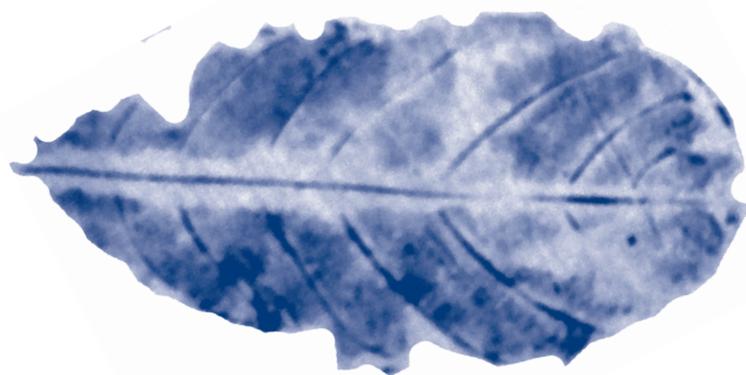
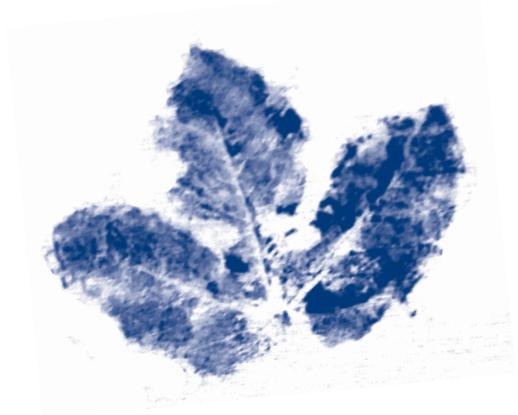


(in)FLUXO:
corpo não linear,
corpo conexo



Vaneza Melo



(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

Vaneza Melo

Apoio Financeiro:



SECRETARIA
DE CULTURA



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



Ficha Catalográfica/ISBN

À cidade de Cachoeira, Bahia, Brasil.

*Os poucos versos que aí vão
Lugar de outros é que ponho
Tu que me lêes, deixo ao teu sonho
Imaginar como serão
Manoel Bandeira,
“Versos Escritos N’Água”,
em Cinzas das Horas, 1917*

Agradecimentos

Agradeço ao Universo e a Energia Vital, através da presença de Ossain, por me dar a forma e a cor, partilharem comigo o tempo e o espaço.

Agradeço aos meus pais, Antonio (in Memoriam) e Iris a possibilidade da minha existência. Aos meus avós, Manuel (in Memoriam), por me mostrar uma vertente da obra de arte ao me presentear com reproduções de Renoir e Boticelli compradas em bancas de jornais, e Concheta (in Memoriam) que me ensinou a crocheter enquanto me contava suas memórias.

Agradeço a minha família Melo que me deu força no caminho que escolhi.

Agradeço a meus amigos (são muitos, são lindos, e inesquecíveis), a dupla função de me aturar nas crises e de compartilhar comigo horas felizes.

Agradeço a generosidade partilhada pelos professores do Centro de Artes, Humanidades e Letras, pois, ao longo deste tempo, foram vários que me possibilitaram transitar entre ideias e colaboraram para compor vários trabalhos. Meu muito obrigada!

Agradeço a vocês que me deram régua e compasso: todos os professores do Bacharelado de Artes Visuais da Universidade do Recôncavo da Bahia.

Agradeço a minha orientadora, Roseli Amado, por me ensinar a ter mais paciência, a dividir o pensamento, subtrair o que for preciso e só acrescentar quando for necessário.

Agradeço ao meu amor, Zimaldo Melo, por estar na minha vida. Sem você eu não teria conhecido esta outra Bahia. Te amo

Sumário

Agradecimentos	9
Apresentação	13
Prefácio	16
INTRODUÇÃO	19
FIO CONDUTOR	24
CIDADE, PERTENCIMENTO E MEMÓRIA	34
Valor Cultural	35
Diálogos Contemporâneos	36
CAMINHOS PERSEGUIDOS	46
CONSTRUÇÃO POÉTICA	50
Técnica e Material como poéticas	58
TRAMA, O PROCESSO CRIATIVO	64
Evangeliário das Folhas	68
O fazer coletivo	77
A forma	84
Proposição: Peripatético	88
CONCLUSÃO	92
REFERÊNCIAS	96
ANEXO 1	107
ANEXO 2	127
Exercício perto de casa	127

Lista de Figuras

Figuras 01, 02 e 03. Vaneza Melo. Todo azul que há na Terra, 2014. Videoperformance, 3,50 min. Foto Z.Bactéria, 2014	26
Figuras 04, 05, 06 e 07. Vaneza Melo. (In)Verso,2015, objeto escultórico exposto na Mostra Em Trânsito, em Cachoeira/Ba. Arquivo VM, 2015	26
Figuras 08, 09, 10. Vaneza Melo.Tribo, tríptico em técnica mista, 2016. Arquivo VM, 2016	26
Figuras 11 e 12. Chafariz ou Fontanário Imperial, em Cachoeira, Bhia. Foto Lorena Dantas, 2016.	28
Figuras. 13 e 14. Fonte da Pechincha, Cachoeira, Ba. Foto Roseli Amado, 2017.	30
Figura 15. Os dejetos vão parar no rio Caquende. Foto Lorena Dantas, 2016.	32
Figura 16. A arquitetura em linhas retas e a água contaminada do rio Caquende. Foto Lorena Dantas, 2016.	32
Figuras 17 e 18. A torneira de bronze não é tombada pelo IPHAN ou IPAC. Centro de Cachoeira, Bahia. Foto VM, 2017	33
Figuras 19 e 20. Terno de Reis de Dona Dalva Damiana - Dia 06 de janeiro Fotos VM, 2015	39
Figura 21. Escombros da parte interna do Convento de Santo Antonio do Paraguaçu. Vista para o Lagamar do Iguape, 2016. Foto VM	45
Figura 24. Vaneza Melo. Ossain., 2017. Lápis e nankin sobre papel Canson 200g, Foto VM, 2017	49
Figura 25. Yves Klein e sua obra de arte. A cor como elemento imaterial, 1958. Foto Arquivo YK	51
Figuras 26 e 27. A oficina “Evangeliário das Folhas”foi realizada no foyer do auditório do CAHL, em Cachoeira, Bahia.Fotos Jéssica Santos, 2017.	53
Figuras 28 e 29. Presença e Ausência: na porta da galeria Iris Clert o azul IKB, no espaço interno, a monocromia. Fotos Arquivo Yves Klein	61
Figuras 30 e 31. A folha como condutor da memória. Foto Arquivo VM, 2017	69
Figura 32. Anúncio de 1853, foca no tipo de tecido utilizado pelo escravo. Foto Arquivo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	71
Figuras 33, 34, 35. Diário de Bordo com anotações importantes sobre o desenvolvimento do trabalho. Fotos VM, 2018	72
Figura 36. Vaneza Melo.Ossain no Evangeliário das Folhas. 2018. Bordado sobre algodão. Foto VM, 2018	76

Figura 37. Exposição do trabalho realizado na oficina Evangelário das Folhas. Foto VM, 2018	77
Figuras 38, 39, 40, 41. Folha seca sobre algodão e as primeiras antropometrias das folhas. Foto Arquivo VM, 2017.	77
Figuras, 42, 43, 44, 45. Ao todo foram mais de 40 horas de oficina. Foto Jéssica Santos, 2018.	77
Figuras 46 e 47. A entintagem era um processo que também obedecida uma escolha: com tinta com mais água ou pura. Foto Jéssica Santos, 2017.	77
Figura 51. Cartaz do evento XI Fórum 20 de Novembro com a divulgação do Evangelário das Folhas. Arquivo VM	83
Figura 52. Marcio Santos. Arquivo VM,2017	83
Figuras 53 e 54. Mama, Benjamin, e Ianá do Terreiro Guarani de Oxossi. Foto Lucas Bonillo,2017	86
Figuras 55 e 56. Natália do Terreiro Guarani de Oxossi. Foto Lucas Bonillo, 2017	86
Figura 57. Folha de abóbora. Foto VM, 2018	87
Figuras 59, 60, 61, 62. No sentido anti-horário:a montagem da espiral, a montagem do “Evangelário das Folhas”, o primeiro cartaz da exposição e o objeto escultórico no espaço. Foto VM	88
Figura 63. Estudo da planta baixa do foyer. Arte Zimaldo e Vaneza Melo, 2018.	89
Figuras 64, 65, 66, 67. O público e a obra. Curiosidade, folhas no chão que compõe a altura da operação estética. Foto VM, 2018	89
Figura 68. Katia Ferreira e Tiago Macarone (plano principal): colaboradores do “Evangelário das Folhas”. Foto VM, 2018	90
Figura 69. Balbino dos Santos: colaborador do “Evangelário das Folhas”. Foto VM, 2018	90
Figuras 70, 71, 72, 73. Estudo das formas e da água. Nankin sobre Canson 200g. Foto VM, 2018	93
Figuras 74, 75, 76. Projeto Peripatético. Forma e cor. Foto VM, 2018.	93

Apresentação

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” é um livro sobre artes visuais. É um caderno de artista que utiliza a memória como elemento para construir o trabalho artístico.

Em 2018, a autora concluiu uma pesquisa acadêmica que contava com observações realizadas na cidade de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia. Foram pouco mais de quatro anos, que se transformaram em e-book graças ao Prêmio Fundação Pedro Calmon 2020, através da Lei Aldir Blanc, que faz parte do Programa Aldir Blanc do Estado da Bahia, e da Secretaria Especial de Cultura do Ministério do Turismo.

O enredo, a trama, a vivência são os elementos retirados de Cachoeira, cidade tombada pelo IPHAN como patrimônio nacional. É neste cenário que artistas visuais e pesquisadores conseguem absorver vasto material para discorrer sobre sua gente, sua história e sua memória.

A autora começou a elaborar seus processos criativos a partir do reconhecimento do espaço público. O flunar pela cidade de Cachoeira possibilitou visualizar criações artísticas. Vaneza Melo mostra em sua ação visual uma intersecção entre dois artistas da arte contemporânea: a brasileira Lygia Clark e o francês Yves Klein. O que se pode verificar neste fazer da obra de arte é uma produção que dialoga com linguagens atuais para contar um pouco da memória de um povo. São objetos escultóricos, performances, gravuras expandidas, videoarte, e intervenção.

Em “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo”, o trabalho de Vaneza Melo é criar a partir da poética dos circuitos das águas e da memória de Cachoeira um diálogo permanente com a cidade. É na observação dos fluxos (ora presentes, ora ausentes) que a artista questionará qual seria a forma imagética da água para a Cidade Heróica do Recôncavo da Bahia.

Na busca dessa imagem representacional, a artista escolhe dois métodos (experimental e mito-poético) que darão possibilidade de transitar por vários outros pensadores do século XX, como a questão da memória oral presente na religião de Matriz Africana.

Prefácio

INTRODUÇÃO

Ora se a palavra é material que consolida o universo como o entendemos, poderia eu, talvez como o poeta, trazer para a imagem a imaterialidade. A mão dupla entre o material e o imaterial surge com os estudos entre dois artistas plásticos: Lygia Clark e Yves Klein. Deles, retiro dois pensamentos basilares que levo para o meu entendimento no campo do fazer artístico. De Lygia, foco no corpo coletivo, sua intenção em nos fazer partícipes da criação. De Klein, a imaterialidade, através da cor, do ritual, da desconfiguração da arte diante do sistema.

Foi durante o meu ingresso na pesquisa de iniciação científica, entre agosto de 2016 e agosto de 2017, sob orientação da Profa. Dr^a Roseli Amado que inclui junto aos primeiros estudos fundamentos teóricos para compreender o que seria arte e patrimônio mediante o mapeamento poético dos circuitos das águas da cidade de Cachoeira, Recôncavo da Bahia.

Convém refletir aqui também sobre o título deste trabalho. A palavra (in)FLUXO é grafada com um prefixo de negação entre parênteses para remeter o leitor a três situações distintas: não fluir (sendo um neologismo criado por mim, pois o sentido de “influxo” pode ser preamar, vazante, mas aqui ganha o sentido de ausência, ou seja, não fluir, que não existe no Português), fluir e influenciar. Trabalho aqui a palavra como imagem. As três expressões remetem a água, ora presente, ora ausente, ora política.

Questionei a forma que a água teria para quem mora em Cachoeira. Assim, apliquei dois métodos: o experimental e o

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

mito-poético, tendo como objetivo principal criar um processo artístico que permitisse utilizar visualmente as ideias do corpo coletivo e do corpo imaterial.

O corpo não linear é a estrutura que apresenta múltiplos caminhos e que, de acordo, com Salles (2006) é o que nos levará ao conceito de rede que se liga ao pensamento de relações porque desta forma compreenderemos os processos de criação. Reconhecemos dentro de uma ação coletiva a singularidade. (SALLES, 2006, p. 23-25)

O corpo conexo é o que está correlacionado a uma trama. É a relação estabelecida entre o passado e o presente, entre os livros e a vivência. Esse corpo conexo é também uma apropriação de ideias, transformando em anotações às margens de folhas. Ao mesmo tempo, (in)FLUXO também é a memória da própria cidade representada em seus monumentos tombados, sua paisagem e sua cultura.

Destarte, desenvolvo nos capítulos “Fio Condutor” e “Cidade, Pertencimento e Memória” este pensar sobre a cidade, compreendendo o seu lado histórico, sua cultura e seu valor imaterial. Através da poética da errância, um flunar em Cachoeira, surge o elemento água como mediador entre o pensamento e a ação. Inicia-se, a partir de então, a construção do projeto “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo”.

A procura pela materialidade da água, enquanto rios, fontes, nascentes, e as narrativas dos entrevistados para o projeto determinavam, cada vez mais, a forma imaterial do circuito das águas. Não eram as formas literais que me interessavam. A torneira de bronze não tombada pelo Instituto do Patrimônio

nio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) exposta em frente ao mercado municipal de Cachoeira, encoberta pelas dezenas de barracas armadas para uma feira livre, não era o objetivo central, mas um índice da memória. É no capítulo “Cidade, Pertencimento e Memória” também busco teóricos como Michael Pollak, Pierre Nora, Maria Cecília Londres da Fonseca e Maria Laura Viveiros de Cavalcanti, os quais transitarão sobre história, memória, patrimônio material e patrimônio imaterial para encontrar o ponto de equilíbrio no processo de criação.

Não tardou para que a água me levasse para uma concepção mais abstrata e ligada aos rituais do Candomblé. Era dentro destes diálogos contemporâneos que eu encontraria a primeira forma, a representação da água para apresentar neste trabalho o corpo não linear, o corpo conexo: a folha. Coloco aqui como corpo não linear porque a folha é a estrutura do múltiplo e também é corpo conexo porque é uma inter-relação entre o passado e o presente.

Ao eleger a folha como a representação da água, mostro no capítulo “Caminhos Perseguidos” os objetivos deste trabalho que é criar um processo criativo rizomático com a finalidade de mostrar conteúdos que façam refletir sobre nossa contemporaneidade, nossa ancestralidade e nossa sociedade. Para isso, dois produtos artísticos ou operações estéticas, como diria Argan (2006,p.555), são criados: o “Evangeliário das Folhas” e o “Peripatético”.

No capítulo “Construção Poética”, trago minhas referências teóricas que sustentam o discurso proposto pelo título deste trabalho. Com Deleuze e Guattari, é possível compreender a questão rizomática criada para compor as obras citadas. As

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

operações estéticas são múltiplos pensamentos que ganham forma. O conceito de multiplicidade é o espaço que acolhe a pluralidade dos tempos.

Duas obras são relevantes para evidenciar as palavras de Deleuze e Guattari: “Estruturação do Self” de Lygia Clark e “Le Vide” de Yves Klein. Há nestes trabalhos a questão do rizo-
ma como elemento subliminar da expressão. Essas operações estéticas são ao mesmo tempo corpo não linear e corpo conexo também. Como afirma Salles, o modo como se desenvolve um pensamento em criação tem como propriedade indispensável a interatividade, pois a criação se situa num campo relacional. (SALLES, 2006, p.26)

Nas operações estéticas “Evangeliário das Folhas” e “Peripatético”, há a presença do mito também. Ao trazer Ossain, orixá do panteão africano, como base da compreensão do sagrado, passo a compreender que o ritual não está restrito a religião. O próprio fazer artístico é um ritual. O artista Joseph Beuys é a referência para os rituais com materiais do cotidiano e o artista Ayrson Heráclito reflete sobre a questão da africanidade no Brasil e na África através dos elementos sagrados do Candomblé.

No capítulo “Trama, processo criativo”, revelo como foi a composição das minhas operações estéticas partindo da história oficial da criação dos evangeliários, refletindo sobre a palavra escrita, banindo-a do processo criativo coletivo, reforçando a co-autoria como ação de ruptura em relação ao modelo ocidental e propondo o resgate do sagrado.

A forma e a cor, duo presente no pensamento de Klein, es-

tarão presentes no projeto da operação estética “Peripatético”. Este objeto escultórico itinerante é retirado do ritual do “Evangeliário das Folhas”. Não se baseia nem em estilo, nem em técnica, mas em cor e forma que podem estar no espaço público mostrando que a arte é um puro ato. É uma manifestação material da ideia.

Por fim, na conclusão, coloco minhas observações sobre as principais questões que me motivam a seguir pelo caminho da arte para me expressar. São possíveis conexões entre o passado e o presente, entre arte e patrimônio, entre espaço e tempo. Trago para minha conclusão a arte cujo corpo é não linear e conexo.

FIO CONDUTOR

Ao iniciar o Bacharelado de Artes Visuais, tive a ideia de unir no mesmo processo criativo dois conceitos: o corpo coletivo, de Lygia Clark, e o corpo imaterial, de Yves Klein. O primeiro trazia para o fazer artístico a possibilidade da co-autoria, da construção visual coletiva. O segundo, a possibilidade de compreender a potencialidade sensorial da cor.

Estes pensamentos se manifestaram de várias formas durante o meu percurso acadêmico podendo ser analisado em obras como “Todo o azul que há na Terra”, videoperformance (Figura 01,02 e 03) realizada na orla de São Félix, Bahia, em 2014, “(In) Verso” (Figura,04 a 07), objeto escultórico no qual utilizo tecidos sintéticos para a sua composição, exposto na mostra “Em Trânsito”, realizada em 2015, e o trípico “Tribo”, série xilográfica transformada em monotipia (Figura 08 a 10), e exposta na 3ª Mostra Gráfica no Museu de Arte Moderna da Bahia.



Figuras 01, 02 e 03. Vaneza Melo. Todo azul que há na Terra, 2014.Video-performance, 3,50 min. Foto Z.Bactéria, 2014



Figuras 04, 05, 06 e 07. Vaneza Melo. (In)Verso, 2015, objeto escultórico exposto na Mostra Em Trânsito, em Cachoeira/Ba. Arquivo VM, 2015

Figuras 08, 09, 10. Vaneza Melo. Tribo, tríplico em técnica mista, 2016. Arquivo VM, 2016

Em 2016, desenvolvi o plano de trabalho de iniciação científica “Patrimônio Material e Imaterial em Cachoeira: mapeamento poético” dentro do projeto “Artes Visuais e Patrimônio em Cachoeira - BA: A cidade Monumento como espaço de construção coletiva e multidisciplinar de conhecimento”, de autoria e coordenação da Profa. Dr^a Roseli Amado.

Ao flunar pela cidade, refleti sobre a questão do patrimônio e a presença da água como elemento de representação imagética da memória do próprio povo da cidade. Foi durante as entre-

vistas com os moradores locais e seus depoimentos que a água se mostrou como fio condutor de histórias, de casos, de acontecimentos diversos, que propiciavam uma imagem do que seria a própria cidade. Não eram as histórias oficiais que aparecem nos livros que estavam em questão, mas a memória da água que, de certa forma, revelava um outro lado da sociedade de Cachoeira.

Pouco se sabe sobre a relação da água nas cidades de um modo geral. Abrimos torneiras, tomamos banho, mas a relação com a água, de onde vem e o que ocorre até chegar em nossas casas não são fatos relevantes para pensarmos no dia a dia. Pois, estamos condicionados a olhar este elemento como se fosse um objeto funcional e não como um produto rico de histórias de nossa comunidade. Juntou-se a este mapear das águas, as observações in loco de monumentos tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN e outros que não estão registrados. As águas estavam presentes nestas arquiteturas que representam em si uma história oficial. Os detalhes das fachadas das casas, os frontispícios das igrejas, o interior das naves litúrgicas, o fontanário ou até mesmo uma enorme torneira de cobre em Cachoeira são repletos de uma visualidade que remete ao elemento água.

A partir do Fontanário Imperial (Figuras 11 e 12), monumento tombado pelo IPHAN, descobriu-se que água que abastecia o local vinha do rio Pitanga, hoje poluído em alguns trechos e que ainda abastece a cidade, segundo o depoimento de Marcelino Gomes de Jesus (2017), professor cachoeirano e presidente da Fundação Paulo Dias Adorno. O que sobrou do Fontanário foi uma paisagem alegórica do que era o abastecimento de água. A parede de concreto com mais de quatro metros de altu-

ra adornada com o brasão imperial e suas folhas, as curvas delicadas do limite da construção e as gárgulas enigmáticas sem torneiras tentam compor atrás dos gradis uma memória para a cidade. (Figura 12)



Figuras 11 e 12. Chafariz ou Fontanário Imperial, em Cachoeira, Bhia.
Foto Lorena Dantas, 2016.

O início da história oficial desse monumento data do século XVII, quando se começa a transferência do hospital do Convento de Santo Antonio do Paraguaçu, situado no lagamar do Iguape, às margens do rio Paraguaçu, em 1729, em pleno Brasil colônia. “O aqueoduto chamado “levada do chafariz”- canalizando as águas do rio Pitanga para o centro de Cachoeira - data de 1781, ano que o capuchinho frei Antonio de Toldi realizou a primeira “Missão” em Iguape. O Hospital de Caridade - 1792 - edificou-se sobre sessenta braças de terra às margens do Pitanga doadas pelo casal Adorno”. (TOURINHO, 1955, p.217)

O rio Caquende (Figuras 15 e 16) é outro que revela a importância das águas inclusive para a religião de matriz africana. É a partir da nascente desse rio que encontramos diversos terreiros ou roças de Candomblé. O abastecimento de água, a partir do século XIX era feito através de um sistema chamado levada, um canal artificial que consegue abastecer os prédios

que se encontram ou se encontravam no caminho. Daí o local ficar conhecido como Alto da Levada. Como a religião de matriz africana necessita de água e árvores frutíferas para realizar seus rituais, cerca de oito terreiros ocuparam o Alto da Levada. Muitos dos terreiros hoje se encontram fechados. A roça Humpame Ayono Huntologi, da nação Jejê-Mahi, fundada em 1962, por Gaiaku Luiza¹ é hoje preservada graças a iniciativa de um de seus filhos de santo. Sua nascente foi resgatada através de uma ideia do presidente da Fundação Paulo Dias Adorno, Marcelino Gomes de Jesus, que mediante um convênio com o Ministério Público Federal, conseguiu verba para recuperar a área degradada da nascente do rio Caquende que fica dentro dos limites geográficos da roça. Esta foi a primeira etapa do projeto. Lá, foram plantadas as mudas de plantas sagradas para o Candomblé, garantindo a diversidade, o reflorestamento e a preservação tanto material quanto imaterial, uma vez que tais plantas são utilizadas para os rituais existentes.

