem em nossa região não existe mais. Nem há registros dessas linguagens e histórias no município.

Acredito que, para fortalecermos nossas bases culturais e de compreensão identitária, nada mais necessário que buscarmos revisitar nossa formação histórica. Reporto-me ao que disse Ailton Krenak: “que não há indivíduo que consiga ficar em sua sã consciência nessa sociedade sem compreender suas raízes identitárias” (Krenak, 2020).

O processo de colonização deixou chagas na vida dos brasileiros, representadas por falta de reconhecimento das suas raízes identitárias, desconexão com a natureza e com o sentido de pertencimento e reconhecimento territorial, refletindo uma estrutura social racista que nunca deixou de praticar o etnocídio contra os povos originários.

Ao mesmo tempo, os povos que aqui resistiram ao sistema escravocrata e homicida tiveram que intensificar lutas, revoltas e práticas ancestrais para que seus descendentes sobrevivessem. Como prática de resistência comunitária, os quilombos

e o deslocamento como estratégia de sobrevivência coletiva foram pautados no fortalecimento de grupos que constroem sistemas de acordo com cada costume, crença e relação com o meio.

Sendo assim, esses grupos passaram por um processo de contatos, batalhas e trocas com outras etnias. O contato com os colonizadores os fazia fugir, quando não eram pegos “a dente de cachorro” para servir ao sistema branco. Como foi o caso da mãe de Dona Amália, segundo o relato de sua neta Isaura Neves de Souza, minha avó materna. Talvez essa seja uma das poucas histórias que ela soube, ou quis contar, sobre seus antecessores. Além disso, parece que foi tanto sofrimento que ela fazia questão de esquecer. Não se falava sobre isso. Vivia da roça e pronto.

Ela trazia em seu corpo, em suas mãos, uma memória de vida ao carpir ou ao cuidar das plantas, vestida com roupa simples e lenço na cabeça, os cabelos sempre trançados. Minha avó era da terra, mexia com cerca e trabalhos culturalmente destinados a homens. Comandava a casa e, por isso, meu avô sempre lhe concedeu a ordem. Muito devota, antes de se tornar evangélica, cultuava altares e tinha uma mediunidade muito forte, mas que foi negada por ela mesma após se tornar uma das primeiras evangélicas da cidade.

A ativista, poetisa, professora e pesquisadora Célia Xakriabá também relata sua experiência sobre o conhecimento transmitido corporalmente entre seu povo como um saber da terra, um saber incorporado que é transmitido através da experiência. Ela recorre ao sentido nativo xakriabá quando nos fala do ato de aprender por imitação, associado à criatividade e à tradição, na medida em que os mais jovens vão observando, com o olhar atento, os pais e os avós que “inspiram a criatividade do desenvolver a partir do re-envolver” (Xakriabá, 2020, p. 114).

Sendo assim, Célia retoma o conhecimento dos mais velhos que afirmam que “o conhecimento não é apenas elaborado pela mente, é elaborado também pelo exercício da prática com as mãos” (Xakriabá, 2020, p. 113). Ou seja, pela prática corporal, por uma memória encarnada nas ações, nos gestos e na vivência do dia a dia, como uma forma de reviver a sabedoria e reativar essa corporeidade.

Voltar para a casa de minha mãe foi habitar esse útero como parte do corpo-território, a fim de curar as feridas causadas pelo silenciamento, violência e desvalorização de nossas culturas. A exemplo de minha mãe, quando vejo a relação traçada nesse período, reconheço o quanto essa vivência foi determinante e transformadora para a nossa leitura de pertencimento.

Minha mãe é a filha caçula dos 10 filhos de Isaura Neves. Seus irmãos e irmãs nasceram com peles das mais variadas tonalidades. Acreditava-se que uns eram negros, outros não. Já que seu tom de pele é mais claro, minha mãe era uma dessas pessoas que sempre se reconheceu como de cor indefinida, de forma pejorativa, como se diz no interior, bege ou “cor de jegue quando foge”, empregava-se mesmo outros termos depreciativos utilizados para rotular os miscigenados no Brasil.

Um exemplo disso era que minha mãe nunca deixava o cabelo natural. Mas, na *Casa de Tupã*, ativamos diversos espaços de diálogo e luta pelas causas negras e, convivendo com tais questionamentos, ela começou a deixar os cabelos se encaracolarem naturalmente. Hoje, já não sofre com alisamentos químicos. Depois disso, se reconhece como mulher negra de pele clara. Resolveu, inclusive, pintar seu cabelo de três cores, performando uma senhora de 60 anos capaz de espalhar sua presença no fluxo da alegria e da vibração volátil. Ela traz o fogo à casa, transformando e fazendo acontecer. Atualmente responde como presidenta da associação A Casa de Tupã.

Essas duas mulheres (avó e mãe) são meu território-útero, meu ponto de acolhimento, a casa que sempre me abrigou, dando-me todas as condições de trabalhar em um projeto político social que propõe a reelaboração do espaço de forma coletiva, como método de cura transfluente para mim e para todas as que vieram antes.

Além da influência dessas duas mulheres, existem outras que contribuíram em minha formação e também na ampliação de pautas de valorização identitária e cultural em nossa associação. Entre elas estão a Mãe de Santo Lilian Marques, Dona Maria de Jesus e Mãe Marieta (Maria Cândida de Jesus).

Mãe Lilian é liderança espiritual no terreiro Oxum Opará, na cultura do Jarê,¹¹³ terreiro que é nomeado de Umbanda Omolocô.¹¹⁴ Diante de diversos preconceitos e estigmas, Mãe Lílian já estava a ponto de desistir de seu terreiro no município, mas, encontrou n’A Casa de Tupã as pautas e a valorização das culturas de matrizes afro-

¹¹³ O Jarê é uma religião de matriz africana existente somente na Chapada Diamantina (BA) e que, segundo Gabriel Banaggia, doutor em Antropologia, exemplifica um desenvolvimento paralelo ao dos candomblés litorâneos dos quais é aparentado, tendo sido elaborado por um conjunto de senhoras africanas, chamadas nagôs, que chegaram deliberadamente ou foram levadas escravizadas para a região (Banaggia, 2017).

¹¹⁴ Como o Jarê da região tem vários segmentos e podem ocorrer variações quanto a sua interpretação e entre estruturas e organizações dos terreiros, há diversas formas de nomear essa prática que, a depender do líder espiritual, cada casa se autorreferencia de diferentes nomes, podendo ser terreiro de candomblé, umbanda ou simplesmente Jarê.

brasileiras que lhe deram força para continuar seus preceitos religiosos. Tornou-se parte da equipe e, com sua presença, ampliou e possibilitou vivências e crescimento sobre a cultura religiosa do Jarê, além de ampliar discursões afro-centradas em nossa associação, bem como em Iraquara. Atualmente responde como vice-presidente d'A *Casa de Tupã* e é também a minha Mãe de Santo na cultura do Jarê.

Dona Maria de Jesus é uma sábia benzedeira, Mãe de Santo que conhece muito sobre as plantas medicinais do sertão. Além de ser minha madrinha de Santo, sempre se dispôs a me ensinar diversas receitas e práticas sobre o autocuidado a partir das plantas, além de aconselhar e ampliar uma visão sobre a sabedoria da própria experiência espiritual. Desses ensinamentos, trago na prática d'A Casa de Tupã a valorização e A promoção desses saberes, incentivando a prática do plantio e a utilização de plantas medicinais em nosso cotidiano.

Já Mãe Marieta (Maria Cândida de Jesus) é parteira, benzedeira e mestra dos saberes populares no município, uma mulher centenária que, em 2021, completou 110 anos de vida. Ela nos conta de quem já enfrentou muitas lutas e preconceitos raciais para atuar na saúde pública. Ela é a referência mais velha de sabedoria ancestral, nosso Baobá, também conhecida como a Mãe de Iraquara. Já realizou mais de 1.000 partos naturais no município e região, além de curar centenas de pessoas de doenças do corpo e do espírito pelo benzimento. Mãe Marieta e sua família sempre foram referência da cultura negra e de resistência no município, a exemplo de seu neto Mestre Luizinho, um dos maiores defensores da capoeira regional de Iraquara. Desde 1986, Mestre Luizinho realiza rodas, aulas e outras atividades referentes à capoeira em espaços públicos, de forma gratuita, além de acompanhar e ajudar diversos alunos e pessoas em situação de vulnerabilidade social.



Fig. 109- Portal de Cura, pintura mural. 2021, Iraquara – BA.

O painel *Portal de Cura*, projeto que realizei com apoio de parte da equipe da Casa de Tupã, em 2021,¹¹⁵ na fachada da sede da associação, especifica essa relação sobre os saberes ancestrais, os saberes populares, a força e a presença das plantas e seu potencial curativo, seja na utilização fitoterapêutica ou fitoenergética.

A pintura do painel consiste em uma homenagem à Mãe Marieta e aos seus 110 anos. Representando o ato de benzeção, a obra foi inspirada na vivência prática das diversas vezes que fui benzida por ela. Na imagem, uma mulher está em frente da Mãe Marieta recebendo dela a benção com um ramo de arruda. Ao seu redor, imagens que simbolizam o universo de sua atuação e história, como o bebê que flutua em um espaço azul, formando um ventre delimitado por um corpo de uma serpente coral, símbolo de transmutação, do conhecimento e do movimento da própria vida. Ao lado esquerdo de Mãe Marieta, está um pilão, com galhos de urucum, representando

¹¹⁵ Integrantes da Casa de Tupã que contribuíram na execução do painel: auxiliar: Ruan Santos Medeiros, contribuições: Luís Carlos Pedreira do Amaral, Mateus Ricardo de Souza, Mirceia Jordana Félix Pedreira.

uma atividade cotidiana que ela gostava muito de realizar, pilar farinha, alimentos e grãos. As plantas representadas nas laterais e bordas da pintura preenchem os espaços e são todas relacionadas ao universo de cura fitoenergética, sendo representadas sete espécies: arruda, alecrim, comigo-ninguém-pode, espada de Oxóssi, espada de lansã, urucum e samambaia.

Assim como expresso pela pintura, a associação comunitária A Casa de Tupã sempre promoveu diversas atividades visando à valorização dos agentes culturais locais, fundamentais para a construção da identidade de nosso povo. Além desses citados, também mapeamos e divulgamos outros sabedores e mestres da cultura popular, como é o caso de Sr. Vadinho (Osvaldino de Novaes), que é um antigo benzedor e raizeiro no município; Sr. Tonho de Lau, com seu Terno de Reis no distrito de Cajazeiras, que além de ser agricultor é também conhecedor de diversas receitas e plantas medicinais; o Sr. Raimundo, do Terno de Reis do Calumbí; a Sra. Célia Chaves, ambientalista, produtora rural e promotora do grupo de danças tradicionais Pedro Sié; Teresinha Chaves, poeta, professora e contadora de história; Sra. Maria Neta, professora, poeta, escritora, benzedeira; Mãe Juraci, uma das mulheres mais velhas dos cultos afro-brasileiros no município; e Dona Zélia (Mãezinha), professora, escritora e poeta, que foi a percussora da cultura religiosa Espirita Kardecista em Iraquara, desde os anos de 1970.

Todas essas pessoas têm características em comum: ou são descendentes dos povos africanos e/ou indígenas da região, traduzindo um saber incorporado em suas ações e lutas, ou tiveram ideais de valorização de seu povo e, a seu modo, lutaram contra as injustiças sociais e/ou ambientais no município, além de terem sofrido diversos preconceitos raciais, de gênero ou de crença. Porém, todos continuaram a resistir em suas lutas individuais e coletivas e são a base de uma importância cultural de Iraquara.

Acredito que esses corpos refletem um saber incorporado que se constitui desde a construção histórica do Brasil colonial, quando as mulheres negras e indígenas tinham que resistir a todo um cenário de violência e racismo impostos. Segundo a filósofa Helena Theodoro, desde os primeiros tempos de “liberdade”, a mulher negra foi “a viga mestra da família e da comunidade negras” Nesse período inicial de liberdade, elas “foram forçadas a arcar com o sustento moral e a subsistência de todos os outros” (Theodoro, 2008, p. 86).

Desse modo, a meu ver, manifesta-se uma ideologia feminista comunitária a partir da prática de resistência e da atuação das mulheres nas bases sociais. Reconheço essas práticas presentes não somente nos corpos das mulheres negras como também nos corpos das mulheres indígenas que, mesmo subjugadas, criaram diversas estratégias de resistência e sobrevivência cultural de seus povos. Porém, ao contrário da mulher negra, por vezes, a mulher indígena encontrava-se mais isolada dos seus, devido aos processos de etnocídio. Até hoje, elas lutam contra as formas de discriminação racial e sexual que as atingem, visando à integração total na sociedade brasileira.

Considerando a capacidade de transformação do meio social, através da tradição oral e das estratégias diversas de insubordinação social e simbólica, foi possível criar mecanismos de defesa para a manutenção e a sobrevivência de seus traços culturais de origem. Através da fé, da alimentação, do cuidado e da oralidade, as mulheres negras utilizam a religiosidade para a manutenção de suas existências, “[...] seu axé. Sua atuação na comunidade se completa com a força espiritual, trabalhando nas comunidades-terreiro” (Theodoro, 2008, p. 91).

Segundo Helena Theodoro, a mulher negra se estrutura como uma pessoa “que toma a si a responsabilidade de manter a unidade familiar e a coesão grupal e de preservar as tradições culturais e religiosas de seu grupo” (Theodoro, 2008, p. 92), pois é a portadora do sentido cultural de origem, em função da realidade imposta na formação da sociedade brasileira, cujas bases eram a opressão econômica e a discriminação racial.

Diante desses fatos, encontrar a sabedoria dessas mulheres e a sabedoria popular é alimentar-se das bases estruturantes do saber e fazer de mulheres negras e indígenas, ao reconhecer o valor da utilização da terra, do cuidado comunitário e do se fazer no resistir.

