

# Re vis ta

**Volume 02**  
**nº. 01**  
**2024**

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





# Revista 1i

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



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

R454u      Revista li [recurso eletrônico] : Revista da Graduação do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia/ Ronaldo Macedo Brandão, Paulo Mattos Angerami (Coordenadores), Micaela Cavalcante e Souza (Organizadora). -- Uberlândia : IARTE, 2024. 186 p.: il.

ISSN: 2966-1021

Volume 02, número 01

Disponível em: <https://revista1iuflu.blogspot.com/?m=1>

1. Artes plásticas. 2. Artes visuais. 3. Fotografia. I. Brandão, Ronaldo Macedo, (Coord.). II. Angerami, Paulo Mattos, (Coord.). III. Souza, Micaela Cavalcante e, (Org.). IV. Título.

CDU: 73



**Universidade Federal de Uberlândia**

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

**REVISTA li – Revista do Curso de Graduação em  
Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia**

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco li – sala 232  
Campus Santa Mônica 38408-100 – Uberlândia - MG

revistali.ufu@gmail.com

[www.revistaliufu.blogspot.com](http://www.revistaliufu.blogspot.com)

ISSN 2966-1021

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

# Sumário

**5** Editorial

**9** Romantista Moderno

Rebecca Emília de Andrade Mioto

**32** A relação da medicina nas imagens do parto na arte

Jéssica Mendes Vilela

**47** Arte *Camp*: Quem tem direito ao bom gosto?

João Lucas Luz

**65** O vermelho de *Vidas Secas*: Um estudo sobre a cor

Assíria Leite Coelho e Bruno Póvoa Rodrigues

**84** Ilustração na Literatura: Analisando a relação imagética-textual a partir do livro *O Demonologista* de Gustave Doré

Isabella Flávia dos Santos

**111 Ensaio textual • Tempo e ritmo na animação *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll (1951)**

Hanelle Machado Tavares de Camargo

**118 Ensaio visual • Singularidade no caos**

Daiara Greice

**126 Ensaio visual • Presença: Registros da História**

Micaela Cavalcante

**140 Ensaio visual • Apagamento**

Camila Branco Ribeiro

**152 Ensaio visual • (DES)CONSTRUÇÕES: Um processo investigativo sobre corpo, casa e memória**

Allan Rosário Martins

**158 Ensaio visual • Eternidade**

Analu Guimarães

**168 Entrevista • Lorena Rosa**



# Editorial

A terceira edição da Revista li promove um diálogo acerca de diversas linguagens artísticas, onde cada autor determina sua temática e se aprofunda de acordo com sua percepção e interesse. Nesse espaço serão apresentados 5 artigos, 1 ensaio textual, 5 ensaios visuais e 1 entrevista com a ex-aluna de Artes Visuais Lorena Rosa.

O primeiro artigo, escrito por Rebecca Emília de Andrade Mito, aborda a pintura e se embasa nas técnicas pictóricas pioneiras nas obras de William Turner em comparação às do artista Claude Monet. Para isso, são utilizadas as obras *The Thames above Waterloo Bridge* e *Waterloo Bridge, London, at Sunset*, pintadas, respectivamente, pelos artistas William Turner e Claude Monet.

Em seguida, o texto apresentado é de Jéssica Mendes Vilela, em que também utiliza a pintura como meio de pesquisa. Aqui a autora se aprofunda nas questões socioculturais a respeito da representação imagética do parto e pondera sobre o distanciamento da mulher enquanto autora do “parir” e seu renascimento a partir do parto humanizado.

No terceiro artigo apresentado, João Lucas Luz propõe uma análise simbólica do conceito de *Camp*. Para isso, autor analisa a relação entre a estética *Camp* e as expressões artísticas queer a partir da obra *Paris is Burning* (1965) de Jennie Livingston, das ilustrações de Tom of Finland e Bob Mizer a partir de 1960, e do filme *Pink Flamingos* (1972) de John Waters.

Seguindo a concepção de símbolos, o trabalho de Assíria Leite Coelho e Bruno Póvoa Rodrigues aborda a simbologia da cor vermelha na obra *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Os autores usam a ambientação e o universo narrativo de Graciliano Ramos para interpretar a relação entre o vermelho e o limbo vivido pelos personagens entre a vida e a morte.

No quinto e último artigo apresentado, temos uma continuação com a temática literária, nesse caso, Isabella Flávia aborda a ilustração no contexto de histórias de terror. Para isso, explora-se o romance *O Demonologista* de Andrew Pyper, em conjunto com as ilustrações de Gustave Doré. Além disso, a análise também expõe como o trabalho de Doré influencia de maneira fundamental a pesquisa da autora no Programa de Iniciação Científica Voluntária (PIVIC), realizada dentro da área das Artes Visuais.

Em seguida, é apresentado o primeiro ensaio textual publicado na Revista Ii, sua autoria é de Hanelle Machado Tavares de Camargo. A autora apresenta como recursos sensoriais e estéticos são utilizados para ditar ritmo e a passagem de tempo na narrativa da animação *Alice no País das Maravilhas*, de 1951.

Continuamente, são apresentados os ensaios visuais. O primeiro, *Singularidade no Caos*, de Daiara Greice, é uma investigação da temporalidade urbana onde a artista faz uso da técnica de fotografia em longa exposição e ICM para a captura dos rastros de movimentos.

O ensaio seguinte, chamado *Presença: Registros da história*, é da artista Micaela Cavalcante. O trabalho tem como principal objetivo a fotografia documental e registra os atos em defesa da

democracia e a educação na cidade de Uberlândia durante o segundo semestre de 2022.

O terceiro trabalho visual, *Apagamento*, é um ensaio fotográfico que aborda a temática da morte e da memória, oferecendo outra perspectiva de olhar a vida. Para isso, a fotógrafa Camila Branco Ribeiro faz uso de imagens em movimentos e borradas, como se aticasse o mistério e a curiosidade do espectador.

A ideia de memória continua presente no trabalho *(DES)CONSTRUÇÕES: Um processo investigativo sobre corpo, casa e memória* de Allan Rosário Martins, mas dessa vez sob uma nova perspectiva. Neste trabalho, o autor busca dialogar com questões de abandono e exílio do corpo negro se apropriando de espaços de casas em ruínas a fim de criar um processo de busca pela origem desse corpo e construir relações entre a memória e a identidade.

O último ensaio visual é chamado *Eternidade*, sua autoria é de Analu Guimarães. O ensaio é composto por uma série de autorretratos, em que a artista apresenta sua imagem semi nua junto a rolo de lã vermelha. A obra procura refletir sobre o desenrolar de tarefas cotidianas quando se está vivendo em um estado depressivo, como o que a autora descreve estar vivenciando.

A revista se encerra com uma entrevista da ex-estudante de Artes Visuais Lorena Rosa, mestre em História, pesquisadora, professora de artes na educação básica e artista. Vamos entender como foi a trajetória de Lorena, passando por suas vivências artísticas e profissionais antes, durante e após a graduação. O diálogo foi conduzido por Allan Rosário Martins, que



participou juntamente a Hanelle Machado e Micaela Cavalcante na produção do roteiro.

Ana Júlia Magossi e Micaela Cavalcante.



Rebecca Emília de Andrade Mioto

# ROMANTISTA MODERNO

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; Modernismo;  
William Turner; Claude Monet; Pintura.