Ao caminhar, fluir, descer, margear o Caquende, descobri que sua extensão aquífera não tem a mesma qualidade de sua

1. É interessante saber que o terreiro de Gaiaku Luiza, uma das sacerdotisas mais respeitadas da nação Jejê-Mahi no Brasil, não é fundado na cidade de Cachoeira, mas em Salvador, no bairro da Liberdade. Somente na década de 1960, a sacerdotisa encontra o local ideal na cidade de Cachoeira, Recôncavo da Bahia, tendo como meta um local que fosse servido de água natural.”Em 1948, minha mãe Oyá começou a reclamar que não queria que batesse Candomblé ali (casa no bairro da Liberdade). Ela passou a querer uma roça onde houvesse água, árvores frutíferas e que fosse perto da linha férrea. Saí procurando uma roça para comprar, mas não encontrava.[...] A roça ficava num lugar chamado Cabrito. Começamos a gritar e de repente apareceu um velho, pé hoje e pé amanhã. Ele se aproximou perguntando se queríamos comprar frutas, eu respondi que queria comprar a roça. Era tanta “Dan”, que havia na roça que você pisava e sentia elas por baixo das folhas. Deixei tudo acertado com o velho e marcamos a negociação”. (GAIAKU LUIZA apud CHARLES, 2011, s.p)

nascente. Próximo do centro urbano de Cachoeira, já desembocando no rio Paraguaçu, suas águas são turvas, sujas. Uma arquitetura orgânica surge por cima do rio e o esgoto é jogado a céu aberto no fluxo. Não há mais peixes, mas a memória do que se pescava. Não há como se banhar, somente lembrar das histórias de domingos infundáveis, de brincadeiras, de comilanças e de lavagem de roupa. (Figura 15)

Ainda no fluxo do Caquende, foi construído, provavelmente entre as décadas de 1930 e 1940, um banheiro público para os homens (Figura 16). Como na Roma Antiga, que os banheiros serviam de estímulo para cuidar do corpo, esse espaço público sobreviveu até a década de 1980, antes da poluição ambiental. Os moradores do bairro do Caquende e de outros bairros lembram que o jato d'água era forte e no inverno só os corajosos utilizavam o local. Hoje, este espaço está abandonado. As crianças que moram perto têm curiosidade, mas não podem entrar porque aprenderam que a "água está contaminada".

Figuras. 13 e 14. Fonte da Pechincha, Cachoeira, Ba. Foto Roseli Amado, 2017.

Em outro canto, mais um rio. O Três Riachos que já não existe mais. Através da memória, surge a história da Fonte da Pechincha, provavelmente, ligada a este rio. "No pé do morro tinha um minadouro que, na verdade, eu nunca vi cair água. Mas eu não sei se tem a graça espiritual de Mãe Filhinha", lembra Marcelino Gomes de Jesus sobre outra importante sacerdotisa do candomblé na cidade de Cachoeira. (JESUS, 2016, s.p.)

Há alguns anos a Fonte da Pechincha (Figuras 13 e 14) se tornou local sagrado com festejos regulares (todo mês de março), mesmo não existindo água. Não se sabe quem ao certo come-

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

çou o ritual, mas as oferendas aos orixás, as flores e a preservação do ambiente continuam lá. Como houve o desmatamento no local, o curso da água foi interrompido, restando apenas as lembranças de quem viu e os festejos para a fonte imaginária.

Ainda no espaço urbano de Cachoeira, observou-se mais dois monumentos e o próprio rio Paraguaçu. A torneira de bronze (Figuras 17 e 18) localizada em frente ao Mercado Municipal e completamente invisibilizada pelas barracas da feira livre do município, também é outra memória apontada pelos moradores da cidade. Nos relatos, a torneira era fonte de brincadeira para as crianças que saíam das escolas, abastecimento de água para quem ia buscar com balde, e até forma de se refrescar no verão escaldante, deixando a água cair sobre uma das quatro bacias de cobre que acompanhavam este monumento que não se encontra como bem tombado nem pelos Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como também o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC) do Estado da Bahia.

Ainda na história oficial como patrimônio paisagístico está o rio Paraguaçu. De acordo com os relatos de pesquisadores da área da História e da Arquitetura, como Esterzilda Berenstein de Azevedo, o Paraguaçu é um dos rios da rede fluvial do Recôncavo (AZEVEDO, 2009, p. 23) e o único que nasce e deságua em território baiano. Suas margens, de acordo com Azevedo (2009), foram ocupadas após o século XVI, pois essas terras eram mais altas e propiciavam ainda o plantio de cana de açúcar, produto altamente rentável no mercado europeu.

Este foi o principal motivo de uma ocupação organizada e estruturada às margens desse rio. Havia um esquema de hie-

rarquização vertical na estrutura dos edifícios que compunham os engenhos. A casa-grande ficava acima do nível do rio e dos demais edifícios, indicando poder e vigilância. Ao lado dessa, havia geralmente uma capela, colocando o valor de culto como algo importante. Abaixo desses dois edifícios, as fábricas e galpões que ficavam próximo das margens do rio. Essas águas também serviam para as casas de farinha, dendê e banho, pois eram represadas e conduzidas através das levadas. O instrumento utilizado nessas áreas era roda d'água. Portanto, a localização à beira de um rio dava ao conjunto arquitetônico um valor de múltiplas funções.(AZEVEDO, 2009, p.31-83)

Mas não é só de economia e edificações que se mantém o rio Paraguaçu.

Figura 15. Os dejetos vão parar no rio Caquende. Foto Lorena Dantas, 2016.

Figura 16. A arquitetura em linhas retas e a água contaminada do rio Caquende. Foto Lorena Dantas, 2016.

Essas águas também perfazem um pensamento sobre a cultura local, na qual pode-se observar que além de uma utilização prática, fundamentado nos patrimônios material e paisagístico, as águas do Paraguaçu agregam um valor imaterial que se refere à cultura, ganhando, portanto no (in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo”, uma visibilidade artística, servindo de caminho poético para o próprio fazer da obra de arte.

Foi através da errância como poética que se descobriu os circuitos dessas águas que se entremeiam com as histórias dos terreiros de Candomblé, os engenhos, a própria travessia marítima e fluvial do povo africano, a vegetação local que equilibra ou equilibra o ecossistema local. Ao evocar o elemento

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

água como peça central do “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo”, percebeu-se a diversidade visual que se ramifica, rizomatiza-se, através do pensamento. Trata-se a água como elemento essencial e imaterial, propondo sua fisicalidade através de corpos ora criados, ora retirados da própria natureza. Mãe Beata de Yemanjá afirma:

[...] Existe um milenar provérbio Yorubá que diz “Omi Kozi, Ewê Kozi, Orixá Kozi”, que significa: “Sem água e sem folha, não existe Orixá”. Orixá é natureza. [...] Nós somos mais água, principalmente com os mananciais, com os rios, com o mar, com as cachoeiras... Nós somos mais Omi do que Eram; Omi é água, o Eram é a carne. E a água é responsável pela vida do ser humano. (MÃE BEATA DE YEMANJÁ apud SANTOS, GONÇALVES, 2011, p. 03)

Após descobrir que o elemento água seria o fio condutor do fazer artístico dentro do projeto “(in)FLUXO, corpo não linear, corpo conexo”, surgiu a questão: qual seria o corpo imagético que representaria tal elemento? Como eu poderia representar a água? Mais: seria possível retirar da natureza, um corpo vivo, capaz de se transformar na imagem da água? Partiu-se de dois entendimentos: o primeiro é o que seria uma representação. Como alerta Wanner (2010) este conceito permeia toda a história da arte, tendo seu início ainda com os gregos que inclinavam a compreender a representação como algo fiel ao mundo real. (WANNER, 2010, p, 53-55)

Figuras 17 e 18. A torneira de bronze não é tombada pelo IPHAN ou IPAC. Centro de Cachoeira, Bahia. Foto VM, 2017

Não seria este o objetivo das operações estéticas propostas neste trabalho. O que se pretende com o elemento água é identificá-lo como um signo presente no fazer da obra de arte. Argan argumenta que quando a noção de signo surge na arte européia, com as escolas de semiótica e estruturalista, a razão

e a função institucional da arte começam a ser questionadas. “O signo é a força que atua num campo, cujos limites são os limites de sua influência. Muitos signos compõem um sistema; o sistema é um conjunto de signos em interação.” (ARGAN, 2006, p.551)

Se a água era um signo, eu poderia me apropriar de uma forma para representá-la. Midlej (2015, p.170-177) reflete que a apropriação de imagens é um recurso estilístico que pode recontextualizar o fazer da obra, levando a questionamentos das formas, dos valores e até dos sentidos das imagens.

Outra questão presente no “(in)FLUXO, corpo não linear, corpo conexo” é a presença e ausência do que sugere o elemento água. A indagação do que seria a representação imagética contou com a própria ausência do elemento água nas comunidades mais afastadas da região central de Cachoeira. Os distritos localizados

nas zonas rurais, como Belém e Capoeiruçu, a ausência do elemento água é constante, causando uma nova forma de vermos este: em baldes, garrafas pets, galões de água, pois os moradores chegam a andar mais de cinco quilômetros para retirar de fontes dessas regiões a água necessária para abastecer parcialmente suas casas.

De novo perguntamos, qual é a representação da água? Não havia como responder sem observar a cidade em suas nuances territoriais e sociais. Foi preciso um deslocamento da área urbana, região central, para a periferia, a outra margem da cidade. Essa periferia mostrou-se rica no cultivo de várias plantas, mostrando uma diversidade frutífera própria da região, como

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

araçá, conhecido também como goiaba branca, pitanga, acerola, boldo ou tapete de Oxalá, etc.

Qual a relação do corpo e da água na cidade de Cachoeira e como esta relação pode ser representada? O que a água representa para a cidade de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia e o que elas contam? Ao analisar a cidade de Cachoeira

durante um período, pode-se observar que o elemento água, às vezes presente, às vezes ausente, constrói o dia a dia da cidade. A relação com o corpo e a água passa a fazer parte integrante deste questionamento.

Descobriu-se que há uma memória sobre as águas: seja quando olhamos os engenhos às margens do rio, seja ao pensarmos na travessia do povo africano até chegar aqui, seja a água como o elemento da natureza que protege e alimenta a vegetação local. Esta representação imagética é o que Fayga Ostrower denominará de forma. “A forma será sempre compreendida como a estrutura de relações, como o modo por que as relações se ordenam e se configuram. Teremos a forma de uma mesa, mas também teremos a forma de uma ação, de uma teoria, de determinada situação, de determinado caráter, ou de outro fenômeno”. (OSTROWER, 2013, p. 79)

CIDADE, PERTENCIMENTO E MEMÓRIA

O trabalho “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” mostrou-se relevante porque desde a pesquisa de iniciação científica percebeu-se que a cidade de Cachoeira agregava tanto a memória quanto o patrimônio imaterial que foram observados a partir da poética dos circuitos das águas. O ponto era compreender primeiro a questão de patrimônio e depois contextualiza-la com a memória de uma cidade.

Como o processo artístico retira da natureza e da própria cidade os elementos que constituíram este trabalho, foi importante compreender como determinados signos são considerados um patrimônio. Destarte, a análise realizada a partir da leitura do livro de Maria Cecília Londres Fonseca (2005), “Patrimônio em Processo - Trajetória Política de Preservação no Brasil” foram fundamentais para explanar tanto sobre o conceito de patrimônio material quanto patrimônio imaterial. Dentro destas observações, surge também como estes elementos naturais se comportam em cidades que já são tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e como poderemos conceituá-los no século XXI.

Fonseca (2005) traça uma relação entre a palavra patrimônio e cultura. A primeira remete à preservação de algo que o Estado nos impõe, a segunda, a relação que mantemos em nossas cidades no dia a dia. Unir e transformar estas duas palavras numa expressão ampla é um exercício que foi iniciado por Mário de Andrade e Aloísio Magalhães ainda no século passado. Havia uma proposta dos dois intelectuais que se sobrepunha a questão do Estado no que se refere utilizar a identidade nacio-

nal como um facilitador de um momento político. Tanto Mário de Andrade quanto Aloísio de Magalhães primavam pela excelência de um ato cidadão através da cultura, objetivando ampliar a questão do patrimônio cultural. (FONSECA, 2005)

A questão da cultura perpassa pelo reconhecimento de si. É a ação do passado que reflete no indivíduo de hoje. E Fonseca levanta ainda uma situação a se considerar: que a política cultural exercida pelo Estado está com os dias contados. Ou seja, a identidade nacional avaliada e chancelada pelo Estado entrou no século XXI em xeque. Isto é natural, pois os discursos são outros e valorizam cada vez mais o indivíduo. O próprio IPHAN, enquanto instituição de preservação, necessita se realinhar com esta concepção. Não há mais espaço para o Estado apontar a preservação. É necessário o diálogo com a sociedade, com o reconhecimento de seu potencial enquanto valor cultural (que englobaria os valores artístico, histórico e econômico). (FONSECA, 2005, p.136-137)

Valor Cultural

Num segundo momento, podemos avaliar a potencialidade material de Cachoeira através do que seriam os valores culturais que indiquem a identidade. É notório que o Estado protege tais indicativos propiciando o entendimento do que seria, por exemplo, a nação. Quando tratamos do caso dessa cidade do Recôncavo da Bahia, percebemos que existe tanto a escolha pela representação oficial de uma identidade o Patrimônio Histórico e Artístico como também o patrimônio imaterial quando se constata o Terno de Reis de Dona Dalva Damiana, Samba de Roda Suerdick, a Festa d'Ajuda, a Festa da Irmandade da Boa Morte, o Festival de Ostra do Kaonge, e as inúmeras celebrações

realizadas nos terreiros de Candomblé. (Figuras 21 e 22)

De acordo com Fonseca (2005), são o Código Civil e o Código Penal que de- finem o que são bens materiais e imateriais. Os bens imateriais, de acordo com o ponto de vista jurídico brasileiro, não podem ser considerados propriedades individuais, pois se expressam juridicamente sob forma de direito: “o direito à liberdade, a vida, à instrução, etc. Nessa linha se inscrevem os direitos culturais mencionados no art. 215 da Constituição de 1988 e reconhecidos pela UNESCO, desde 1948, na De- claração Universal dos Direitos do Homem” (FONSECA, 2005,p.38-39)

Mesmo o bem sendo tratado como mercadoria, o poder jurídico tem que ga- rantir a permanência dos valores culturais identificados. Sobre um bem tombando incide tanto uma abordagem de valor econômico quanto de valor social. O que irá definir como será este processo de avaliação é a “economia de trocas simbólicas”. (LONDRES FONSECA, 2005, p.40-69)

Diálogos Contemporâneos

Se de um lado temos a noção estrutural do patrimônio desenvolvida e imposta pelo Estado, de outro temos ações que previstas em comunidades que nos levam a compreender o pertencimento e a memória. O trabalho “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” perpassa também por estas duas questões para o desenvolver o pro- cesso artístico.

A relação de pertencimento é entendida através da afetividade que o sujeito é estimulado a ter por algo. É o que diz Michael Pollak (1989) quando se refere a questão da memória coletiva. Determinado grupo é incentivado a ter como sím-

bolos estruturas, geralmente arquitetônicas, que representem uma relação de afeto, de pertencimento ao local, ao espaço. É a criação do limite do poder. Isto, na visão de Pollak, é também uma coesão social, pois tal grupo terá um consenso para viver em comunidade. Esta compreensão de Pollak parte da escola de Durkheim através de Maurice Halbwachs que acreditava que havia uma compensação na relação memória imposta pelo Estado e pertencimento pela comunidade. As lembranças coletivas gerariam a afetividade e promoveria o que Halbwachs entende como memória nacional, “a forma mais completa de memória coletiva”. (POLLAK, 1989, p. 3)

A carga simbólica colocada pelo Estado é lembrada por Halbwachs (apud POLLAK, 1989, p3-4) como uma negociação entre a memória coletiva e a memória individual. Pollak (1989) indica com precisão que ao se ter esta negociação os fatos sociais se tornam coisas, ganhando a partir do símbolo uma estabilidade no tempo e no espaço, sendo a imagem um caminho para se agregar valor ao processo histórico. Contudo, a memória nacional passa a ser compreendida como memória oficial no século XX que caminhará contrariamente a visão de Halbwachs, pois se identificará que esta é opressora, não dando oportunidade a versões das comunidades colocadas a margem do processo social. (POLLAK, 1989, p. 4)

Figuras 19 e 20. Terno de Reis de Dona Dalva Damiana - Dia 06 de janeiro Fotos VM, 2015

Por outro lado, os sujeitos capazes de contar suas memórias podem também esquecer-las ou silenciá-las. Pollak (1989) traz situações que são vivenciadas em qualquer comunidade. É através da oralidade que se descobre as individualidades que não são expostas na história (um modelo tradicional). O ato de não

relatar, de não contar, faz com que a memória seja esquecida. A outra possibilidade é também de silenciar a memória. Para isso, o sujeito é detentor de um saber, mas prefere não transmitir aos demais.

Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos. No plano coletivo, esses processos não são tão diferentes dos mecanismos psíquicos ressaltados por Clau de Olievenstein: “A linguagem é apenas a vigia da angústia. . Mas a linguagem se condena a ser impotente porque organiza o distanciamento da quilo que não pode ser posto à distância. E aí que intervém, com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa ai mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior.” A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor. (POLLAK, 1989, p.8)

Para além do silêncio e do esquecimento, o historiador e pesquisador da Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, Pierre Nora, aponta a memória como sendo um paradigma da atualidade porque esta acaba sendo a própria história quando se evoca o conceito de “lugar de memória”. Para o historiador francês, o lugar de memória é aquele que depositamos uma áurea simbólica, capaz de preservar os rituais, modo de como se fazia algo. Este fazer, com o tempo e com os condicionamentos impostos, deixou de ocupar um lugar relevante sem que este ocupe um lugar relevante. A história é uma reconstrução intelectual assinada e sistematizada pela sociedade ocidental.

A História é uma reconstrução sempre problemática e

incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história é uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras e projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. (NORA, 1993, p.9)

Nora (1993) explica que a memória é um registro de símbolos do próprio registro. É baseada na oralidade, por isso, rompe com a história tradicional, e consegue transitar entre o mundo material e o mundo imaterial, possibilitando ao sujeito uma construção de sua identidade e uma relação de pertencimento ao que está sendo exposto. A memória se transforma em história quando o sujeito consegue perceber que há “restos, vestígios” que podem se tornar um ato de comemoração. Conforme a sociedade apoia tal ato, institui-se novamente o ritual esquecido, sacraliza-se uma passagem visualmente, é o particular que se torna público. Daí nascerem os lugares de memórias, como arquivos, museus, calendários. (NORA, 1993, p.12-13)

A ideia de lugar de memória pode ser aplicada a comunidade de Cachoeira, na Bahia. A identidade local é uma complexa construção entre a história oficial e a oralidade. Em sua maioria, os moradores dessa localidade são descendentes de africanos, portugueses e indígenas. Mesmo havendo três povos diferentes, pode-se observar que a memória coletiva, ou o lugar de memória que se evidencia, é aquele tem como protagonista os descendentes de africanos. Estes afro-brasileiros utilizam da oralidade para contar seu passado, sua relação com o espaço urbano e na manutenção da sua religiosidade. O que há de ofi-

cial, escrito, na maioria, foi realizado por descendentes dos portugueses.

Ao tratar de Cachoeira como monumento histórico, compreende-se que a perspectiva dominante não é do afro-brasileiro, mas sim dos descendentes de portugueses que ocuparam o espaço urbano e perpetuaram suas histórias em concreto, deixando como legado um conjunto arquitetônico. Portanto, a relação da água e a cidade como espaço social, como espaço de vivência, é notório em Cachoeira. Em meados de 1575, o Recôncavo já tinha 36 engenhos em funcionamento e mais quatro em construção. A presença do rio ou riachos eram presentes dentro desta configuração organizada pelos colonizadores. De acordo com Azevedo (2009), as embarcações foram o único meio de transporte por quase três séculos. No caso de Cachoeira, havia a possibilidade de se ancorar navios, no Lagamar do Iguape (Figura 21), porto localizado na desembocadura do rio Paraguaçu, próximo da Baía de Todos os Santos. Só no século XIX o transporte terrestre acaba se tornando primordial. (AZEVEDO, 2009, p.29-31)

Contudo, as ruínas presentes principalmente às margens do rio Paraguaçu, não deixam dúvida que o lugar de memória vem sendo reconstruído pelos afro-descendentes, talvez ainda por uma via ocidentalizante, pois a medida que, como diz Nora (1993), a memória tradicional desaparece, temos a necessidade de preservar os vestígios, as sobras, e retornamos a uma sacralização que unirá uma comunidade. Isto se justifica porque “Todos os corpos constituídos, intelectuais ou não, sábios ou não, apesar das etnias e das minorias sociais, sentem a necessidade de ir em busca da sua própria constituição, de encontrar suas origens”. (NORA, 1993, p. 17).

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

A questão da memória foi trazida para o trabalho “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” através das entrevistas realizadas durante a pesquisa de iniciação científica. Os moradores da cidade contaram suas memórias com relação a água. Os rios se mostram como um lugar múltiplo onde se podia brincar, lavar roupa ou até mesmo tomar o banho e depois ir para casa. Cachoeira só passa a ter água encanada e abastecimento via estatal a partir da década de 1970 e era comum o banho ser no rio ou no espaço público.

Muitos moradores tinham que pegar água para limpar a casa e levá-la em baldes, bacias e subir ladeiras íngremes. Como relata Percival Magalhães (2016) sobre a água que ele e a família retiravam do Chafariz Imperial: “eu vejo assim uma lembrança do sofrimento que algumas pessoas, não só eu, como outras pessoas viviam e viveram para pode adquirir (sic) aquela água. Mas para as pessoas que nunca tiveram uma gota daquela água ali é um quadro, pregado na parede, a pintura de um artista famoso que está ali até hoje e as pessoas passam ali despercebido (sic).” (MAGALHÃES, 2016,s.p)

A partir da cidade, do pertencimento e da memória, o elemento água começou a ser visualizado enquanto peça na trama social da própria cidade de Cachoeira. Durante as entrevistas, não raras vezes, as folhas surgiram como índices do que seria a água. Não era a forma vista do rio Paraguaçu, (Figuras 22 e 23) não era a do rio Caquende. Mas a folha que era o corpo desses rios e tantos outros. Era o rio como alimento do corpo e da alma.

Tomar banho, beber água, pescar, colher todas as folhas comestíveis que têm em volta de todos esses rios, bredo, taioba, língua de vaca e inúmeras folhas até hoje esqueço.

Todas essas folhas a gente colhia levava para casa e a mãe da gente, e muita gente não passou fome em Cachoeira graças a essas folhas porque tinha peixe, tinha a surica, que era o camarão de água-doce, que chegava em casa a mãe da gente secava, sal-gava, secava, e fazia grandes moquecas de folha, com esse camarão que até hoje eu como e acho uma delícia. Algumas folhas hoje eu não como por questão de quizila religiosa. Mas quando eu era criança eu comia todas, todas. Coração, coração de nego não, é uma folha que se faz muita cerca aqui. Entrada de bagui, entrada de bagre, a folha da batata, a folha do quiabo, o quiabeiro, a folha do quiabeiro é tão boa quanto o quiabo e essas outras não, dá a toa em volta dos riachos. Porque hoje, praticamente, a gente não tem porque estão todos poluídos, abandonados lá. (JESUS, 2016, s.p.)

No Candomblé, a relação existente entre folha e água é ainda maior. Essencial para rituais, tanto a água quanto as folhas são de extrema importância. Marcelino Gomes de Jesus conta que os terreiros foram construídos em quilombos por dois motivos: primeiro que a religião de matriz africana era proibida no Brasil e segundo porque todo terreiro tem que estar perto da natureza, de árvores e rios, sem isso não há como realizar os rituais. Um iniciado no Candomblé ligado a nação Jejê, por exemplo, tem por obrigação tomar dois banhos em águas com fluxo natural (rio, cachoeira, riacho) ao dia, um a cinco da manhã, o rito sagrado com currãs e outro a seis da tarde, que é o banho de feitura, que toda nação tem. (IDEM, 2016, s.p.)