Tendo em vista as ações de valorização da identidade cultural de Iraquara, A Casa de Tupã, composta por uma equipe diversificada, mas que, majoritariamente, representa corpos marginalizados socialmente, pois reúne afro descendentes e indígenas descendentes, mulheres, e/ou LGBTQI+, promove encontros e atividades com diversos agentes culturais.

Entre as atividades desenvolvidas estão as semanas culturais (em sua 5ª edição), o Dia da Consciência Negra (em sua 4ª edição), os encontros de poesia “Saralual”, a promoção da Feira Agroecológica de Iraquara, os cursos de formação

profissionalizante, a produção de vídeos documentais, exposição e passeios ecológicos e de valorização patrimonial.

Como forma de fissura social, resistência e valorização cultural, buscamos reverenciar esses saberes presentes nos corpos das mulheres negras e indígenas descendentes. Sobre essa influência, como base para a construção coletiva, feito no fazer prático em habitar e confluir estratégias de valorização e resistência cultural, promovemos ações artísticas e práticas imersivas de criação e atuação direta no campo social. Desde 2014, investimos em uma construção colaborativa a partir de um ateliê e de um espaço cultural onde a arte viabiliza ações de empoderamento, reconhecimento e valorização dos bens patrimoniais de Iraquara.

Esta investigação evoca discussões que relacionam transformações motivadas pela interação social com a arte processual, firmando vínculo entre práticas artísticas em comunidade, resultado das vivências em residências e oficinas de sensibilização artística e ambiental. Nesse processo, a vivificação das características simbólicas, naturais e patrimoniais acontece em um campo de reconhecimento e de valorização da identidade cultural, contribuindo com a recuperação dos nossos corpos-territórios e com a retomada identitária. Assim faço o reconhecimento de minha base cultural como ação de retomada ancestral indígena.



Fig. 110 e 111 - Cartaz da Primeira Semana Cultural A Casa de Tupã, 2014/
Visita a Mãe Marieta. 2017.



Fig. 112 - A Casa de Tupã. Iraquara – BA. 2019.

4.4 Agrupar-se: residência artística e intervenção social

Oh Deus, salve o Oratório
 Oh Deus, salve o Oratório
 Onde Deus fez a morada, oiá, meu Deus
 Onde Deus fez a morada, oiá
 Onde mora o Cálix Bento
 Onde mora o Cálix Bento
 E a Hóstia Consagrada, oiá, meu Deus
 E a Hóstia Consagrada, oiá
 De Jesse nasceu a vara
 De Jesse nasceu a vara
 Da vara nasceu a flor, oiá, meu Deus
 Da vara nasceu a flor, oiá
 E da flor nasceu Maria
 E da flor nasceu Maria
 De Maria, o Salvador, oiá, meu Deus
 De Maria, o Salvador, oiá (MOURA, 2013).

Agrupar representa uma das estratégias de sobrevivência ancestral das mais primitivas, presente desde tempos imemoriais, quando nossos antepassados se locomoviam em bando, no período do nomadismo circular,¹¹⁶ quando nos agrupamos em comunidades tradicionais ou quando nos agrupamos por uma causa comunitária. Assim, nesses diversos espaços e tempos, juntos nos tronamos um corpo mais forte, um corpo coletivo.

Corpo esse diverso e múltiplo, que aprende e inclui o outro como parte de um todo. Nesse sentido, agrupar n'A Casa de Tupã é uma estratégia que parte do encontro com o outro como possibilidade de promover outros sentidos e ações coletivas.

Na associação, os encontros são vistos como uma espécie de ritual das vivências do dia a dia. Coletivamente, vamos plantando sementes pela ação criativa, na crença de sua germinação como espaços possíveis de transformação social. Nessa perspectiva, um dos projetos desenvolvido na associação A Casa de Tupã foi o das residências artísticas, uma vivência de produção coletiva que teve influência direta das práticas em residências artísticas do EM COMODO.

A proposta de residência artística era atuar em diferentes espaços públicos com o apoio da associação A Casa de Tupã, visando realizar pesquisas conceituais e estéticas em uma perspectiva crítica e reflexiva que situasse a arte e o ativismo como práticas poéticas relacionais.

A proposta da residência artística A Casa de Tupã surge dos encontros afetivos de produção, uma forma orgânica de contato e parcerias como desdobramento das vivências em residências artísticas anteriores ou nas redes que se formaram a partir dessas vivências. Assim, realizamos pesquisas práticas entre artistas convidados e inscritos e alguns colaboradores, que se propuseram a uma imersão de trabalho colaborativo no espaço da associação.

Em consonância com os *Estados colaborativos suprasensórios*, trabalho apresentado pelo artista e pesquisador Wagner Rossi Campos sobre os encontros no projeto Perpendicular,¹¹⁷ em 2010, que teve como temática o cenário e o ambiente,

¹¹⁶ Termo utilizado por Eduard Glissant que segundo o teórico nos diz que o nomadismo circular “muda de direção à medida que partes do território ficam esgotadas, a sua função é garantir, através dessa circularidade, a sobrevivência de um grupo”, pessoas que peregrinam de terra em terra, “movidos por um movimento determinado em que nem a audácia nem a agressão intervêm”. (Glissant, 2011, p. 21).

¹¹⁷ O Projeto PERPENDICULAR 2010, foi um evento de curta duração, que ocorreu em dois locais de Belo Horizonte/MG: aos arredores do MAP – Museu de Arte da Pampulha – dia 25 de julho de 2010 – e, depois, a galeria do Edifício Maletta – dia 18 de setembro de 2010. Os trabalhos desenvolvidos eram

esses espaços de produção foram estimulados pelos encontros entre os diversos corpos, na prática da alteridade: “Esses estados, como que rituais de intensificação do campo energético vital, são transbordamentos estético/ambientais, alteradores das percepções cotidianas habituais.¹¹⁸” (Campos, 2010, p. 22). Saímos das práticas cotidianas para criar novas possibilidades vivenciais a partir delas. Nesses espaços em que, por vezes, atuamos como artista, produtor e pesquisador de forma orgânica, ocorrem o que o Wagner Rossi denomina de “micro curadorias afetivas”, promovendo formas de contato e parceria “capazes de fortalecer encontros, revigorar subjetividades já apáticas pelo excesso de objetividade produtiva”, propondo a experiência do uso do espaço pela parceria entre corpos e situações capazes de fortalecer sentidos multiplicados pelos afetos criados. (Campos, 2010, p. 22).

Com o propósito de revigorar subjetividades, diversos artistas e promotores culturais conviveram no espaço da associação ativando o fazer coletivo e participativo.

Em confluência com os estados colaborativos suprasensórios, tais propostas incitam o convívio e a participação coletiva, podendo ser vivenciados momentos ao acaso ou momentos induzidos, onde o corpo experimenta o presente em estado alterado. Os encontros entre corpos, e aqui também com o espaço territorial, ultrapassam a frivolidade do cotidiano, configurando-se como “explosões sensoriais, contágios espaciais afetivos, onde o desejo de coletividade e troca é resultado desse encontro interno que é, também, externo” (Campos, 2010, p. 23).

Ainda segundo Campos, nessa zona fronteira entre o seu corpo, o corpo do outro e as delimitações do espaço, as práticas colaborativas tornam-se “força espiritual, política, poética, artística”. Nesse sentido, incitar tais encontros como processos ativadores de estados colaborativos é, para o autor, uma prática que entrelaça a própria “obra/vida/viva” (Campos, 2010, p. 23).

A confluência entre propostas imersivas, arte e a própria vida fez surgir as práticas de residências vivenciadas em A Casa de Tupã, com experiências capazes de ativar estados colaborativos, integrando diversos agentes e favorecendo trocas entre grupos e pessoas participantes.

em sua maioria performances, ações e intervenção. As possibilidades reflexivas foram impulsionadas pelas palavras cenário e ambiente e seus usos e sentidos diversos agiram como impulso e confluência das ações elaboradas.

¹¹⁸ Fragmento do texto está disponível em: Festival PERPENDICULAR 2021: Estados colaborativos suprasensórios. 25 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SxiHrb6l06Y&feature=youtu.be>. Acessado em: 26 mai. 2021.

Desse modo, artistas de diferentes localidades interagiram com as pessoas e o cotidiano de Iraquara. A ideia foi proporcionar o estabelecimento de relações interativas para a produção artística em modalidades diversas, a fim de ocupar espaços públicos na cidade, incentivando pesquisas sobre as relações conceituais e estéticas por meio de ações que visavam mapear possíveis articulações, interações, observações e reconhecimento do espaço, ao habitar de modo coletivo e ao interagir com os espaços múltiplos da comunidade.

Busco, sob a perspectiva de uma arte ampliada,¹¹⁹ entender como a arte pode e deve dialogar com o fazer político-social, saindo de seu campo exclusivo para promover uma relação com a vida cotidiana, aproximando-se da esfera pública.

A proposta de intervenção por meio de ações artísticas, sejam as pinturas em mural público, sejam as exposições, a arte processual ou mesmo as ações de partilha coletiva, possibilitou o intercâmbio de técnicas artísticas, assim como reflexões críticas sobre a leitura cultural do município, com suas fragilidades e potencialidades. A busca por ressignificar a interação com o meio social, por meio do desenvolvendo de pesquisas sobre a identidade local, foi o eixo para a composição e o diálogo com o entorno.

Desse modo, na proposta de residência artística d'A Casa de Tupã, buscamos situar o indivíduo no meio social e ambiental da cidade e na relação coletiva. As residências propuseram diversas investigações na área das artes, com o objetivo de incentivar os processos de criação e experimentação artística junto ao público em geral, confluindo com atividades já desenvolvidas pela associação, a exemplo da participação dos integrantes das oficinas contínuas nas residências artísticas, em intervenções artísticas, performances e apresentações culturais.

A participação dos artistas na residência da Casa de Tupã ocorre por meio de uma convocatória aberta ou por convite, sendo priorizado o desenvolvimento de práticas que façam interagir estudantes, profissionais, pesquisadores, produtores de arte e agentes culturais do município de Iraquara e região. A proposta abrange as diversas linguagens das artes.

Nesse período, são realizados processos artísticos no ateliê coletivo, assim como investigações na cidade e na região, por meio da pesquisa de campo sobre o

¹¹⁹ O conceito de arte ampliada, trabalhado por Joseph Beuys, expande as fronteiras da arte ao campo político e educacional. De modo resumido, Beuys “via a arte como parte integrante da vida e como parte fundamental no processo de formação e organização social.”(Portugal, 2006, p. 45).

patrimônio de Iraquara, relacionando-a com as investigações de cada proponente. Nesse processo, a comissão organizadora fica responsável por apresentar a região e a comunidade aos participantes.

Os projetos executados dialogaram com o contexto natural da região e/ou com a comunidade. Os participantes estavam abertos a alterar ou complementar as suas propostas a partir das vivências na residência, buscando a construção do projeto em diálogo com a realidade local. Geralmente, no encerramento das residências, realizamos uma exposição para compartilhamento das experiências e dos resultados, em espaços públicos ou coletivizados em Iraquara.

Os objetivos das residências são as práticas em oficinas culturais para o público diverso, assim como em escolas municipais e estaduais, a realização de exposições coletivas de acesso gratuito, a promoção de palestras e rodas de conversa em locais públicos ou no espaço da residência, além da realização de performances e ações artísticas.

A primeira residência artística desenvolvida n'A *Casa de Tupã* foi em 2014, quando as artistas e pesquisadoras Nara Milioli¹²⁰ e Bruna Maresch,¹²¹ vindas de Florianópolis - Santa Catarina, participaram de um formato experimental de residência artística.

Naquela ocasião, realizamos uma programação de interação com a comunidade, integrando a turma de desenho, para a qual eu ministrava aulas destinadas a crianças e jovens de 10 a 15 anos. Fomos aos lugares de referência histórica e de sabedoria popular da cidade, como o poço de Manoel Félix, os canteiros dos benzedores, os bairros diversos, e realizamos uma intervenção artística e ambiental em uma praça pública.

¹²⁰ Possui licenciatura em Artes Plásticas e mestrado em Educação e Cultura pela Universidade do Estado de Santa Catarina, doutorado em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo. É professora nos cursos de graduação e no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Participa e coordena o Grupo de Pesquisa 'Observatório-móvel' (UDESC/CNPq). Os usos do espaço público como um lugar de convívio e troca de experiências e as possibilidades de ação direta na cidade por meio da prática artística são questões que norteiam os projetos que realiza, tanto como artista, pesquisadora e professora. (Texto retirado da Plataforma Lattes) Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4169781926290842> Acesso em: 20 abr. 2021.

¹²¹ Pesquisadora com mestrado em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (2015), na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos, realizado com apoio da Capes/CNPq. Participante do grupo de pesquisa e intervenções urbanas Observatório-Móvel (UDESC/CNPq (Texto retirado da Plataforma Lattes) Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7463147511016909> Acesso em: 20 abr. 2021.

Nessa experiência, fomos motivadas a produzir a partir do livro *A Revolução de uma Palha: Uma introdução à agricultura selvagem*, de Masanobu Fukuoka (2008), que nos conta de sua observação de mais de trinta anos dos campos de arroz. A partir do menor esforço físico, o agricultor e o escritor, criou seu método de agricultura selvagem, que consiste, resumidamente, em semear à mão e espalhar a palha para a cobertura do solo, nutrindo a terra, mantendo sua humidade, sua fertilidade e facilitando a germinação de sementes.

A partir desses ensinamentos, realizamos *A Revolução da Palha* em Iraquara, uma ação de intervenção com plantio em uma praça pública e cobertura do solo com as folhas secas coletadas pelos participantes, além de criarmos diversos lambes produzidos nas oficinas e que falavam sobre a nossa investigação.