## Resumo

O artigo proposto, trata das técnicas pictóricas pioneiras nas obras de William Turner em comparação às utilizadas pelo artista Claude Monet, que destacam-se pelo desenvolvimento de pinceladas que reproduzem a luz e utilizam do conhecimento da teoria das cores para a formação de imagens sem contorno, assim como, a preferência de pintar em meio à natureza. Como estudos de caso, utilizarei duas telas que foram produzidas representando o mesmo local, porém em momentos históricos diferentes, são elas “The Thames above Waterloo Bridge” e “Waterloo Bridge, London, at Sunset”, pintadas, respectivamente, pelos artistas William Turner e Claude Monet.



# Introdução

Este artigo tem como objetivo uma análise contextual de práticas pictóricas pelo pintor romântico William Turner, que antecipam o olhar impressionista nos usos das cores e da luz. Para isso transcorro pela visão romântica da luz e da cor na pintura paisagista de Turner, na qual a natureza era expressa pelo sublime e infinitude através da emoção contida no pintor e nas pinceladas, com a tinta misturada no godê para criar o efeito desejado na tela. “De acordo com a noção romancista de relação e relacionamento, a luminosidade unitária do ser original começa a se dispersar em um fluxo de cores e efeitos” (MORETTI, 2016, p.17).

Por comunhão das observações, realizo a escrita das propriedades físicas, o conceito por trás do uso da luz e alguns aspectos históricos presentes no movimento artístico modernista: O impressionismo. “Trata-se de uma nova forma de pintar tanto na técnica quanto na temática que é, acima de tudo, uma resposta de jovens artistas ao surgimento de novas tecnologias, como a máquina fotográfica” (WIELER, 2016-2018, p.1). A principal fonte de estudo serão telas trabalhadas pelo artista Claude Monet, o responsável pela aclamada obra *Impressão, Nascer do sol* (1872), que teria dado o nome para este período cultural, devido a uma crítica realizada na exposição da tela.

Pesquise as visualidades do impressionismo e do romantismo que se interligam nos seus marcantes aspectos, ao analisar a conexão presente nas pinturas, de modo que também, verifiquemos as diferenças de posicionamento nos propósitos desejados a ser alcançados pelos artistas Turner e Monet, com o

uso da técnica. Assim, mesmo que o ideal da tinta para a formação da luz como desejo de constituir a natureza relaciona-se entre as correntes artísticas, não significa que coloque também o tema da luz sob um idêntico objetivo.

Dessa maneira, evidencio a disposição do texto em partes para a realização das comparações artísticas pictóricas entre o romantismo de Turner. A partir da utilidade pitoresca e a presença da sensibilidade em seus quadros, o impressionismo e a luz, o uso da composição com fundamentação da proposição dos contornos e a razão como forma de estudo. Ainda, a conclusão das ideias e a exemplificação de duas pinturas trabalhadas por artistas diferentes, sendo que estas têm o tempo de realização com cerca de 60 anos de diferença.

# O Romantismo de Turner

Em princípio ao romantismo, em 1789, o pintor inglês William Turner aos 14 anos estava para se tornar o grande artista que pintaria quadros relevantes, os quais debateriam o contexto existente sobre o sublime. Neste momento da história seus quadros continham elementos de figuras com muitos detalhes, mesmo que de caráter paisagista, tanto do campo quanto das cidades, além de um viés com o jogo de luz, sombras e cores.

Ocasionalmente, com cerca de 30 anos o artista começa a trabalhar uma mistura de técnicas com o uso da aquarela e tinta óleo, logo cria seus trabalhos que futuramente teriam uma perspectiva inspiradora para os artistas do impressionismo. “Este pintor foi um pioneiro na sua área. Além de representar o movimento romântico inglês, este artista mudou vários códigos artísticos da sua época, tornando-se uma fonte de inspiração de movimentos posteriores, nomeadamente impressionista” (SEABRA, 2016, p.1). Deste modo, descrevo pictoricamente as obras, um paralelo com certos pontos que elevam a semelhança entre William Turner e Claude Monet.

A saber que o artista estava no período romântico da arte, situo que através da leitura do doutorado de Leonor de Brito (2016), podemos observar como o inglês dispõe seus sentimentos relacionados a questões pessoais da época, que interferiam nas suas pinturas, a exemplo da internação da sua mãe. “As pinturas realizadas por Turner nesse ano tratam essencialmente de naufrágios e de morte, o que indica que a morte da mãe o afetou de forma intensa.” (SEABRA, 2016, p.6). Uma análise interessante é



que os românticos colocavam da “(...)imaginação, [dos] seus sentimentos e instintos. Criará obras estritamente pessoais, que privilegiam o sentimentalismo.” (RIBEIRO, 2010, p. vi).

Um outro fato interessante era que Turner gostava de viajar muito, e utilizava das suas experiências visuais, anotações e análises para criar seus trabalhos. Uma vez que naquele tempo e devido ao tamanho de algumas telas, não era frequentemente possível sair do ateliê para realizar a atividade ao ar livre. Porém, como vemos nos resultados de suas obras, isso não impediu o inglês de representar o ambiente que visitava, assim tinha conhecimento sobre o lugar da melhor maneira possível, sendo locais de navio ou de catástrofes e aproveitando sempre da luz nas suas pinturas, como observamos nas seguintes telas.



Figura 1. *Vesuvius in Eruption*. 1817–20. Aquarela, goma e raspagem no papel. 28.6 x 39.7 cm (<https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:5472>)



Figura 2. *Norham Castle, Sunrise*. 1845. Óleo sobre tela. 106 × 137 cm (obra inacabada) (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-norham-castle-sunrise-n01981>)

Suas pinceladas eram sutis, quase despercebidas, o efeito que criava nas telas entre a luz e a escuridão destacava sempre nos olhos dos críticos uma forma divergente de usar a cor, mas que caracteriza de certa forma, a visualidade humana sobre as coisas. Turner aproveitou a época para experimentar a técnica, sendo que pela observação de Charles Baudelaire: "O romantismo não se encontra nem na escolha do tema nem na sua verdade objetiva, mas no modo de sentir. Para mim, o romantismo é a expressão mais recente e atual da beleza.". (Baudelaire, 1859) E este foi também, um caminho para as observações filosóficas sobre o sublime nas obras de William, as quais não abordarei neste texto.

Um fato muito interessante de ser constatado, é que o artista não poupava o manusear de cores escuras em suas tonalidades mais fortes como o preto ou tons terrosos, mas quando desejava que suas telas tivessem uma representatividade forte pela luz, ele manipulava as nuances mais claras, como se controlasse a luz o que vinha em sua tela, e em contrapartida dispunha de cores fortes para caracterizar objetos, detalhes marcantes, algumas sombras e movimentações, porém nada que lembrasse uma imagem fortemente registrada por figuras, mas sim os vislumbres das formas.

Em virtude das inúmeras obras que criou, ademais sobre seu:

“autêntico fascínio pela luz. William Turner transmite uma necessidade de representá-la e ao mesmo tempo um efeito de sideração quando se encontra face a ela, como poderemos constatar em vários quadros. Na verdade, William Turner tenta colocar os espectadores diante da luz no intuito de eles sentirem, viverem, este elemento da mesma forma que ele. Ele quer que o público sinta a mesma atração e sideração que ele.” (SEABRA, 2016, p. 14)

O artista desenvolveu uma análise pictórica que será considerada o pioneirismo da arte moderna, que estava para surgir entre os séculos XIX e XX, o Impressionismo. Um dos artistas modernistas que utilizou de seu observar para a luz sobre as coisas foi Claude Monet, o criador da obra que será o símbolo inicial deste movimento.