Percebe-se que a existência do Candomblé depende de um espaço reservado no Brasil. No continente africano, os rituais das religiões de matriz africana são realizados na rua. Os templos são raros e, quando existem, são pequenos. “Só que a religião espiritualista africana, como se chama lá é dono da cidade, é dono do continente”, afirma Jesus. (IBIDEM, 2016, s.p.)

Figura 21. Escombros da parte interna do Convento de Santo Antonio do Paraguaçu. Vista para o Lagamar do Iguape, 2016. Foto VM

Jesus ainda revela que os principais ritos, conhecidos como assentamentos, que servem para oferecer o espaço à divindade (voduns, inquices, orixás), são realizados nas árvores porque é um altar sagrado. Os elementos sagrados para o Candomblé são água, luz, ar e ferro. “Portanto, todo assentamento você tem sempre uma jarra de água ao lado que deve estar sempre cheia e que deve ser de cerâmica que é para ela evaporar, sempre evaporando e renovando. Então, sem água não tem feitura”. (IBIDEM, 2016, s.p.)

Em Cachoeira, os oito terreiros localizados no Tororó, região que já foi abastecida por uma levada construída por uma fábrica de papel nas quatro primeiras décadas do século XX, os filhos de Santo (aqueles que estavam em obrigação) se banhavam no rio Caquende ou no rio Paraguaçu em horários que não havia movimento, pois se encontravam em processo de purificação do corpo. Ao retornar para o terreiro, carregavam consigo a água para os afazeres essenciais no espaço sagrado de culto aos orixás, local também conhecido como roça.

[...] Com o passar do tempo, a água da levada foi se tornando imprópria porque a comunidade sujou. A fábrica também deixou de utilizar a água e, logo depois, fechou a comporta que abastecia os oito terreiros. Esta falta de água natural fez com que algumas roças optassem pelos banhos com a água da empresa estatal que abastece a cidade ou banhar os filhos de Santo nas águas do Paraguaçu que se encontram poluídas. (JESUS, 2016, s.p)

A representação da água através da folha surge a partir dos relatos dos entrevistados. Percebeu-se que a variedade de folhas traria para o trabalho (in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo, a unidade visual que poderia ser manuseada, submetida, a depender da vivência de cada um. Trata-se, daqui em diante, de compreender também que a água é um patrimônio

imaterial pois encontra-se em rituais, em lendas, em memórias ainda não socializadas.

A folha, elemento sagrado de Ossain, orixá² do Candomblé que é feiticeiro e guardião da floresta, transita entre nós como corpo vivo, trazendo dentro de si a água de um rio, que conhecemos como seiva. Corpo este que se torna imaterial também porque carrega em si todo rastro de imagem que não vemos mais, contudo sabemos que existe que é do próprio rio, da água. É, ao mesmo tempo, corpo coletivo, porque não há vida sem água³.

2. A palavra “orisà” ou “orixá” vem do iorubá e significa deus. De acordo com Pierre Fatumbi Verger, o panteão de deuses africanos é complexo no continente africano. Cada cidade cultua um orixá que sequer existiu em outra. Em Ijexá, por exemplo, o culto é para Oxum, mas na região de Egbá já não há cultos a este orixá. Em Egbá, Yemanjá é soberana. “A posição de todos os orixás é profundamente dependente da história da cidade onde figuram como protetores. Xangô era, em vida, o terceiro rei de Oyó. Oxum, em Oxogbô, faz um pacto com Larô, o fundador da dinastia dos reis locais, e em consequência a água nessa região é sempre abundante”. (VERGER, 1981, p.8)

3. Ossain (Ôsanyìn) é uma divindade fundamental no panteão dos orixás. Toda cerimônia litúrgica evoca a presença de Ossain obrigatoriamente, pois é este orixá que detém o poder ou é vital para evocar os outros deuses africanos. Cabe a Ossain saber o nome das plantas e para que servem, além de palavras que juntos despertam os poderes de um ritual secreto milenar. De acordo com Verger (1981), uma história contada por Ifá (oráculo africano) o pássaro representa Ossain. O animal é seu mensageiro que vai para toda a parte. Quando volta, pousa na cabeça do orixá para falar o que viu. Uma haste de ferro, com seis penas dirigidas para cima (como se fosse um leque) e um pássaro na extremidade superior simbolizam Ossain. Ossain está estreitamente ligado a Orunmilá, o senhor das adivinhações. Estas relações, hoje cordiais e de franca colaboração, atravessaram no passado períodos de rivalidade. Algumas lendas refletem as lutas pela primazia e pelo prestígio entre os adivinhos babalaôs e os curandeiros onixegum. Como essas histórias são transmitidas através das gerações pelos babalaôs, não é de estranhar

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

O deus Ossain (Figura 24), que tem sua origem no Irão, região na Nigéria que faz divisa com o Benim, inspira o trabalho em “(in)FLUXO: corpo linear, corpo conexo” porque traz a supremacia do saber em sistemas de crenças que evocam experiências e pensamentos mitológicos conservando a imagem primordial, ou seja, da própria natureza.

Este trabalho parte da ideia da folha como veículo condutor de um saber oral, uma tradição africana milenar para compor a estética de um trabalho artístico. A folha não é o elemento de magia como em rituais da religião de matriz africana, mas é o elemento de representação de uma crença e da preservação da essência, do índice de uma imagem que carrega em si sua força, memória e cultura, sendo tanto um corpo coletivo como um corpo imaterial.

que tendam a glorificar mais Orunmilá, e em consequência eles mesmos, do que Ossain e os curandeiros. (VERGER, 1981, p.56-57)

CAMINHOS PERSEGUIDOS

O Objetivo geral deste trabalho foi desenvolver uma pesquisa teórico-prática que trouxesse pensamentos basilares de dois artistas do século XX: Yves Klein e Lygia Clark. O primeiro traz o conceito de corpo imaterial e a segunda de corpo coletivo. Estudos meus iniciados em 2013, já questionavam transcendência, ausência e presença da imagem, co-autoria, a falta de técnica que, de acordo com Argan (2004, p.558) é também uma técnica, estariam presentes no fazer de uma obra de arte.

A imaterialidade para Yves Klein, de acordo com Basbaum (2006) está na monocromia. É na cor que Klein traçará sua linha de pensamento ao fazer uma obra de arte. Ao elege a cor como forma, Klein também evoca a questão da presença e ausência para atrair o olhar⁴.(Figura 25)

Lygia Clark foi uma das primeiras artistas plásticas a trazer para a arte contemporânea a importância da participação do fruidor no fazer da obra. A questão da co-autoria na obra de arte surge dentro do movimento Neoconcreto do qual Lygia

4. Ao pintar a parte interna de uma galeria com uma só cor, o branco, e propor ao fruidor um interação com esta arte, Klein rompe com a forma tradicional de compreender o espaço museal, criando uma tensão entre o que seria ausência e o que seria presença enquanto obra de arte. No caso de Antropometrias, 1960, obra que utiliza os corpos femininos como pincéis vivos, apresentados a um seletor público ao som de uma sinfonia composta pelo próprio Klein (Monoton), o artista francês também remete a questão presença/ausência pois ora o corpo vivo está presente, ora é só um rastro, uma memória. Ricardo Basbaum (2006) afirma que a pintura monocromática caracterizava para Klein a própria imaterialidade. (BASBAUM, 2006, p.87-99)

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

fazia parte e, alerta Ronaldo Brito, como a forma e a obra eram propostas abri- am “caminho para uma crítica ao próprio estatuto da arte...”. (BRITO, 1999, p.62)

A percepção sobre o campo de um fazer híbrido, que foge aos cânones propostos pelas antigas academias de belas artes⁵, refletiu na escolha das técnicas escolhidas

A gravura expandida, os registros em imagens, e o projeto de um objeto escultórico itinerante refletem os próprios objetivos específicos deste trabalho.

Foi proposto como os fruidores se comportariam diante da obra de arte que lhe dá a opção da co-autoria. Como diria Lygia, o artista é o sopro para a ação. De forma simples, a gravura expandida possibilitou a co-autoria, pois a obra em construção foi realizada mediante uma oficina artística. A participação de várias pessoas possibilitou também o segundo objetivo que era caracterizar o conceito de memória através da criação imagética. O relato de cada um reflete o que é uma construção visual coletiva, dando sentido a imagem impressa ou à imagem indici- al.

Figura 24. Vaneza Melo. Ossain., 2017. Lápis e nankin sobre papel Can- son 200g, Foto VM, 2017

5. Belas Artes é considerado um termo que indica as artes maiores, como pintura, escultura ou arquite- tura. É o oposto seria os artesanatos. Nas belas-artes, o artista é considerado um inventor, dono da ideia, no segundo caso, o artista é um mero executor. Esta distinção, no entanto, é válida para a cul- tura que a estabeleceu, não sendo uma resolução. De acordo com Argan, existem ourivesaria, teci- dos, cerâmicas que são superiores artisticamente a determinadas obras arquitetônicas, pinturas ou escultura. (ARGAN,FAGIOLO, 1994, p. 14).

O terceiro objetivo era avaliar o conceito da água como elemento imaterial dentro do processo criativo. Este item foi cumprido através dos relatos dos entrevistados e das imagens captadas por câmeras ao flunar pela cidade de Cachoeira. A errância como proposta do próprio fazer artístico foi uma prática adotada timidamente ainda em 2013. Em 2016, esta ação se intensificou com a pesquisa de iniciação científica o que me deu condições de elaborar como seria um processo criativo a partir do olhar sobre uma região que sofre com a presença ou ausência de água. O quarto objetivo específico era catalogar as folhas da região para oferecê-las aos participantes como matrizes dos trabalhos artísticos. Houve uma mudança neste objetivo porque observei que uma outra forma de participação ativa era fazer com que os fruidores também trouxessem suas folhas. Aqueles que não tinham ideia do que trazer, podiam escolher as folhas que se colocavam a disposição para serem manuseadas. O princípio da aleatoriedade começou a se fazer presente a partir deste objetivo.

O penúltimo objetivo específico foi refletir sobre a ausência e presença através dos artistas Yves Klein e Lygia Clark, visualizando na obra a presença do corpo imaterial e do corpo coletivo. Este foi alcançado durante a oficina de gravura expandida, pois os participantes, ao relatarem a relação com as folhas e a água, o que representavam a cada um dentro do processo, dão ao trabalho as dimensões do imaterial e do coletivo.

A última etapa proposta como objetivo específico foi observar o possível diálogo entre um objeto escultórico itinerante, a cidade e a água. Seria um “circuito antropológico” (MEIRELES, s.d, s.p) porque haverá uma inserção no espaço público, sendo deste objeto um circuito. A palavra circuito se identifica com o

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

meio. Criar um circuito é ter um meio que possa se expressar.
A obra é uma inserção dentro deste circuito, desse meio.

Figura 25. Yves Klein e sua obra de arte. A cor como elemento imaterial, 1958. Foto Arquivo YK

CONSTRUÇÃO POÉTICA

O trabalho “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” traz para o ambiente da teoria o pensar de alguns filósofos e artistas. Trata-se de um desdobramento em rede, no qual se apropria de fragmentos diversos para compor o todo. Como já foi citado no capítulo Cidade, Pertencimento e Memória, a pesquisa de iniciação científica deu a este trabalho elementos que configuram além de uma filosofia ou uma história da arte.

A preocupação foi fundamentar nesse capítulo uma construção lógica de como, num primeiro momento, podemos analisar uma cidade que é tratada como monumento nacional tendo como foco o patrimônio imaterial, aquele que emana da cultura.

Diante desta explanação, optamos por colocar neste capítulo, “Construção Poética”, pensamentos norteados por filósofos, educadores e artistas. O capítulo Cidade, Pertencimento e Memória e o capítulo Construção Poética são complementares. Destarte, criar estes dois capítulos facilitou o próprio entendimento da questão sobre pensamentos em rede que foram desenvolvidos após leituras específicas.

Ao colocar no título a expressão “ corpo não linear, corpo conexo” evocamos o pensamento de Cecília Salles (2006) que nos leva ao conceito de rede. Uma rede é composta de vários pensamentos, são relações. Este projeto parte da teoria que uma obra é criada a partir de uma rede de pensamentos. É um modo de pensar. Portanto, a obra de arte aqui tratada não é um pensamento único. É uma soma. A obra se estabelece a partir da ideia e continua aberta, por ser de interação a outras ideias. Aí esta também a multiplicidade. (SALLES, 2006, p.23)

Figuras 26 e 27. A oficina “Evangeliário das Folhas” foi realizada no foyer do auditório do CAHL, em Cachoeira, Bahia. Fotos Jéssica Santos, 2017.

Salles (2006) lembra que Edgar Morin coloca a questão da multiplicidade também como uma troca constante. O artista, no caso, faz trocas de opiniões, pensamentos. É a percepção de uma cultura, por exemplo, que fará parte de uma obra mantendo um diálogo, uma rede de relações. Parece fazer parte do processo de criação uma busca pela efervescência cultural. De acordo com Salles (2006), o artista necessita retirar da troca intelectual ou social a potência para o seu trabalho. “Os diários de Paul Klee registram, de modo emocionado, sua passagem pela Tunísia, quando finalmente “encontra a cor e torna-se pintor”. (SALLES, 2006, 39-41)

Os diálogos como múltiplos no trabalho “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” se evidenciam através de uma construção de pensamentos entre os moradores de Cachoeira e o fazer artístico. Para chegar ao resultado apresentado, foi preciso reconhecer o elemento água como fonte de cultura de Cachoeira. Não eram os monumentos que relatavam, eram as pessoas que contavam sobre esses que faziam a arquitetura ter um sentido, ter uma funcionalidade imagética para o espaço público. É o caso, por exemplo, da torneira de bronze em frente ao mercado municipal. A água não mais era uma substância vital, mas uma história que se desdobrava em acontecimentos e ganhava imagens dentro do imaginário. Lá estava eu conectada a uma realidade que não me pertencia, que eu não tinha vivenciado, mas que, de algum modo, fez-se presente quando me levou a imaginar a água.

Percebo que um pensamento leva a outro. Dentro do meu processo artístico a água ora está presente pela vivência de ou-

tra pessoa, ora está ausente no meu próprio cotidiano. Viver em Cachoeira é saber que não há água o tempo inteiro de forma literal. Esses pensamentos são rizomáticos.

O conceito de rizoma é concebido pelo filósofo Gilles Deleuze e pelo psicanalista Félix Guattari. No final da década de 1960, ambos compreenderam que a inter-secção, o inter-meio de um pensamento não era um diálogo, mas sim uma experiência. A partir da questão da experiência, os pensadores franceses lançaram mão de alguns conceitos norteadores para sua obra, como agenciamento, rizoma, acontecimento, (des)territorialidade e multiplicidade.

Em um primeiro momento, buscou-se trabalhar três questões filosóficas de Deleuze e Guattari: o rizoma, o agenciamento e a multiplicidade. Estes três pensamentos desencadearam uma observação mais apurada sobre o próprio fazer da obra de arte no trabalho “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo”.

A primeira obra realizada para o “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” remete a questão do conceito de agenciamento. Proponho um encontro de “corpos”, são peças artísticas que imbuídas de uma capacidade intelectual dialogam entre si. Dentro desse diálogo se estabelecerá o conflito que resultará no rizoma. Rizoma para os pensadores franceses é um meio entre as coisas, “[...] Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói as margens e adquire velocidade no meio”. (DELEUZE, GUATTARI apud RIBEIRO, 2016, p.70-71)

O conceito de multiplicidade, desenvolvido por Gilles Deleuze, é o espaço que acolhe uma pluralidade de tempos. O espaço e o tempo são estudados como participantes virtuais do ser. Ambos têm uma relação sistêmica, pois a multiplicidade é um conjunto de diferenças e o problema é um sistema de diferenças ou singularidades. As diferenças vivem na multiplicidade e a existência das mesmas dependem do problema. O elo entre as diferenças é o problema. Como o universal e o singular são o problema que determina a multiplicidade, percebemos que esta é complexa porque é um encontro entre o singular e o universal. (DELEUZE, GUATTARI apud- CARDOSO JÚNIOR, 1996, p.151-161)

A questão da multiplicidade para Deleuze e Guattari nos aponta para o caminho da hibridação dos sentidos, das formas, das ideias. São leis de combinações que entrelaçam sujeito e objeto, não se sabendo mais a distinção entre um e outro. É a trama que esta em foco. A multiplicidade é vista como “fiandeiras”, mito de tecelãs que regulam a vida. Figurativamente, os autores acreditam que a multiplicidade tem em si uma mudança de natureza. A cada “fiar” existirá uma nova conexão. (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.24)

Ao tomar como exemplo a obra “Estruturação do Self”, de Lygia Clark, o rizoma se apresenta no próprio fazer da obra. Ao longo de 16 anos, Lygia Clark desenvolveu proposições artísticas que trazem uma nova construção para o corpo. Parte-se do princípio que o corpo-indivíduo é aquele impregnado pelo organismo que o domina e o anula. É preciso mexer no corpo-indivíduo até que ele se recorde de seu corpo-origem mesmo estando inserido no organismo. É uma redescoberta de si. Para compreender, ou melhor, sentir novamente a matéria,

Lygia Clark criou objetos que se relacionavam com a superfície e interior do próprio corpo. Eram “colchão” de bolinhas de isopor, sacos plásticos com ar, sacos de pano com areia, pedra, sementes, sacos plásticos com água, conchas, tecidos suaves, tecidos ásperos, buchas vegetais, estopa, pedras, mel, etc. Estes eram os objetos relacionais. O corpo deitado sobre o “colchão” de bolinhas de isopor recebia tais objetos, como se fosse uma construção de um outro corpo por cima do corpo do participante. Ao resgatar o “eu”, o subjetivo, que tinha se anulado, Lygia caminha entre um desdobramento de acontecimentos, numa multiplicidade porque reúne tanto o problema (anulação de um corpo) como a solução (reconstrução ou reterritorialização). Como Rolnik (2002) destaca esta era uma obra de arte e não uma terapia. Desde a quebra da linha orgânica, seu estudo inicial que invisibiliza a moldura, Lygia Clark nos lega a concepção de um corpo que está sempre fundido, ligado, ao próprio espaço.(RONILK, 2002, 43-54)

Dentro desta cartografia de pensamentos cruzados, conectados, em rede, ainda podemos evocar a posição do artista francês Yves Klein. Mestre em trabalhar com ausência e presença como essência da obra de arte, este artista elabora um conceito sobre a cor, o monocromo, que exerceria sobre o fruitor uma “sensibilidade pictórica”, quando o sublime é deslocado para o campo do ato estético. Em seu texto de 1959, “A superação da problemática da arte”, Klein relata que a tela não é o mais o lugar da arte. Agora, o espaço cede meios para que a cor seja reconhecida.

Sou contra a linha e todas as suas conseqüências: contornos, formas, composição. Todas as pinturas, sejam elas quais forem, figurativas ou abstratas, me dão o efeito das janelas da prisão cujas barras são precisamente as linhas. Pelo

contrário, na cor, na dominante, há liberdade! O leitor de uma pintura com linhas, formas e composição, é preso por seus cinco sentidos. (KLEIN, 1959, s.p.)

Perspicaz, extravagante ao expor seu trabalho, como pontua Bois (2010), Yves Klein se vale do espetáculo para mostrar o quanto a burguesia da década de 1960 seguia os passos da indústria cultural. Dois momentos desse artista podem ser lembrados aqui. Em 1958, Klein concebe a exposição *Le Vide* (Figura 29 e 30) também conhecida como “Espaço Vazio”, na pequena galeria Iris Clert, em Paris. A porta da entrada principal foi fechada e utilizada uma entrada lateral que recebeu uma enorme cortina azul. As vitrines da galeria foram pintada, na parte externa, de azul. Na parte de dentro, Klein se dedicou a mostrar o monocromo branco. Nada tinha na galeria a não ser uma estante de vidro encostada em um canto de uma parede. É a cor preenchendo o vazio. Klein mostra a potência da pintura. Do lado de fora, Klein havia planejado uma outra proposição: lançar luzes azuis (claro, IKB) sobre o Obelisco⁶ da praça La Concorde de Paris. A prefeitura não permitiu na época. Contudo, fica explícito que a ideia da ausência e presença nesta proposta seja evidente, uma vez que o espaço de exibição da obra encontrava-se vazio, e seu oposto estaria no exterior da galeria.

A segunda obra em questão é *Antropometrias* criada em 1958. Klein mostra de forma triunfal, digno de um espetáculo com direito até mesmo a música composta por ele próprio, as impressões, rastros, de imagens do corpo feminino sobre as

6. O Obelisco da Praça La Concorde foi um presente dado ao governo francês pelo vice-rei do Egito, em 1829. Este monumento tem mais de 3300 anos e ficava na cidade de Luxor. Sua estrutura de 23 metros de altura e 230 toneladas foi feita em granito rosa da cidade de Assuão, também no Egito. Este monumento é decorado com hieróglifos que se referem a vida do Faraó Ramsés II.

telas na residência de um amigo do artista. Aqui há o retorno da linha, da forma. Como um maestro, de smoking, chega a afirmar que nesta noite praticou “movimento mental” com as modelos nuas transformadas em pincéis vivos que continham o IKB (Inter- nacional Klein Blue)⁷. «Os modelos e eu praticamos uma telecinesia científica perfeita e irrepreensível e foi assim que eu apresentei as Antropometrias do Período Azul, na casa de Robert Godet, em Paris, na primavera de 1958”. (KLEIN, 1961, s.p)

É dentro deste “teatro” que Klein desenvolve sua arte tendo também como base o mito. Klein estudou sobre o rosacruicnismo, um movimento esotérico antigo, adotou como seu filósofo Gaston Bachelard e colocou em xeque o valor da arte. Adorno em uma palestra de Berlim, em 1963, cita como a obra de Wagner continha o mito e que este nunca é oculto “[...] a obra, não obstante sua tendência mitificadora, é uma denúncia do mito, quer queira ou não”. (ADORNO apud BOIS, 2010, p.59) Para Bois (2010), os elementos unidos por Klein em sua obra também revelam um ataque a sociedade burguesa que tinha sido cooptada pela indústria cultural. Se o espetáculo é uma forma de mercadoria para atrair o olhar, então, Klein fez o espetáculo e ridicularizou a própria engrenagem da indústria cultural, banalizando o conceito de valor da arte. (BOIS, 2010, p.72)

Neste ponto Klein criará uma armadilha para o fruidor. Há um retorno ao valor de culto. Walter Benjamin (2012) explica que a questão do valor de culto garante a unicidade da obra

7. Nesse período, Klein já tinha patenteado, em 1957, a cor IKB (Inter- nacional Klein Blue), graças a descoberta de um fixador para o pigmento azul ultramarino. Esta cor seria a presença imaterial para Klein.

de arte. Sabe-se que a obra de arte serviu como aporte para rituais de caráter mágico, depois religioso⁸. Um exemplo de arte e religião são os evangeliários, manuscritos ou códices que incentivaram o saber e a cultura principalmente no Império Carolíngio, entre 768 a 877. Um pouco antes desse período,

Pepino, o Breve retorna ao ritual da realeza bíblica sacralizada⁹.