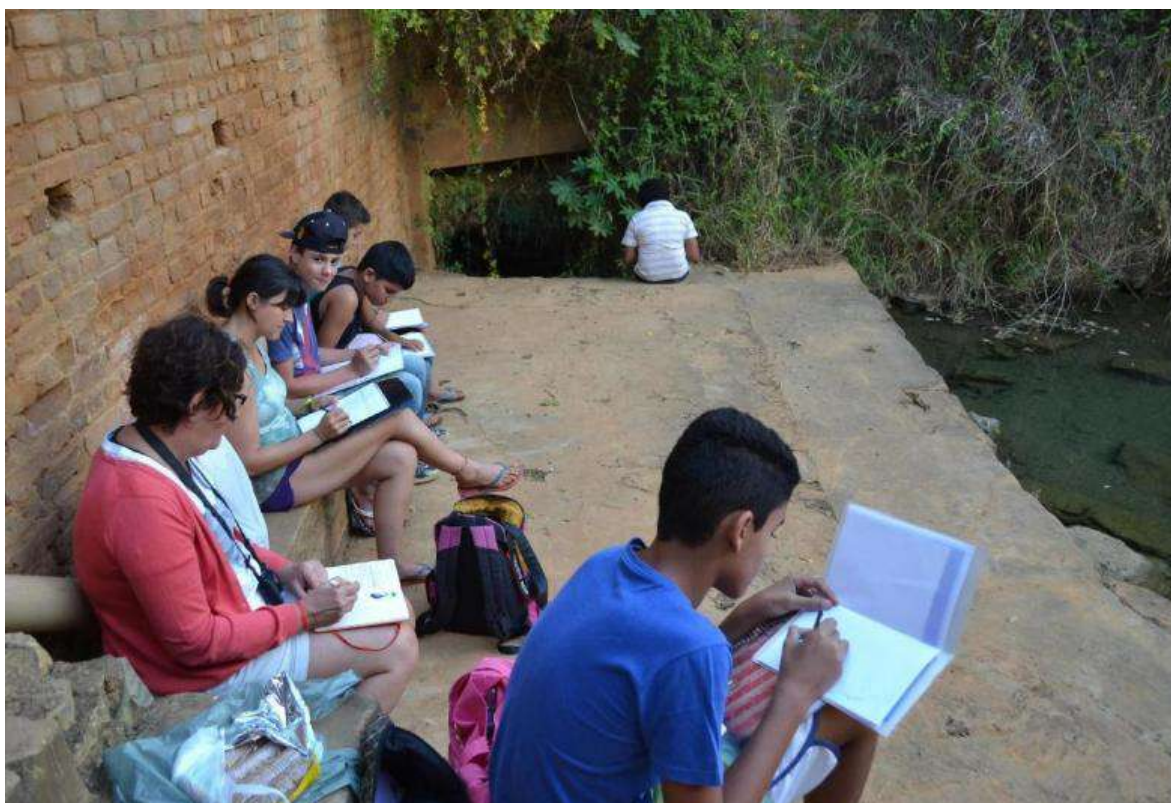


Fig. 113 e 114 - Visita ao Sr. Vadinho (benzedor), em seu quintal com plantas medicina/ Visita ao Poço Manoel Félix.2014.



Fig. 115 e 116 - Intervenção em praça pública, plantio e lambe-lambe. 2014.



A KAZAO PELA QUAL AS TÉCNICA!
• E OS PRODUTOS QUÍMICOS PARECEM
NECESSÁRIOS É PORQUE O EQUILÍBRIO
FOI DE TAL MODO ROMPIDO QUE
A TERRA SE TORNOU DEPENDENTE
DELAS. A TERRA É UM BEM
QUE TOMAMOS EMPRESTADO. A
TERRA TUDO NOS DÁ. SENTE
A TERRA E CUIDA. É POSSÍVEL
CONVIVER COM AS SECAS. É SÓ
SABER TRABALHAR. ESPALHAR A
PALHA E ALIMENTAR A TERRA!
A PALHA É O FIM DA FOME!
PALHA É VIDA! PALHA É RIQUEZA
DO SERTÃO! VIVA A PALHA!

Fig. 117 e 118 - Intervenção em praça pública e lambe-lambe Revolução pela palha. Iraquara- BA. 2014.

Além dessa intervenção, realizamos diversas outras investigações que dialogavam com as práticas do grupo de pesquisa e de intervenção artística Observatório Móvel (OBSERVATÓRIO, 2021), do qual os participantes faziam parte. Como no caso da ação de bombas de sementes, das visitas às casas de sabedores populares, das imersões em caminhadas e nas rodas de conversa em forma de sarau no espaço d'A Casa de Tupã. Um dado interessante é que a proximidade com as artistas se iniciou na experiência do EM COMODO, 2012, em Diamantina, quando Bruna Maresch participou da edição junto a outros estudantes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) igualmente integrantes do Observatório Móvel, coordenada pela professora Nara Milioli. No final dessa residência, ao regressarem a Florianópolis, as participantes realizaram uma publicação sobre a experiência.

Outra artista que passou pela experiência de residência artística em Iraquara e que, de alguma forma, foi conectada pelos desdobramentos do EM COMODO, foi a multiartista mineira Zi Reis. Ela participou de diversas atividades na associação, nos anos de 2015, 2017, 2018 e 2019, realizando pinturas murais, fotoperformance, rodas de poesia. Atualmente, Zi integra, de forma colaborativa, a equipe d'A Casa de Tupã. Assim, realizamos além de ações em praças públicas, também realizamos diversas intervenções de arte urbana, com a produção de murais e grafites.





Fig. 119 - Processos artísticos em A Casa de Tupã, A Sol Kuaray, 2017 Fonte: Foto do arquivo da autora.

Fig. 120- Processos artísticos Zi Reis, residência A Casa de Tupã, 2017 Fonte: Foto do arquivo da autora.

Fig. 121 - Processos artísticos Emanuel Bacílio, residência A Casa de Tupã, 2017 Fonte: Foto do arquivo.

Em 2016, recebemos o grafiteiro mexicano Emanuel Narajo que, durante sua estadia, realizou duas pinturas urbanas e ofereceu oficinas gratuitas de grafite aos alunos no Centro Educacional Manoel Teixeira Leite (CEMTL). Esse artista tinha participado comigo de uma experiência de residência artística em Minas Gerais, realizada no espaço Pé Vermelho, na cidade de Contagem, proposta por Zi Reis. Percebe-se aqui uma grande parceria que se desdobra em ações coletivas e comunitárias e que se perpetua em encontros que, assim como no EM COMODO, adotam a característica do deslocamento, sendo realizados em períodos de férias do trabalho e/ou estudo, quando aproveitamos os momentos possíveis de viagens e de encontros para promover diversas experiências criativas, artísticas e alternativas de produção em arte.

Outros encontros desdobrados do projeto EM COMODO foram com os artistas baianos Fernando Bernardes, que participou do EM COMODO de 2011, em Diamantina – MG, e Brian Schultz, que participou do EM COMODO de 2012, em Cachoeira - BA. Ambos participaram da edição de residência artística na Casa de Tupã, em 2017. Nessa edição, firmamos uma parceria com o FLOTAR¹²², programa para produção e acompanhamento da vivência. Realizamos um edital aberto para a seleção das propostas inscritas e, dentre os selecionados, estavam eles.

Com o projeto *Andanças*, Brian Schultz (Salvador-BA) propôs uma imersão para compor canções e imagens inspiradas pelas caminhadas que fazia ao longo da residência. Segundo o artista, o prazer andante e a necessidade dessa experiência correspondiam ao desejo de compartilhar saberes com diferentes pessoas durante o processo de criação musical.

Com a proposta *Poéticas Óxidas*, Fernando Bernardes Souza (São Felipe – BA) criou uma metodologia a partir da investigação da matéria-prima, tanto para a confecção do suporte (papel reciclado) como para a fabricação da técnica (tinta ou giz de cera com pigmentos naturais). Durante a residência artística, ele criou um suporte chamado "papel óxido", feito de papel reciclável, com o acréscimo de óxido de ferro (argila vermelha). O projeto surge a partir da criação do papel e da apropriação dos pigmentos naturais para retratar histórias da comunidade.

¹²² “Flotar é um programa de mobilidade e residências artísticas que tem como objetivo promover o diálogo internacional na arte atual.” (FLOTAR, 2021, n.p., tradução minha).



Fig. 122 - Processos artísticos Brian Shutz, residência A Casa de Tupã, 2017

Fig. 123 e 124 - Processos artísticos Fernando Bernardes, residência A Casa de Tupã, 2017

Outras propostas realizadas nessa vivência foram: o projeto de Carlos Frederico Tomaz de Aquino, *Ilù Àrá* (Tambor do Trovão), de Belo Horizonte - MG, que apontou a importância da cultura afro-brasileira na construção histórica dos indivíduos. O artista priorizou os hábitos construídos no coletivo, pois esses são, muitas vezes, responsáveis pela proteção e legitimidade do grupo, ampliando e promovendo a integração e o desenvolvimento social, através dos sons percussivos dos tambores.



Fig. 125 e 126 - Processos artísticos Carlos Fred, residência A Casa de Tupã, 2017 Fonte: Acervo pessoal. Foto da autora.

Com a proposta *As Donas da Terra*, Scheilla Silvia Maciel Ramos (Belo Horizonte-MG) propôs criar um projeto como parte da sua exposição em processo, que seria apresentada posteriormente em Belo Horizonte. A exposição carregava várias vertentes de inspiração e pesquisa, caracterizando-se por seu cunho autobiográfico. A exposição seria um conjunto de desenhos, pinturas e fotografias, retratando algumas das mulheres importantes na trajetória da artista e relacionando cada mulher a uma planta. Assim, Scheilla perguntava às mulheres com quem tinha contato qual planta elas achavam que eram. A partir das respostas, a artista criava desenhos, pinturas, objetos e performance.

Em confluência com a pesquisa que aqui apresento, Scheilla Ramos trouxe uma reflexão que muito dialogou com o olhar do corpo-território e com os pensamentos sobre o corpo da mulher, retratando uma relação de tramas e histórias que se entrelaçam como raízes das histórias de Iraquara.

Na descrição do projeto e na execução da pesquisa, ela narrava imageticamente as histórias e as memórias de cada mulher. Entrava em contato com mulheres locais, buscando diálogo de afeto e reciprocidade. Outros trabalhos desenvolvidos foram os murais em espaços públicos e coletivos a partir dos desenhos das mulheres-plantas criadas.



Fig. 127 e 128 - Processos artísticos Scheilla Sol, Residência A Casa de Tupã, 2017
 Fonte: Acervo pessoal. Foto da autora.

Essa residência foi produzida por mim e por Zi Reis, em parceria com o Flotar Programa, o que resultou em uma imersão de 10 dias, com uma programação diversa, entre rodas de conversa, oficinas de dança afro e percussão, práticas de meditação, passeios, interação com um público diverso. Também foi realizada uma mostra coletiva no espaço da residência, além da exposição com painéis e murais em espaços públicos e particulares e da produção de dois shows musicais. Também foi possível estabelecer uma interação com outros artistas locais, como Wendel Solon (desenhista) e Thiago Nunes (fotógrafo).

A confluência desses encontros propiciou diálogos entre técnicas e espaços de experimentação, onde um artista podia contribuir, de algum modo, com o processo do outro. Assim, o fazer coletivo superou a lógica de busca por resultado, pois o que repercutiu mais extensamente foi a abertura de se deixar atravessar pela percepção e pela relação com o outro.

Diante dessas poéticas, é possível traçar diversos diálogos de produção entre técnicas, redes de afeto e de intervenção imersiva e colaborativa. A proposta favoreceu que todos os sentidos fossem ampliados em uma experiência única em que, a partir do deslocamento, do contato com o outro e com sua própria investigação, se lê e se recria o espaço, ampliando-o.

Desse modo, a residência artística buscou situar o indivíduo no meio natural da cidade e na relação coletiva por meio de ações que visaram mapear possíveis articulações, interações e observações para habitar o espaço coletivo, focalizando a preservação da cultura local por meio da sensibilização artística e ambiental.

Residências Artísticas 017
Iraquera, Chapada Diamantina Bahia, Brasil

12-01-017
22-01-017

Apoio: Restaurante Lapa Doce Fazenda Pratinha

Artes Visuais, música, poesia, performance, intervenções urbanas, literatura, interação ambiental e educação patrimonial

Residências Artísticas 017
Apresenta:

Iraquera, Chapada Diamantina Bahia, Brasil

Venham participar de nossa programação!
16 a 22 de janeiro

<p>Segunda</p> <p>07 às 08:30 Sahaja Yoga</p> <p>19:00 Workshop de Dança Afro e Populares brasileira</p>	<p>Terça</p> <p>07 às 08:00h Sahaja Yoga</p> <p>Lab.2: Visita de campo Lapa Doce e Pratinha</p> <p>17:00 Oficina de desenho na pedra com Wendel Solon</p>
<p>Quarta-feira</p> <p>07 às 08:30 Sahaja Yoga</p> <p>09:00 às 12:00 Oficina de Tambores</p> <p>19:00 Workshop de Dança Afro e Populares brasileira</p>	<p>Quinta-feira</p> <p>07 às 08:30h Sahaja Yoga</p> <p>09:00 às 12:00 Oficina de Tambores</p>
<p>Sexta-feira</p> <p>07 às 08:30 Sahaja Yoga</p> <p>Sarau no Bar Sal em Brasa</p>	<p>Sábado</p> <p>20:00 Sarau de Exposição Final</p> <p>Domingo</p> <p>16:00 Sarau na Fazenda Pratinha</p>



Fig. 129, 130 e 131 - Cartaz programação Residência Artística/ Pintura Mural de A Sol Kuaray – 2017.

4.5 Aldeamento: A Casa de Tupã – Tempo da arte, cultura e meio ambiente

O que se odeia no índio
 não é apenas o ocupado espaço.
 O que se odeia no índio
 é o puro animal que nele habita,
 é a sua cor em bronze arquitetada.
 A precisão com que a flecha voa
 e abate a caça; o gesto largo
 com que abraça o rio; o gosto de
 afagar as penas e tecer o cocar;
 O que se odeia no índio
 é o andar sem ruído; a presteza
 segura de cada movimento; a eugenia
 nítida do corpo erguido
 contra a luz do sol.
 O que se odeia no índio é o sol.
 A árvore se odeia no índio.
 O rio se odeia no índio.
 O corpo a corpo com a vida
 se odeia no índio.
 O que se odeia no índio
 é a permanência da infância.
 E a liberdade aberta
 se odeia no índio¹²³.