# Impressionismo e a luz

Para desenvolver e criar as telas com a representatividade da luminosidade, era preciso ir para fora do ateliê e buscar pelo reflexo que o sol projetava, e assim captar da melhor maneira possível as cores e as aparências que o raio trazia para os objetos vistos. Eventualmente, “a luz é utilizada como o elemento da construção da matéria” (ZANCHETTA,2004, p.59), pois esses artistas estavam interessados no construir da formação, para refletir nas “impressões da realidade impregnadas nos sentidos e na retina” (ZANCHETTA,2004, p.59). Ou seja, em oposição ao romantismo, o impressionismo priorizava a ciência e o objetivismo para caracterizar a técnica nos quadros.

Por analogia, o estudo da cor e a ação de experimentar para encontrar os aspectos desejados ao realizar a impressão pictórica gerou “a crítica frequentemente de que a obra de arte era deixada incompleta, inacabada” (MORETTI, 2016, p.15)<sup>1</sup>. Contudo, foram nestes estudos que poderíamos ter várias pinturas de um mesmo lugar com mudanças significativas para a representação das oscilações solares no decorrer do dia, ou através do olhar para as estações do ano e suas múltiplas variações cromáticas. Um exemplo deste ato são as pinturas de Monet (1891) e suas configurações para os Montes de Feno.

---

<sup>1</sup> Todas as citações deste artigo foram realizadas a tradução para o português, uma vez que o texto disponibilizado na sua origem está em inglês.

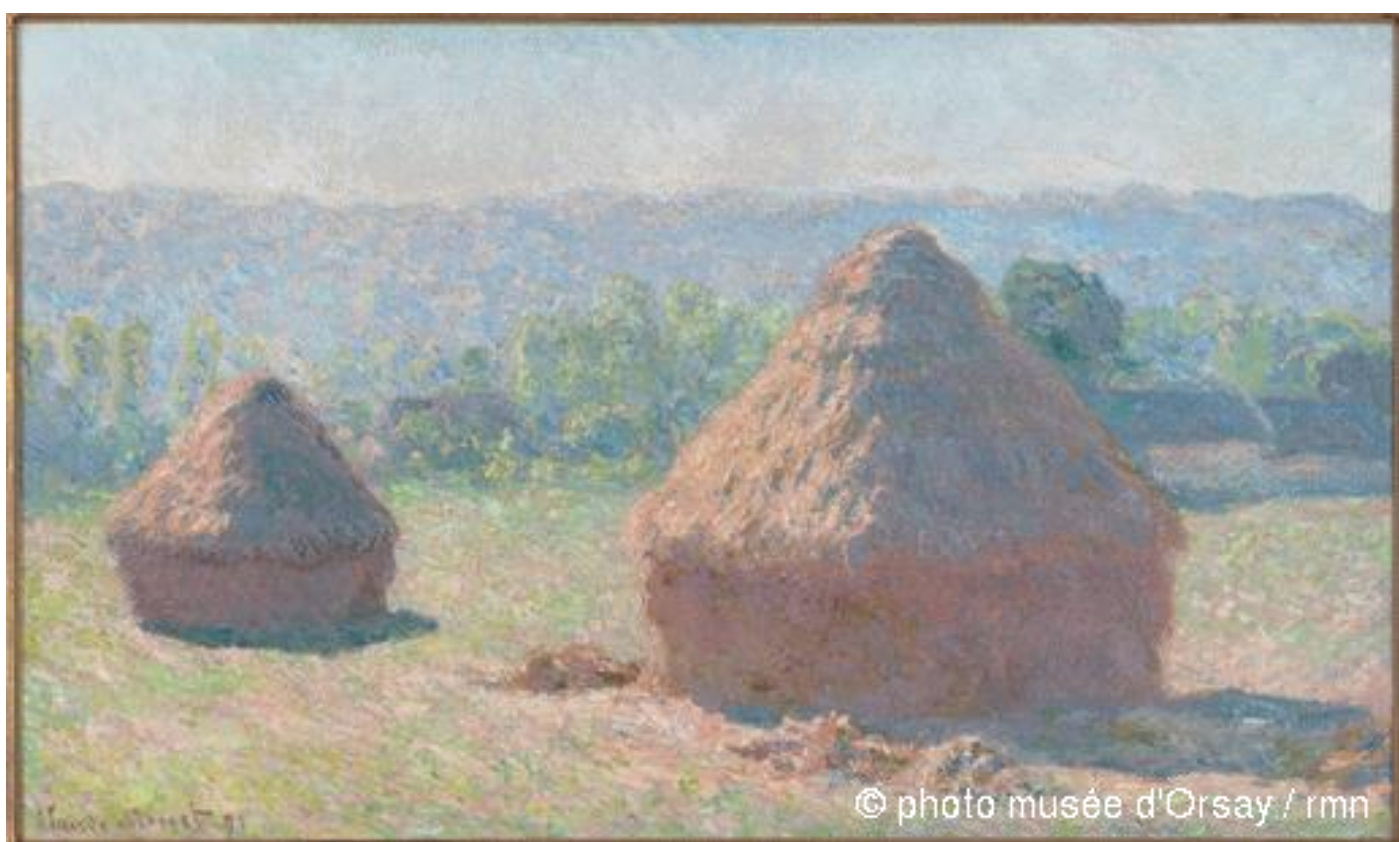


Figura 3. *Haystacks, end of Summer*, Monet, 1891, óleo sobre tela, 60cm x 1m (<http://www.musee-orsay.fr/en/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=1178>)