É de importância decisiva que esse modo aurático de existência da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras, o valor único da obra de arte “autêntica” tem fundamento sempre no ritual. Esse fundamento, por mais mediado que seja, pode ser reconhecido, enquanto ritual secularizado, também nas profanas formas de culto à beleza. (BENJAMIN, 2012, p. 33)

Quando a obra de arte deixa de ser ritualística e passa a ser cultuada pelo que é, pela beleza que exprime, a aura inicia sua decadência, de acordo com Benjamin (2012). É no Renascimento que esta questão nascerá, pois haverá a predominância visual do mundo humanizado, o homem se reconhecendo como o centro do mundo. A partir daí, a imagem será analisada e criada de acordo com a filosofia do momento. Técnicas que serão utilizadas para reproduzir em séries obras de pintores famosos são a xilografia, a gravura em metal e a litografia. Haverá o início da reprodução das imagens e o consumo estético. O ato de

8. BENJAMIN, 2012, p.33

9. Este ritual era baseado no Antigo Testamento. Saul, Davi e Salomão se tornaram reis após serem ungidos por sacerdotes cristãos. A bíblia, portanto, abrangeria duas funções: compêndios de escritos sagrados e manual da memória histórica. A unção de sagração une-se a realeza potencializando o poder do rei, pois há uma intenção política nesta união místico-religiosa. LE GOFF, 2007, p.50

reproduzir imagens terá como ponto máximo a fotografia e a autenticidade será deixada em segundo plano. A sociedade do século XIX muda sua concepção de valor de culto¹⁰ a partir do advento da fotografia, um meio revolucionário de reproduzir a imagem. (IDEM, 2012, p.33)

Levar em conta essas relações é indispensável para uma investigação que tem a ver com a obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica, pois preparam o conhecimento do que é decisivo aqui: a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa esta, pela primeira vez na história universal de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte voltada para a reprodutibilidade. Da chapa fotográfica, por exemplo, é impossível uma multiplicidade de tiragens; a pergunta sobre a tiragem autêntica não tem sentido. No instante, porém, em que a medida da autenticidade não se aplica mais à produção artística, resolve-se toda a função social da arte. No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em outra práxis: na política. (IBIDEM, 2012, p.35)

Técnica e Material como poéticas

O “(in)FLUXO, corpo não linear, corpo conexo” faz da técnica uma poética para este trabalho. Walter Benjamin analisa a técnica em dois momentos distintos da história da arte: a magia servia para prática e a máquina servia como experimento.

10. É importante relatar que o valor de culto de uma imagem privava a maioria das pessoas da fruição. Por isso, muitas esculturas medievais não são possíveis serem observadas no ponto de vista do fruidor, tendo que obrigatoriamente elevar os olhos a pontos mais altos para ver alguma coisa. O mesmo ocorreu com as madonas que ficavam encobertas a maior parte do ano, só sendo vistas em datas específicas. Começa, aos poucos, a valorização de obras que pudessem circular com mais facilidade, casos do quadro e da fotografia. O quadro inicia o valor de exposição, emancipando a obra de arte de um cunho exclusivamente ritualístico. (IBIDEM, 2012.p.39)

A primeira utiliza a força total do homem para criar a obra, a segunda faz com que o homem inicie seu distanciamento da natureza e passe a criar como se estivesse num jogo. A técnica praticada antes da fotografia tinha como objetivo a dominação da natureza. A fotografia ou a reprodução da imagem é “muito mais um jogo conjunto entre natureza e humanidade.” (IBIDEM, 2012,p.44-45)

A ideia de reprodução da imagem como um jogo é algo que será ampliado se considerarmos dois outros conceitos importantes: o campo expandido de Rosalind Kraus e a escultura social de Joseph Beuys. Em 1979, ao escrever o artigo intitulado *Sculpture in the Expanded Field*, publicado na revista *October*, Kraus relata a mudança com relação a escultura e o amálgama que estava se formando a partir de análises de obras como Balzac, de Rodin, que havia “perdido” a base tradicional da escultura, mas ganhava interação com o espaço. O mesmo ocorria com as escolhas de Donald Judd que trocava os materiais tradicionais por materiais como plástico, sintéticos etc. Observamos que estes materiais dizem respeito também a um novo modo de pensar a própria arte. As linguagens e os suportes escolhidos pelos artistas contemporâneos mostram uma nova estética que dialoga com o seu tempo. O campo expandido, portanto, será para Kraus um conceito híbrido tanto no que tange a linguagem quanto ao suporte. É um jogo idealizado pelo artista. (KRAUS, 1984, p.87-93)

Figuras 28 e 29. Presença e Ausência: na porta da galeria Iris Clert o azul IKB, no espaço interno, a monocromia. Fotos Arquivo Yves Klein

Já a escultura social de Joseph Beuys¹¹ é uma ação propos-

11. Piloto da *Lutwaffe* (exército alemão) durante a II Grande Guerra, Beuys sofreu um acidente aéreo e caiu sobre o território da Criméia. Os

ta pelo artista e visa estimular as pessoas a criar novas ideias sobre a arte de tal forma que este fazer seja capaz de mudar um comportamento e toda uma realidade social. É a arte como manifestação de vida. Beuys tratava a arte como vivência e por consequência a carga simbólica no material escolhido, na técnica empregada.

O “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” traz para a operação estética a questão da técnica que faz parte da poética do trabalho. Não se trata da técnica da impressão, mas o ato de imprimir como uma ação humana tão presente que já não nos damos conta de quão natural é este fazer. George Didi-Huberman (1997) considera o ato de imprimir, gravar, reproduzir, transferir imagens uma ação comum, cotidiana. “Todo mundo, um dia ou outro, já fez uma, mesmo marcando seus passos na areia da praia, ou manchando seus dedos de tinta ou em frotagens de moedas sobre uma folha de papel” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.9)

Esta relação de conhecimento também se estabelece com os materiais empregados no “ (in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo”. O primeiro material foi o suporte que seria apresentada a obra “Evangeliário das Folhas”. O pano de algodão¹²

tártaros, povo nômade, o resgamam e envolvem seu corpo com gordura e feltro. Estes dois materiais serão a base para ele criar um mito de si e também representar a vida. Beuys utiliza a técnica de reprodução como um fazer poético, chama de múltiplos (que podem ser caixas, cartões - postais, etc) cuja ideia representaria a memória permanente, um ponto de referencia e até mesmo um monumento transportável. (D’AVOSSA, 2011, p.9)

12. De acordo com Pezzolo (2007), o cultivo de algodão surge no sul da Arábia por volta de 4000 a.C e na América o provável período seria 4500 a.C. O código Manu, antiga legislação da Índia do século VII, também registram a existência de algodão na região. A utilização do algodão em

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

cru, natural, representaria um universo ancestral da África e da América.

O tecido é o suporte no campo experimental. Diversos artistas durante a segunda metade do século XX recorreram a este suporte como um potencializador da obra de arte. No início do século XXI, o artista plástico e doutor em semiótica, Ayrson Heráclito, reinventa o que é tecido ou suporte e coloca a carne de charque como matéria-prima da sua obra. Trata-se da performance, instalação e happening intitulado “Transmutação da carne”, realizados na galeria ICBA do Instituto Goethe, no tradicional bairro do Corredor da Vitória, em Salvador (BA). A carne que se transforma em suporte, que vira um tecido, é o meio para veicular a mensagem de uma crítica social profunda¹³.

A obra de Ayrson Heráclito “Sacudimento”, realizada em 2015, duas performances cujos registros ocorrem entre a Casa da Torre de Garcia D’Ávila, em Mata de São João, Bahia e Mai-

forma de papel ou tecido foi experimentada pelos árabes que no século II levaram para Europa os materiais. No continente americano, os estudos mostram que os Incas, no Peru, também faziam uso do algodão. Os índios na região do Brasil na época do descobrimento já dominavam o plantio de algodão, colhiam, fiavam, teciam e tingiam os tecidos que se transformavam em redes e cobertas. As folhas eram usadas na alimentação e para curar feridas.(PEZZOLO apud BOUERI, 2010, p.24-36)

13. Ayrson Heráclito Recorre a memória morta e propõe uma reconstrução visceral do que é a gênese do povo brasileiro. A carne seca representa a herança da Senzala e ao mesmo tempo da resistência. Por isso, Heráclito comandará quatro ações: marcar a ferro a roupa de charque vestida por um performer; esquarterar a carne de charque como se fosse o corpo histórico diante do público; colocar um performer com “sapatos” de carne de charque andando sobre a brasa; e, por último, envolver um performer em carne de charque e colocá-lo acima de uma fogueira, evocando um churrasco humano. (BARATA, s.d.- s.p)

son des Enclaves, na Ilha de Gorè, no Senegal, mostram a dinâmica do pensar sobre a afro-brasilidade. Os locais foram pontos da escravidão e estão divididos pelo oceano Atlântico. Heráclito retira do Candomblé o ritual que irá purificar os ambientes. O sacudimento consiste em escolher determinadas folhas que, de acordo com a crença, têm o poder de afastar os maus espíritos, realinhar as energias dos locais. É um ato xamânico incorporado de plasticidade que levará ao fruidor a compreender a história oficial e a memória dos silenciados. Não são os escravos que são retirados dos ambientes, mas os mal-feitores, os donos perversos que ainda habitam lugares desse entre-mar.

Esta obra tem um significado especial para a composição do “Evangeliário das Folhas”, pois tento recriar no espaço expositivo, onde ocorreu as oficinas para gerar a obra, um lugar de imersão ancestral através do olfato, graças ao aroma das folhas escolhidas. Heráclito promove o conhecimento do rito, eu recrio o rito através das folhas. São ações conexas que tentam mostrar ao fruidor quais são nossas lig- ações e nossa cultura.

Ao evocar estas ações, Heráclito busca em contextos culturais resultantes de uma dinâmica histórica narrar as questões afro-brasileiras negligenciadas como a escravidão. Não se trata de um estilo ou movimento artístico, como explícita Roberto Conduru sobre a arte afro-brasileira, mas são problematizações estéticas e artísticas que surgem a partir de uma reflexão profunda entre o nosso passado e nosso presente.(CONDURU, 2007, p.9-11)

Conduru nos ensina que as obras que trazem questões afro-brasileiras são pautadas por vários estímulos a partir de uma experiência individual do artista. Essa experimentação pode

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

ser estimulada por referências de outras obras, materiais, técnicas (sobre tudo a escultura), “linguagens (icônicas, simbólicas, abstratas), temas (da crucificação de Cristo a máscaras e Exus)”. (IDEM, 2007, p.67-68)

Portanto, trazer para o universo do “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” a questão afro-brasileira torna-se pertinente, uma vez que existe uma trama, tal qual um tecido fino vindo de muito longe, perceptível a sensibilidade artística, que aponta, qual uma bússola, para o caminho de informações que se cruzam, multiplicam e aspiram congregar como um coletivo a própria imagem. O “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” é um complexo pensamento que procura evidenciar o olhar sobre a polis, retirando do patrimônio os signos e transformando estes através do material empregado criando assim uma possível identidade simbólica. Destarte, estarão presentes neste trabalho além do tecido de algodão, a folha e a tinta a base de água.

TRAMA, O PROCESSO CRIATIVO

Quando se deu início ao projeto “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” a ideia inicial era montar uma mostra com a trajetória realizada desde 2013. Contudo, foi lançado um desafio. Dentro desta nova perspectiva, apresentei três ideias que deveriam unir presença, ausência, corpo coletivo, corpo imaterial, e o múltiplo (entendido aqui como a ideia de Deleuze e Guattari unindo vários tempos no espaço).

Eu pretendia fazer um pensamento rizomático entre três linguagens: gravura expandida, objeto escultórico e performance. Idealizei três formas distintas de apresentar esta ideia central: o “Evangeliário das Folhas”, o “Peripatético” e a “Gerar”. O primeiro está na esfera do fazer coletivo, o segundo da imagem nascida de um fazer coletivo e o terceiro seria a síntese do fazer coletivo. Desses, apenas o “Evangeliário das Folhas” e o “Peripatético” permanecem neste memorial descritivo-analítico. A performance “Gerar” estará presente em uma futura pesquisa acadêmica.

O “Evangeliário das Folhas” é uma operação estética que traz tanto a ideia de corpo coletivo de Lygia Clark com a participação do fruidor, como também Yves Klein na questão da ausência e da presença, utilizando as cores como forma de imaterialidade. Este fazer se inicia com uma oficina de gravura expandida cujo resultado expõe a ideia de um propositor (no caso, eu) e de participantes que colaboram ao escolher a forma que as imagens/folhas serão dispostas sobre o tecido (suporte escolhido). Trago a folha como representação imagética da água. Mas a diversidade de formas se interligam às memórias de quem as manuseiam. As folhas são corpos também que ora

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

estão vivos (enquanto ramo de uma árvore) e ora mortos (folha a ser manuseada). Estes corpos serão para este trabalho as antropometrias das folhas. As folhas também são objetos vivos retirados de um cotidiano e que na minha análise para este trabalho são objetos relacionais, pois funcionam como um dispositivo para a memória de cada participante que deverá contar o porquê escolheu determinada folha. (Figuras 31 e 32)

A oficina de gravura expandida é uma operação estética que evoca também tanto o valor de culto quanto o valor de exposição como explica Benjamin (2012). Portanto, num primeiro momento, há um passo a passo que eu elaboro e coloco em prática que chamo de “Manual de utilização e composição do Evangelário das Folhas”:

1. Não tenha medo. Arranque as folhas da natureza com o intuito muito explícito de multiplicá-las. “Roube” de Deus.
2. Ao roubar, saiba que você tem por obrigação dar uma finalidade e, que seja, de preferência coletiva.
3. Analise a folha, sinta sua textura, seu cheiro, sua fragância.
4. Aplique uma camada generosa de tinta sobre a folha. Manche o tecido e não esqueça de perceber como o pincel desliza sobre a folha, Veja as nervuras.
5. A impressão sobre o tecido nada mais é que um corpo, um corpo morto.
6. Quando possível, não jogue a folha fora. Deixe-a junta da mancha.
7. Ao analisar o corpo morto e o corpo multiplicado, pense no poder da criação.
8. Conte o que a folha representa.
9. Anote sua história. Ela faz parte da sua vida.
10. Sempre que puder se reconecte à natureza¹⁴.

14. Este manual foi criado durante o processo criativo e faz parte tanto do caderno de artista, quanto deste memorial descritivo-analítico com a finalidade de outros participantes utilizarem (MELO, 2017, s.p)

O desdobramento do “Evangeliário das Folhas” reflete como as formas a partir da representação inicial escolhida (no caso, a folha), pode ganhar formas diversas que não necessitem de uma exposição em espaço museal. A oficina foi pensada para utilizar um espaço tradicional como espaço de vivência. onde o ritual ocorre para se dar o processo criativo. É neste local que criamos e expomos ao mesmo tempo. Suas derivações de pensamento, ou seja, a ampliação dessa vivência, chamei de “Peripatético” porque a forma será colocada no espaço urbano, é um rizoma.

A aplicação do valor de exposição, a maneira que eu posso expor o “Evangeliário das Folhas” é uma operação estética intermediária entre a oficina e o “Peripatético”. Há a utilização do espaço museal como ponto de partida para outra operação estética (Peripatético). Eis a multiplicação do pensar a partir da forma.

Portanto, ao tratar da metodologia empregada no trabalho “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” elejo a união de dois grupos de métodos. O primeiro grupo é referente ao existencial, indicial (conflito) que tem como característica principal a vivência/ experiência através de um meio material (objeto material). Há necessidade do contato, surgindo a dupla ação/ reação com o proposto no próprio meio. O método aplicado deste grupo é o Experimental por enfatizar o uso dos sentidos. “Não há planos, nem projeto. O produto é realizado diretamente, concomitante à criação. A experiência leva à descoberta. O artista trabalha na “experiência para ver no que vai dar” (Claude Bernard); opera ludicamente com os meios. É um processo que vai da prática à teoria. A intenção desse método não está na obra acabada, mas sim, no ato de fazer.” (TAVARES, 1995, p. 51)

Figuras 30 e 31. A folha como condutor da memória. Foto Arquivo VM, 2017

Pode-se verificar a partir da oficina “Evangeliário das Folhas” que o método experimental foi realizado como Bernad (apud Tavares, 1995) pontua: houve um jogo que envolvia a memória, a escolha e a impressão. Ao ser instigado a escolher uma das folhas através do que essa imagem representava afetivamente, o participante conta a sua história, reflete sobre a memória-imagem, começa a entintar a folha e se empenha no resultado a ser apresentado. É um jogo que não permite ver uma obra acabada, mas que induz o participante a ser co-autor e depois, num segundo momento, observar um trabalho coletivo (que é o caso do “Evangeliário das Folhas” dentro do espaço museal).

Do segundo grupo, identificado como “pensamento simbólico” (aquele que opera através de signos convencionais) se utiliza o método Mito-poético que elabora conjuntos estruturados a partir de resíduos e fragmentos de acontecimentos. Este método cria estruturas por meio de eventos. Este acontecimento pode ou não ocorrer, mas quando se integra a uma estrutura que gera emoção estética. Aqui o artista dialoga com a matéria. Através das crenças universalmente aceitas, racionaliza-se os mitos. São oposições dinâmicas (cheio e vazio, noite e dia, sol e lua, etc).

Este segundo método é utilizado por mim para compor a obra que se apresenta no espaço museal. O resultado da oficina é uma catalogação emocional a partir da imagem das folhas, que ganham dentro desta operação estética uma relação entre a simbologia proposta por mim, cujas folhas representam a água, a cidade, a cultura de Cachoeira, e a memória de tantas outras pessoas que participaram da oficina trazendo sua lembrança

como elemento simbólico para sua criação. Ou seja, utilizamos nossos mitos para compor a obra, para gerar uma emoção estética, traçando um diálogo a imagem racional e a imagem-memória. Eis o múltiplo.

Além dos grupos de métodos empregados, o trabalho “(in) FLUXO, corpo não linear, corpo conexo” utiliza a observação participante, uma vez que eu vivo em Cachoeira, e compreendi que a ausência e presença da água é um ciclo. Houve também um diário de bordo onde se encontram as primeiras anotações, palavras e imagens, colagens naturais (folhas, corpos mortos), experimentos com as tintas, e desenhos. Como já foi esmiuçado nos dois capítulos anteriores, a pesquisa tem uma base bibliográfica que transita pelos campos histórico, cultural e filosófico. O primeiro trata da história da própria cidade e de sua paisagem urbana; o segundo aborda os signos que surgem através da cidade e o terceiro reflete como se pode articular o pensamento até o fazer da obra de arte.

1.1 Evangeliário das Folhas

Quando pensei em realizar o “Evangelário das Folhas” imaginei um livro de cunho artístico e coletivo. Estava longe de ser um catálogo de artistas, mas a via, o meio de propor ao fruidor uma participação na obra de arte. Eu estava em Cachoeira, numa cidade secular, patrimônio nacional, que expõe seus problemas patrimoniais, a gentrificação relacionada ao turismo padronizado, a cultura como patrimônio imaterial, sua invisibilidade e tudo tendo como um fio condutor o elemento água.

O ato de colocar sobre o tecido e não sobre o papel uma ima-

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

gem me remeteu às memórias ancestrais também. A memória-tecido do índio através das suas redes para o corpo descansar, a memória-tecido da roupa de escravos (Figura 35) tal qual o “Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro Para o Ano de 1853” (LAEMMERT, 1853, p.141) descreve sucintamente entre tantos assuntos de um Brasil espantosamente desigual, a memória-tecido da minha avó materna que aos oito anos de idade teve que trabalhar na Companhia Paulista de Aniagem¹⁵.

Figura 32. Anúncio de 1853, foca no tipo de tecido utilizado pelo escravo. Foto Arquivo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Analisar o feltro utilizado por Beuys e a carne de charque de Ayrson Heráclito fez com que eu percebesse a possibilidade de transformar o tecido de algodão, fino, delicado, como o suporte que resgatasse uma ancestralidade, que comportasse possíveis imagens que seriam neste espaço depositadas, guardadas, celebradas.

Beuys herdara dos seus estudos da década de cinqüenta, quando foi aluno do Matarré, uma enorme sensibilidade ao tratar das questões formais e compositivas frente ao espaço. Suas esculturas espaciais promovem um efeito no qual o dramático, o patético, o hermético e o ancestral são revestidos de uma simplicidade que incorpora o acaso e revela uma inacreditável capacidade de transformar

15. Esta empresa foi o motivo de um dos maiores casos do Supremo Tribunal Federal de 1914. Antonio Alvares Penteado já tinha uma empresa de tecidos, a Fábrica Sant’Ana de Tecidos de Juta, também conhecida por Companhia Nacional de Tecidos de Juta (CNTJ). Os bens foram integralizados e a CNTJ foi alienada para compor o capital da nova empresa. Os acionistas da CNTJ se opuseram (a Companhia Paulista de Aniagem dividia a mesma clientela, portanto, uma concorrência direta com a CNTJ). O advogado da CNTJ era Carvalho de Mendonça. Para defender os herdeiros da Companhia Paulista de Aniagem, o jurista Ruy Barbosa. (SCOBINO, 2012,s.p)

conceitos em imagens sensíveis. Este escultor-obra, este homem como escultura de feltro, de uma grande versatilidade, inclusive no tocante à especificidade de cada trabalho, realiza montagens de incrível clareza, demonstrando habilidade em relação à escala, indo do monumental à precisão com que deposita, em caixas ou estantes, o seu diálogo pedagógico com o mundo, a sua substância plástica. A obra de Beuys é a reunião o religio (ligar, unir, vincular) o espaço do sagrado e do consagrado na sociedade contemporânea; o conjunto integrado de muitas partes que se comunicam, gerando tensões na orquestração de idéias. (FERREIRA, 2008, p.1609)

Figuras 33, 34, 35. Diário de Bordo com anotações importantes sobre o desenvolvimento do trabalho. Fotos VM, 2018

A questão da memória, do tecido, e da cor são elementos primordiais para se compreender o que significa a palavra “evangeliário” e a relação que se estabelece com o trabalho “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo”.

O evangeliário é um dos códices, tipos de livros, que surgiram na Idade Média e serviam para mostrar imagens e textos sobre a óptica cristã. Cada códice era destinado a um público, como por exemplo, o Livro das Horas, um livro que motiva o leitor ou leitora a ter uma devoção através de temas como a vida de Maria e o Menino Jesus, a Anunciação, a Adoração dos Magos, etc. Era uma devoção realizada na intimidade, individual (SOUZA, 2016, p. 102- 105)

No caso específico do evangeliário, o que se queria enfatizar era o Novo Testamento e os quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João. Era uma prática litúrgica importante porque marca um sistema de leitura realizado em missas, o que transforma este códice em um elemento ritualístico. O evangeliário é a partir do século VIII uma espécie de entidade codicológica,

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

aquela que mostra características visuais de um livro e enfatiza sua cultura visual. (TOMMASO, s.d, p. 5-9)

O próprio livro, criado no scriptoria ou scripitorium que, geralmente, ficavam dentro de uma corte, tinha por sua vez elementos simbólicos que eram reproduzidos para melhor assimilar a palavra do Cristianismo. TOMMASO (s.d) ao tratar da imagem de Cristo em Majestade¹⁶ na arte românica revisita a questão da tetramorfia (representação iconográfica de quatro elementos) através dos evangelistas. Portanto, a simbologia seria esta: Mateus teria como imagem referencial o anjo, que representaria Jesus e sua Encarnação ou ainda, Jesus como o rei dos judeus; Marcos mostra a realeza tendo como símbolo o leão remete à realeza, podendo ser também interpretado como símbolo de força; Lucas tem como imagem o touro que seria a força sensível, existente no coração; e por último, João que é representado pela águia que por sua vez representa a ascensão de Cristo quando este expõe seus pensamentos, sua filosofia. (TOMMASO, s.d, p.11)

Como podemos ver, o evangeliário era ou é um veículo de comunicação que possibilita o leitor ou a leitora a compreender o caráter divino da vida terrena. Mais que isso, esse códice também serviu para estruturar o pensamento ocidental de um período extenso da história da humanidade. É na Idade Média, dentro da corte de Carlos Magno, que surge a normatização da tipologia empregada, mais um símbolo

para organizar a leitura. Além disso, no século VII, há o re-

16. Esta imagem de Cristo sentado num trono teve início no século IV, nas catacumbas. Mas sua efetivação quanto autorizado pela Igreja ocorre no século VII. (TOMMASO, s.d, p.1-2)

torno do ritual da realeza bíblica sacralizada, que consistia ungir os novos soberanos em cerimônias abertas ao público. Esta ação remete ao rei David que também teve sua testa friccionada com óleos e se tornou rei, como se registra no Antigo Testamento. (MÉRURI, 2011, p.03)

Avalio que a palavra “evangeliário” inspira diversas leituras e possibilidades visuais. Eco (2010) diz que a Idade Média foi um tempo de luz.