O espaço de integração cultural A Casa de Tupã é uma proposta de imersão, criação e diálogo cultural na cidade de Iraquara, idealizada por mim em conexão com outros agentes que contribuíram com sua criação. Inauguramos o projeto em 2014, no dia 19 de abril,¹²⁴ em reverência ao abril indígena. Nas ações de valorização da cultura popular e artística da região, buscamos exaltar as tradições, os símbolos e os significados que integram a cultura local, através de atividades que sensibilizem a comunidade para as diferentes linguagens das artes.

Nesse espaço, visamos ao fortalecimento do indivíduo, assim como à sua interação social, valorizando seu potencial criativo através das artes visuais, do teatro, da música, da capoeira, das intervenções urbanas, da literatura, da interação ambiental e da apropriação do espaço social. O espaço facilita a troca de saberes sobre as artes e a cultura dentro da comunidade e juntos promovemos o intercâmbio cultural com outras cidades e convidados, através de oficinas, residências artísticas,

¹²³ O que se odeia no índio, (Reinaldo Jardim, s.d.). Interprete: Maria Bethânia, 2013.

¹²⁴ “O Dia dos Povos Indígenas, no dia 19 de abril, faz referência ao Primeiro Congresso Indigenista Interamericano ocorrido no México, em 1940. No Brasil o “Dia do Índio”, foi criado por um decreto do presidente Getúlio Vargas, em 1943. Como avalia Dinamam Tuxá, o termo estereotipado “Dia do Índio” demonstra que uma data com esse nome não alcançaria a diversidade dos 305 povos indígenas do Brasil e, ao romantizar a figura do indígena, invisibiliza os povos originários.” (BRASIL, 2021, n.p.).

seminários, apresentações artísticas e reconhecimento dos espaços significativos e das ações culturais da cidade e da região.

Dentre as atividades realizadas nesse ambiente estão: A Semana Cultural A Casa de Tupã, que consiste em um evento de 3 a 5 dias de programação, que visa expor as ações concretizadas nos grupos de trabalho, oficinas e encontros artísticos desenvolvidos anualmente na Associação. Nessa atividade, realizamos uma programação na área das artes integradas a fim de abranger as diversas ações desenvolvidas no ano, além de promover encontros culturais com participação de grupos populares.

A Semana Cultural busca estimular e difundir práticas artísticas do/no município, além de reivindicar espaços e investimentos em infraestrutura física e tecnológica para a cultura do local, facilitando o acesso da comunidade às diferentes linguagens de artes a partir de uma ocupação dos espaços públicos e do diálogo dos diferentes agentes culturais no município.

Na programação, está a abertura do evento com uma mesa de debate, projeção de vídeo e exposição das oficinas e dos trabalhos anuais, apresentação cultural com poesia, grupos populares de dança, capoeira e folia de reis, performances e shows musicais. No último dia de atividade, realizamos um passeio de conscientização patrimonial e ecológica, quando visitamos sítios espeleológicos ou arqueológicos, além dos diversos “bens” patrimoniais como rios, paisagens e roteiros históricos no município, possibilitando a visita do público a locais pagos ou de difícil acesso por questão de transporte.

**IV SEMANA CULTURAL
A CASA DE TUPÃ**

**TRADIÇÕES DO
POÇO DE
MANOEL FELIX:**
nossa cultura
nossa água
nossa história

PROGRAMAÇÃO:

15/12 SEXTA-FEIRA Campanha As águas do Poço

18 H Abertura e Exposição *Nossa Cultura, Nossa Água, Nossa História* - Casa de Tupã

16/12 SÁBADO As Tradições do Poço

19H Encontro dos Ternos de Reis.
Terno de Reis de Tonho de Lau, Cajazeiras - Iraquara, Terno de Reis Wanter Coutinho, Iraporanga - Iraquara, Terno de Reis as Andorinhas, Terno de Reis - Palmeiras

20:30H Show Musical: Mircéia Jordana e Artur Soares, Grupo Magia do Samba e Sound Garage

17/12 DOMINGO Circuito patrimônio natural

8H Passeio Ecológico: Gruta Lapa Doce e Fazenda Pratinha com mediação patrimonial.

PATROCÍNIO

Donna Abelha Açaiteria
Geofacie- Assessoria
Agroambiental
Farmácia São Paulo
Speed Connect Iraquara
Mercado Chapada
Pousada das Grutas
Odontomed
Castor Materiais de Construção
O Paulistano
Casas Aguiar Materiais de construção
Hospital Américo Chagas Ricardo e Gal
Academia Atual Fitness
Loja Geovanna Lima
Salão Studio C

Restaurante do poço
Posto Cidade
Bio Center Cosmético
Sandy Calçados
PSA Cabelereiros
Nathalia Reis
Iraquara Rural
Mercadinho Nogueira
Dimacon Materiais de Construção
Agrolar
Pousada e Restaurante MKE
Sacolão do Povo e Comercial
Albertino I e II
Rede Erguer
Pizzaria Bella Napoli

APOIO

Prefeitura Municipal de Iraquara
Secretaria Municipal de Educação
Prefeitura Municipal de Palmeiras
Câmara Municipal de Iraquara
Fazenda Pratinha
Restaurante Lapa Doce
Projeto Soul Nativo

15, 16 e 17 de Dezembro de 2017 - Iraquara - BA.

Fig. 132 - Cartaz de divulgação da IV Semana Cultural Casa de Tupã

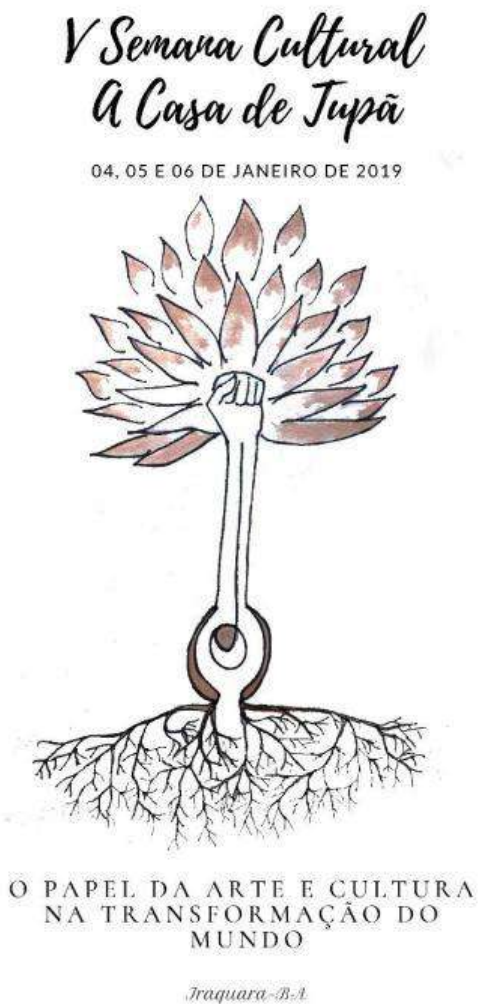
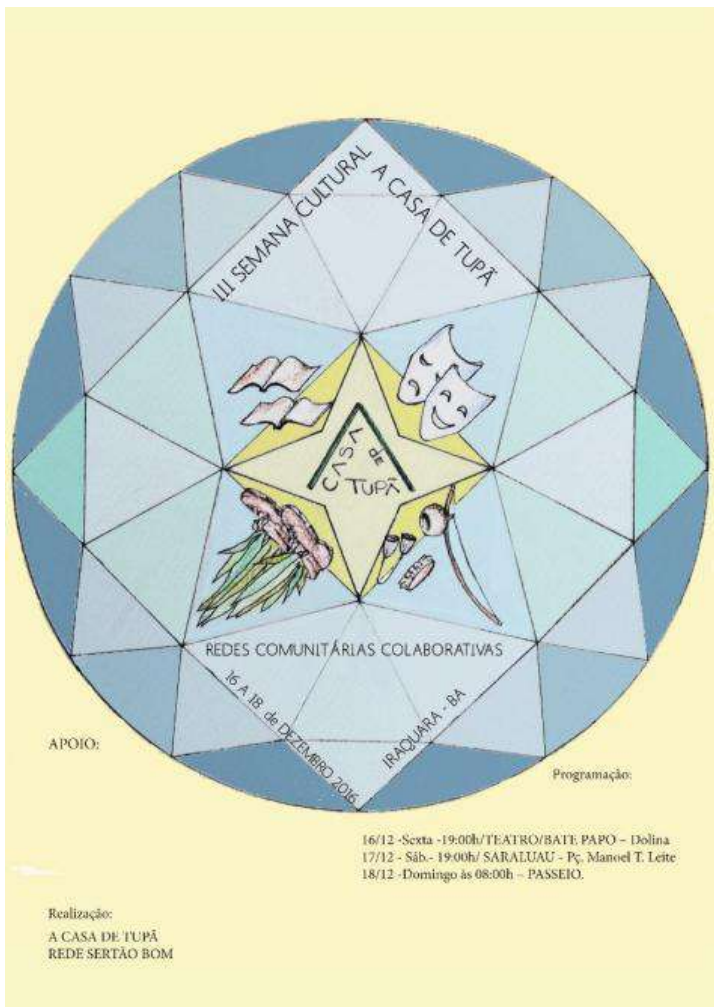


Fig. 133 - Cartaz de divulgação da III Semana Cultural A Casa de Tupã
 Fig. 134 - Cartaz de divulgação da V Semana Cultural A Casa de Tupã



Fig. 135 – Passeio Ecológico na V Semana Cultural A Casa de Tupã, Iraquara – BA. 2019



Fig. 136 - Folia de Reis Tonho de Lau e show musical de Artur Soar e Mirceia Jordana - IV Semana Cultural A Casa de Tupã – Iraquara - BA – Foto de arquivo (2017)

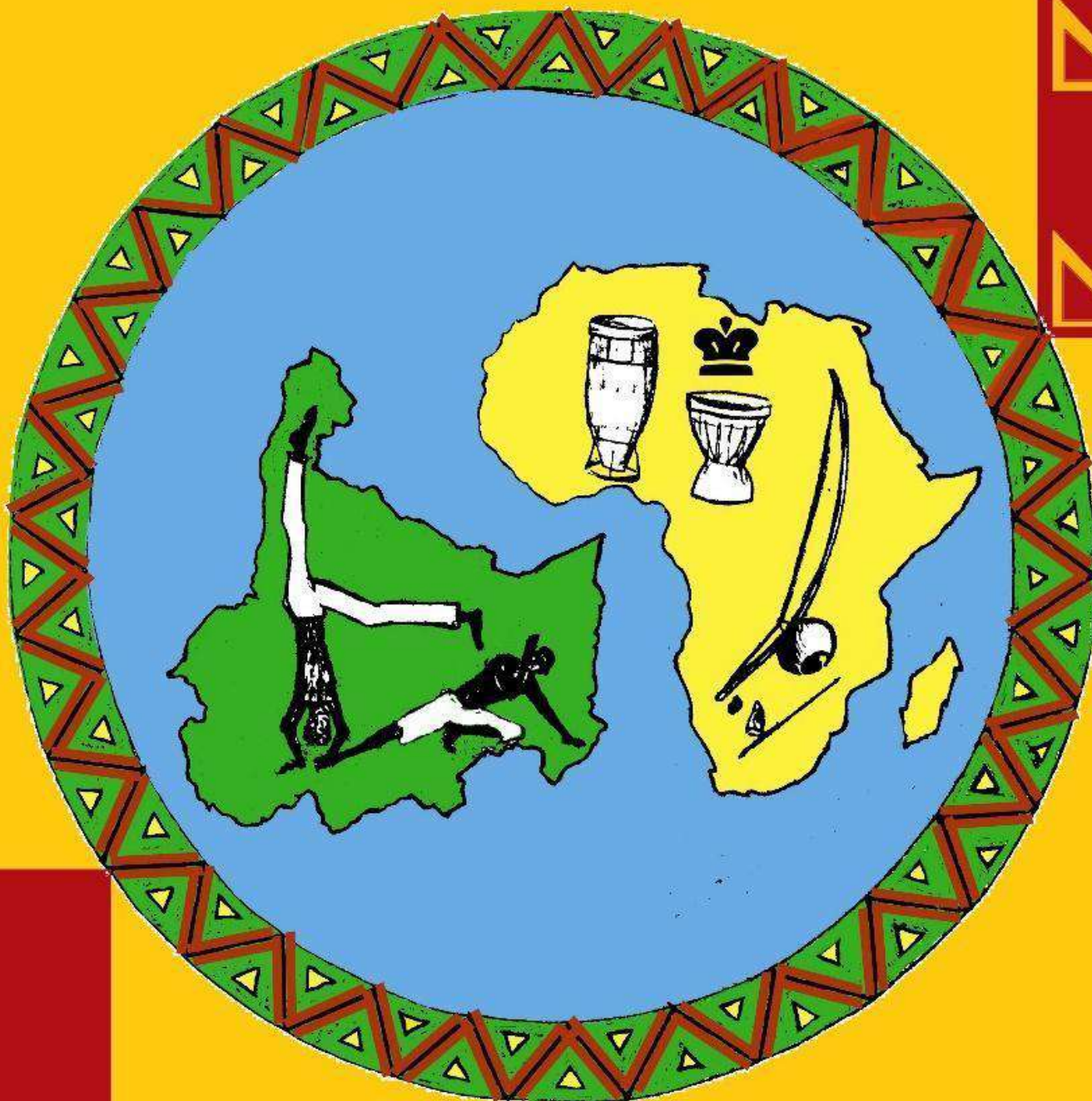
Já a Semana da Consciência Negra consiste na realização de atividades nas escolas públicas da sede e dos distritos ou em espaços públicos, com pautas e manifestações culturais afro-centradas, buscando a valorização da cultura afro-brasileira e no intuito de criar ações metodológicas na construção de uma série de atividades no chamado mês da Consciência Negra, culminando com uma atividade pública no Dia da Consciência Negra, dia 20 de novembro. Essas ações se estabelecem com o fim de gerar trocas capazes de criar reflexões acerca do racismo no Brasil e contribuir com o pleno vigor da Lei 11.645/08 (Brasil, 2008) em escolas públicas.