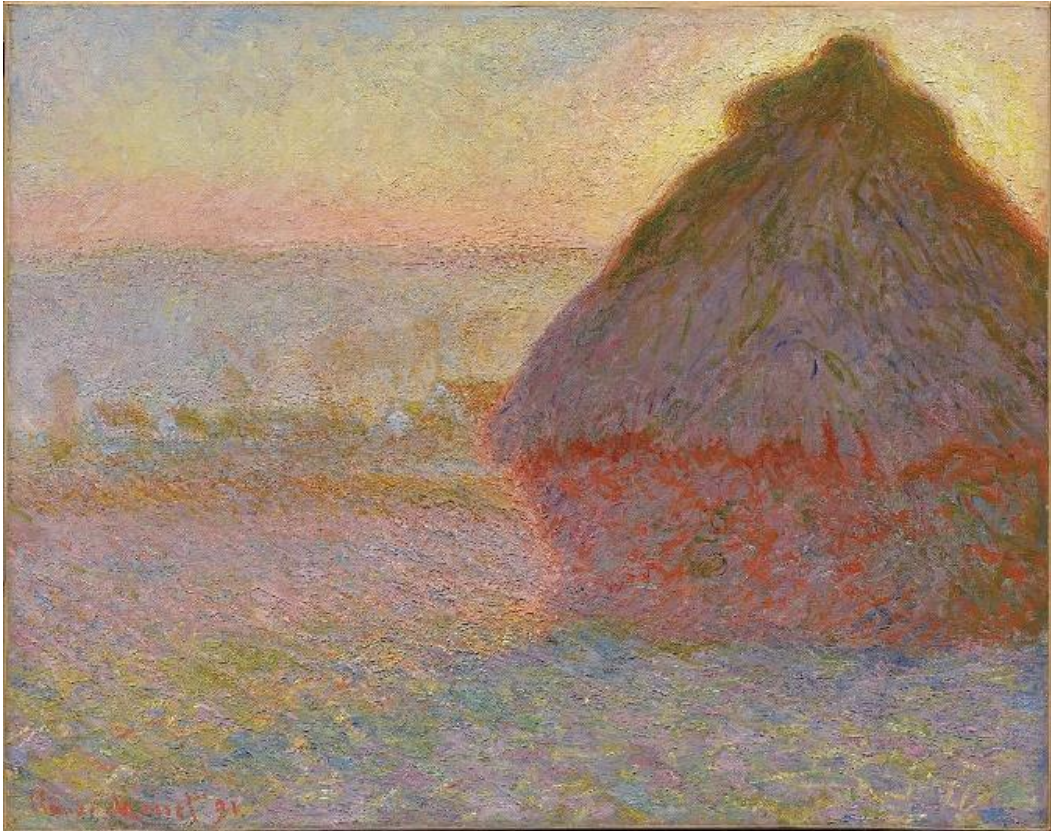


Figura 4. Grainstack (Sunset), Monet, 1891, óleo sobre tela, 73,3 x 92,7 cm (<https://collections.mfa.org/objects/32189>)



Figura 5. Haystacks: Snow Effect, Monet, 1891, óleo sobre tela, 65 x 92 cm (<https://www.nationalgalleries.org/>)

Observando as imagens colocadas acima podemos reparar que o pintor representativo do impressionismo não utilizava do preto como fonte de sombras ou escurecimento das cores, ele aproveitava do potencial que a cor pura ou a mistura de vários pigmentos límpidos poderiam trazer para a pintura. Com isto, as pinceladas eram construídas de modo exuberante, firme e justaposto, a ponto de que quando nos aproximamos da tela a imagem fica com aspecto indistinto, mas ao afastarmos podemos ver a imagem com nitidez, mesmo que esta aparente ter uma presença um pouco turva.

Sob o mesmo ponto de vista, temos o aparecimento do processo fotográfico, que colocou a pintura em questionamento principalmente na apresentação de imagens realistas a visão humana, ou seja, este movimento artístico colocou a arte de volta a sua totalidade, ao mostrar que existem outras perspectivas para a pintura além do realismo<sup>2</sup>. Em contrapartida, o impressionismo também utilizava desta invenção tecnológica como fonte de estudo para representar a modernidade na tela, ao transportar “os efeitos ópticos descobertos pela pesquisa fotográfica, sobre a composição de cores e a formação de imagens na retina do observador” (ZANCHETTA,2004, p. 59). Dispondo em evidência também o Monet, “o próprio instantâneo fotográfico, só que as durações da impressão e sua permanência perceptiva não eram registradas pela câmera, mas pelos tempos indefinidos da existência psicológica.” (PAULA, 1999, p.69).

Por conseguinte, vemos o desenvolvimento do impressionismo como conceito pictórico visual no decorrer entre

---

<sup>2</sup> Coloco a ressalva de que o processo fotográfico como forma plena da representatividade do realismo foi a demanda da época, hoje, contudo, este uso não é mais único, encontra-se fotografias abstratas e contemporâneas.

os séculos XIX e XX, essencialmente nas obras do pintor Claude Monet.

“Quanto as cores que uso, o que há de tão interessante para isso? Eu não penso que alguém pode pintar melhor ou mais brilhante com outra paleta. A coisa mais importante é saber como usar as cores. Sua escolha é uma questão de hábito. Eu uso branco chumbo, amarelo cádmio, vermelhão, garança, azul cobalto, verde cromo. Isso é tudo” (MONET,1905).<sup>3</sup>

Ao constatar, os aspectos opostos, e semelhantes de uma vertente artística e de um pintor romântico, analisaremos como esta relação se dá a partir das representações estéticas exteriores nas telas de Monet e Turner.

---

<sup>3</sup> Citação retirada do site: <http://www.intermonet.com/colors/>. A partir de uma entrevista realizada pelo artista.

## Conclusões de Ideias

O estudo deste artigo propõe a análise pictórica de um pintor e de um movimento artístico a partir de duas telas que foram criadas através da observação sobre um mesmo lugar, mas em épocas totalmente diferentes. Gostaria de começar acentuando alguns dados interessantes, para complementar a afirmação de que William Turner serviu de inspiração para a técnica do impressionismo em aspectos importantes.

Acredito que a ocorrência principal que possibilitou a geração do impressionismo, foi a viagem de Monet para Londres, onde pode visitar vários museus e informar-se sobre os paisagistas inglês, entre eles está nosso principal pintor: William Turner

“As aquarelas de Turner foram vistas por Monet (...). Tal referência pode ser vista no uso que fez do óleo em sua ‘Impressão’ e em outras telas dessa época, como ‘Sol nascente-marina’, (...)têm o efeito de aquarela: as formas se dissolvem no horizonte, tal como nas obras de Turner.” (RUGGERI, 2016, p.293)

Não apenas a tela que trouxe o nome do movimento, mas também a pintura *Estação Saint Lazare: a chegada do trem* (1877) teve uma grande analogia em relação ao quadro *Chuva, vapor e velocidade* (1844) do romântico inglês. Estas pinturas possuem a luz como uma movimentação pictórica representada por pigmentos e cores, além do movimento das pinceladas, e ambas possuem uma marca permanente de seus criadores.





Figura 5. *The Gare Saint-Lazare: Arrival of a Train*, Claude Monet, 1877. Óleo sobre tela, 101,3 x 83 cm. ([https://artsandculture.google.com/asset/\\_/gQHVYILzUjpD7w](https://artsandculture.google.com/asset/_/gQHVYILzUjpD7w))



Figura 6. *Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway*, William Turner 1844. Óleo sobre tela, 91 x 122 cm (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway>)

Contudo, essas pinturas de Claude ainda não estavam em seu estudo inicial, a obra *Waterloo Bridge, London, at Sunset* (1904) já representava perfeitamente as opiniões sobre os conceitos técnicos do impressionismo, o que nos leva a pintura oposta com cerca de 70 anos antes *The Thames above Waterloo Bridge* (1830-1835). As proximidades visuais práticas chegam a ser um tanto quanto prodigiosas, porém como não se trata de uma cópia, mas sim de estudo técnico do artista mais novo, há suas diferenças espaciais.