Exatamente para desmentir a lenda dos tempos escuros, é conveniente que se pense no gosto medieval da luz. Além de identificar a beleza com a proporção, a Idade Média identificava-a com a luz e a cor, e esta cor era sempre elementar: uma sinfonia de vermelho, azul, ouro, prata, branco e verde, sem esbatidos nem claros-escuros, em que o esplendor é gerado pelo acordo geral em vez de se fazer determinar por uma luz que envolve as coisas por fora ou de fazer escorrer a cor para fora dos limites da figura. Nas miniaturas medievais, a luz parece irradiar dos objetos. (ECO, 2010, p. 10)

Estas referências me fizeram compreender que o nome dado a minha operação estética abarcava o conceito de corpos conexos. Tudo estava conectado: o ato ritualístico de falar da memória, escolher a folha, imprimir ou realizar uma antropometria ou fitometria a partir de um corpo, a cor, o material utilizado e a forma que seria exposto o fazer da obra.

O ritual estava presente tanto na oficina como também nas folhas. Ossain, orixá que cuida da natureza, deu a mim o elemento síntese que necessitava para a representação da água. Eu propus um ritual para o próprio fazer do “Evangeliário das Folhas” acrescentado a memória de outros que poderiam ligar a folha a uma necessidade da religião de matriz africana ou não.

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

E mesmo que não houvesse esta ligação, o ritual permaneceria presente, pois para o fazer desta obra era preciso evocar as lembranças a partir de uma simples escolha.

O ato de imprimir carrega em si uma carga simbólica. Didi-Huberman faz referência a impressão como um ato humano presente no cotidiano. E o é. Tal qual imprimimos nossas digitais em papéis para sermos identificados, a memória sobre a folha escolhida é um rastro de nossa história. Eu elejo a folha como elemento síntese e visual da água que está em Cachoeira. Cada fruidor ou participante da oficina desdobra este pensamento, colocado de forma oral e impressa neste trabalho.

A cor é outro elemento importante dentro do “Evangeliário das Folhas”. Eu escolhi quatro cores para compor este trabalho: azul que lembrasse o IKB (fórmula patenteada por Klein), o verde ao deixar corpos mortos sobre o tecido, o dourado remetendo a imaterialidade e a sensibilidade pictórica proposta por Klein e o branco do tecido de algodão.

A Antropometria das folhas/ fitometria e a cor reforçam a ideia do imaterial, da presença e das ausências tanto visual como real. Ao deixar o corpo morto sobre o tecido, corpo este que se colocou pelo excesso de tinta a base de água, reflito que há uma possibilidade do corpo morto estar presente, como também permito ao fruidor da operação estética intermediária, a visão do rastro deste corpo, sua ausência.

O verde se mistura ao azul e o corpo morto parece petrificado, dando a impressão de uma sobreposição de tecidos. O verde lembra a vida, um ciclo. No “Evangeliário das Folhas” o verde demarca a presença de um ciclo.

O azul ganha grande parte da impressão. É a cor que representa a imaterialidade neste trabalho. Mas, ao mesmo tempo, acrescento de forma discreta outras cores que também servirão de desdobramentos para outros estudos. Apresento na operação estética intermediária apenas um componente totalmente dourado: o símbolo de Ossain. (Figura 36)

Após compreender que a oficina poderia se desdobrar em uma obra de arte intermediária, iniciei um segundo processo que foi o acabamento das “páginas” produzidas pelos colaboradores. A primeira ação foi alinhar as beiradas com fios dourados. Foram mais de 100 metros de fios, pois o carretel comprado era de uma espessura que acumulava mais de vinte fios finos, delicados, os quais eu precisei separar para utilizar da melhor forma no acabamento.

Pensei na linha orgânica proposta pela Lygia Clark e a cada fiada minha, nascia uma página diferente, uma imagem em construção que caminhou para o pictórico. Lembrei de Ossain e fiz uma homenagem ao registrar seu símbolo, uma ave e suas folhas, na cor do ouro.

Por mais que eu tenha contradito a sensibilidade pictórica de Klein, permaneço firme com o intuito de mostrar que novos códigos devem ser criados quebrando a hegemonia de um pensamento ocidental que teve início numa organização mental entre a serialização de páginas, cores representativas de códigos, imagens explicativas e palavras. Surge a ordem para se padronizar um pensamento. No caso do “Evangeliário das Folhas”, surge a aleatoriedade para o fazer da obra.

Figura 36. Vaneza Melo.Ossain no Evangeliário das Folhas. 2018. Borda-

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

do sobre algodão. Foto VM, 2018

Figura 37. Exposição do trabalho realizado na oficina Evangeliário das Folhas. Foto VM, 2018

O ato aleatório esteve presente desde o primeiro instante. Ao idealizar uma oficina, eu não sabia se teria público interessado. Fiz as primeiras imagens na tentativa de organizar, estruturar o pensamento. Planejei que cada participante teria que escolher a folha, contar sua memória e imprimir primeiro sobre um papel e depois sobre o tecido. Mas, quando a folha escolhida era muito pequena, a entintagem se tornava mais difícil e a impressão ficava longe da representação do real. O participante passava a criar a imagem multiplicando a folha como se fosse um ramo.

Figuras 38, 39, 40, 41. Folha seca sobre algodão e as primeiras antropometrias das folhas. Foto Arquivo VM, 2017.

Figuras, 42, 43, 44, 45. Ao todo foram mais de 40 horas de oficina. Foto Jéssica Santos, 2018.

Outro detalhe importante sobre a aleatoriedade dentro da oficina, foi o corte do segundo pedaço de tecido. O primeiro corte tinha 2,0 x 1,70 m e as “páginas de pano” tinha quase o mesmo tamanho, variando muito pouco de um para o outro, o que poderia ser corrigido com o acabamento. O segundo corte de tecido, porém, foi cortado pelas mediadoras da oficina e o resultado foram tamanhos diferentes, possibilitando, mais tarde, a visualização de outras formas para a própria obra. Segue aqui o primeiro rompimento: a quebra do padrão geométrico ideal para montar os livros tradicionais. Já não cabia mais, mesmo utilizando a palavra “evangeliário”, re- alizar uma montagem tradicional, com o intuito de o fruidor folhear o livro.

Figuras 46 e 47. A entintagem era um processo que também obedecida uma escolha: com tinta com mais água ou pura. Foto Jéssica Santos, 2017.

As imagens escolhidas nada mais são que uma intenção profunda de caminhar para recriar da forma. É uma despedida para ampliar a questão da sensibilidade pictórica (Yves Klein) e da linha orgânica (Lygia Clark). É uma nova estruturação que ainda se faz presente para abrir um diálogo com o passado e refletir sobre a representação política dos códices que de hoje em diante, assim espero, possam ser revisitados, questionados. É uma reflexão sobre o texto, imagem e discurso im- postos há séculos. Troco os personagens, utilizo a memória muda, dou voz a cultura que foi silenciada. Vale salientar que não tenho uma visão etnográfica sobre a questão da cultura local. A relação artística que estabeleço é de uma vivência, uma apreensão da cultura afro-brasileira na cidade de Cachoeira, percebida até mesmo através da descrição feita de seus monumentos. Não haveria como eu imaginar as relações tempo, espaço e tema sem vivenciar e escutar a própria cidade.

Quando Ayrson Heráclito mostra em sua dissertação de mestrado que é a partir da vivência na cidade de Salvador, guiado através da poesia de Gregório de Matos que questiona a formação da sociedade baiana, obra do artista baiano é criada sobre um lastro ancestral. Percebe a questão de uma África em solo brasileiro de um tempo que não vivemos mas que nos é presente ainda hoje. Recorre ao signos da religião de matriz africana para que compreendamos a importância da memória como transmissora de uma aura simbólica. Não se trata da história, como reconstrução intelectual premeditada, como define Pierre Nora. Trata-se da vivência, participação e ação.

Portanto, o nome da obra faz parte do processo criativo que se inicia com um olhar sobre a cidade, perpassa pelo relato de moradores e se sintetiza no valor simbólico designado pelo

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

Candomblé. O “Evangeliário das Folhas” é uma versão inspiradora da obra coletiva que rejeita a massificação do texto e enaltece a palavra oral e a imagem a partir de um elemento que se traduz em várias formas. Faço aqui uma reverência direta a Lygia Clark que questiona a forma, conduzindo ao longo do tempo seu fazer artístico a elementos do cotidiano. Elejo também a cor como forma do imaterial, de acordo com Klein. Absorvo o azul e o dourado ao meu trabalho. Destarte, uso cor e forma para mostrar o potencial da matriz africana que conheci e que partilharam comigo.

O fazer coletivo

Paralelamente a elaboração da oficina, comecei anotar frases para ajudar na visualização do objeto artístico. Como a maioria dos processos de criação, as minhas anotações ganhavam frases soltas, palavras sem sentido, desenhos disformes, rabiscos, experimentos visuais e memórias

Recortar, ordenar, ver. Três verbos de ação. Recortei os tecidos para criar o evangeliário. Passo importante porque iniciei minhas experimentações sem palavras. O miolo foi recortado e sangrado com lápis Kóli I Nook Hardtmuth 1820/8B. Delimitei a área de impressão e descontei a parte que quero fazer o acabamento. Penso em bordar. Já define a cor das imagens. Serão azuis. O corpo azul de Yves Klein. Faço a antropometria das folhas¹⁷.

Paulatinamente, crio em minha imaginação como vou conduzir o fazer do evangeliário. Recorri a este termo porque me remete a algo que poucos tinham, poucos fizeram, são mãos anônimas. São escolas alemães, ou melhor, é o sacro império romano do período de Carlos Magno. Injustamente as palavras se tornaram elemento fundamental dentro do processo criativo desse período. Mas excluía. Acredito que

17. Esta anotação foi realizada por mim em 28 de maio de 2017, no ateliê Hansen Bahia.

ainda excluem. Vivemos em um período do analfabetismo institucional. Recorro a imagem não como aquela que povoa meu imaginário, mas aquela que povoa o imaginário coletivo. Para a construção do evangeliário, elaborei uma dinâmica de preenchimento sobre o tecido com as folhas da região. As folhas no Candomblé, principal elemento de conexão espiritual, são representações imagéticas dos orixás. E cada um de nós tem um orixá. Um guia mestre para a religião de matriz africana. Não questiono a crenças, mas descubro sua representação física¹⁸.

Recorro a seguinte premissa: tenho como objeto de estudo a água. Cientificamente, todos os corpos na Terra possuem ou são constituídos do elemento água. Se a folha é um corpo, então, há água em sua formação, sua química. Tratarei a folha como corpo. Corpo sagrado. Deixemos a questão do sagrado para depois. O que focamos aqui, nesta parte, é identificar que a folha, seja qual for a sua espécie, é um corpo. E por ser tratado como um corpo vivo também está sujeito a morte. Como posso me apropriar de corpos mortos, como da Vinci fazia na Renascença? Elaborei a questão do sudário, mais uma vez o sagrado para compor o evangeliário. Até agora não consegui nomear esta ação que terá a participação do público. Torna-se esta ação uma ação do outro¹⁹.

Percebo que a sistematização da ideia sobre o papel é um caminho para se fazer a obra de arte. No entanto, quando utilizamos tudo que foi planejado sobre o papel, a teoria tem que se ajustar. A teoria era tanto um ponto de partida para a ideia como também era colocada para justificar a ação.

Dos experimentos visuais, comecei com o desenho, utilizando o lápis sobre papel ofício cor de rosa. Imaginei um campo onde poderia observar seu comportamento. Desenhei com lápis aquarela, grafites de numerações diferentes para compreen-

18. Esta anotação foi realizada por mim em 03 de junho de 2017, em Capoeiruçu.

19. Esta anotação foi realizada por mim em junho de 2017.

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

der de que matéria seria feito o “Livro Coletivo”, primeira proposta lançada em janeiro de 2017 quando apresentei o projeto para o trabalho de conclusão de curso.

O tecido já estava presente como suporte e a escolha recaiu sobre a questão das memórias ancestrais que relato neste memorial descritivo-analítico. Lembrar dos índios, africanos escravizados e de minha avó materna e seu trabalho aos oito anos de idade me deu certeza que uma obra de arte é um amplo conjunto de ideias e percepções culturais, uma soma que apresenta uma unidade.

Ao pensar na ação do outro, retirei a primeira ideia de catalogar as folhas da região. Eliminei este pensamento porque compreendi o quão era colonizador - enumerar, mostrar, ilustrar, etc. Decidi que colheria as folhas e pediria aos participantes que levassem outras que lhe conviessem. Desta forma, no dia 30 de outubro de 2017, iniciei a oficina “Evangeliário das Folhas”, no foyer do auditório do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL).

A oficina de gravura expandida intitulada “O Evangeliário das Folhas” foi a primeira ação para iniciar o processo criativo que resultaria numa operação estética. As oficinas ocorreram até o dia 04 de dezembro de 2017, sempre as segundas, das 13h às 19h.

Minha divulgação foi realizada em redes sociais, e-mail e impressão do cartaz. A composição gráfica foi criada por mim a partir dos primeiros experimentos do “Evangeliário das Folhas”. Utilizei uma paleta de cores que iam do azul, passava pelo lilás e o verde chegava ao rosa. O cartaz no formato A4

resumi de forma sintética as informações principais e tendo como apelo duas citações criadas por mim: “Venha, traga sua folha e conte sua história. Convidamos, em especial, o povo de Candomblé para participar da co-autoria de uma arte que não quer palavras, mas vivências”. (MELO, 2017, s.p)

Este texto remetia a ideia subliminarmente a de oralidade. Mesmo não citando, deixa explícito que a palavra “evangeliário”, nada teria a ver com as formas tradicionais conhecidas nos códices. (Figura 59)

Com a ajuda dos servidores públicos que mantém a organização desses espaços do CAHL, eram dispostas duas mesas, uma em frente a outra, e seis cadeiras para acomodar os participantes. Esta estrutura só conseguiu ocupar o mesmo ponto porque havia um ponto de luz que facilitava a remontagem toda segunda feira. Também, desde o primeiro dia, utilizou-se a parede móvel com foan, para expor tanto as primeiras peças experimentais como também as peças realizadas pelos participantes. Cada um podia ver seu trabalho e deixar que outros também fruissem a operação estética.

Consegui que os relatos fossem gravados. Eu iniciava com uma pergunta “Por que você escolheu esta folha?”. Cheguei a perguntar também se havia uma conexão com a religião de matriz africana. A maioria falava que não, mas os relatos eram ricos de detalhes pessoais. Um desses me fez refletir sobre a água e a alimentação. “Eu escolhi a folha da Jaca porque me remete a lembrança da minha mãe quando ela pegava uma Jaca mole e misturava farinha porque a gente não tinha o que comer. E também me lembra um amigo de lá de Sapiranga que cada vez que eu chegava retirava uma jaca mole e me dava de presente”,

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

relata Marcio Santos, estudante de História da UFRB. (Figura 52)

Como as oficinas ocorriam às segundas, fui convidada a participar do XI Fórum XX de novembro por uma das organizadoras do evento, Vanhise Ribeiro.

Houve uma apresentação no site <https://www3.ufrb.edu.br/eventos/forum2017/reconafro-cahl/> sobre a oficina que enfatizava o caráter relevante da palavra falada, da oralidade na construção de um novo pensar. (Figura 51)

Portanto, atuamos em mais de um dia durante a semana do dia 20 de novembro, sendo também convidada pela Secretaria de Cultura de Cachoeira a fazer a oficina no Terreiro de Candomblé Guarani de Oxossi e na Feira de Saúde da cidade. No total, foram 54 horas de oficina com 23 participantes e quatro mediadoras culturais que também contribuíram no fazer da obra.

Dentro desta oficina, as imagens das folhas mostraram as relações afetivas com as memórias.

Eu escolhi a folha de Aroeira porque é importante para o filho de Omulu. Também é boa para descarrego. Também é folha de Exú. A primeira casa que eu vivi tinha um pé de Aroeira. Dentro do Candomblé, para arrancar uma folha, a gente tem que pedir licença a Ossain²⁰.

Figura 51. Cartaz do evento XI Fórum 20 de Novembro com a divulgação do Evangelário das Folhas. Arquivo VM

Figura 52. Marcio Santos. Arquivo VM, 2017

A folha de Hortelã Grosso faz parte da minha infância e lembra minha mãe. Quando a gente estava gripado- minha

20. Antonio Patricio, estudante da UFRB.

mãe fazia chá de hortelão grosso, mel, açúcar em camadas. Um pouco de água na panela fazia a calda. Era um remédio bom mesmo. Tomava e ficava bom²¹.

O Boldo lembra um pulmão cheio de espaços vazios. Essa folha com nervuras, e eu vejo o vazio, o vácuo a se expressar. É o entra e sai de ar. É isso que me lembra essa folha. Por isso é que escolhi²².

O pé de Pitanga na casa de minha amiga, o pé de Pitanga na casa de minha avó é lembrança porque enchia de fruta e a gente pegava. Eu não gostava muito não. Era meio azedinha, não era boa de comer. Tenho também a lembrança de se fazer remédios com as folhas. É uma planta que muitos antigos têm em casa e gostam de cuidar²³.

A Aroeira é ótima para banho de acento. Desde pequena minha mãe fazia chá como anti-inflamatório. Eu sempre gostei do cheiro, da textura áspera. Nunca fiz uma ligação das plantas com a religião²⁴.

Eu já tenho uma identificação com a Pitanga já alguns anos. Ela faz algumas coisas no Axé. É muito usada agora para final de ano pelas pessoas, porque acreditam que é uma folha que tanto traz a prosperidade como também quebra o mau olho. É uma planta contra a inveja, é uma planta que abre os caminhos. Ao mesmo tempo que exala o perfume também tem o poder da proteção. Também é usada para falta de ar, asma, gripe. É uma vitamina C pura. No Candomblé, a gente costuma dizer que sem água e folha não existe culto. Para iniciar no Axé, a gente tem que ter essas matérias básicas²⁵.

Eu escolhi essa folha seca porque ela está toda enrugadinha e lembrou a mão da minha avó. Ela morreu recentemente, faz dois anos. Ela tinha 80 anos. Então, imagina como era a mãozinha dela. A gente costumava a dormir juntas. A gente cutacava o pé uma da outra, porque nossos pés eram muito gelados e a mão. Eu ainda sinto a textura da mão dela toda enrugadinha e uma mania que a gente tinha de

21. Daniela Barbosa, estudante da UFRB.

22. Martha Queiroz, Professora da UFRB.

23. Claudia Pereira, assistente de produção da oficina.

24. Lena Queiroz, turista.

25. Rose de Omulu, participante do Fórum XX de Novembro.

ficar passando a mão na unha uma da outra. Essa folha de abóbora também me fez lembrar que em casa a minha mãe faz doce de abóbora²⁶.

Eu escolhi a folha de Araça porque me lembrou a árvore que tinha lá em casa, na casa de minha mãe em Vitória da Conquista. Era uma árvore verde e o céu azul formavam uma imagem linda²⁷.

Eu escolhi esta folha porque um lado dela está envelhecida. Ela está na metade da vida. Agora, começa a envelhecer uma outra metade também. Pensei na minha avó, que metade da vida dela já foi, minha mãe. Ela está com 50 anos, agora essa metade da vida dela já foi. Agora, esta começando este outro lado²⁸.

Minha família toda teve uma relação muito forte com relação às folhas, às ervas. A primeira coisa em casa quando a gente adoece não é remédio de farmácia .. Nos estamos conectados a esta raiz ancestral aqui no Recôncavo. É muito forte essa conexão da água, da terra e dos elementos. Na minha cidade, que é próximo de Cachoeira, com 18 mil habitantes, a gente tinha vários rios, a gente dependia desses rios. Aí a gente passou por um processo muito forte de exploração de outros povos, chegaram os italianos na cidade com uma cultura do fumo e isso foi destruindo todas as nossa reservas tradicionais, ambientais. E a gente foi perdendo os nossos rios em consequência. Às vezes nós temos esta noção, mas a nossa fauna e nossa flora estão conectadas com essas fontes de água também. E isso impactou que nossos rios secaram...Afetou a religiosidade da cidade, porque se a gente parar para pensar, era uma cidade que tinha uma forte ligação com as religiões de matriz afro e hoje, o último terreiro que tinha na cidade fechou há mais ou menos dois anos, não conseguiu se manter. Então, é uma série de impactos. Porque a água não é só um líquido que alimenta o corpo físico, tem as questões espirituais também²⁹.

Akossi é a folha do orixá Xangô. E ela represente a riqueza

26. Katia Ferreira, estudante da UFRB.

27. Ayrson Herclito, Artista Visual e Professor da UFRB.

28. Tiago, estudante da UFRB

29. Fernanda Santana, estudante da UFRB

para gente, por isso eu escolhi ela³⁰.

Eu escolhi essa folha porque é a do meu primeiro santo que é Oxossi. A Manga-Espada é a representação do meu santo primeiro³¹.

Eu peço licença a Xangô para que traga neste momento vida, coragem, me traga Axé, a força vital, que este momento me defenda. Eu decidi continuar a impressão sem o pincel porque eu me lembrei dos indígenas que pintam os seus corpos com as mãos. Então, eu quis estabelecer esta relação também para trazer as forças indígenas para este momento, pedindo também que elas me abracem, me protejam, me defendam, me encorajem e me estimulem a vida³².

Ao lançar mão da co-autoria, percebo que os signos são mutáveis e penetráveis. Mudam para cada um de nós e nos levam a um mundo único. Penetrável porque permite acesso à memória, algo pessoal, intransferível e único. O complexo “Evangeliário das Folhas” é a unicidade dentro de um todo. São partes articuladas.

Os depoimentos mostram isso. O corpo conexo a partir da ideia, da criação. É a soma.

Figuras 53 e 54. Mama, Benjamin, e Ianá do Terreiro Guarani de Oxossi. Foto Lucas Bonillo, 2017

Figuras 55 e 56. Natália do Terreiro Guarani de Oxossi. Foto Lucas Bonillo, 2017

A forma

O fator da aleatoriedade foi determinante para compreender a forma que se adotaria para apresentar o “Evangeliário das Folhas”. Os formatos de livros foram descartados já durante

30. Mama, Mãe de Santo do Terreiro Guarani de Oxóssi.

31. Ianá, 11 anos, filha de Mama, Terreiro Guarani de Oxóssi.

32. Natália, filha de Santo do Terreiro Guarani de Oxóssi.

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

a oficina. O que me levou a imaginar se a minha operação estética fosse apresentada como um objeto escultórico. Eram 32 duas “páginas de panos”, todas com uma interferência entre o bordado e o crochê, que se interligavam e ao mesmo tempo se distanciavam de qualquer ordem proposta.

Quando iniciei o acabamento das trinta e duas peças, percebi que nada era parecido, nada era igual. Era como um DNA que tem um código próprio, uma genética própria. Eram informações visuais diferentes que pertenciam ao meu universo. Era o meu diálogo com a obra de arte, ou com o fazer da obra de arte.

O acabamento da materialidade do objeto escultórico que se transformou o “Evangeliário da Folhas” é realizado por mim através de linhas. Trago o azul e o dourado impregnados do conceito de imaterialidade já visto por Klein. As linhas, como bem observou Lygia Clark, são orgânicas.

Fogem de um padrão de repetição usual das edições impressas. Trabalha-se com o único porque o que cabe no material é o tempo diferente, o traço diferente. Se cada página foi realizada por indivíduos diferentes, por que seriam iguais imageticamente ao fruidor? Permito que estas diferenças sejam visualizadas até que se transformem em outro corpo. (Figuras 57 e 58)

Figura 57. Folha de abóbora. Foto VM, 2018

Percebo também que a forma pode ser um corpo não linear, um corpo conexo. “Estrutura do Self” de Lygia Clark é a base para que se compreenda que a folha é um elemento que se torna extensão da mente e do corpo. É uma expressão individual e visual dentro de um objeto coletivo. Essa expressão individual

se dá graças a imagem indicial, a antropometria das folhas/fitometria. Eis aí Yves Klein.