Tendo em vista que essa é uma pauta a ser tratada de forma que ultrapasse as esferas institucionais e para além do período do mês de novembro, sempre buscamos desenvolver diálogo, reflexão e proximidade com as temáticas que buscam valorizar nossas bases culturais marginalizadas e debater o racismo como um problema social. Dessa maneira, as ações visam incentivar o empoderamento das mulheres, especialmente das mulheres negras da associação, que organizam, planejam e coordenam as ações e pautas a serem discutidas. Realizamos essas atividades junto aos grupos das comunidades quilombolas, professores, pesquisadores, artistas e jovens estudantes dos colégios estaduais ou municipais, a fim de construirmos espaços de promoção, debate e valorização da cultura afro-brasileira.

Dentre as atividades realizadas estão as oficinas de turbante, pintura afro-brasileira, rodas de conversa e seminários, apresentações culturais como roda de capoeira, show musical, apresentação de dança e teatro, exposição de fotografias e projeções de vídeos. Um desses vídeos é uma homenagem a uma figura que contribuiu e contribui com a história e a cultura do município, a Mãe Juraci. No dia de homenagem a essa figura que faz parte da história da região, também promovemos, junto aos grupos de terreiro, uma roda de Jarê.

20 de NOVEMBRO

#NOVEMBRONEGRO
DIA da CONSCIÊNCIA NEGRA



Programação: CAPOEIRA Turbantes DANÇAS
Samba de Roda TEATRO Música PINTURAS
ÀS 16:30 na Prç. de EVENTOS (Prç. Manoel Leite)

Realização:
A CASA DE TUPÃ
Grupo de Capoeira
FILHOS DA TERRA
Apoio: Soul Nativo

#AFRICABRASIL - Iraquara - BA - 2017



Fig. 137, 138 e 139 - Cartazes de divulgação do Dia da Consciência Negra

Outra ação de grande importância para o desenvolvimento educacional e ambiental no município são as ações ecológicas com o plantio de mudas, distribuição de sementes, intervenções com plantio em praças públicas e com a promoção da Feira Agroecológica de Iraquara, que acontece semanalmente na sede do município, desde 2018. Essa iniciativa surge de uma proposta da A Casa de Tupã em diálogo com a Cooperativa Alcandorada de Caeté-açu, que já tinha experiência na área e que se firmou em uma parceria com os agricultores familiares, o Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Iraquara, simpatizantes e promotores das frentes agroecológicas da cidade e região. Coletivamente, ampliamos a percepção de valorização dos saberes ancestrais sobre a terra, atribuindo a essa cultura formas capazes de produção em equilíbrio ecológico.

Esse projeto é um importante instrumento para colocar em prática, discussões, ações e sanções que promovam a elevação, o reconhecimento e o fortalecimento das diversas formas de cultura popular existentes no município. Além das oficinas ministradas por diferentes agentes da cidade, como aula de violão, desenho, intervenção urbana e preservação patrimonial, por meio das residências artísticas, buscamos desenvolver investigações poéticas e artísticas em diálogo com o contexto da cidade, como já tratado no item anterior.



Fig. 140 e 141 - Cartazes de divulgação da Feira Agroecológica.

Por meio das diversas atividades, A Casa de Tupã incentiva e valoriza a preservação da cultura local, contribuindo para o fortalecimento de sua identidade cultural, integrando diversas atividades voltadas para as áreas da arte, da educação e do meio ambiente. A associação tem como objetivo geral ativar, junto à comunidade, um espaço público e cultural que valorize a identidade local e estimule a consciência ambiental e a educação, por meio de diversas linguagens artísticas e culturais.



Fig. 142 - Reunião dos agricultores no Sindicato dos Trabalhadores Rurais. Foto de arquivo, 2021. Iraquara – BA.

Dentre seus principais objetivos estão a promoção da consciência ambiental, por meio da sensibilização e da conscientização artística e criativa; a construção de um espaço de interação da comunidade de Iraquara com seus costumes populares; a oferta de oficinas, vivências e encontros de arte, educação e de saber identitário para crianças, adolescentes e adultos; a promoção do intercâmbio de conhecimentos através da tradição oral da comunidade; a capacitação dos participantes em diferentes linguagens artísticas, para intensificar ações de ocupação consciente dos espaços públicos da cidade; a criação de um acervo bibliográfico e audiovisual que conte e valorize a história local; o incentivo de propostas artísticas ou empreendedoras da

comunidade, que propiciem modificação no contexto sociocultural, político, econômico e ambiental.

Em 2015, junto aos agentes que compõem a Casa de Tupã, nos tornamos uma associação comunitária de arte, cultura e meio ambiente, inscrita no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas. Assim, A Casa de Tupã¹²⁵ assume o papel de pessoa jurídica e, por meio de uma série de potencialidades colaborativas, busca constituir-se como um espaço de resistência cultural nativa em prol da cidade, visando processos de ressignificação simbólica de seu território.

A Casa de Tupã diz de um sonho como estratégia de sobrevivência, como forma de fortalecimento de vivências coletivas, pautadas no sonho de manutenção e resistência das diversas lutas identitárias de base cultural brasileira. Diz de ações pautadas nos sonhos de um mundo melhor, do poder de transformação com a arte.

A proposta segue incentivando espaços da memória corporal individual e coletiva, despertando sonhos e construindo novas realidades a partir das ações incorporadas dos saberes ancestrais, reconhecendo um repertório cultural próprio e o sentido de pertencimento. As ações surgem como performances capazes de traduzir e transmitir o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social, como “atos de transferência vital” (Taylor, 2013, p. 27). Deste modo, valorizamos ações que revelem o que está presente na memória do corpo e que busca, em sua manifestação, a forma de perpetuação do conhecimento construído a partir de práticas cotidianas e transmitido corporalmente nas ações e experiências práticas.

Penso nessas propostas de ação coletiva ancorada na ideia de um corporeamente capaz de plantar o sentido de um futuro reconectado a uma memória contida nos corpos de outrora e presentes em nossos corpos hoje. Devido ao histórico de extermínio e massacre, infelizmente, vejo que a maioria da população brasileira desconhece de quais árvores genéticas vieram. Por isso, acredito ser importante acessarmos os saberes presentes em nossas memórias corporificadas e, desse modo, lutarmos pela nossa soberania alimentar, cultural e simbólica, bem como pela

¹²⁵ Em 2021, a equipe é composta pelos seguintes agentes e seus respectivos cargos: Telma Arlinda Neves Félix, presidenta; Lílian Marques de Novaes, vice-presidenta; Ana Gabriela Matos Vieira, tesoureira; Florisvaldo Pedreira da Silva, tesoureiro suplente; Mateus Ricardo de Souza, 1º secretário; Jardel Luís Félix Pacheco, 2º secretário; Luís Carlos Pedreira do Amaral, membro do conselho fiscal; Zilda Marcelina Ferreira de Azevedo, suplente; Vladicléia Emílio dos Santos (Tauane), membro do conselho fiscal; Melquiades José de Araújo Neto, suplente; Jam Batista de Souza, membro do conselho fiscal; Hozienne Reis Passos, suplente; Anne Solimar Félix, Diretoria de Arte; Mircéia Jordana Félix Pedreira, Diretoria de Cultura; Vladimir Félix Pacheco, Diretoria de Meio ambiente e Ruan Santos Medeiros, que contribui no setor de arte e na Feira Agroecológica.

libertação e pela utilização dos nossos próprios corpos, da nossa própria terra, valorizando, em todos os âmbitos, o espaço de nosso território.

A partir das manifestações culturais, busco ver o mundo sob uma perspectiva da terra, considerando nossos corpos como representantes de indivíduos múltiplos, nossa terra como continuidade desses corpos e agregando um sentido mais amplo, coletivo, em tudo o que o local comporta, desde a natureza até o saber territorial.

Ser semente é reivindicar espaços para o plantio, para a construção de outro mundo possível, é acreditar em sonhos e cultivá-los na prática, nas ações e na valorização das memórias e saberes das árvores que vieram antes de nós, nossos antepassados.

Acredito que construir um sonho coletivo é, portanto, potente, pois envolve caminhos e escolhas que confluem em um mesmo sentido, mesmo propósito ou propósitos próximos. Assim, realizar ações através de uma associação comunitária fala de um sonho que foi abraçado por muitos, constituindo-se num sonho coletivo. Trata-se de uma construção de caminho capaz de acontecer apenas sustentado pela crença primeira de que aquele sonho do imaginário poderia, um dia, tornar-se realidade. Nesse sentido, esse corpo coletivo representa uma leitura do corpo-território que atua como corpos-sementes capazes de germinar em outros sonhos possíveis.

Plantar “sementes” de valorização da cultura da Terra é reconhecer os signos e símbolos presentes em sua paisagem e recontar suas histórias a partir de outro ângulo de visão. Ser corpo-semente é replantar esses processos no sentir e habitar o espaço, no perceber e recompor, na ação individual, no simples ato de estar ali e nas ações coletivas; é reconhecer que, nos impactos causados desses encontros, permeamos raízes.

Quando Célia Xakriabá nos conta das práticas das mulheres xacriabá, que são responsáveis pela rede de trocas, circulação e compartilhamento de sementes, sendo as guardiãs da biodiversidade de diversas espécies de sementes cucurbitáceas, como melancias e abóboras, depositando-as nas paredes embarreadas, ela nos inspira a, como essas mulheres, reafirmarmos mais um ato de resistência (Xakriabá, 2020).

Assim, na proteção, na troca e na circulação das sementes crioulas, assim como na promoção de práticas que visem a uma soberania alimentar e cultural, visualizo parte fundamental da autonomia social e da construção de um futuro com menos desigualdade, da construção de uma sociedade mais humana. Além do mais,

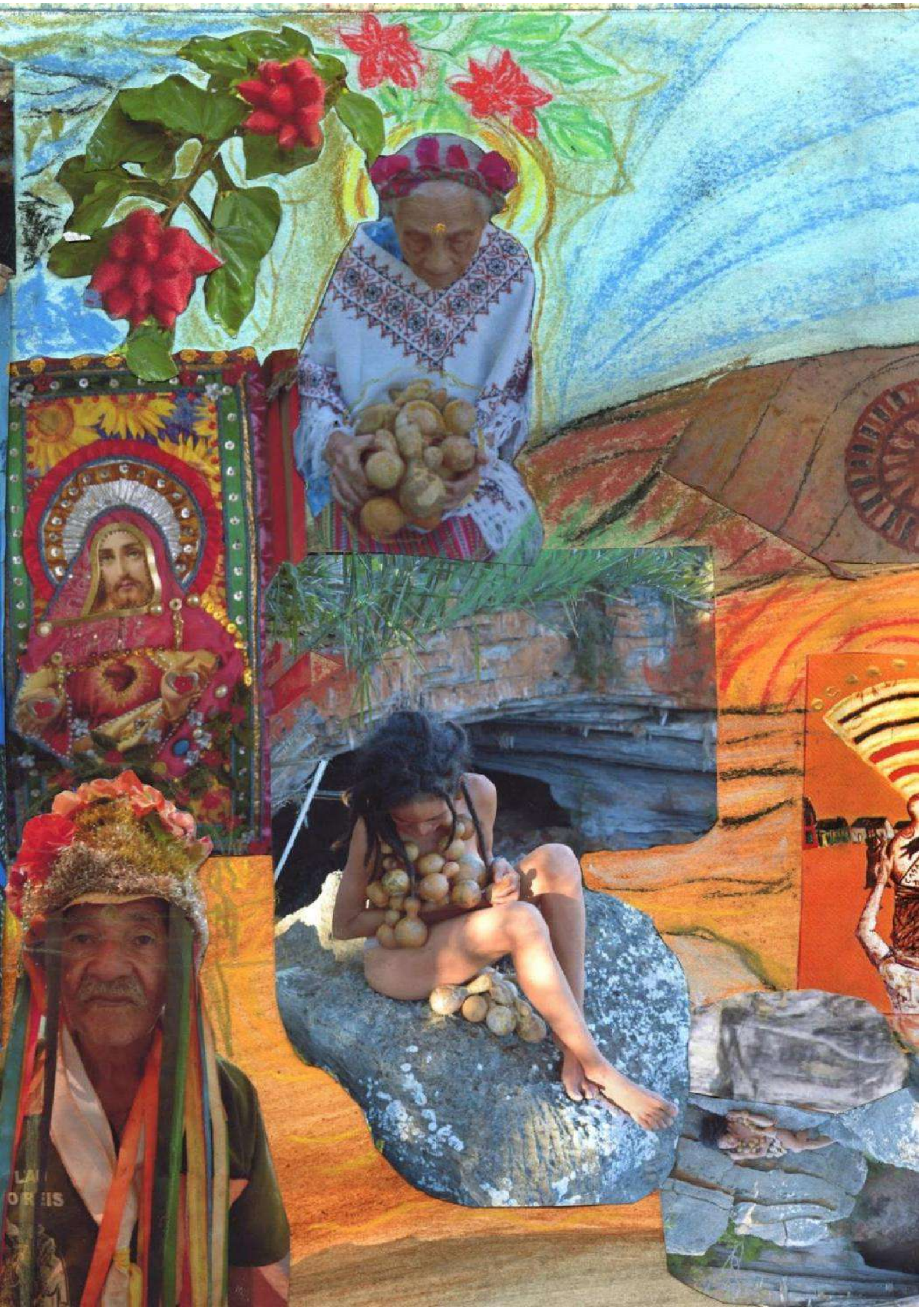
essa ação busca trazer a cultura e a agricultura como um atrativo diferenciado na nova modalidade de turismo que surge na Chapada Diamantina - o turismo cultural, para o qual Iraquara possui potencialidades capazes de levá-la a se destacar nesse novo contexto.

Adeus Guacira, Meu pedacinho de terra
 Meu pé de serra que nem Deus sabe onde está
 Adeus Guacida onde a lua pequenina
 Não encontra na colina nem um lago pra se olhar
 Eu vou me embora mas eu volto qualquer dia
 Virgem Maria, tudo há de permitir.
 E se ela não quiser
 Eu vou morrer
 Cheio de fé
 Pensando em ti.¹²⁶



Figura 143 - Passeio ecológico A Casa de Tupã, 2019.