Aí surgiu a ideia de dispor as páginas de pano num formato em espiral. O círculo aberto e contínuo dava margem ao próprio fluxo de pensamento, ao movimento dos rios, a estrutura da água. Era a forma ganhando o espaço. Idealizei primeiro que o espiral seria constituído de arame. Por se tratar de um material maleável, a forma seria logo visualizada. Para expor as páginas, pensei em unir o fio de nylon a duas extremidades de cada página escolhida.

A obra ganha o espaço museal, como se fosse a linha orgânica de Lygia Clark que avança por outros caminhos. Se de um lado eu desmonto a tradição secular do tradicional livro como conhecemos, do outro, proponho uma nova organização, o objeto escultórico ou a operação estética intermediária.

Neste momento, o “Evangeliário das Folhas” torna-se uma obra de 2,70 x 1,60 m, em forma de espiral, montado de cima para baixo, terminando no chão com folhas. As páginas produzidas são dispostas abertamente, sendo possível o fruidor enxergar sua transparência, permitindo criar uma outra imagem. No total, são 16 folhas.

Figuras 59, 60, 61, 62. No sentido anti-horário: a montagem da espiral, a montagem do “Evangeliário das Folhas”, o primeiro cartaz da exposição e o objeto escultórico no espaço. Foto VM

Foram mais de 100 metros de fio de nylon e oito horas de montagem para dar a forma. A colaboração de Danilo Freire, estudante de Artes Visuais, foi fundamental. Eu escolhi um ponto central que pudesse iluminar as páginas de panos. A

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

metragem da circunferência foi retirada do quadrado que se encontra no chão. Dessa referência, a altura da obra se compôs do chão ao teto, literalmente.

Fizemos testes com a iluminação. Quando a luz se apaga, a operação estética solta no ar parece não ter vínculos. O “Evangeliário das Folhas” flutua, talvez por não ser mais o espaço museal o único lugar da obra de arte.

Segue o tempo. Dia 09 de março de 2018. O foyer do Auditório Leite&Alves abre suas portas e os fruidores aparecem para ver a mostra “Fragmentos Visuais - uma poética do cotidiano”, uma proposta realizada pelos concluintes do Bacharelado de Artes Visuais 2017 que eu faço parte.

Ao longe, observo, fotografo, os olhares de indagação. Tentam imaginar o que é, porque é. Quando olham meu nome na etiqueta alguns vem me perguntar, o que é isso. Eu explico. Espero mais um pouco. Alguns apenas fruem, circundam a obra. Depois do sétimo grupo, dois co-autores da operação estética ficam diante do “Evangeliário das Folhas”.

Eles haviam participado da oficina, sabiam das teorias que eu utilizo. De repente, um deles identifica a imagem produzida. “Gente, eu não imaginava que a obra seria assim. Quando eu fiz, eu achei que seria um livro mesmo. Está lindo, maravilhoso, diferente. E meu nome tá aí”, diz Kátia Ferreira, estudante do primeiro semestre de Artes Visuais. ainda observando um ato coletivo.

Figura 63. Estudo da planta baixa do foyer. Arte Zimaldo e Vaneza Melo, 2018.

Figuras 64, 65, 66, 67. O público e a obra. Curiosidade, folhas no chão

que compõe a altura da operação estética. Foto VM, 2018

Figura 68. Katia Ferreira e Tiago Macarone (plano principal): colaboradores do “Evangeliário das Folhas”. Foto VM, 2018

Figura 69. Balbino dos Santos: colaborador do “Evangeliário das Folhas”. Foto VM, 2018

Tiago Macarone, o segundo co-autor, procura ávido pela folha, pela imagem.

Vê e fala para o grupo, “gente, fui eu que fiz”. O grupo posa ao redor do “Evangeliário das Folhas” e completa como Benjamin pontua o valor de exposição.

A espacialização da obra de arte, como um corpo solto no ar, indica que, além da forma, há uma poética da errância presente a ocorrer. Como um corpo que se espalha, como a água que vai permeando por onde passa. Caminho para a percepção ampliada da forma em espaço público. Retiro do “Evangeliário das Folhas”, um ritual de passagem visual, a potencialidade da criação. Por isso o considero uma operação estética intermediária entre o espaço tradicional e o espaço urbano.

Como uma proposição resultado de uma oficina, um corpo coletivo, o “Evangeliário das Folhas”, doravante, poderá ganhar também outras formas, outras gravuras ou interferências visuais. A partir da cor, desloco a forma para o espaço público num ato de prolongar o pensamento e o fazer artístico. Tal qual a margem de um rio, espero um fluxo ou um (in)FLUXO. É uma conexão de ideias

Proposição: Peripatético

Do azul dos corpos antropométricos/fitométricos das folhas,

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

retiro uma outra proposição estética. Desta vez, quero a errância como parte efetiva do trabalho. O corpo exposto ao sol, à chuva, ao tempo. É o diálogo agora tanto com o patrimônio, como também com a memória. Nomeio esta proposição de “Peripatético”, pois, para mim, remete a outro pensamento basilar ocidental.

O peripatético era um exercício proposto pelo filósofo grego Aristóteles criado dentro do Liceu, entre 342 a 335 a.C. (SANTORO, 2009, p.61-62). Diante deste pensar, inicio uma nova fase dentro do trabalho (in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo. Não me estenderei na parte teórica, mas explicarei a proposição artística que registro tanto no meu livro de artista quanto neste memorial descritivo-analítico.

Trago a possibilidade aqui do próprio pensamento se tornar uma operação estética. O diálogo proposto com a ágora é a confecção visual de encontro com o patrimônio material e imaterial. Novamente penso, em Lygia Clark e elejo o “Peri-patético” como corpo coletivo e como um objeto escultórico itinerante. Ora na frente de uma prefeitura, ora numa praça, durante um período estipulado por mim. Além da itinerância, faço do “Peripatético” um objeto escultórico com possibilidade de ser penetrado ou circundado. Deixo o fruidor fazer sua escolha.

O “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” reflete a disponibilidade de se expandir, dialogar com a ágora. As formas partem da ideia do patrimônio material e imaterial como na primeira obra proposta. E o Peripatético evoca esta condição também como uma proposição que segue as ideias de Cildo Meireles.

[...]Já nas “Inserções em circuitos antropológicos”(“Black Pente”, “Token”), importa mais a noção de “inserção” do que a de circuito: a confecção de objetos, elaborados em analogia com os do circuito institucional, tem por objetivo induzir ao hábito e, daí, a possibilidade de caracterizar um novo comportamento. No caso específico de “Black Pente”, o projeto trabalharia no sentido de afirmação de uma etnia.” (MEIRELES apud CONDURU, 2009, p.91)

O Peripático enquanto instalação escultórica itinerante tem como finalidade ocupar a via pública da cidade instigando o transeunte a penetrá-lo ou a observá-lo. É uma inserção que sugere uma mudança de comportamento diante dos monumentos da cidade.

A questão da inserção em espaço público levanta por Meireles reflete no trabalho “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” o modo como eu visualizo a memória dos rios e como eu posso dialogar com o sistema. O elemento água é a parte do sistema. É através deste elemento que o pensamento ocidental colonizador e o pensamento africano constroem o que conhecemos como Brasil.

Ao expor este objeto escultórico itinerante pela orla de Cachoeira, será uma evocação desta questão do sistema e como não o percebemos através de elementos tão básicos a domesticação de uma sociedade. De um lado, o rio, o Paraguaçu, como fonte de riqueza para a Europa, um passado que nos cerca até hoje. De outro, a memória da água, suas formas, sua riqueza através de quem sobreviveu para registrar uma história não oficial.

Ao colocar o Peripático como circuito antropológico, provo no outro o poder do faça você mesmo. É um objeto de

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

inserção no espaço público e convida o fruidor a refletir sobre o corpo que dialoga com a cidade.

Neste momento, o Peripatético é um objeto escultórico itinerante propositivo. Não se fez presente ainda no espaço urbano. Interpreto que devo deixar este corpo conexo para uma próxima etapa. É a etapa que desfaço a forma. A forma inusual de se apresentar o “Evangeliário das Folhas”, em forma de DNA, uma espiral, folhas soltas e conectadas mesmo com tantas diferenças entre tamanho, acabamento, é o percurso para se chegar ao Peripatético. O “Evangeliário das Folhas” inicia a procura pela espacialização, por este motivo, não é apresentado como se fosse um livro. Criamos páginas soltas, individualidades conectadas que ao se fundirem se transformam em outro corpo. É a espacialização do corpo.

O “Peripático” é um corpo conexo do “Evangeliário das Folhas”. Apresento-o aqui como uma ação a ser realizada em espaço público. Valho-me dos registros no diário de bordo (transformado em caderno de artista) que coloco como objeto de análise deste trabalho. São anotações e percepções de um cotidiano.

Figuras 70, 71, 72, 73. Estudo das formas e da água. Nankin sobre Canvas 200g. Foto VM, 2018

Figuras 74, 75, 76. Projeto Peripatético. Forma e cor. Foto VM, 2018.

CONCLUSÃO

Ao finalizar esta etapa dos estudos sobre arte e patrimônio a partir do elemento água, constatei que criamos o tempo inteiro imagens que nos servem para sustentar nossa existência. A arquitetura tombada pelo IPHAN e pelo IPAC são elementos derivativos de elementos essenciais, mas de um ponto de vista dominante. Talvez, aí se possa ainda refletir o que é patrimônio hoje e como podemos interpretá-lo. Recorro à obra “Sacudimento”, o díptico entre-mar, criado por Ayrson Heráclito.

São espaços, arquiteturas históricas oficiais, mas que ganham outra perspectiva ao se trazer ações performáticas de cunho ancestral. Heráclito coloca a memória silenciada por séculos para nos fazer pensar sobre o sistema. Não são só as plantas arquitetônicas ou as ruínas de uma cidade que nos contam suas histórias. Há também a memória que se perdeu ao longo do processo de civilização de determinadas localidades.

Mais do que objetos palpáveis economicamente às margens dos rios, o que encontramos são corpos silenciados dentro do sistema. A água é um corpo silenciado que por sua vez tem como representante, pelo menos neste trabalho, outro corpo silenciado: a folha. Diante da imposição de um cotidiano domesticado para compor o jogo de uma elite dominante, esquecemos paulatinamente dos elementos básicos, dos corpos conexos, que se compõe a vida de cada um de nós e de todos nós.

A importância de compreendermos os pensamentos de uma cultura afro-brasileira nos permite nos distanciar de padrões

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

questionáveis que nos impuseram ao longo dos tempos, uma imagem preestabelecida de um mundo. Quando coloco o título deste trabalho (in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo quero remeter ao fruidor a questionamentos como a influência no jogo dos poderes, o fluxo em curso da sociedade, o influxo inventado para pensarmos em nossos corpos que ora estão presentes ora ausentes dentro de um processo.

Água e folha, duo de presença e ausência no caso da proposição imagética deste trabalho, nos revela que precisamos retornar ao culto para compreendermos a nós mesmos. Sigamos Beuys, sigamos Heráclito.

O que seria, então, o Evangeliário das Folhas? Se você chegou até este parágrafo devo saciar sua curiosidade. É o início de um desmanche de um pensamento ocidental. Ofereço a história oficial dos manuscritos, criados para massificar ideias entre a elite dominante, como ponto de partida para contestar a própria história. Tal qual a arquitetura tombada, monumento, pelo IPHAN, os manuscritos também serviram para manter a imagem de uma comunidade padronizada. Eram regras, modelos a serem seguidos por todos. Imagem como culto, palavras para os iletrados.

Por que não evocar uma imagem da cultura afro-brasileira para refletir sobre isto? Me distancio das palavras neste trabalho, procuro a ação, o co-autor, a memória, o patrimônio imaterial. Dou relevância ao fazer orgânico de cada um. O Evangeliário das Folhas é uma reverência ancestral e um dispositivo de pensamento contemporâneo. É o respeito que devemos a nossa ancestralidade, pois ser brasileiro é reconhecer que somos muito mais que imagens impostas ao logo de séculos. Somos

criadores de imagens que podem nos conectar com uma outra realidade possível e imaginada.

Por isso, trago para este trabalho Lygia Clark, Ayrson Heráclito, Joseph Beuys, Yves Klein, Cildo Meireles. Estes artistas criam imagens a partir de um pensamento rizomático e contestador. Relacionam patrimônio, memória, ancestralidade e rito como base do fazer da obra de arte. Evocar o mito e o ritual em “Evangeliário das Folhas” são conexões com a nossa formação social.

O “Evangeliário das Folhas” é uma operação estética que incluiu um fazer coletivo. É um livro espacializado coletivo que dá origem a outras ações que dependem da co-autoria para existir. É o caso da proposição Peripatético, objeto escultórico itinerante.

Ao espacializar o “Evangeliário da Folhas” na forma de objeto escultórico percorro a possibilidade de expô-lo em vias públicas. Agora, não mais como objeto pequeno, de bolso, único. É a forma em mutação. Reflito que o resultado será o Peripatético, uma proposição artística.

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

Portanto, o “(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo” é uma reflexão prática sobre nosso tempo, nossa contemporaneidade. É um convite a quem queira participar, é uma relação de resgate da ancestralidade local através da religião de matriz africana. É uma obra-ação simples, prática, carregada de signos que não são só meus mas que representam as memórias de quem participou. Termino aqui como iniciei este memorial, citando meu poeta pernambucano: os poucos versos que aí vão lugar de outros é que ponho, tu que me lêes deixo ao teu sonho, imaginar como serão.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam. *Mulheres atletas: re-significações da corporalidade feminina*. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ref/v11n2/19131>. Acesso em 02 de set 2014. ALVES RAMOS, Hans Magno. *Liberdade e Virtude na filosofia moral de Kant*.

Revista Seara Filosófica. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.ufpel.tche.br/isp/searafilosofica/numero/2/artigo-2.pdf>. Acesso em 20/04/2012. ARANTES, Priscila. *@rte e Mídia - Perspectivas da estética digital*. São Paulo, Editora Senac, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

BANDEIRA, Manuel. *Cinza das Horas*. São Paulo, Global Editora, 2015. p.19

BARATA, Danilo. *Ayrson Heráclito*. In: FREIRE, Luiz (org.) *Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia*. Disponível em <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ayrson-heraclito/>. Acesso em 12 jun 2016.

BASBAUM, Ricardo. *Within the Organic Line and After*. ALBERRO, Alexander, BUCHMANN, Sabeth. In: *Art after conceptual art*. London, MIT Press, Vienna: Generali Foundation, 2006. (p.87–99)

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

BOUERI, José Jorge. *Antropometria Aplicada ao Projeto e Dimensionamento do Vestuário Brasileiro*. São Paulo, FAPESP, 2010. Disponível em https://www.academia.edu/7038593/2010_Antropometria_Aplicada_ao_Projeto_e_Dimensionamento_do_Vestu%C3%A1rio_Brasileiro. Acesso em 01 jan 2018.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo - Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo, Cosac Naify, 1999.

BRAGA, Paula. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Site Bienal. Edição Bienal Projetos Especiais. São Paulo: 2007. Disponível em http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/ProjetosEspeciais/Projetos/Documents/Paula_Braga.pdf. Acesso em 01/05/2012.

CAMPBELL, Joseph. *As transformações do Mito através do Tempo*. São Paulo: Cultrix, 1990.

CANTON, Kátia. *Corpo, Identidade e Erotismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de; FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio Imaterial no Brasil - Legislação e Políticas Estaduais*. Brasília, Educarte, 2008. (p.12). Disponível em www.unesdoc.unesco.org. Acesso em 05 fev 2017.

CÍCERO, Antonio. *O Parangolé*. *Revista Kallías*. Valencia (ES), 1993. Disponível em <http://www2.uol.com.br/antonioicicero/parangole.html>. Acesso em 22/04/2012.

- CLARIO, Domenico. *Cantar Alto: O canteiro dos desejos*. MORIN, France (org.) In *A quietude da Terra- vida cotidiana, arte contemporânea e projeto Axé*. Salvador, Editora Pallotti, 2000. (p. 132-138)
- CLARK, Lygia, GULLAR, Ferreira, Pedrosa, Mário. *Lygia Clark - Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.
- CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte, Com Arte, 2009.
- D'ANGELO, Martha. *Deleuze e o ato de pensar*. In: SEMERARO, Giovanni (Coord.). *Saber fazer filosofia Pensadores Contemporâneos*. Aparecida (SP): Ideias&Letras, 2011.
- D'AVOSSA, Antonio. *Joseph Beuys - A revolução somos nós*. Salvador, Associação Cultural VideoBrasil, 2012.
- DEFERRARI, Daniela. *Hélio Oiticica veste o seu Parangolé*. Blog Eu vou Defferari, e você? Edição de Julho. São Leopoldo (RS): 2011. Disponível em <http://www.danieladefferrari.blogspot.com.br/>. Acesso em 01/05/2012.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, vol.1, 2011.
- . *Mil Platôs- Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, vol.3, Coleção Trans, 1996.
- DURANT, Will. *A História da Filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. *Nova Objetividade*. Site Itaú Cultural. São Paulo: 2010. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/indexcfm?fuseraction=termos_texto&cd_verbetes=888. Acesso em 01/05/2012. FARTHING, Stephen. 501 Grandes Artistas. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

ECO, Humberto (org.). *Idade Média - Bárbaros, Cristãos e Mulçumanos*. Al-fragide, 2010. (p.5-69)

FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. *Segredos no Boca do Inferno: quatro pressupostos sobre o açúcar - instalações*. Florianópolis, ANPAP, 2008. Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/145.pdf>. Acesso em 01 jan 2018.

FREITAS, Artur. *Gravura expandida: as Mostras da Gravura dos anos 1990*. Goiaânia, Revista Visualidades, v.8, n.2, p.31-47, 2010. Disponível em www.revistasufg.br. Acesso em 16 dez 2016

FRICKE, Christiane. *Novos Media*. WALTHER, Ingo F. (org.). *In Arte do Século XX*. Köln, Taschen, 2010.

GALCERÁN, Monica M. *Sobre a problemática dos espaço e da espacialidade nas artes plásticas*. Rio de Janeiro: Catedra, 1981.

GOLDING, John. *Cubismo In: Conceitos da arte moderna, org. Nikos Stangos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. (p.40-57)

GUATTARI, Félix. *Felix Guattari em a Filosofia é fundamental à existência humana*. Grandes Entrevistas. Paris: TV Francesa, 1989-1990. A entrevista de Félix Guattari sobre o livro *Mil Platôs* foi publicada nas Éditions de L'aube, Paris, 2005. Este conteúdo foi reproduzido no Brasil pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=Fk_OrkMG5YI Acesso em 15 abr 2014.

HAESBAERT, Rogério, BRUCE, Glauco. *A Desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. Rio de Janeiro, Geografia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF, v.4, n.7, 2002, s.p. Disponível em <file:///Users/bac/Downloads/74-289-1-PB.pdf>. Acesso em 03 jan 2018.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

HAUSER, Arnold. *Rococó, Classicismo e Romantismo*. In: *A História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

LAEMMERT, Eduardo. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro Para o Ano de 1853*. Rio de Janeiro, 1853. Disponível em https://archive.org/stream/bub_gb_RrY0AAAAIAAJ#page/n729/mode/2up/search/Senador+Antonio+Francisco. Acesso em 10 jan 2018.

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

LÉVY, Pierre. *Entrevista Pierre Lévy. Revista ComCiência, versão online n° 131*. Campinas, 2011. Disponível em http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542011000700013&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 14 jun 2014.

LIMA, Dani. *O que pode o corpo?* Programa Café Filosófico com Viviane Moser. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oE3aoW2xp4w>. Acesso em 12 jan 2013.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *O mundo como imagem e como comunicação. In: A cultura-mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

MALUF, Sonia Weider. *Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem*. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11633.pdf>. Acesso em 02 de set 2014.

MALUF, Sonia Weider. *Corpo e Corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas*. Disponível em *Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas*. Acesso em 02 de set 2014.

MANSANO, Sonia Regina Vagas. *Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade*. São Paulo, UNESP, 2009. Disponível em <http://www2.assis.unesp.br/revpsico/index.php/revista/article/viewFile/139/172>. Acesso em 05 set 2014.

MARTINEZ, Emílio. *Cabanyal Portes Obertas - art, política i participació ciutadana*. Valencia, Canyamelar, 2003.

MEDEIROS, Izabella Maria. *A Relação entre o corpo e subjetividade na obra de Lygia Clark*. Maceió, 2009. Disponível em http://abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/185.%20a%20rela%C7%C3o%20entre%20corpo%20e%20subjetividade%20na%20obra%20de%20lygia%20clark.pdf.

Acesso em 13 jun 2014.

MELO, Zimaldo. *A Arte Somos Nós: questionamentos sobre o papel do fruidor na hipermodernidade*. Cachoeira, 2014. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/223079270/A-ARTE-SOMOS-NOS-questoes-sobre-o-papel-do-fruidor-na-hipermodernidade>. Acesso em 12 abril 2014.

MÉRCURY, Daniella Oliveira. *O poder sagrado dos reis medievais: a realeza castelhana e portuguesa nos relatos cronísticos dos séculos XIV e XV*. São Paulo, Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2011. Disponível em http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300555192_ARQUIVO_TextoAnpuh2011.pdf. Acesso 03 jan 2018.

MEREGE, Ana Lucia. *O livro no ocidente medieval*. In: *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, 2011, v.129-2009. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_129_2009.pdf#page=158. Acesso 03 jan 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O mundo percebido*. In: *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

MIDDLEJ, Dilson. *Palestra Escola Baiana de Gravura*. In: *A Arte da Gravura no Brasil - Seminário sobre a técnica da gravura*. Cachoeira, 2014.

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

MIRANDA, Luciana Lobo. *Subjetividade: a (des)construção de um conceito*. In: *Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura*. (Org.: SOUZA, Solange Jobim). Rio de Janeiro, 7Letras, 2005.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Ana de. *Ruídos Pulsativos - Geléia Geral*. Site *Tropicalia*. Edição Novembro. São Paulo: 2010. Disponível em <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/nova-objetividade>. Acesso em 30/04/2012.

OSTROWER, Fayga. *O universo da arte*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1983. (p.30-224)

. *Criatividade e o Processo de Criação*. Petrópolis, Editora Vozes, 2013.

PIRES GARCIA, Janaína. *Retóricas das Novas Tecnologias na Sociedade Contemporânea: instrumentos de ensino/aprendizagem no contexto escolar*. Rio de Janeiro, 2015. Tese da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 160f. Disponível em <http://www.educacao.ufrj.br/ppge/teses2015/tjanainapires.pdf>. Acesso 03 jan 2018.

RAMOS, Paulo. *Paulo Ramos fala sobre a obra de Hélio Oiticica*. São Paulo, Itaú Cultural Vídeos, 2010. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=dZ3zSLIMABM&feature=relmfu>. Acesso em 10 abr 2015.

PESSANHA, José Américo Motta. *Bachelard - Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PORTELA, Antonio Carlos de Almeida. *O livro de artista: uma poética de expressões plurais*. Salvador, ANPAP, 2009. Disponível em http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/antonio_carlos_portela.pdf. Acesso em 03 jan 2018.

RIVERA, Tania. Helio Oiticica. *A criação e o comum*. Revista Viso. Edição n° 7. Rio de Janeiro: julho de 2009. Disponível em <http://www.revistavisos.com.br/visArtigo.asp?sArti=50>. Acesso em 01 mai 2012.

SANTOS, Bia. *CraftCabanyal*. Disponível em www.craftcabanyal.blogspot.com.br. Acesso em 07 jan 2017.

SANTORO, Fernando. *Aristóteles*. (In) PECORARO, Rossano (org). *Os filósofos - clássicos da filosofia*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2009. (p.61-86)

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação - Construção da obra de arte*. São Paulo, Editora Horizonte, 2006.