¹²⁶ Guacira, (Heckel Tavares/ Joracy Camargo, 1933) Interprete: Maria Bethânia, 2013.



LA
ORIS



5 EPÍLOGO: TEMPO EM ESPIRAL

Nessa pesquisa autobiográfica trago a relevância das residências artísticas em minha formação, falando das vivências e influências que levaram à construção da associação A Casa de Tupã. Uma ação continuada, onde não existe início nem final. A investigação aqui proposta buscou apresentar as vivências em residências artísticas como base de inspiração para outros fluxos e reverberações em ciclos contínuos que, preenchidos de um tempo passado, ancestral, produzem, no presente, o tempo futuro. Busquei ampliar essas percepções ao trazer a perspectiva das residências como formas de atuação pautadas em práticas da resistência cultural, almejando, em futuras pesquisas, atrelar essas vivências às inspirações e às reverberações corporais e coletivas, como modo de ‘aquilombamento’ ou aldeamento cultural, sendo, portanto, necessário um aprofundamento posterior.

Relato, nessa escrevivência, os sentidos de expansão territorial presentes no corpo, como um ser integral da própria natureza, a fim de aferir um processo contínuo que, mesmo ao final desse trabalho, não se encerra. Trata-se de um processo que, assim como o próprio fluxo dos rios, a fluidez do ar ou a materialidade da terra, se constitui e se transforma constantemente.

Utilizo da performance como via de acesso a um saber que se faz em um tempo espiralar, conduzido pelo acesso à ancestralidade que nos forma, presente na corporeidade, no movimento, na memória e na ação que se estabelece no espaço de abertura e de manifestação das corporeidades em diálogo ao meio natural.

Fui ensinada por minha mãe, ainda quando criança, sobre o plantio de feijão. Observávamos o período de chuva e, em grupos, cada um em uma ação, em fileira, plantava-se coletivamente. Um abria as covas com uma enxada, e o outro colocava algumas sementes e fechava o buraco, puxando a terra com o pé. A chuva fazia a magia acontecer, brotava a vida que nos alimentava. Minha mãe nos ensinou a plantar, assim como aprendeu com sua mãe Isaura.

Observar o tempo, curvar-se à terra, tocar o solo e se pintar dela é reconhecer que nós pertencemos a essa mesma matéria. Curvo-me ao tempo ancestral, a fim de perceber os acontecimentos da vida pela ótica da escuta, como processos de finais e começos contínuos, colocando-nos como – ações e corpo - alimento da terra. Essa reflexão nos ajuda a entender o movimento de encontrar no presente os frutos plantados no passado e que, ao mesmo tempo, agem no presente, constituindo o

futuro a cada momento. Do gesto de se alimentar, do gesto cotidiano, no fluxo natural da própria terra, na observação do simples reside o revolucionário ato de plantar.

Para a professora Leda Maria Martins, preservar uma visão integral é, por excelência, aguçar o saber ecológico que se faz presente nos saberes ancestrais, compreendendo a coexistência do “sujeito e do ambiente como forma complementar, há um parentesco em tudo que existe” (Martins, 2020)¹²⁷ e que se apresenta como lugar de memória, corpo de temporalidade, corpo de saberes, um saber constituído no agrupar-se.

Percebo esse tempo espiralar na força com que a natureza se manifesta nos processos de entrega que a performance artística me proporciona. Com o toque dos pés no chão, sinto abafar a pele terra em minha respiração, assim como me libertam as texturas das pedras, da areia, a temperatura da terra, das águas e do mar. Nesse processo, acesso o tempo espiralar da terra, onde o canto dos pássaros se faz entender, quando estamos abertos a um processo de entrega capaz de transformar as relações com o meio em que operamos.

Vi a sereia no mar, fui guiada por sonhos e mensagens ancestrais, que me chegaram de diversas formas. E o que fica são os diversos rostos, memórias, lembranças e saberes das encruzilhadas da vida. Seja terra, seja planta, seja bicho, seja gente.

“Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje.”¹²⁸

¹²⁷ Leda Maria Martins, fala no seminário virtual, Escola de Arte Dramática, USP. 30 de julho. 2020.

¹²⁸ Oriki Yorubá sobre Exú.

REFERÊNCIAS

- A ORIGEM da água. Mirim. Povos indígenas do Brasil. 2021. Disponível em: <https://mirim.org/pt-br/origem-da-agua#:~:text=A%20%C3%A1gua%20surgiu%20pela%20tartaruga,mato%20e%20traziam%20para%20casa>. Acesso em: 10 out. 2021.
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Biografia Castro Alves**. 2021. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/castro-alves/biografia>. Acesso em: 10 out. 2021.
- ACASA. **Diretório Acadêmico da Escola de Belas Artes**. 2007. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/da/acasa/2007/historico.htm>. Acesso em: 12 ago. 2020. Acesso em: 18 ago. 2021.
- ALMEIDA, Rita Heloísa de. **Tapuio**. Povos Indígenas no Brasil. 1999. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tapuio>. Acesso em: 20 mai. 2021.
- AMADO, Jorge. **Mar Morto**. 30. ed. São Paulo: Martins, 1971.
- ANA NÉRI. **A mãe dos brasileiros**. 2020. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/ana-neri-mae-brasileiros>. Acesso em: 10 ou. 2021.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Água e Mágoa do Rio São Francisco. 1977. In: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de poesias**. Diamantina – Minas Gerais, 22 out. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk> Acesso: 10 abr. 2019.
- ANDRADE, Wallace Carrieri de Paula. **“O Acaba Mundo já era”**: o ocultamento dos cursos d’água no centro de Belo Horizonte (1893-1973). 2014. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- ASSARÉ, Patativa. O Padre Henrique e o Dragão da Maldade. Faixa 18. In: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de poesias**. Diamantina – Minas Gerais, 22 out. 2013a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk> Acesso: 10 abr. 2019.
- ASSARÉ, Patativa. **ABC do nordeste flagelado**. São Paulo: Hedra, 2013b.
- AUGUSTO TEIXEIRA de Freitas, o grande jurisconsulto brasileiro. Curiosidades, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 9 ago. 2020. Disponível em: https://www.ufpe.br/arquivocj/curiosidades//asset_publisher/x1R6vFfGRYss/content/augusto-teixeira-de-freitas-o-grande-jurisconsulto-brasileiro/590249 . Acesso em: 10 out. 2021.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BANAGGIA, Gabriel. Conexões afroindígenas no jarê da Chapada Diamantina. **R@U – Revista de Antropologia da UFSCar**, São Carlos, v. 9, n. 2, p. 123-133, jul./dez. 2017. Disponível em: http://www.rau.ufscar.br/wpcontent/uploads/2017/12/07_Gabriel_Banaggia.pdf Acesso em: 20 ago.2020.

BETHÂNIA, Maria. **Caderno de poesias**. Diamantina – Minas Gerais, 22 out. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk> Acesso: 10 abr. 2019.

BLACH, Matheus Cássio. Gentrificação, modelos teóricos e estudos de caso: ensaio de crítica historiográfica. **Revista de Arquitetura IMED**, Passo Fundo, v. 8, n. 1, p. 129-146, set. 2019. Disponível em: <https://seer.imed.edu.br/index.php/arqimed/article/view/3443>. Acesso em: 01 nov. 2021.

BLACK MOUNTAIN COLLEGE. Mary Parks Washington. 2020. Disponível em: <http://www.blackmountainstudiesjournal.org/volume-11/reduced-journal-heading-mary-parks-washington/>. Acesso em: 30 out. 2021.

BORGES, Lô; BORGES, Márcio. **Tudo o que você podia ser**. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0rJz-tazK4I>. Acesso em: 2 nov. 2021.

BRASIL. **Lei 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. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 2 nov. 2021.

BRASIL. Congresso recebe projeção especial em homenagem ao Dia dos Povos Indígenas. **Senado Notícias**, Brasília, 19 abr. 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/04/19/congresso-recebe-projecao-especial-em-homenagem-ao-dia-dos-povos-indigenas>. Acessado em: 12 jul. 2021.

BRIGLIA, Tcharly Magalhães; SACRAMENTO, Sandra M. P. Mergulho mitológico. **La Salle**, v. 14, n. 1, jan./jun. 2009. Disponível em: https://revistas.unilasalle.edu.br/documentos/Educacao/V14_1_2009/11_Tcharly_Sandra.pdf Acesso: 10 ago. 2020.

CAMPBELL, Brígida. **Jornal ACasa**, p. 03, Diamantina, jun. 2007.

CAMPOS, Wagner Rossi. **Estados Colaborativos Suprasensórios**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas 2010.

CARDOSO, Silmara de Fátima. **O maracá na escola**: pensamento mágico, instrumento percussivo e ritualístico. 2016. Disponível em: <http://fundacaoarapora.org.br/moitara/wp-content/uploads/2016/02/O-MARAC%C3%81-NA-ESCOLA.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2020.

CATATAU, Fernando. **Te Encontra Logo**. 2005. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/cidadao-instigado/519393/>. Acesso em: 25 out. 2021.

CEDEFES. Centro de Documentação Eloy Pereira da Silva. **Espinho**. 2010. Disponível em: https://www.cedefes.org.br/projetos_realizados-63/. Acesso em: 30 out. 2021.

CHAPADA Diamantina. **Caminhos reais**. Disponível em: <https://www.guiachapadadiamantina.com.br/caminhos-reais/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

ACOSTA, Alberto. **O Bem viver**: Uma oportunidade para imaginar outros mundos. Trad. Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.

COUTO, Edilece Souza. **Devoção a Iemanjá na Bahia de Todos os Santos**. 2013. Disponível em <http://www.abhr.org.br/wp-content/uploads/2013/09/8.-Devo%C3%A7%C3%A3o-a-Iemanj%C3%A1-na-Bahia-de-Todos-os-Santos.htm>. Acesso em: 30 jul. 2020.

CUEBA. **I Salão de Arte da Escola de Belas Artes da UFBA**. Blog. Disponível em: <https://salaoeba.wordpress.com/>. Acesso em: 10 out. 2021.

CRUZ HERNÁNDEZ, D. T. Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. **Solar**, v. 12, n. 1, p. 35-46. 2017.

DALCOL, Francisco. Residência artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa. *In*: 24º ENCONTRO DA AMPAP, COMPARTILHAMENTOS NA ARTE: REDES E CONEXÕES. Rio Grande do Sul. [Anais] Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Santa Maria, 2015.

DIA de Luta dos Povos Indígenas marca defesa das fontes de água dos territórios. Povos Indígenas no Brasil. 2018. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/not%C3%ADcias?id=186832>. Acesso em: 1 nov. 2021.

DIAMANTINA. **Estrada Real**. 2021. Disponível em: <http://www.institutoestradaareal.com.br/cidades/Diamantina/24>. Acesso em: 18 ago. 2021.

DOMINGUINHOS; GIL, Gilberto. Lamento Sertanejo. *In*: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de poesias**. Diamantina – Minas Gerais, 22 out. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk>. Acesso: 10 abr. 2019.

ECHEVERRI, J. A. Territorio como cuerpo y territorio como naturaleza: diálogo intercultural. *In*: SURRALLÉS, A.; GARCÍA HIERRO, P. (orgs.) **Tierra adentro**: territorio indígena y percepción del entorno. Copenhague: Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas, 2004.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ESTRADA REAL. **Os caminhos da Estrada Real**. Disponível em: <https://www.mg.gov.br/conteudo/conheca-minas/turismo/estrada-real>. Acesso em: 18 ago. 2021.

ETCHEVARNE, Carlos; FERNANDES, Luydy. Patrimônio arqueológico pré-colonial: os sítios de sociedades de caçadores coletores e dos grandes grupos de horticultores ceramistas, antes da chegada dos portugueses. *In*: ETCHEVARNE, Carlos; PIMENTEL, Rita. (orgs.). **Patrimônio Arqueológico da Bahia**. Salvador: SEI, 2011. p. 17-26

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

FATUNMBI, Awo Fá'lokun. **O conceito de ifá sobre cosmologia como base para divinação**. 2016. Disponível em: <http://babaojeleke.com.br/o-conceito-de-ifa-acerca-da-sociologia/>. Acesso em: 15 ago. 2020.

FELIPPE, M. F. **Caracterização e tipologia de nascentes em unidades de conservação de Belo Horizonte - MG com base em variáveis geomorfológicas, hidrológicas e ambientais**. Dissertação (Mestrado em Geociências) - Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

FERREIRA, A.B.H. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. 2. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Amanda Crispim. **Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória Afro-brasileira**: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. 114f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

FLENTGE , Gertrude ; RIJNJA, Edith ; VAN ODIJK, Els . **Shifting Map: Artists' Platforms and Strategies for Cultural Diversity**. 2004.

FLOTAR. **Sobre o Flotar**. 2021. Disponível em: <http://www.flotar.org/>. Acesso em: 2 nov. 2021.

FUKUOKA, Masanobu. **A Revolução de uma palha**: uma introdução à agricultura selvagem. 2 ed. Pono: Optima, 2008.

FUNARTE. **Política pública para as artes**: prática e reflexão. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.

FUSCALDO, Arthur Iraçu Amaral. **Rowapari Danho're sonhar e pegar cantos no xamanismo a'uw**. Dissertação (Mestrato em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2011.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Monografias Municipais do IBGE**. 2020. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/2980/momun_ne_ba_iraquara.pdf. Acesso em: 15 de jun. 2019.

IEMANJÁ: lenda, mito e sincretismo religioso. Portal Geledés, 02 fev. 2012. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/iemanja-a-rainha-do-mar/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

INCOMODA EBA. **Site do projeto**. 2010. Disponível em: <https://incomodaeba.wordpress.com/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

IPHAN. **História- Cachoeira**. 2014. Disponível em: Sobre a cidade de Cachoeira: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1390/>. Acesso em: 10 out. 2021.