SEEGER, Anthony; da MATTA, Roberto; VIVEIROS de CASTRO, E.B. *A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas*. Rio de Janeiro, Boletim do Museu Nacional, 1979.

SCOBINO, Marcelo. *Direito Empresarial - Cláusula de Não Concorrência*. São Paulo, 2012. Disponível em http://mundododireito.weebly.com/uploads/1/5/3/7/1537841/empresarial_-_clausula_de_no_concorrncia.pdf. Acesso 02 jan 2018.

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

RIBEIRO, Cintya Regina. *O agenciamento Deleuze-Guattari: considerações sobre método de pesquisa e formação de pesquisadores em educação*. Porto Alegre, Revista Unisinos, v.20, n.1, 2016. Disponível em file:///Users/bac/Downloads/8528-39082-1-PB.pdf. Acesso 03 jan 2018.

SOUZA, Patricia Marques. *Anunciação à Virgem Maria: a iconografia da encarnação de Cristo em Livros de Horas*. Rio de Janeiro, Cuadernos Mediavales-21, 2016. Disponível em 1823-5494-1-PB.pdf. Acesso 04 jan 2018.

RODRIGUES, Sergio Murilo. *A relação entre o corpo e o poder em Michel Foucault*. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/view/168>. Acesso em 02 de set 2014.

TASSINARI, Alberto. *O espaço aberto*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

TOMMASO, Wilma Steagall De. *Majestas Domini, o Cristo da Idade Média*. São Paulo, sem data. Disponível em https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38871828/Majestas_Dominio_Cristo_da_Idade_Media.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYG2Z53YU3LA&Expires=1516593193&Signature=NAbQJkSZPLBIRbsOCUoruHyEu-do%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DMajestas_Domini_o_Cristo_da_Idade_Media.pdf. Acesso 09 jan 2018.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador, Editora Currupio, 1981.

ZANINI, Walter. *Arte contemporânea. In: ZANINI, Walter (Org.). História Geral da Arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. Vol. 2, p. 499-821.

ZÉ CELSO FALA SOBRE OBRA DE HÉLIO OITICICA. *Itaú Cultural Vídeos.* São Paulo: Itaú Cultural, 19/04/2010. Este vídeo está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=aQjpr-Q-fRHU&feature=relmfu>. Acesso 29 mai 2012.

WEITEMEIR, Hannah. *Klein.* Köln: Taschen, 2005.

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

ANEXO 1

Grupo de Estudo de Arte e Patrimônio

Orientadora: Roseli Amado da Silva Garcia

Discente: Vaneza Rita Silva Melo

Título do Trabalho Desenvolvido: Patrimônio Material e Imaterial de Cachoeira: mapeamento poético das águas de Cachoeira.

Atividade: Transcrição 02/ Entrevista com Marcelino Gomes de Jesus, professor e presidente da Fundação Paulo Dias Adorno.

Esta entrevista é a segunda a ser realizada para o trabalho “Patrimônio Material e Imaterial de Cachoeira: mapeamento poético” e tem como objetivo central compreender a memória sobre o elemento água na cidade de Cachoeira, Recôncavo da Bahia. O contexto histórico será avaliado através de monumentos tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como o Fontanário da Praça Dr^o Milton ou as torneiras de bronze da Praça Maciel, local onde se concentra a feira livre da cidade.

Como ocorreu na primeira entrevista, adotar-se-á uma metodologia de identificação que elimina o nome do entrevistado. Identificando-o como entrevistado 02. Abaixo, a transcrição desta entrevista:

Entrevistador: 0’08” – O que você sabe sobre o fontanário e todas as águas aqui de Cachoeira, Marcelino?

Entrevistado 02 - 0’13” – Olha, aqui em Cachoeira, é o seguinte: a primeira coisa mais bela é o Rio Paraguaçu que é o maior rio do Bra-

sil que nasce e desagua no mesmo estado. Não tem dois, o maior rio que nasce e desagua no mesmo estado. Ele nasce na Chapada Diamantina e desagua na Baía de Todos os Santos e que banha Cachoeira, São Félix e centenas de outras cidades da Chapada até aqui. E a afluentes dele, tratando-se de Cachoeira, que eu conheço bem tem vários. A gente tem o riacho Capapina, que também é chamado os Três Riachos, porque são três nascentes que formam o riacho Capapina que fica na extremidade da cidade, lá do norte. Depois nos temos o riacho Pitanga que corta a cidade no centro que é o riacho que hoje abastece a cidade a nível de água potável, tratado pelo empresa. Depois a gente tem o rio Riacho do Pagão que passa embaixo da igreja da Matriz e que hoje virou esgoto já há muito tempo, derrama esgoto doméstico, cobriram o rio todo, a cidade tem uma grande parte que foi construída em cima desse rio que chama-se riacho do Pagão. Dentro de Cachoeira, a gente vê ele, é um filete de água dentro de uma chácara que tem no próprio local chamado riacho do Pagão. Depois a gente tem .. o rio Pitanga eu já falei que corta a cidade no centro, riacho do Pagão, depois a gente tem o rio do Caquende que esse nasce na Terra Vermelha que é onde nós fizemos um trabalho de limpeza e de rearboreização, etc, e temos... depois nos temos o rio do Tororó e daí vai. Este é o que e u conheço de perto. O Tororó é um bairro que tem, na parte sul da cidade, e que, por causa de uma fábrica chamada Tororó, essa fábrica chama-se Tororó. Deve ter um pequeno outros lagos e rios na cidade porque qualquer lugar da zona rural que a gente vai que tem mata você descobre um rio correndo. Por exemplo, dentro do meu sítio na Terra Vermelha, corre um rio que eu não sei onde ele nasce e não sei onde ele desagua porque ele vai ao contrário do Paraguaçu. Ele deve desaguar em outro rio que dá a volta na cidade e cai no Paraguaçu. Porque o meu sítio tá (sic) numa posição que este rio corta todo o meu sítio na Terra Vermelha e ele corre ao inverso ao Paraguaçu. Ele não desce para Cachoeira. Ele sobre tudo pro outro lado. Então, na verdade, eu não sei até hoje e é um rio perene porque eu tenho um brejo no meu sítio que nunca secou pelo menos eu estou lá há 30, 40 anos e nunca secou. Tenho água a vontade. Na zona rural, a gente deve ter alguns riachos que deve desaguar é, é .. não no Paraguaçu. Por exemplo, toda área do Iguape, se a gente for falar na

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

área do Iguape, essa eu não conheço. A bacia do Iguape compreende Opalma, Santiago do Iguape, São Francisco do Paraguaçu, Cabonha, Engenho de dentro, Engenho da Ponta, Engenho da Ponte, onde a gente tem, inclusive, capelas de quatrocentos anos, trezentos anos, e toda essa área é cortada por água.

3'48" – E aí eu não conheço. Ai eu sei que todos rios desagua (sic) no Paraguaçu já no Lagamar do Iguape que é uma das poucas coisas que a gente tem no planeta chamada Lagamar, que é a onde rio encontrasse e vai desaguar no mar e tem uma área aberta de água enorme. Geralmente, o rio desce e cai no mar com uma canaletta de 10 metros, mil metros, mas aquilo normal. Não. O lagamar é aquele que se abre e banha um número enorme de terra e a gente tem aqui. Então, das poucas coisas que dessa área geográfica que se tem no planeta, Cachoeira tem o Lagamar do iguape que banha Cachoeira, Maragogipe...

Entrevistador 4'36" – Coisa linda né? Mas agora eu quero que você puxe um pouco pela sua memória me contando como é que era, na verdade, a utilização, se você pegou, a utilização do fontanário, a utilização das bacias que ficavam perto da feira em frente ao mercado municipal. Como é que era esse abastecimento antes da empresa?

Entrevistado 02 - 4'58" – Esse abastecimento ele era feito normal como a água saía. Como a água saía da nascente jogava-se na caixa d'água de Cachoeira e eles fazia (sic) aquele tratamento minúsculo, não sei o que que era, mas a água a gente tinha o hábito de chamar refresco de tamarindo, a água de Cachoeira e de São Félix, por muitos anos. Imagine, a minha filha tem 37 anos. Quando ela nasceu o médico, que fez o parto, que é padrinho dela, me proibiu terminantemente (sic) de dar banho nele com água sem ferver. Nem de choveiro (sic). Eu passei quatro anos dando banho de água fervida, eu fervia água três vezes para dar banho e só bebia água mineral ou água do, do lençol freático onde tinha a cisterna em Belém e Belém e Alecrim que a própria Embasa quando botou água lá pegou e canalizou os esgotos para as antigas cisternas que os moradores viviam lá e hoje é um lençol freático contaminado. Então, essa água era limpíssima, era água mineral. Isso eu posso dizer assim, minha

filha tem 37 anos, o tratamento de água está entre 32 e 33 anos, o tratamento pela empresa Embasa.

6'20" – Agora, esse rios, pelo menos, Capapina, rio Caquende, rio Pitanga esses eu conheço de meus familiares lavar roupa neles e a gente tomar banho, pescar pequenos peixes, um camarão que a gente tem de água-doce que a gente chama surica... Tomar banho, beber água, pescar, colher todas as folhas comestíveis que têm em volta de todos esses rios, brejo, taioba, língua de vaca e... inúmeras folhas até hoje esqueço. Todas essas folhas a gente colhia levava para casa e a mãe da gente, e muita gente não passou fome em Cachoeira graças a essas folhas porque tinha peixe, tinha a surica, que era o camarão de água-doce, que chegava em casa a mãe da gente secava, salgava, secava, e fazia grandes moquecas de folha, com esse camarão que até hoje eu como e acho uma delícia.

7'22" – Algumas folhas hoje eu não como por questão de quizila religiosa. Mas quando eu era criança eu comia todas, todas. Coração, coração de nego não, é uma folha que se faz muita cerca aqui. Entrada de bagui, entrada de bagre, a folha da batata, a folha do quiabo, o quiabeiro, a folha do quiabeiro é tão boa quanto o quiabo e essas outras não, dá a toa em volta dos riachos. Porque hoje, praticamente, a gente não tem porque estão todos poluídos, abandonados lá.. Mas é .. Criança tomei banho a vida inteira nesses, eu mesmo nunca tive problema de saúde. Tomei banho, bebi água, pesquei, e colhi folhas no entorno do, desses rios para preparar em casa e comer.

Entrevistador - 8'05" – E o fontanário? O chafariz da ..

Entrevistado 02 - 8'12" – Ah, sim.. aquele chafariz é de um rio que nasce não sei exatamente onde, mas ele hoje deve passar... ele tinha uma tubulação... peraí, peraí deixa eu ver se me lembro. Eles ..Se eu não me engano, ele tinha uma tubulação, o rio não passa ali. Ele tinha uma tubulação de um rio que provavelmente é o rio Pitanga porque na área não tem outro rio que venha do rio Pitanga provavelmente, e aquela água era distribuída para toda a comunidade. Então, quem podia, os mais novos carregava água, aí já não foi do meu tempo. Tempo de minha mãe, minha mãe de Santo, e quem não tinha jumento botava os barris enchia de água e levava para

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

casa. Quem não tinha comprava. Quem podia carregar na cabeça, carregava. Então, aquelas torneiras jorravam água ali diariamente.

Entrevistador 9'04" – Que hoje não existem mais as torneiras...

Entrevistado 02 - 9'09" – As torneiras o próprio IPHAN deu fim, tem só as carrancas lá. E a água foi desligada.

Entrevistador - 9'16" – Agora, até que ano funcionou mais ou menos o Fontanário?

Entrevistado 02 - 9'17" – Olha, até coisa de 70 anos passado. 60 ou 70 anos.

Entrevistador - 9.25" – Quer dizer que não funcionou na década de 70?

Entrevistado 02- 9'28" – Não .. Na década de 60 tinha água, mas já as pessoas não usava mais (sic). Eu lembro que eu era criança, sim, tinha água na década de 60 para 70 tinha água. Agora, não tinha mais aquela tradição de ir buscar porque já tinha água canalizada. Mas tinha água ainda. Muito depois, provavelmente, o IPHAN tomou o prédio, como não usava mais água, desligaram. Que eu acho um absurdo, mas eles desligaram a água propositalmente. Como a gente tinha um chafariz na Praça Maciel, onde é a feira, ali eu ainda vi o chafariz com bastante água, todo feirante colhia água daquele chafariz.

Entrevistador - 10'04" – Onde tinham as bacias?

Entrevistado - 10'09" – Onde tinham as bacias...

Entrevistador - 10'13" – Como é que era, descreve um pouco de como foi essa vivência com este chafariz.

Entrevistado - 10'16" – Esse chafariz aí eu lembro bem. Por exemplo, ia para feira, brincava no chafariz, tomava banho, ele jorrava tamanho quantidade de água que a gente abria as torneiras e tomava banho em baixo das torneiras, tomava banho embaixo porque tinha quatro, cinco anos de idade, né? Então, embaixo das bandejas dava uma criança de seis anos, né? Aí, abria a torneira em cima e tomava banho em baixo. Tinha duas figuras, é, é.. é duas estátuas de bronze

não sei do quê, que segurava as bacias na cabeça (sic). E as bacias de cobre enorme (sic) e aí abriu e o pessoal todo de feira pegava água ali, no chafariz da feira, todo o pessoal da feira livre. E além disso, a gente usava, carregava também para levar para casa, para abastecer as casas.

Entrevistador - 11'00” – E sumiram, então, estas estátuas?

Entrevistado - 11'06” – Essas estátuas sumiram, o chafariz tem só a canaleta, não tem mais as estátuas, não têm mais as bacias que amparava (sic) a água .. Eu ainda alcancei, eu vi ainda, é coisa de tirada as bacias é coisa de 20 anos, não tem mais não.

Entrevistador - 11'20” – Agora, tinha gente que morava na ladeira da cadeia e que diz que tinha água na década de 70 e lembra ainda que o chafariz fornecia a água.

Entrevistado - 11'34” – Fornecia água. O pessoal da ladeira da cadeia pegava água do chafariz da praça Doutor Milton e subiu... Geralmente, todo aquele pessoal, da ladeira da cadeia, criava animais, criava jumentos (sic), de propósito com os barris, que ele descia com o jumento com quatro barris, enchia e ia subindo. Tanto levava e abastecia a casa como vendia a água a quem não queria descer ou não podia, mas vendia sim muita água do chafariz. Tinha já os aqueiros que tinha jumentos (sic), eu, eu... minha mãe de santo fala sempre que tinha sim, porque ela morou quando menina na ladeira da cadeia, ela diz que era dezenas de aqueiros, eles tinha já o jumento (sic) saía vendendo água e aí a s pessoas comprava água (sic) do chafariz.

Entrevistador -12'20” – Entendi. E agora, a água com relação ao candomblé, com relação a necessidade de se ter um conjunto de elementos naturais para se constituir na verdade a unidade do terreiro. Como é que isso hoje está em Cachoeira já que, a gente tem na verdade, a gente sabe do desvio do Tororó, como você consegue visualizar este tema?

Entrevistado - 12'44” – É muito ruim, muito ruim. Porque, por exemplo, tinha dois motivos para os candomblés ser instalado em quilombos ou escondidos: primeiro porque era proibido candomblé, se-

gundo porque mesmo que o candomblé no Brasil não fosse proibido nenhum religioso de bom senso construiria uma casa de candomblé no centro da cidade. Primeiro, porque você tem que ter árvore, você tem que ter terreno, você tem que ter água. Sem isso, a gente não tem um terreiro de candomblé. Por exemplo, eu já peguei a época final, mas quando eu fiz a minha mãe santo fez a minha obrigação eu tomei banho na água da levada todos os dias cinco horas da manhã. Todas as iniciadas, como foi no meu caso, que fui confirmado ogã, que é menos tempo, mas as voduns ficar um ano recolhida e seis meses recolhida totalmente, mas sai 5 horas da manhã para tomar banho e a tarde. Então, todos, os voduns de Jeje, sem água, sem banho não existe. Primeiro que eles ficam incorporados todo tempo, e tomam banho todo o tempo. Não tem horário para tomar banho. Agora, o banho de cinco da manhã que é um ritual sagrado com currãs, etc e o de seis da tarde, se é o normal. Esse toda nação tem. Nagô, Keto, Jejê, Angola, ritual de banho em feitura, iniciação é sagrado. E tem que ser, dever ser água natural. Então, aí os terreiros de candomblé era afixado (sic)... porque candomblé não precisa de casa. A África não tem casa. Tem alguns templos aqui e ali, pequeniníssimo. Todo candomblé na África é feito na rua. Só que a religião espiritualista africana, como se chama lá é dono da cidade, é dono do continente. Então, ninguém proíbe. Hoje, talvez um pouco mais, porque a África é quase toda muçulmana, mas aqui no Brasil era totalmente proibido. Então, você não podia fazer candomblé na rua. Já que eu não podia fazer candomblé na rua, eu tinha que ter o meu terreiro porque os assentamentos principais de voduns, de inquices, de orixás é nas árvores (sic). A gente tem um altar dentro de casa chamado Beji, mas os altares principal (sic), o que a gente tem como mais vivo, mais sagrado está nas árvores (sic). Todo candomblé, todo terreiro de candomblé ele tem assentamento em árvores diferentes de cada vodum, de cada orixá, entende? E que tem que ter água. Por isso, quem representa a sagração, sagrado para o candomblé é ferro, ar, luz, e água. Portanto, todo assentamento você tem sempre uma jarra de água ao lado que deve estar sempre cheia e que deve ser de cerâmica que é para ela evaporar, sempre evaporando e renovando. Então, sem água não tem feitura.

Entrevistador - 15'44" – E a história da fábrica Tororó que muda

o curso do rio e acaba simplesmente inutilizando esse curso e acaba prejudicando os terreiros?

Entrevistado - 15'55" – A princípio o candomblé no Tororó, o Tororó só ajudou. O tororó não tem nenhuma obrigação de botar água em todos os terreiros. Então, a gente, você tinha toda levada, você tem na frente o rio Paraguaçu e tem o rio Caquende. Então, quando se estava iniciando as pessoas, isso antes da levada existir, e sempre tinha candomblé ali, com certeza absoluta, as yaos e voduns se descia (sic) bem mais cedo para se banhar no rio Paraguaçu ou Caquende. Por que mais cedo? Porque eles estão recolhidos, não é para ter contato com ninguém de fora que não seja dali de dentro. Mas umas quatro ou cinco da manhã é uma hora praticamente deserta. Há 100 anos passado o Caquende só tinha a praça, a praça do Caquende com a igreja só. Então, você podia descer ali com certeza cinco, quatro, cinco da manhã para o rio Caquende ou para o próprio Paraguaçu para banhar os seus iniciados e eles já voltava (sic) tivesse incorporado com o orixá ou não, já voltava com lata de água na cabeça, não tem esse negócio não. Porque tinha que ter água em casa sempre. Bom, daí veio o Tororó e cria, cria, tira do Caquende aquela perna de de água que chama levada que aí passou a servir os candomblés de 50, 60 anos para cá. por exemplo, eu fui iniciado na levada, tomei banho toda cinco da manhã, toda tarde no rio Caquende que é o braço da levada e bebi água da levada. Bebi água da levada. Minha mãe de Santo nunca mandou buscar água lá embaixo não. Depois, foi eu mesmo que proibi que a roça passasse a usar água da levada para beber porque a própria comunidade começou a sujar a levada. Logo que o Tororó deixou de usar a água da levada, ele mandou fechar a comporta lá em cima. Quem quiser agora que se vire. Se a gente tivesse uma prefeitura sensível que respeitasse as religiosidades afrodescentes a levada estava mantida. Por exemplo, eu fiz a limpeza, o trabalho de limpeza do Caquende, através do Ministério da Justiça e o meu sonho era refazer a levada. O dinheiro foi pouco. Mas o Ministério já me autorizou, por enquanto ainda verbalmente, que eu posso dar continuidade ao projeto, meu primeiro pensamento é reorganizar, restaurar a levada já não vou abri (sic) pra quando abri não precisar a quantidade de água que as pessoas reclamava que às vezes estourava (sic), derrubava casa, o

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

Tororó consertava, hoje a gente não precisa ter aquela quantidade de água. A gente pode abri (sic), restaurar a levada toda, abri (sic) uma comporta menor capaz do que ela abriria antes e ela desce e passa a banhar os oito terreiros que tem na Levada, que eles sentem muita falta disso. Hoje, quem recolhe alguém lá para iniciar tá dando água, dando banho com água da embasa, exceto se descer madrugada para o rio Paraguaçu que já não é tão limpo como há 50 anos passados.

Entrevistador - 19'07" – Como é que foi esse seu trabalho, o que iniciou esse seu trabalho junto ao Ministério Público, né?

Entrevistado - 19'14" – É o Ministério da Justiça. Não, saiu uma carta da presidência da república para o Ministério gastar um dinheiro que tem de multa, qualquer coisa assim. E aí quando eu vi o edital publicado aí fiz uma carta para o presidente da república falando do rio Caquende, que eu gostaria de revitalizá-lo e essa carta foi aprovada com destaque. Aí volta a carta aprovada e aí eu tinha que fazer o projeto. Aí eu consegui um engenheiro agrônomo e aí fizemos o projeto, mandamos para o Ministério e aí eles aprovaram o projeto e foi feito o trabalho de limpeza. Por exemplo, o Caquende hoje tem nove nascentes, as nove principais nascentes totalmente limpa (sic), rearborizada (sic), eu não tive problema com os fazendeiros felizmente, nenhum problema; aí cerquei 50 metros em torno da cada nascente e rearborizamos, limpamos, fizemos o poço que, geralmente, os gados dos fazendeiros bebiam água exatamente na nascente, pisoteando, sujando. Aí nós fizemos um poço de bebedouro abaixo da nascente e tá lá funcionando. Agora, infelizmente, terminamos o relatório dizendo ao Ministério que foi um trabalho que eu tive um prato de ouro com escarro de sangue. Porque a Embasa deixa com que na área do Caquende, no bairro do Caquende onde o rio desaguá já no rio mãe que é o Paraguaçu, você tem mais de cem casas jogando esgoto doméstico dentro do próprio rio. Quer dizer, restauramos, limpamos o rio, ele desce com água muito mais caudalosa, com um volume de água maior para jogar sujeira com mais força para dentro do Paraguaçu. A Embasa, chamei a atenção da Prefeitura, Embasa, não tomaram conhecimento. Agora, a Embasa cobra de todos os moradores do Caquende esgotos. E o esgoto

sendo jogado dentro do rio Caquende. Tanto que eu me queixei comunicamos ao Ministério Público, ninguém tomou providência, eu não posso fazer nada. Agora, se a gente tiver a aprovação de um novo projeto para continuidade, a minha preocupação maior, vou continuar brigando com a Embasa e Prefeitura para ver se canaliza. Mas a minha preocupação maior é cuidar da levada, é reflorestar e desce com ela até ela não precisa mais ir até o Tororó, ela vai até o local chamado Pinto que é um rio também que seca ultimamente a gente mais este rio, antes do rio, antes do rio, do riacho do Tororó, lá embaixo, lá acima tem o riacho do Pinto que hoje ele seca porque toda área de nascente foi desmatada pelos fazendeiros para plantar capim. Então, geralmente no inverno, a água do Pinto desce. No verão, ele seca. Em parte do Pinto, a levada passaria a jogar, e parte do Pinto que aí vai descer água limpa para o Paraguaçu. Esse é o meu pensamento.

Entrevistador - 22'19" – Quantos quilômetros somam as nascentes que você tratou?