IPHAN. **Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes**/ Curt Nimuendajú. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/mapaetnohistorico2ed2017.pdf>. Acesso em: 15 out. 2021.

IRAQUARA. **Plano Municipal de Saneamento Básico Município Iraquara Componentes Abastecimento de Água e Esgotamento Sanitário**. 2019. Disponível em: <https://www.iraquara.ba.gov.br/storage/files/2019/11/outros-atos-oficiais-n-016-2019.pdf> Acesso em: 03 mai. 2021.

ITAÚ CULTURAL. **Rumos 2015-2016: Residências artísticas**. 2016. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/rumos-residencias-artisticas>. Acesso em: 1 nov. 2021.

JACA. **Website do projeto JACA**: <https://www.jaca.center/categoria/residencias/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

JARDIM, Reynaldo. O que se odeia no índio. *In*: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de poesias**. Diamantina – Minas Gerais, 22 out. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk> Acesso: 10 abr. 2019.

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

KRENAK, Ailton. **Entrevista da Lili Schwarcz**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Glz0hRuRXqc> Acesso em: 25 de julho 2020.

LADDAGA, Reinaldo. Art and Organizations in *Shifting Map: Artists' Platforms and Strategies for Cultural Diversity*.. 2004.

LASTRO. Website da residência Lastro. 2021. Disponível em: <https://lastro.art/sobre>. Acesso em: 18 ago. 2021.

LAUREANO, Verassani; CRUZ JUNIOR, Francisco William. **Grutas de Iraquara**. 2002. Disponível em: <http://sigep.cprm.gov.br/sitio018/sitio018.htm>. Acesso em: 30 out. 2021.

LIMA, Jorge de. Distribuição de poesia. *In*: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de poesias**. Diamantina – MG, 2º Festival de História. 22 de outubro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk> Acesso: 10 abr. 2019.

LÜBBREN, Nina. **Rural artists' colonies in Europe 1870-1919**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001.

LYRIO, Alexandre; VIGNÉ, Júlia. **271 cidades da Bahia têm água contaminada por agrotóxicos**. 2019. Disponível em : <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/271-cidades-da-bahia-tem-agua-contaminada-por-agrotoxicos-veja-lista/> Acesso em: 19 jun. 2020.

MAIA, Ravena. Alex. Alex Oliveira: instruções para o Revelador H2O2. **Revestrés**, [S.], 28 jan. 2019. Disponível em: <http://www.revistarevestres.com.br/fotos/ensaios/alex-oliveira-e-o-revelador-h2o2-descolorindo-cabecas-para-discutir-identidades/> Acesso em: 02 jun. 2020.

MARCONDES, Guilherme. Deslocamento, formação e legitimação: uma análise de programas de residência artística no Brasil. **Caderno CrH**, Salvador, v. 32, n. 87, p. 561-575, set./dez. 2019.

MARIA, Mirela. As festas para a rainha das águas pelo Brasil. **Óruminilá**, 27 fev. 2019. Disponível em: <http://revistamisteriosdeorunmila.com.br/index.php/2019/02/27/as-festas-para-a-rainha-das-aguas-pelo-brasil/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (org.) **Performance, Exílio, Fronteiras: Errâncias Territoriais e Textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, PosLit, FALE/UFMG, 2002.

MARTINS, Romulo de Oliveira. **“Vinha na fé de trabalhar em diamantes”**: Escravos e libertos em Lençóis, Chapada Diamantina-BA (1840 – 1888). Dissertação (Mestrado em História) – Programa de História Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

MARTINS, Leda Maria. Palestra virtual proferida em Perspectiva anos 20, Comunica Escola de Arte Dramática. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eggNmvlmk8E>. Acesso: 30 jul. 2020.

MAURO, Humberto. **Vocabulário dos termos tupis de "O selvagem" de Couto de Magalhães**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação, s.d. [1957]. Disponível em: http://www.geocities.ws/indiosbr_nicolai/tupihm.html. Acesso em: 07 dez. 2019.

MELO, Maria das Neves Medeiros de.; FUSCO, Wilson. Migrantes Nordestinos na Região Metropolitana de São Paulo: características socioeconômicas e distribuição espacial. **Confins**, [on-line], n. 40, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/19451>. Acesso em: 27 out. 2021.

MENDES, Roberto; CAPINAM. Masmassa. *In*: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de poesias**. Diamantina – Minas Gerais, 22 out. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk>. Acesso: 10 abr. 2019.

MORAES, M. J. S. de. Residência artística: uma reflexão sobre os ambientes de formação, criação e difusão das práticas artísticas contemporâneas. *In*: **Políticas para as artes: prática e reflexão**, n. 1, 2011, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.

MORAES, M. J. S. de. **Residências artísticas**: ambientes de formação, criação e difusão. 134f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009.

MORGAN, Bárbara. **Aula de fotografia na plantação de repolhos**, (s/d). Fotografia. Disponível em: <https://www.select.art.br/escolas-de-artistas-black-mountain-college/>.

MOURA, Tavinho. Letra adaptada da Folia de Reis do norte de Minas. *In*: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de poesias**. Diamantina – Minas Gerais, 22 out. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk> Acesso: 10 abr. 2019.

MUNIZ, Leandro. **Escolas de artistas**: Black Mountain College. Select, 19 set. 2019. Disponível em: <https://www.select.art.br/escolas-de-artistas-black-mountain-college/>. Acesso em: 3 nov. 2021.

MUROS. **Residência Muros, Territórios compartilhados**. 2021. Disponível em: <https://www.exa.art.br/portfolio/muros-territorios-compartilhados/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

NEPOMUCENO, Maria do Carmo. **Historiadora Gisele Miranda em seu ofício na Aldeia de Arcozelo**. 1999. Fotografia. Disponível em: [Série Paschoal Carlos Magno I: O Teatro de Paschoal Carlos Magno – O ofício em suas considerações \(*\) | \(wordpress.com\)](https://www.wordpress.com). Acesso em: 30 out. 2021.

NETA, Maria. **Iraquara ontem hoje e sempre**: Secretaria de Cultura e Turismo. Salvador – BA, 2004.

NEWHALL, Beaumont. **Retrato de Mary Parks Washington**. (s.d). Fotografia. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-pioneering-women-artists-black-mountain-college>. Acesso em: 1 nov. 2021.

NUNES, Kamilla. **Espaços Autônomos de Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Circuito, 2013. Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020.

NUNES, Roberson. **Haikai e performance**: *Imagens poéticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

OBSERVATÓRIO. **Site institucional**. 2021. Disponível em: <http://cargocollective.com/observatoriomovel/Sobre-o-Observatorio-movel>. Acessado em: 20 abr. 2021.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. O romance afro-brasileiro de corte autoficcional: “escrevivências” em Becos da Memória. *In*: DUARTE, Constância Lima; CORTÊS, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário (orgs.). **Escrevivências**: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. 2 ed. Belo Horizonte: Idea, 2018.

OXALÁ, Adilson de. **Igbadu A Cabaça da Existência**, Editora: Pallas; 1ª edição. 2006.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do Séc. XX. Niterói, RJ: EDUFE, 1995.

PAI abraça filho e é agredido por homofóbicos em São Paulo. **Agência Estado**, 19 jul. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/07/pai-abraca-filho-e-agredido-por-homofobicos-em-sp.html> . Acesso em: 15 out. 2021.

PERNAMBUCO, João. Luar do Sertão. (faixa 30), Editora: Universal MGB. *In*: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de poesias**. Diamantina – Minas Gerais, 22 out. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk>. Acesso: 10 abr. 2019.

PONTE que liga Cachoeira à São Félix é cartão-postal do Recôncavo. **Aprovado**, 25 out. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2022/06/16/trafego-na-ponte-dom-pedro-ii-e-totalmente-liberado-quase-10-dias-apos-trem-descarrilar-e-comprometer-estrutura.ghtml>. Acesso em: 15 out. 2021.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Wagner. **Abya Yala**. 2009. Disponível em: <http://iela.ufsc.br/povos-origin%C3%A1rios/abya-yala>. Acesso em: 1 nov. 20221.

PORTUGAL, Ana Catarina M. da C.Martins. **O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação**. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação de Mestrado - Dep. de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PREZIA, Benedito. **História da resistência indígena**: 500 anos de luta, 1 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

QUEM foi André Rebouças, abolicionista que batiza a Avenida Rebouças. 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/quem-foi-andre-reboucas-abolicionista-que-batiza-avenida-reboucas/>. Acesso em: 15 out. 2021.

RUPP, Bettina. **Residências em arte contemporânea**: espaço, tempo e interlocução. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SACATAR. **Site institucional**. 2021. Disponível em: <https://sacatar.org/pt/home-portuguese/>. Acesso: 10 abr. 2019.

SALOMÃO, Waly.; MACALÉ, Jards. Olho de Lince. (faixa 02). *In*: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de poesias**. Diamantina – Minas Gerais, 22 out. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk>. Acesso: 10 abr. 2019.

SAMPAIO, Theodoro. **O Tupi na Geographia Nacional**. Memoria lida no Instituto Historico e Geographico de S. Paulo. São Paulo: Typ. da Casa Eclectica, 1901. Disponível em: http://biblio.etnolinguistica.org/sampaio_1901_tupi. Acesso em 10/08/2020.

SANTANA, Leomir. Centro Cultural Dannemann. **Cibercidade**, 2012. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/turismo/112/index.html>. Acesso em: 15 out. 2021.

SANTOS, Celiana Maria dos. **YEMANJÁ, UMA SEREIA? O “MITO” AFRICANO NO IMAGINÁRIO DE PESCADORES DO RIO VERMELHO EM SALVADOR, DA BAHIA**. 2013. Dissertação (Mestrado em Relações Etnicorraciais) – Programa de Pós-graduação em Relações Etnicorraciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2013.

SANTOS, Antônio Bispo. Somos da Terra. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 12, p. 44 – 51, 2018. Disponível em: <https://piseagrama.org/somos-da-terra/> Acesso em: 20 de julho de 2020.

SANTOS, José M. Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**, [S.], ano 4, n. 4, p. 1 -32, dez. 2008. Disponível em: http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf. Acesso em: 15 de abril de 2020.

SANTOS, Luciana Almeida. **Cartografia social da paisagem cultural do município de Iraquara-BA**: subsídios para o planejamento territorial participativo. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, Bahia, 2015.

SANTOS, Nilsia Lourdes dos. **ORÍ - O ORIXÁ MAIOR SOB A PERSPECTIVA DO POVO YORÛBÁ**. 2020. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SANTOS, Rodrigo Alves. **Hidroggeoquímica das águas subterrâneas do município de Iraquara, Bahia**. 2011. Dissertação (Mestrado em Geologia) – Curso de Pós-Graduação em Geologia do Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SANTOS, Solon Natalício Araújo dos. **Conquista e Resistência dos Payayá no Sertão das Jacobinas**: tapuia, tupi, colonos e missionários (1651-1706). 2011.

Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2011.

SANTOS, Solon Natalício Araújo dos. **Etnogênese Payayá**: pesquisa e ensino na Chapada Diamantina. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Inclusão e Diversidade na Educação) – Centro de Ciências da Saúde, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2020.

SÃO FÉLIX. Ponte D. Pedro II. **Ipatrimônio**, 2021. Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/sao-felix-ponte-d-pedro-ii/>. Acesso em: 15 out. 2021.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: An introduction. London: Routledge, 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHWARCZ, Lili. **Lili entrevista Ailton Krenak**. Youtube, 02 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Glz0hRuRXqc> Acesso em: 02 jul. 2020.

SERRA do Espinhaço: Um pouco sobre a cordilheira do Brasil. 2021. Disponível em: <http://www.serradoespinhaco.com.br/serra-do-espinhaco>. Acesso em: 18 ago. 2021.

SILVA, Alex Kiefer da. **A simbologia de Nossa Senhora de Guadalupe**: uma análise dos símbolos presentes na imagem da Virgem de Guadalupe e sua relação com o processo de cristianização dos povos astecas no México, na perspectiva do diálogo inter-religioso. 2017. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Belo Horizonte, 2017.

SILVA, Xeramõi Marcolino (Karaí Tataendy Marangatu). *In*: AFFONSO, Ana Maria Ramo; LADEIRA, Maria Inês. (orgs.). **Guata Porã, Belo Caminhar**. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, 2015. Disponível em: <https://historiaecultura guarani.org/quem-sao-os-deuses-guarani-mbya>. Acesso em: 07 dez. 2020.

SOARES, Everaldo. Iraquara. *In*: LUZ, Grão de.; GRIÔ. **Poesias Musicais**. 1 ed. Salvador: Santa Bárbara LTDA., 2014.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2013.

TERRA UMA. **Residência Terra Uma**. Disponível em: <https://www.terrauna.com.br/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

THEODORO, Helena. Mulher negra, cultura e identidade. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (org.). **Guerreiras de natureza**: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro, 2008.

TSUWATÉ, Vilianes Tsere'u'awa; LEÃO, Marcelo Franco. Descrição do preparo do corante das diversas utilizações do urucum pelo povo xavante. **Revista Destaques**

Acadêmicos, Lajeado, v. 9, n. 4, 2017. ISSN 2176-3070 DOI: Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22410/issn.2176-3070.v9i4a2017.1652>. Acesso em: 02 set. 2019.

VASCONCELOS, Ana. Apontamentos para a construção de um programa Funarte de residências artísticas. *In*: VASCONCELOS, Ana; BEZERRA, André (org.). **Mapeamento de residências artísticas no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE. 2014. Disponível em: https://www.funarte.gov.br/residenciasartisticas/?page_id=8. Acesso em: 02 set. 2019.

VASCONCELOS, Ana; BEZERRA, André (org.). **Mapeamento de residências artísticas no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE. 2014. Disponível em: https://www.funarte.gov.br/residenciasartisticas/?page_id=8. Acesso em: 02 set. 2019.

VASCONCELOS, Marcelo Ferreira de.; LOPES, Leonardo Esteves; MACHADO, Caio Graco; RODRIGUES, Marcos. As aves dos campos rupestres da Cadeia do Espinhaço: diversidade, endemismo e conservação. **Megadiversidade**, Belo Horizonte, v. 4, n. 1-2, dez. 2008.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. As Ayabás, (faixa 01). *In*: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de poesias**. Diamantina – MG, 2º Festival de História. 22 de outubro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk> Acesso: 10 abr. 2019.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio, 1997.

VIEIRA, Antônio. Poesia (faixa: 07). *In*: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de poesias**. Diamantina – MG, 2º Festival de História. 22 de outubro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk> Acesso: 10 abr. 2019.

WARRINER, Rachel. A sort of old-girls' network': WAR, The Ad Hoc Committee of Women Artists and the foundation of the A.I.R. gallery or How to make space in the art world. **The Land of Zero**, 2014. Disponível em: <http://thelandofzero.com/rachel-warriner/>. Acesso em: 1 nov. 2021.

XAKRIABÁ, Célia. Amansar o giz. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 14, p. 110-117, 2020.

ZARAGOCIN, S. La Geopolítica del útero: hacia una geopolítica feminista decolonial en espacios de muerte lenta. *In*: CRUZ, D.; BAYON, M. (orgs.) **Cuerpos, territorios y feminismos**. Quito: Abya Yala y Estudios Ecologistas del Tercer Mundo, 2018.

APÊNDICE A QUESTIONÁRIO EM COMODO

Objetivos:

- Constatar a importância da participação na Residência EM COMODO;
- Conhecer a características dos participantes, gênero, idade, curso;
- Saber da atuação dos participantes na residência;
- Constatar a influência de outros trabalhos artísticos e do diálogo com o público em geral nos processos artísticos;
- Conhecer melhor os desafios e acontecimentos que marcaram a experiência.
- Perceber a influência que o EM COMODO exerceu para a realização de outras iniciativas de artistas.

1 - Identificação e Gênero

2 - Idade

3 - Autodeclaração étnico-racial

4 - Relação da definição étnico-racial.

5 - Qual seu curso/habilitação quando se inscreveu no projeto?

6 - Quais áreas você atuou no desenvolvimento do seu projeto?

7 - Quais dessas edições você já participou da Residência? 2009 a 2012.

8 - Você já atuou como parte da produção do EM COMODO? Se sim, em que função? Ou se você foi um artista convidado, que acompanhou a produção da turma, me diga aqui.

9 - Em uma escala de 0 a 10 qual grau de relevância você atribui a sua experiência no EM COMODO para sua formação artística?

10 - Em uma escala de 0 a 10, o que influenciou dos outros trabalhos dos residentes no seu processo artístico?

11- Em uma escala de 0 a 10, o que influenciou no contato com a comunidade local para o desenvolvimento de seu trabalho artístico?

12- Em sua opinião quais foram os maiores desafios encontrados nessa experiência?

13- Em sua opinião quais foram os maiores prazeres nessa experiência de Residência Artística?

14- Existe algo a mais que queira colocar sobre sua experiência na Residência EM COMODO? Sugestões ou reclamações?

15- A participação no EM COMODO, influenciou na realização de outras iniciativas de gênero semelhante? qual? e como se deu essa influência?

APÊNDICE B ROTEIRO DE ENTREVISTA

Objetivos da Entrevista:

- Compreender mais profundamente o processo criativo dos artistas selecionados para entrevista.
- Perceber os pontos que confluem com a minha pesquisa artística.
- Refletir sobre as influências conceituais e técnicas utilizadas nos trabalhos.
- Compreender os pontos relevantes para os artistas selecionados na experiência da residência artística EM COMODO.
- Analisar as influências dos processos em deslocamento para a construção dos trabalhos artísticos no período da residência
- Compreender como se deu o diálogo com o espaço e comunidade local.

ENTREVISTA - Sobre a residência artística EM COMODO.

1- Qual foi o grau de importância na participação na residência artística EM COMODO para seu amadurecimento enquanto indivíduo, artista e em sua formação acadêmica?

2 - Como o processo artístico em deslocamento dialogou com seu trabalho e como esta experiência contribuiu com sua proposta?

3- Quais trabalhos ou processos artísticos atravessaram seu fazer criativo nesta experiência de residência?

4- Como seu trabalho dialogou com a comunidade e/ou como outros artistas na experiência do EM COMODO?

5- Quais foram às técnicas ou acontecimentos que estimularam uma nova percepção sobre a vida e sobre o fazer criativo?

Quanto ao seu processo artístico (foram realizadas 5 questões direcionadas a cada entrevistado)

Para _ Zi Reis:

6 - Na sua proposta “s/ título”, realizada em 2011, na Residência Artística EM COMODO, percebo a influência de algumas questões que envolvem a paisagem, natureza, vida e morte, explicitado quando você se “enterra” no meio natural e quando se “planta” em uma bacia onde se projetam imagens da paisagem local. Como essas “temáticas” se relacionam com seu trabalho?

7 - Como foi a experiência em trabalhar essa temática de forma coletiva, já que sua pesquisa plástica já se aproximava destes temas? E como esse diálogo se estabeleceu até o final da vivência?

8 - Como foi conduzida a utilização da performance e da instalação (site-specific) nesse processo?

9 - Quais foram suas principais referências, conceitos trabalhados e/ou reflexões abordadas na época?

10 - Quais foram às experiências e propostas estimuladas após a participação na Residência Artística EM COMODO, como foram essas propostas?

Para _ Fernando Bernardes:

6 - Em sua proposta “Gestos Campestres”, realizada no EM COMODO, em 2011, você estabeleceu um diálogo muito potente entre a comunidade rural de Diamantina e os artistas da residência, também utilizou da performance e instalações para traduzir sua experiência, o que o conduziu a essa escolha?

7 - Como se deu o seu interesse à temática que se conecta com a cultura da terra, com a agricultura?

8 - E quais foram os desafios em trazer sua vivência do espaço rural para o contexto da cidade?

9 - Quais foram suas principais referências, conceitos trabalhados e ou reflexões na época?

10 - Quais foram às experiências e propostas estimuladas após a participação na Residência Artística EM COMODO, como foram essas propostas?

Para _ Cassio Ferreira

6- Em seu projeto intitulado “Cruz Credo”, desenvolvido em 2012, na Edição do EM COMODO em Cachoeira na Bahia, você trabalha a simbologia da cruz para além de seu significado religioso cristão, ao mesmo tempo, se apropria de restos de objetos para a construção de uma instalação apresentada como “resultado” de sua proposta. Gostaria de saber como era nesse período a sua relação com as temáticas simbólicas míticas e em que se tornou após a experiência no Em Comodo?

7 - Que atribuições você fazia à simbologia da cruz e como foi o diálogo entre o processo de sua pesquisa artística aos costumes religiosos e culturais na cidade de Cachoeira onde sediava a residência e de São Félix onde ocorreu a exposição?

8 - De que forma a seleção pela técnica da instalação contribuiu em sua pesquisa e dialogou com o aspecto pictórico desenvolvido em sua habilitação?

9 - Quais foram suas principais referências, conceitos trabalhados e ou reflexões na época?

10 - Quais foram às experiências e propostas estimuladas após a participação na Residência Artística EM COMODO, como foram essas propostas?

Para _ Marcelo Pinel

6 - Em sua proposta “Rituária”, desenvolvida no EM COMODO 2012, em Diamantina-MG. Você investiga a utilização das plantas nos costumes tradicionais dos moradores de Diamantina, a utilização das plantas no cotidiano da casa, e na investigação dos jardins espontâneos presentes na cidade. Como essa temática chegou até você? E como foi realizado no dia a dia da residência?

7 - A utilização das plantas, seu aspecto de cura com a produção de chás, seus aspecto ritual, estiveram presentes em sua pesquisa, como você percebeu o diálogo dessa proposta com os demais residentes, o dialogo entre os trabalhos e entre a comunidade?

8 - Você utilizou de técnicas como instalações, objetos e performance no desenvolver da pesquisa, como surgiram essas inclinações para essas técnicas e quais foram os gatilhos que contribuíram para a formalização do projeto nesse sentido? Que influências te conduziram a essas escolhas?

9 - Quais foram suas principais referências, conceitos trabalhados e ou reflexões na época?

10 - Quais foram às experiências e propostas estimuladas após a participação na Residência Artística EM COMODO, como foram essas propostas?

Para _ Moa Marium

6 - Como integrante que participou da transição entre o Projeto A Casa e o EM CÔMODO. Conte-me um pouco sobre esse processo de transformação da proposta, e

quais influências você acredita que o EM CÔMODO tenha tido do projeto A Casa.

7 – Quais foram os pontos que nortearam a programação e realização da Residência

Artística EM CÔMODO? Desde a construção de programação com debates e

apresentações quanto aos critérios para seleção de artistas convidados, e/ou o que você

achar relevante nós citar.

8 – Mesmo sendo parte da equipe de produção do EM CÔMODO, você conseguiu desenvolver seus trabalhos artísticos? Como seu trabalho artístico dialogou com a produção das Residências Artísticas EM CÔMODO?

9 - Quais foram suas principais referências, conceitos trabalhados e ou reflexões na época?

10 - Quais foram às experiências e propostas estimuladas após a participação na Residência Artística EM COMODO, como foram essas propostas?

APÊNDICE C

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Você está sendo convidado(a) a participar como voluntário(a), da pesquisa de mestrado intitulada: Residências Artísticas como práticas transformadoras: *A Casa de Tupã* como ação de valorização identitária e cultural em Iraquara – BA, conduzida pela discente Anne Solimar Pacheco Félix. Sob orientação de Marcos César Senna Hill e coorientação de Janina Barros Silva Viana.

Esta pesquisa tem como finalidade, investigar as produções artísticas na *Residência Artística EM CÔMODO* (2011 e 2012) e seus desdobramentos nas ações desenvolvidas na *Associação de Arte Cultura e Meio Ambiente A Casa de Tupã* em Iraquara – Bahia (2014 a 2018).

A pesquisa tem como público alvo, os participantes do projeto *EM CÔMODO* e *A Casa de Tupã*. Envolvendo estudantes, artistas convidados e professores que participaram das edições do Projeto *EM CÔMODO* e a equipe e artistas participantes do Projeto *A Casa de Tupã*, visando atingir tantos os participantes quanto demais artistas e pesquisadores que se interessam pela prática em residências artísticas.

Você foi selecionada (o) por ter uma influência na produção artística da pesquisadora no período de *Residência Artística EM CÔMODO* e por ter contribuído nas produções artísticas posteriores à experiência do *EM CÔMODO*. Sua participação não é obrigatória. A qualquer momento, você poderá desistir de participar e retirar seu consentimento. Sua recusa, desistência ou retirada de consentimento não acarretará prejuízo algum.

Ao participar desse estudo a Sra./Sr. permite que o pesquisador utilize os dados gerados para investigação, a partir de questionário, podendo ser citados frases e comentários resultantes de entrevistas diretas, a/o senhora/senhor tem liberdade em recusar a participar e ainda se recusar a continuar participando em qualquer fase da pesquisa, sem qualquer prejuízo para a senhora/senhor. Sempre que quiser poderá pedir mais informações sobre a pesquisa através do telefone do pesquisador do projeto e, se necessário através do telefone do Comitê de ética em Pesquisa.

Serão entrevistados diretamente cinco (5) participantes da *Residência Artística EM COMODO*, com cinco (5) questões abertas direcionadas à experiência no *EM CÔMODO*. E cinco (5) questões abertas direcionadas à sua produção enquanto artista. Devido ao isolamento social causado pelo COVID-19, a entrevista será enviada por e-mail e poderá ser respondida de forma escrita ou por áudio, como a/o entrevistada/o preferir.

A participação nesta pesquisa não traz complicações legais. Porém, existe o risco de ser exposta parte de sua fala, sendo totalmente por meio de transferência sem alterações do autor. Ou relacionar alguma fala do entrevistado em consonância a algum conceito ou trabalho artístico. Podendo gerar desconforto caso não se familiarizar com as referências citadas. Nenhum dos procedimentos usados oferece riscos a sua dignidade.

Os dados obtidos por meio desta pesquisa serão confidenciais e não serão divulgados em nível individual, visando assegurar o sigilo de sua participação, somente o pesquisador e os orientadores terão conhecimento dos dados.

Ao participar desta pesquisa a Sra./Sr. não terá nenhum benefício direto. Entretanto esperamos que esta pesquisa aluda informações importantes sobre as produções nas *Residências Artísticas EM CÔMODO*, de forma que o conhecimento obtido a partir desse estudo possa ampliar o conhecimento a respeito das produções artísticas em residências e seus impactos positivos e negativos onde o pesquisador se compromete a divulgar os resultados obtidos.

A Sra./Sr. não terá nenhum tipo de despesa para participar dessa pesquisa, bem como nada será pago pela sua participação. Caso ocorra eventuais despesas de participação ou para a assinatura desse documento o valor será custeado ou ressarcido pela discente pesquisadora.

O pesquisador responsável se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada sem qualquer identificação de indivíduos participantes.

Após esses esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa. Por tanto preencha, por favor, os itens que se seguem. Obs: Não assine esse termo se ainda tiver dúvidas a respeito. Segue os telefones e o endereço do pesquisador responsável, onde você poderá tirar suas dúvidas sobre o projeto e sua participação, agora ou a qualquer momento.

Contatos do pesquisador responsável: Anne Solimar Pacheco Félix, mestranda em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – EBA – UFMG. Endereço postal: Rua Joaquim Manhães, nº 73, Bairro Boa Vista, Belo Horizonte - MG - CEP 31060200. E- mail: annesolimar@gmail.com , telefone: (31) 99284 7666.

Contato do Programa responsável pela pesquisa: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFMG, Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha, Belo Horizonte – MG. CEP. 31270-901, Sala 2025 ppgartes-administrativo@eba.ufmg.br Telefone: (31) 3409-7466. Coordenador: Dr. Amir Brito Cadôr.

Consentimento Livre Esclarecido

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa. Declaro eu recebi cópia deste termo de consentimento, e autorizo a realização da pesquisa e a divulgação dos dados obtidos nesse estudo.

Nome: _____

Declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios de minha participação na pesquisa e que concordo em participar.