Entrevistado - 22'21" – Cerca de 15 quilômetros. Ela nasce na Terra Vermelha, aí ela desce, passa, desce, desce, passa uma área chamada Quebra-Bunda, passa por dentro da roça do Ventura, desce até chegar ao Caquende que é o bairro aqui embaixo. Mas ele está mais ou menos, é o mais conservado que ainda tem lá em cima. Teve nascente, das nove nascente (sic), duas, vamos dizer, não precisei plantar uma árvore porque algumas áreas têm muito bambu que a empresa de Santo Amaro juntou muito bambu. Isso houve um desmatamento do bambuzal lá. Eu não tinha condições de tirar o bambu da área porque bambu para erradicar é muito difícil. Mas a água tá lá. Fizemos algumas pequenas barragens para conter a água, colocamos alevinos da própria espécie pesquisada que tinha lá e a divisão do, da Terra Vermelha com o Quebra-Bunda tinha um poço que uma criança de 12, 15 anos, se jogava de cabeça no poço, tirei toneladas de lixo, abri o poço de banho, do outro lado abri o poço das lavadeiras, que apesar de elas não usarem, a água está totalmente limpa e fiz uma ponte que não passa mais carro porque a estrada está toda deteriorada, mas moto passa, passa pedestre. Como eu cavei, ficou fundo, então, eu fiz uma ponte de madeira, do

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

lado, quando a gente sobe o rio do lado direito, o poço da lavadeira, do lado esquerdo, o posto dos banhistas. Tá lá limpo, tranquilo. Na Roça do Ventura, a gente tem a bacia do Toque, a roça que tem a água limpa do Caquende para todo vodum tome banho. Porque o vodum no Jeje pode ter, pode estar sendo iniciado, pode ter 50 anos 100 anos de feito, ele tem banho todo dia quando está em obrigação, ele tem banho religioso todos os dias de manhã, 5 da manhã e 6 da tarde. Pelo menos lá está conservado a área da, de vez em quando tocam fogo, o pessoal fica enlouquecido, vai lá apaga, mas a área do Ventura onde passa o Caquende está conservado. Limpei mais a bacia do Toi oi (palavra fon que significa tomar banho), limpei a represa assim, tá conservado.

Entrevistador - 24'47" – Agora, o que te motivou, na verdade, a fazer o projeto? Você é presidente e diretor da Fundação Paulo Dias Adorno não é isso? Mas o que te motivou foi a religião, foi um conhecimento maior sobre esta situação da água de Cachoeira, o que me parece é que todo mundo sente falta da água em Cachoeira hoje...

Entrevistado - 25'21" – A religião só veio somar, mas eu sempre fui apaixonado por água. Sempre, porque eu tomei banho nesse rio criança ainda. Então, quando eu olho o rio Pitanga me doi na alma. Eu tive uma tia que faleceu, a minha prima ainda mora lá, a casa dela, o quintal, a demarcação é o rio Pitanga, Então, a gente saía, abria o portão e ia tomar banho de manhã. Minha mãe, minha tia lavava, tinha pedra de lavar roupa ali. Então, ali no Pitanga, perto do mercado, era minha área sagrada para tomar banho. Depois estudei no colégio Estadual de Cachoeira, fizeram uma represa, no tempo que eu estudava ainda, era limpo a Pitanga, razoavelmente limpo. Então, eu sempre fui apaixonado por cada um desses rios e com a religião, o candomblé, talvez tenha motivado, mas é uma coisa de criança. Este meu sentimento com água de rios, riachos daqui, é coisa de criança. Eu sempre amei... Eu tive a felicidade de minha mãe deixar o afilhado dela, com amigo e um vizinho, a gente ir par ao rio Paraguaçu, lá em cima onde não tinha a barragem, onde hoje tem a barragem, ele levava eu e meu irmão pequeno e eles atravessam com a gente nas costas porque eles eram maiores deviam ter assim

16,18 anos, eu devia ter 4,5 anos, e minha mãe deixava. Era como se fosse filho dela, era afilhado dela. Aí eles atravessavam. Eu me lembro que uma vez, ele atravessava comigo nas costas, nadando para me levar pro lado de São Félix, e tinha um amigo, era dois amigos, e eles tinham um cachorro grande. Quando eles se jogavam na água o cachorro também se jogava. Ele se desequilibrou e me soltou. Eu segurei no coró do cachorro e o cachorro me atravessou. Aí eu fiquei assustado não chorei, andaram São Félix inteiro e me trouxe pela Ponte para cá. Minha mãe estava preocupada que a gente ia tomar esse banho para almoçar meio dia. Aí eu cheguei em casa todo aborrecido, e eles pediram para eu não falar com a minha mãe, eu acho que eu nunca falei com a minha mãe, “não fale que minha madrinha nunca mais vai deixar eu levar você”... Então, desde criança eu tomei banho no rio. Este aqui não tinha nenhum perigo de afogamento (Pitanga) que era riacho. Mas eu sempre tive, pra mim a água é uma coisa sagrada como é para todo mundo. Eu tenho muita pena de ver os rios de Cachoeira atravessar a cidade nessa imundice. Está na hora de os poderes públicos se interessarem. Eu esperei que o Caquende este trabalho do Caquende fosse um exemplo. Mas infelizmente, muita gente aplaudiu, muita gente andou, vai lá, fizemos uma trilha saindo do bairro do Caquende até o Poço da Mãe D’Água. Só aí você tem dois banhos. Você tem dois banhos. Você sai da trilha do Caquende, aí você vai pela Levada, até certo ponto, depois da levada você continua, lateral do rio, aí você entra num poço chamado poço da Sereia, poço da Areia. Um poço que estava super entupido. Desentupimos, fizemos uma barreira de com pedras, tá lá o poço da Areia, funcionando para banho. A gente sobe por dentro da mata e chega a Pedra de Nanã. Depois a gente passa mais alto o poço da Mãe D’Água é de uma delícia, belíssimo, a água fria, que a gente se joga dá uma pessoa de um metro e meio... não, eu tenho um metro e setenta e a água cobre a minha cabeça no poço da Mãe D’Água que era onde o pessoal fazia oferendas da religião do candomblé, fazia oferenda, faz até hoje, mas nem muito. Mas tem um poço natural, mas com árvores belíssimas cobrindo o poço, então aí a água tá sempre fria. A água é uma delícia. É lindo cada um desses. O Caquende é muito bonito. E tá lá. Vamos vê se a gente tem alguém sensível que dê continuidade a isso.

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

Entrevistador - 29'18" – Agora, tem outro local no Caquende que eu visitei que é o banheiro dos homens. E me parece que também tinha o banheiro na Pitanga, ou não?

Entrevistado - 29'37" – Não, aqui dentro da Pitanga tem um banho oficial na fazenda Lobo, dentro do balneário que é da família Lobo, ali Lobo Vacareza. Ali, tem banhos, não era um banheiro arrumado de cimento, mas tem pequenas cachoeiras ali para banho. E o Caquende tem os dois banheiros: o banheiro feminino e banheiro masculino. Mas agora fizeram casas em cima quase do banheiro e a água, eu digo esgoto, é jogado praticamente dentro do banheiro. Então, é impossível, né? Aquilo é perversidade.. da prefeitura que autoriza aquilo, aquelas construções irregular (sic) e mesmo que seja irregular se a Embasa canalizasse tem um pinicão no bairro do Caquende. Quer dizer, todo aquele povo paga esgotamento sanitário, jogando no rio. Ali, na frente do Caquende, era grande área de lavadeira. Qualquer hora que você passava ali aquilo tava coberta de roupa secando, as mulheres lavando, hoje é lixo. O próprio morador que o quintal dá para o Caquende joga lixo no Caquende. E isso eu já vi várias vezes. Chamei, fiz reuniões, sai com carro de som, pedi... A própria prefeitura acaba de recolher o lixo, daqui a pouco você tem gente jogando sacola de lixo dentro do rio. Quer dizer da comunidade não se educar e não respeitar o meio ambiente, a prefeitura também não impõe porque nessa hora tem que impor né? Se todo mundo se juntasse para impor é uma coisa. Tem meia dúzia dos moradores do Caquende reclamando, me ligando, sempre limpando. Mas ali tem que ser uma limpeza oficial. Tem que tirar os esgotos, Você olha e você vê aquelas pedras coberta (sic) de vegetação, tudo bem, mas coberta de lixo. Aquilo era área de lavadeira.

Entrevistador - 31'28" – O banheiro, ele data mais ou menos de quando?

Entrevistado - 31'30" – Eu não sei exatamente quando a prefeitura fez, mas é coisa de mais de 50 anos. Eu criança ia tomar banho ali, e eu tenho 67 anos.

Entrevistador - 31'48" – Agora, quanto ao rio Pitanga, ele abastece a cidade de Cachoeira?

Entrevistado - 31' 53" – Ele lá em cima joga água. Ele nasce na Boa Vista e joga água para Belém que sustenta a caixa d'água daqui né? Onde eles fazem o tratamento.

32'01" – E esse tratamento é limitado também?

Entrevistado - 32'04" – A água aparentemente é tratada, né? Ainda hoje tem uma água cristalina, tal. A água tá tratada. Agora, eu nunca entrei em detalhe no sistema como eles fazem o tratamento. A caixa d'água continua antiga, mas o tratamento pode ser moderno. Depois que a prefeitura passou o tratamento de água para Embasa, eles fazem o tratamento. Agora, a gente tem uma outra água que vem do Tororó servido por uma água que veio da barragem. Da pedra do Cavalo, desce de Muritiba, tal e tal... Mas aqui no centro da cidade a água desse rio daqui.

Entrevistador - 32'47" – E por que o abastecimento na região de Capoeiroçu e Tororó não é contínuo? Sempre há falta de água. Você sabe explicar por que?

32'56" – Com certeza falta de arrumação no sistema. Porque nós temos uma barragem desse tamanho. Hoje você não pode pensar em servir Capoeiroçu, nem Cachoeira, nem São Félix, Muritiba com águas de pequenos riachos, que não seja diretamente da barragem. Eles nunca disseram, mentem, disseram que era uma barragem para controlar as enchentes, uma grande mentira. Eles fizeram a barragem para abastecer Salvador. A barragem Pedra do Cavalo abastece Salvador e Feira de Santana muito bem e por que não abastece Cachoeira? Cachoeira e São Félix... Muritiba que é as terras onde está a barragem. Aí tem água para abastecer Cachoeira, São Félix, Muritiba, Governador Mangabeira, Cabaceiras, o Capoeiroçu, que hoje é um bairro de Cachoeira. É falta de organização no sistema, Falta de implantação no sistema porque a barragem serve Salvador. Um dia estouro, num trabalho do metrô, uma adutora a imprensa nunca disse adutora Pedra do Cavalo, “estourou uma adutora ..” Eles nem toca em Pedra do Cavalo, como se Pedra do Cavalo não existisse. Mas Pedra do Cavalo foi feita para abastecer Salvador, não foi para controlar enchente nenhuma de Cachoeira e de São Félix então porque eles estavam pouco interessados. Cachoeira e São Félix não é

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

nenhuma Feira de Santana. Feira de Santana, sim, aí eles fariam para controlar a enchente. Cachoeira, uma cidade que é um ovo? Que nada!

Entrevistador - 34'36" – Não recebe royalties da barragem?

Entrevistado - 34'39" – Não, nunca ouvi dizer isso não.

Entrevistador - 34'42" – Por um acaso, a implantação da Pedra do Cavalo, ela teve um impacto negativo sobre as águas do Paraguaçu?

Entrevistado - 34'52" – Claro! Você hoje tem uma água controlada, você hoje é, é os peixes de tradição daqui perdemos. Por exemplo, a gente não tem mais o tucunaré, que é um peixe de água doce, a gente não tem a petitinga que é um peixe originário dessa região. A gente tem hoje uns gatos pingados de petitinga. A gente tinha petitinga aqui a petitinga está tocando búzio, os pescadores tocando búzios aí o pessoal mais pobre descia porque quando estava tocando o búzio é porque tinha virado o preço, pela metade do preço. Comprava-se dezenas de quilos de petitinga que é um peixe delicioso, e ninguém passava fome. Se tinha, hoje não tem mais. O próprio camarão da bacia do Iguape alterou todo o sistema do vale do Iguape. E para completar vem essa fábrica infeliz chamada Mastrotto, trata muito bem, se a Mastrotto seu esgotamento muito bem por que ela não desagua em cima da barragem? O desaguamento da Mastrotto é a, abaixo da barragem. E isso prejudicou sensivelmente, já participei de várias reuniões no Iguape. Ontem você pescava dez quilos de camarão, hoje você pesca meio quilo.

Entrevistador - 36'08" – Quer dizer que é um impacto extremamente negativo.

Entrevistado - 36'09" – Extremamente negativo! Barragem não trouxe, eu não vejo nenhum benefício para Cachoeira. Pelo contrário, é por que não tem mais enchente? A enchente nunca matou ninguém em Cachoeira. A enchente subia e descia. Claro que é um distratorno (sic), né? Entre você ter e não ter enchente. Seria ignorância dizer eu quero enchente. Tudo em Cachoeira encareceu. porque os funcionários da barragem mandavam e desmandavam e hoje eles esque-

ceram da barragem e vivem reclamando, quero dizer a comunidade esqueceu da barragem e fica reclamando da universidade. A gente não pode comparar uma universidade. A universidade encarece mas ela traz benefício muito maior, a universidade pra mim traz benefício muito maior para Cachoeira e para o Recôncavo que a barragem. A barragem é muito boa para Salvador e Feira de Santana. Tá bem abastecida de água. Os rios.. A nível de (sic) abastecimento de água para a sobrevivência as pequenas cidades daqui não precisava de barragem. É só tratar os riachos que nós temos que dá para servir a todo mundo no Recôncavo.

Entrevistador - 37'09" – No caso, a barragem, ela foi um impacto negativo também em 1989 quando teve a última grande enchente.

Entrevistado - 37'17" – A grande enchente. A enchente daqui nunca derrubou. Casa de taipa caía o barro a gente entrava lá tornava a refazer. Como a água caía cento tantos metros de altura, derrubou muita casa. São Félix ficou arrasado. Todas as casas simples que passou água entrando e saindo e os moradores voltando a morar, a água levou tudo desta vez. Porque ela desceu com uma força muito grande. Tava caindo de cento e vinte metros de altura, e estava descendo para valer.

Entrevistador - 37'45" – Ultrapassou a ponte?

Entrevistado - 37'48" – Passou por cima dela. Empenou a própria ponte Pedro II, a força da água. Conseguiu empenar a ponte.

Entrevistador - 37'56" – Sobre a ponte, o que você tem a falar? Eu lembro que na última conversa que a gente teve você comentou sobre a ponte, sobre este histórico aí.

Entrevistado - 38'10" – A ponte, ela vem para Cachoeira, cento poucos anos passados, que foi assim um presente. Essa ponte estava sendo construída para o Egito, aí deu qualquer coisa lá, fizeram menor do que eles precisavam, e aí a importância de Cachoeira, o imperador pede e compra a ponte da Inglaterra e traz e instala a ponte para atravessar Cachoeira e São Félix. Ela ficou um bom tempo com modelo que pagava para atravessar. Depois não. E a ponte Dom Pedro II que de vez em quando a ferrovia faz uma reforma não

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

tão bem quanto ela precisa, mas tá aí servindo. Porque foi uma ponte feita para passar boiada. Depois você adapta ela para ferrovia, adapta ela para carros, carretas, passa tudo aí. Quer dizer foi uma ponte projetada para o futuro. (risos) Projetada pro futuro!

Entrevistador - 39'07" – E ainda, lembrando o curso do Paraguaçu, eu lembrei de outro local que parece ser muito importante que é a pedra da Baleia.

Entrevistado - 39'15" – É. A pedra da Baleia é, é o local que... é uma demarcação natural é uma pedra enorme ali no centro do rio. E aí quando tinha navegação a vapor, eles construíram o farol em cima da pedra. Aquela pedra já era venerada pelo povo de candomblé há muito tempo. Pedra da Baleia, Pedra da Baleia, porque como a gente aqui não tem mar, a gente tem é rio, então, Iemanjá é a rainha mãe, mas ela é rainha do sadar, dos mares, Oxum, a rainha dos rios, das águas doces. Então ali, a gente sempre venerou as duas Oxum e Iemanjá. E aí ficou Pedra da Baleia, Pedra da Baleia porque o animal que a gente compara a Iemanjá, todo orixá tem associação com determinado tipo de animal. Muita gente nem sabe isso. Por exemplo, Oxalá, o pai maior, é representado pelo elefante, Oyá, pela tigresa, Sobô, pelo tigre, Sobô, é leão, Oyá, tigresa e a baleia, Iemanjá, a mãe maior. Quer dizer, hoje é o animal maior do planeta. Então, Pedra da Baleia, Pedra da Baleia, é onde se botava oferenda. Lá botava oferenda para Iemanjá, para Nanã, para Siritobossi, para Oxum... Nanã era mais uma pedra que tinha, onde tem o o pilar do meio aqui da ponte. É aonde o pessoal colocava as oferendas para Nanã mais cá para cima. Mas tanto faz. Água é água. Mas há essa veneração. Eles contam uma série de coisas aí que são folclore, mas na verdade a pedra é uma coisa natural, porque o que representa o orixá é a pedra. O que representa a espiritualidade de matriz africana de religião africana é pedra. Eu estudei aprendendo que viva o vegetal e animal, que o mineral era morto. Há milhões de anos o africano sabia que o mineral era vivo e que o mineral vem antes no planeta terra que vem antes do vegetal e do animal. Bem antes é o mineral, é mais vivo que o animal e vegetal. Então, o africano diz o que representa ferro, ferro é centro dá vida. Então, toda a ferramenta de orixá, ela é ferro, pedra, aí você vê que aí o mineral, você

vê água, luz e ar. Não tem outro caminho. E aí entra toda natureza verde, toda a vegetação, todo animal. Olha o cuidado que eles têm: candomblé. Essa palavra eu gosto dela. É uma palavra banto. Nenhuma outra nação, nenhuma outra tribo africana usa essa palavra, de religião de tradição, religião espiritualista. Candomblé é banto. Candomblé quer dizer: canto, danço e adoro a divindade suprema do universo. É isso que candomblé quer dizer. Canto, danço e adoro a divindade suprema do universo.

Entrevistador - 42'40" – É incrível que a gente tenha absorvido tudo isso.

Entrevistador - 42'43" – E a fonte da Pechincha? Eu lembro de também ter perguntado para você sobre essa origem da fonte da Pechincha. Aí você me contou uma história...

Entrevistado - 42'52" – A fonte da Pechincha, na verdade, aquilo ali quando era coberto de vegetação, claro que ali tinha um pequeno minadouro, né? Ali embaixo no pédo morro tinha um minadouro, que, na verdade, eu nunca vi cair água. Aí inventaram essa história fonte da pechincha, fonte da pechincha. E aí inventaram uma festa, botaram aquele muro ali. Eu brinco muito com Sine Calmon que ele tem uma música sobre a Pechincha e com a mulher dele que só quem viu água na Pechincha foi você. Aí ele fica “você não sei...” e aí a gente fica fazendo molecagem com eles. Mas ali, sim, tinha uma água. Mas eu não sei se tem graça espiritual da Mãe Filhinha com o filho dela começou esta história, era um minadouro. Mas se desmatou toda aquela área que é uma área de serra, tinha um morro ali que a gente chama. Ali era um área, claro, de água ali. Só que desmataram tudo. Desmatou já era. A gente vários nascentes aqui desaparecidos (sic). Por exemplo, a Capapina está ameaçado diariamente porque depois do IANE. O IANE prende a água e solta quando quer, gasta muito e praticamente fica seco.

Entrevistador - 44'18" – E por isso que o IANE ele mantém uma torneira aberta para a comunidade quando falta água?

44'22" – Sim, porque eles prendem a água.

Entrevistador - 44'27" – Eles é que desviaram então?

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

Entrevistado - 44'32" – Eles desviaram... Eu nunca fui lá. Tem uma barragem lá, com a babilônia daquela montada tinha que ter água. Capoeiruçu não tinha água. Naturalmente fez uma barragem que fecha o rio Paraguaçu .. Pitanga, oh... rio Capapina. Eles abrem quando quer, quando tá cheio passa por cima, tem um vertedouro... Agora, próximo aquilo ali, eu nunca fui, mas tem uma cachoeira belíssima dentro da fazenda anterior ao IANE. Você entra pela fazenda tem uma cahoeira. Eu nunca visitei. Tem uma Cachoeira e tem um rio.

Entrevistador - 45'08" – então seria aquela fazenda do boiadeiro?

Entrevistado - 45'09" – É a primeira fazenda antes do IANE.

Entrevistador - 45'11" – Então, é uma que tem uma placa que é boiadeiro.

Entrevistado - 45'13" – É. Aquela fazenda, entrando por ali não sei se é no terreno daquela fazenda, mas tem uma cachoeira ali, que eu não conheço. Por exemplo, aqui em cima na fazenda, que tem hotel .. fazenda Ria (Rial) (sic) você tem cachoeiras belíssimas. Aquela água desce e vai cair no Paraguaçu. Agora, qual é o caminho dela eu não sei. Mas ela desce para o Paraguaçu.

Entrevistador - 45'45" – E Belém, na verdade, é abastecido pela Boa vista?

Entrevistado - 45'51" – Belém tem, tinha lençol freático que é Belém e Alecrim, Belém e Alecrim, trabalhou a vida inteira com cisterna, fontes. Hoje, quem serve é a Embasa. Inclusive dizem que a Embasa pegou os esgotos das casas e jogou nas antigas cisterna (sic) e contaminou todo o lençol freático. Ali eu tenho certeza porque ali era água potável. Quando eu não queria comprar água mineral, eu sempre comprei as águas vindas nos barris dali para eu beber e minha filha. É anterior a Embasa. Nem bebia e nem tomava banho, o médico proibiu de ela tomar banho. Mas todo mundo tomou banho e não morreu. Eu obedeci o médico. Eu passei quatro anos fervendo água para dar os três banhos por dia. Nunca relaxei um banho. Eu quero ver quem foi o casal aqui, e eu era sozinho, que fez isso. Mas eu obedeci o meu médico. Não, não quero que minha filha. Eu, realmente, criei a minha filha até dez, onze anos de idade, quando ela

resolveu ir morar com a mãe dela. E eu nunca tive problema, nunca tive problema de saúde. Ela ia ao médico porque o médico era padrinho e fazia exame de rotina. Nunca tive problema com ela. A coisa que eu mais tinha medo era da minha filha adoecer. Porque eu não sei cuidar de um pinto doente imagina de uma criança. E não nasci para ser enfermeiro, nasci para ser professor.

Entrevistado: Eu nasci em 49, dois de junho de 49, meu nome é Marcelino e eu sou professor. Marcelino Gomes de Jesus.

(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

ANEXO 2

Exercício perto de casa

A artista visual Vaneza Melo propõe aos educadores e interessados em artes visuais um trabalho artístico no qual a folha é o elemento central da criação da imagem e de um relato.

Cada participante, seja este estudante ou não, poderá refletir sobre a flora local. O exercício consiste em observar e colher as folhas que ficam perto de cada casa, local de convivência, etc.

Após colher a folha, cada participante poderá relacionar o pequeno corpo com alguma memória (música, poesia, fotografia, história, etc)

A partir dessa memória, é hora de entintar a folha e construir uma imagem sobre qualquer tipo de papel. Vale papel jornal, papel sulfite, papel com gramaturas mais pesadas, tecidos que absorvam a tinta.

As tintas utilizadas devem ser preferencialmente a base de água (nankin, guache, etc), pois o resultado final sobre a folha coletada é uma rigidez uniforme, além de conservar as nervuras, proporcionando ao nosso olhar várias texturas.

Como não poderia deixar de ser, vale o participante também fazer uma redação contando sua experiência e compartilhando com o colega e com a própria artista (através do e-mail: influxo54@gmail.com).



(in)FLUXO: corpo não linear, corpo conexo

Vaneza Melo

Molent, sam nis vid quae aut aut facea nonse con
nis nimusae cuptaquam excea de porum vel mil
esciuscim quae restrupis eosam as sitaeribus untio
odis mint fugia sime nobitis ad molo idit quaspiduciis
acias enihita veliquuntiae simodipistia

Apoio Financeiro:



SECRETARIA
DE CULTURA



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO