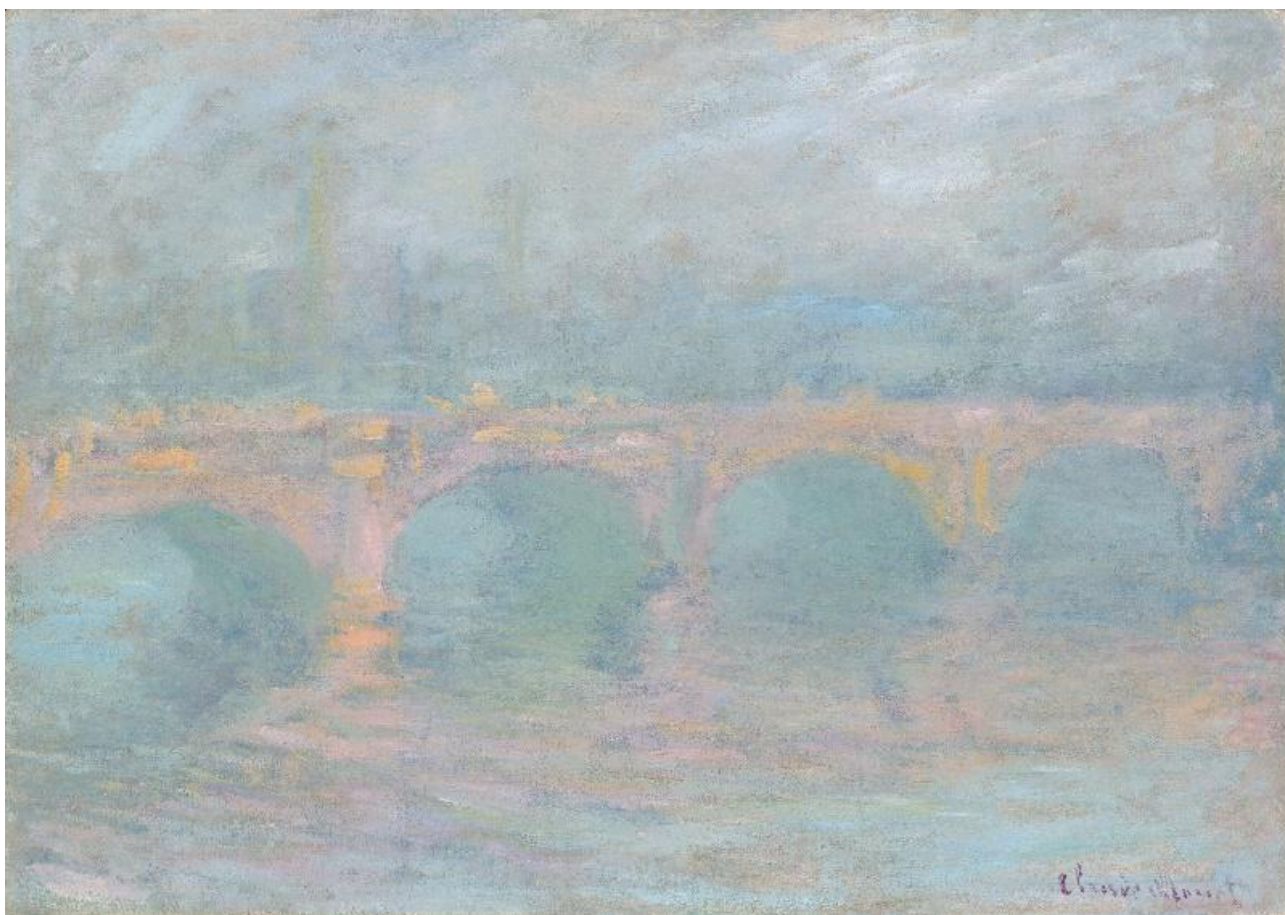


Figura 7. *Waterloo Bridge, London, at Sunset*, Claude Monet, 1904. Óleo sobre tela. 65.6 x 92.7 cm (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61378.html>)





Figura 8. *The Thames above Waterloo Bridge*, William Turner, 1830-5. Óleo sobre tela. 90,5 x 121 cm (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-thames-above-waterloo-bridge-n01992>)

Em contradições de cor temos um pintor que utiliza cores vibrantes e 'nega' o preto, já um romântico que dispõe de tonalidades fortes e terrosas, para demarcar algumas figuras e lida com o preto. As pinceladas da pintura de Monet são mais marcantes que as de Turner, mas isto é um acréscimo das características do impressionismo. Ademais, reforço como no primeiro caso existe um conceito voltado para o científico, enquanto o segundo caso é mais voltado para a carga afetiva.

Ao mesmo tempo em que temos as observações que diversificam os quadros, as convergências estão mais próximas que pensamos, "a luminosidade da pintura parece estar positivamente correlacionada com o infinito que ela revela, além de qualquer efeito da luz ou do uso de uma ou mais cores" (MORETTI, 2016, p.8). Isto é, o manipular da luz através de coloração como uma forma estratégica ao criar a obra e assim, ocasiona menos contornos, o que resultou no trabalho desenvolvido por Turner. De maneira que contradizia muitos aspectos que a arte até então conhecia, principalmente na relação das formas e do ver da luz apenas como sombras ou projeções.

Então vemos que, conseqüentemente 70 anos depois, o viés pictórico estudado por William Turner foi representado por modernistas nos seus conceitos e visões. Mal sabia o inglês que ao pintar suas telas, ele já estava projetando o futuro moderno da arte, uma virada no tempo.



“Na transição para o impressionismo essa luminosidade que, no fundo, permanece unitária e unificada revela o desenvolvimento de um princípio luminoso múltiplo, coloristicamente explosivo e deslumbrante, o início de uma singularidade que, embora ainda adormecida em Turner, é, no entanto, o desenvolvimento de um princípio romancista” (MORETTI, 2016, p.13).

Em virtude de um tempo, como dito antes, em que o sentimento era expresso muitas vezes no trabalho realizado pelo artista, os quadros de Turner ainda não tinham um traço colorido que o impressionismo desenvolve. Entretanto, o que realmente me fascina é como um moderno francês transformou uma forma de expressividade de um pintor inglês em um mecanismo de estudo, que tornaria a ser um movimento artístico.

“A veneração e a apreciação de Turner pela luz como o significado interno e unitário do mundo e da obra de arte tornou-se para Monet a alegre admiração pelas cores e por seus efeitos transitórios e irreprodutíveis, que deveriam ser renderizados na tela através de uma espécie de "jogo corpo-a-corpo" com os fenômenos mundiais à medida que desaparecem constantemente e reaparecem diante dos olhos do artista e do espectador.” (MORETTI, 2016, p.17).

Logo penso que o pintor Wiliam Turner, mesmo com suas diferenças pictóricas, relativas ao tempo e à expressividade, principalmente no uso da cor em seu matiz terroso e sombrio, deveria ser condicionado como um Romancista Moderno. Uma vez que antecipou os aspectos técnicos relativos à cor como ressignificação da luz, mediante como o olho humano acaba vendo, ou seja, uma análise congruente ao pictórico de Claude Monet (modelo impressionista) e a sua luz projetada, tantas vezes repetida e pesquisada.

# Referências

DE PAULA, JEZIEL. **Imagem & Magia: fotografia e Impressionismo—um diálogo imagético**. *Revista Impulso*, v. 11, n. 24, p. 53–71, 1999. Disponível em:

[https://www.trf3.jus.br/documentos/emag/Cursos/454\\_-\\_Historia\\_da\\_Arte\\_-\\_Modulo\\_III/2o](https://www.trf3.jus.br/documentos/emag/Cursos/454_-_Historia_da_Arte_-_Modulo_III/2o)

Encontro/fotografia\_e\_Impressionismo\_-\_um\_dialogo\_imagetico.pdf.

Acesso em: 31 de maio de 2021.

MORETTI, Giampiero. **Romanticism and Impressionism. A path between Turner and Monet. Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience.**, n.

8, 2016. Disponível em:

<https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/7306>. Acesso em: 31

de maio de 2021.

RIBEIRO, Raquel Alexandra Oliveira da Silva (2010) – **Romantismo: contextualização histórica e das artes**. Castelo Branco: IPCB. ESART. 90 p. Dissertação de Mestrado. Disponível em:

<https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/656>. Acesso em: 31 de maio de 2021.

RUGGERI, Maria Carolina Duprat. **O artista e a paisagem: uma correspondência entre a natureza e a natureza do artista**. 2016. 1 recurso online (513 p.). Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em:

<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/320833>. Acesso em: 31 de maio de 2021.

SEABRA, Leonor de Brito Amaral da Cunha. **Do conflito estético de Meltzer à luz de William Turner**. 2016. Tese (Mestrado em Psicologia). ISPA – Instituto Universitário Ciências psicológicas, Sociais e da Vida. Lisboa, 2016. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/80521075.pdf> . Acesso em: 31 de maio de 2021.

SILVA, E. M. da. **“O Naufrágio” (1805) de J. M. W. Turner : a paisagem em movimento e suas cores entre a terra e o mar**. Bacharelado em História da Arte (Trabalho de Conclusão de Curso), UNIFESP. Guarulhos, 2018.

Disponível em:

<http://repositorio.unifesp.br/handle/11600/45832;jsessionid=95E40782BC428058A67EB10C-EC3AE7D5> . Acesso em: 31 de maio de 2021.

ZANCHETTA, Luciene. **Impressionismo: 230 anos de luz. Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 56, n. 3, p. 58-59, 2004. Disponível em:

[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252004000300027](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000300027). Acesso em: 31 de maio de 2021.



Jéssica Mendes Vilela

# A RELAÇÃO DA MEDICINA NAS IMAGENS DO PARTO NA ARTE

PALAVRAS-CHAVE: Parto; Arte; Nascimento;  
Amanda Greavette; Louise Bourgeois.

## Resumo

O seguinte artigo tem como intuito abordar a imagem do parto e suas questões socioculturais, através da análise das pinturas da série *The Birth* de Louise Bourgeois (2007), e *The Birth Project* de Amanda Greavette (2007). Colocando em pauta a representação imagética do parto instaurada na cultura através da imagem hospitalar e sua história como ciência médica, pensando sobre o distanciamento da mulher como autora do parir, a invisibilidade desse sujeito e seu renascimento a partir do parto humanizado.



# Introdução

Ao longo dos tempos, o parto e seu conceito sofreram alterações conforme a sociedade foi progredindo culturalmente e cientificamente. No século XIX, o parto era algo familiar feito em casa, por parteiras da comunidade (BRENES, 1991), com e entre mulheres, até que passou a ser um evento realizado em hospitais quando a medicina como ciência, instituiu e dominou as práticas do parto por médicos obstetras. Conseqüentemente, foi instaurado uma série de saberes sobre o corpo e sexualidade da mulher a partir de um olhar masculino.

A mudança do ambiente do parto, bem como a substituição de parteira por médicos e os demais sujeitos que participam e realizam o parto junto com a parturiente (SOUZA, 2007 p.43), transformou a visão do parto na imagética da sociedade. O que antes era um momento familiar, passou a ser um retrato do ambiente de tons azuis e luvas brancas, retirando da mulher a posição de protagonismo no momento do parto, não só nas escolhas e decisões, como também na construção da imagem.

Nesse sentido, são propostas reflexões sobre a figura anônima que se criou após as intervenções da ciência: a mulher como sujeito da ausência de rosto, o enquadramento das imagens, bem como as fotografias e ilustrações científicas com o foco na fase expulsiva do parto. O momento em que o bebê sai do corpo de alguém, mas quem é esse alguém? Essas obras costumam ignorar a pessoa que deve ser a protagonista deste momento, desconsiderando a identidade da pessoa em trabalho de parto, valoriza-se o ato, mas não o sujeito. "A única coisa importante deste sujeito que dá à luz é seu tronco e pernas e seu bebê que sai pela vulva?". (Borges, 2019 p.171)

## ***The Birth***

A artista Louise Bourgeois (2007) tem como fundo de poética a crítica ao ideal feminino imposto pelo patriarcado, além da maternidade. Após um longo hiato quando retorna à produção de pinturas, cria uma série intitulada *The Birth*. Essa série de aquarelas problematiza os discursos científicos sobre os corpos femininos, permite ser feita uma relação com as imagens do parto na medicina, e fomenta a discussão a ser apontada: a perda da identidade do sujeito na imagem do parto.

Nas figuras 1 e 2, as aquarelas de Bourgeois (2007), tem como composição tronco, seios, coxas e o bebê nascendo, que também por outro lado, poderia ser uma representação do útero pela forma característica da imagem. São pinturas similares, mas ao mesmo tempo diferentes, representam o nascimento, porém com a individualidade que cada parto possui. As cores são fortes e vívidas, propícias para retratar o parto, tão intenso quanto. As pinceladas, que são feitas a partir da técnica da aguada, permitem a fluidez dos tons e de como estes se concentram no papel, que Bourgeois (2007) as assume como:

“O vermelho é uma afirmação a qualquer custo – não importam os riscos da luta –, de contradição, de agressão. Simboliza a intensidade das emoções envolvidas. (...) Rosa é feminino. Representa o apreço, a aceitação de si mesma. ”



Figura 1. Louise Bourgeois, *The Birth*, 2007/2008 Guache sobre papel. The Easton Foundation Photo: Christopher Burke. (Fonte: <https://irenebrination.typepad.com/.a/6a00e55290e7c4883301b7c7535959970b-popup>).



Figura 2. Louise Bourgeois, *The Birth*, 2007/2008 Guache sobre papel, 59 x 45 cm, Tate Collection, Londres. (Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-the-birth14856>)

As pinturas da artista em *The Birth* ocultam rostos, expressões e conseqüentemente, censuram o sujeito por detrás do trabalho de parto, são repetições do mesmo enquadramento, repetindo a sensação de manipulação do corpo. Os corpos criados por Louise Bourgeois (2007) estão, nessa perspectiva, sendo vigiados, monitorados e controlados pelo olhar médico. (Laurentiis, 2015, pg.86)

Os discursos médicos, por meio do olhar, delimitaram o corpo feminino histórico, desviante. Criou-se, assim, a imagem da mulher louca, tomada pela patologia. Esses discursos também contribuíram para a construção da imagem oposta e complementar da histórica: a mãe. (Laurentiis, 2015 pg.83)

Em uma breve pesquisa pelo Google imagens, buscando pela palavra “parto” é possível encontrar uma variedade de fotografias. Sendo as primeiras imagens exibidas as de paleta de cores os tons entre verdes e azuis, característico do ambiente hospitalar e o foco sendo por parte os assistentes de parto e escondendo por vezes, o rosto e identidade da parturiente.

A figura 3 é uma das imagens que se encontra nesta breve pesquisa citada acima, é uma fotografia feita durante um parto, cujo a parturiente não se sabe a identidade. Vê-se a criança ainda com o cordão umbilical, mãos enluvadas e pijamas cirúrgicos verdes, antes do bebê ir para o colo da mãe; uma pausa para a fotografia da criança sendo acolhida pelas mãos da médica.



Figura 3. Autor não identificado. Fotografia Digital retirada da internet. (Fonte: <https://www.educamaibrasil.com.br/enem/biologia/parto-normal>)

A obstetra pernambucana Amanda Seixas, em uma entrevista para o portal digital *Brasil de Fato* (2019), conta que o movimento de trazer o parto para dentro de um hospital limitou e colocou a mulher em uma posição passiva nesse processo de gestação e parturição. Na fotografia acima retirada da internet, vê-se em atividade o corpo médico intervindo, se colocando como sujeito de maior significância da cena, resquícios da monitoração para estudos da medicina sobre o corpo feminino.

Entre as mudanças percebidas no novo modelo do parto, posso apontar o simples posicionamento da mulher durante todo o processo de parturição (...) no momento em que se deu a hospitalização do parto, os aprendizes da nova ciência médica (obstetrícia) necessitariam de compreender a estática fetal e os processos parturitivos. (Souza, 2007 p.44)

Deste modo, pode-se relacionar as aquarelas de Bourgeois (2007) com a imagética da medicina, não só propriamente pelo formato e posição no qual é pintado o corpo rosa carmim, mas também nas críticas que a artista faz ao aprisionamento do corpo materno. Ainda assim, o corpo de Bourgeois (2007) é um corpo que declaradamente nasceu e pariu, é vermelho como é o corpo de dentro. (Borges, 2019 p.196)



# ***The Birth Project***

Até aqui disserta-se sobre essa invisibilidade do sujeito que pari. Contudo, o parto na arte também é representado como afetivos relatos visuais de autorrepresentação. Nessa contraposição, Amanda Greavette propõe o protagonismo da mulher em suas produções. A artista desenvolve pinturas à óleo, retratando mulheres, a maternidade e o parto de maneira holística. Desde 2007 trabalha no *Birth Project*, produção artística que se dá como experiência coletiva, pintando experiências reais, presenciando partos de familiares, amigos e até mesmo por fotos enviadas para seu *Email*.

Greavette (2007) consegue representar nas pinturas, a dor, euforia, alegria, transcendência e o acolhimento de uma nova vida. Imagens carregadas de sentimento, sensação e emoção são geralmente cenas fora do ambiente hospitalar. Em seu *website* a artista define o parto como um evento poderoso e profundo que muda e molda a identidade e ainda complementa ser:

Parte de um diálogo social e movimento que cria mudanças para mulheres grávidas, aumenta a consciência pública sobre as questões que o envolvem, promove uma imagem positiva e empoderadora do parto e da maternidade. As pinturas preenchem um vazio visual na cultura do parto. (Greavette, 2007)



Figura 4. Amanda Greavette, Sem título, Birth Project Gallery, (Fonte: <https://amandagreavette.com/birth-project-gallery/#masonry>)

*The Project Birth* teve início em 2007, após o nascimento do primeiro filho da artista, que é mãe de cinco filhos, e se mantém até hoje como principal produção da artista. Para o *website Huffpost*, a pintora diz ter visto, ao longo dos anos, uma mudança positiva na forma como as pessoas respondem à arte relacionada ao nascimento. O surgimento do movimento pela humanização do nascimento oferece maior visibilidade às necessidades expressas pelas mulheres, considerando sua totalidade e complexidade. (Souza, 2007 p.46)

Nas figuras 4 e 5, ambas as mulheres se encontram em trabalho de parto e em posições corporais distintas, os sujeitos, desta vez com rostos e identidades, demonstram bem-estar em suas expressões faciais, sendo um argumento prático de que não é preciso estar com o corpo deitado para parir. Entre os discursos do movimento de humanização do parto, estão: a posição corporal adotada durante o parto que poderia ajudar ou atrapalhar o processo parturitivo natural e indispensável presença de uma pessoa de sua confiança neste evento. (Souza, 2007 p.46)

*The Birth Project* é sobre a parturiente como protagonista de seu parto, de suas decisões e narrativas, de sua identidade como foco da cena e principalmente sobre (re)nascimentos.



Figura 5. Amanda Greavette, *The Delivery*, 96x122cm, Birth Project Gallery, (Fonte: <https://amandagreavette.com/birth-project-gallery/#masonry>)



## Conclusão

Em síntese, a análise das pinturas de Louise Bourgeois (2007) em *The Birth* e do *The Birth Project* de Amanda Greavette (2007), proporciona uma reflexão profunda sobre a evolução da representação do parto ao longo da história sociocultural. Bourgeois (2007), por meio de suas aquarelas, destaca a perda da identidade da parturiente no contexto médico-hospitalar, enquanto Greavette (2007), com suas pinturas holísticas, resgata o protagonismo da mulher no processo de parturição. Essas obras não apenas questionam a invisibilidade do sujeito que dá à luz, mas também contribuem para promover uma imagem mais positiva e empoderadora do parto e da maternidade. No cerne desse debate está a necessidade de reconhecer e valorizar a experiência única e multifacetada do nascimento, celebrando o renascimento não apenas do bebê, mas também da mulher como autora de sua própria história de parto.

# Referências

BORGES, Clarissa Monteiro. **O parto nas artes visuais: Uma abordagem histórica e feminista do nascimento e da maternidade**. Repositório UFU, 29 de out. de 2019. Disponível em: <

<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/27455>>

BORGES, Clarrisa Monteiro. **O parto na arte: Imagens entre a ciência e o prazer. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)**, Florianópolis, 2017. Disponível em: <[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503888001\\_ARQUIVO\\_ARTIGO\\_CLARISSABORGES\\_FAZENDOGENERO11.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503888001_ARQUIVO_ARTIGO_CLARISSABORGES_FAZENDOGENERO11.pdf)>

BRENES, Anayansi Correa. **História da parturição no Brasil, século XIX**. Universidade Federal de Minas Gerais, FM , DMPS, Minas Gerais, Brasil. Disponível em: <

<https://www.scielo.br/j/csp/a/xFmLWvbx9BRGyJXW38gFXpP/#> > Acesso em: 20 de abril de 2024.

LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi De. **Louise Bourgeois e os modos feministas de criar**. Repositório da produção científica e intelectual da Unicamp. Campinas. Disponível

em:<<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279680?mode=full>> Acesso em: 19 de jun. De 2021

MACEDO, Silvana Barbosa. **A expressão do poder materno na arte contemporânea**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

Disponível

em: <[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498841431\\_ARQUIVO\\_SILVANA\\_MACEDO.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498841431_ARQUIVO_SILVANA_MACEDO.pdf)>

GREAVETTE, Amanda. Oficial Website. Pag. **Paintings "The Birth Project"**. Disponível em: <<https://amandagreavette.com/birth-project-gallery/#masonry>> Acesso em: 03 de maio. De 2021



GREAVETTE, Amanda. Blog. **The Birth Project Paintings**. Disponível em: <<http://amandagreavette.blogspot.com/p/about-birth-project.html>> Acesso em: 19 de jun. De 2021

SOUZA, Lissandra Martins. **A dor do parto: Uma leitura fenomenológica dos seus sentidos**. Brasília, dissertação de mestrado, Universidade católica de Brasília, mar. 2007. Disponível em: <[https://bdtd.ucb.br:8443/jspui/bitstream/123456789/1877/1/trabalho\\_parte1.pdf](https://bdtd.ucb.br:8443/jspui/bitstream/123456789/1877/1/trabalho_parte1.pdf)> Acesso em: 19 de jun. De 2021

VILELA, Luiza. Saúde Popular. Brasil de Fato. **"Sociedade patriarcal reflete uma medicina obstétrica mais machista"**, diz médica 12 abril. 2019. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/04/12/sociedade-patriarcal-reflete-uma-medicina-obstetrica-mais-machista-diz-medica/>> Acesso em: 19 de jun. De 2021



João Lucas Luz

# ARTE CAMP QUEM TEM DIREITO AO BOM GOSTO?

PALAVRAS-CHAVE: Camp; Artes visuais;  
Performances; Queer; Cinema.

## Resumo

Este artigo propõe uma análise do conceito de *Camp*, bem como sua interseção com as vivências *queer* e o conceito de bom gosto, por meio da investigação de produtos de mídia selecionados. As obras em foco são *Paris is Burning* de Jennie Livingston, publicado em 1965, as ilustrações de Tom of Finland e Bob Mizer a partir dos anos 1960, e o filme *Pink Flamingos* (de John Waters, lançado em 1972). Cada uma dessas obras, de forma única, demonstra um potencial estético de contestação às normas sociais. Por meio de uma análise dessas obras, busco examinar a relação intrínseca entre a estética *Camp* e as expressões artísticas *queer*, explorando também a sua conexão com o conceito de bom gosto e as performances sociais de gênero.

“Mas é preciso lembrar que existe bom mau gosto e mau mau gosto. É fácil causar repugnância em alguém; eu poderia fazer um filme de noventa minutos mostrando pessoas tendo seus membros decepados, mas isso seria apenas mau mau gosto e não muito estiloso e original. Para entender o mau gosto, é preciso ter um muito bom gosto.”

(John Waters)

## O que é *Camp*?

Se eu fizesse uma linha do tempo traçando a minha trajetória artística até o momento, talvez essa linha começasse em 2016. Eu tinha 15 anos e comecei frequentar as ocupações da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que aconteceram durante as greves na área da educação. Nesse ambiente, cercado de arte, foi onde me expressei artisticamente de maneira intencional pela primeira vez, através da arte *Drag*. O que me fascinou nessa expressão artística foi a possibilidade de brincar com signos de gênero. Essa experiência me fez refletir sobre a potência da expressão estética, e de como ela vem carregada de significados e de diferentes percepções, a depender de como escolhemos nos expressar.

Desde então, sigo interessado por essa ideia de que “ser” é representar um papel. Nesse artigo me proponho a pesquisar e questionar o *Camp*, um conceito por vezes confuso e cheio de significado, que explora a noção de que a vida é um palco onde somos todos personagens.

Há divergências quanto à origem etimológica da palavra *Camp*. O mais provável é que seja uma derivação de “se *camper*”, que em francês quer dizer “a posar de maneira exagerada e artificial”. O primeiro registro conhecido dessa palavra foi o seguinte:

[...] Minhas empreitadas Camp não estão atualmente alcançando o sucesso que merecem. Parece que qualquer coisa que eu faça acaba me colocando em apuros de alguma forma; mas não importa, qual é a importância contanto que você esteja feliz? Acredite em mim, sua afetuosa cunhada, mais uma vez, com muitos, muitos agradecimentos, Fanny Winifred Park. (Ross, 2010, p. 1-2)

Esse é um trecho de uma carta escrita por Fanny Winifred para sua amiga Stella. Ambas eram personas femininas interpretadas respectivamente por Thomas Ernest Boulton e Frederick William Park, dois aristocratas ingleses que realizavam performances subvertendo as representações de gênero na Londres do século XIX. Durante aproximadamente dois anos, os artistas frequentaram a região do *West End*, usando tanto roupas masculinas quanto femininas em eventos sociais, além de realizarem diversas performances e peças.



Em 1871, Fanny e Stella foram acusadas do “crime hediondo” de sodomia, e por isso foram presas. O julgamento durou seis dias, e, ao seu fim, elas foram absolvidas por falta de provas do crime. Apesar da insistência por parte da acusação, a utilização de roupas femininas não serviu como prova. O processo foi acompanhado por cerca de 10 mil pessoas. As cartas escritas pelas duas foram usadas como provas pela acusação, e muitas delas podem ser lidas na antologia *My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries*. (Norton, 1997). A questão fundamental do Camp é destronar o sério. O Camp é jocoso, anti-sério. Mais precisamente, o Camp envolve uma nova e mais complexa relação com o "sério". Pode se ser sério a respeito do frívolo, e frívolo a respeito do sério. (Sontag, 1964)

Em *Notas sobre Camp*, Susan Sontag (1964) se propõe a analisar o fenômeno surgido e popularizado no meio LGBTQIA+. O *Camp* é algo difícil de se definir, visto que como no próprio conceito de arte não há delimitações claras e objetivas acerca do seu significado. Sobre essa questão, Sontag (1964) argumenta que o *Camp* se trata de uma sensibilidade, e não de uma estética ou de um gosto:

O gosto não possui um sistema e não possui provas. Mas existe uma espécie de lógica do gosto: a coerente sensibilidade que fundamenta e dá origem a um novo gosto. Uma sensibilidade é quase, não totalmente, inexprimível. Qualquer sensibilidade que possa se enquadrar no molde de um sistema, ou ser manuseada com os toscos instrumentos da prova, não é mais uma sensibilidade. Ela se solidificou numa ideia. (Sontag, 1964)

Por isso, neste estudo tratarei do *Camp* em termos de sensibilidade, compreendendo sua subjetividade sem qualquer intenção de defini-lo de maneira hermética e objetiva. A sensibilidade *Camp* subverte as expectativas estéticas hegemônicas, adotando uma abordagem teatral e irreverente, comumente sendo usada para expressar experiências e identidades marginalizadas.

O *Camp* tem uma afinidade com o “não natural” por meio do exagero. Além disso, para a autora, o *Camp* é uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *Camp*, não se refere a beleza, mas ao grau de artifício, de estilização.” (Sontag, 1964, p.2). As características aqui citadas, talvez sejam seus aspectos mais reconhecíveis e esteticamente marcantes.

## ***Paris Is Burning: Como o Camp esteve ligado à vivências queer?***



Figura 1. Octavia St. Laurent Reprodução. (Fonte: <https://gay.blog.br/cultura/ha-11-anos-octavia-st-laurent-a-estrela-de-paris-is-burning-nos-deixava/>)

O documentário *Paris is Burning* é uma obra seminal que retrata a cultura *Ballroom*, que por sua vez se originou na comunidade negra e latina LGBTQIA+ nos Estados Unidos. Essa comunidade representa uma fusão de dança, moda, música e arte. Os *ballrooms* eram espaços seguros onde as pessoas LGBTQIA+ podiam se expressar livremente e explorar diferentes identidades e performances. Esses eventos eram frequentados principalmente por pessoas marginalizadas, como transsexuais, *drag queens*, gays e lésbicas. Esses espaços surgem da necessidade de criar suas próprias narrativas, visto que a narrativa hegemônica hetéro-cis normativa não os contemplava.

Na vida real, você não consegue um trabalho executivo a não ser que tenha uma formação e uma oportunidade. Agora, o fato de que você não é um executivo é simplesmente resultado dos padrões sociais. É bem isso. Pessoas negras têm dificuldade de ingressar em qualquer lugar. E aqueles que conseguem, quase sempre são heterossexuais. Em um baile, você pode ser o que quiser. Você não é realmente um executivo, mas você se parece com um. E assim, você mostra ao mundo hétero que você, sim, consegue ser um executivo. Se eu tivesse uma oportunidade, eu poderia ser um executivo, porque eu me pareço com um. E isso é, digamos, uma satisfação. Seus amigos te dizem: "você daria um ótimo executivo". (Paris, 1990, 14min)

Essa fala foi feita por Dorian Corey, uma das personagens entrevistadas no documentário, e evidencia a relação que a cena *Ballroom* tem com a sensibilidade *Camp*, especialmente com seu aspecto teatral. Essas performances parecem ser o auge da forma em detrimento do conteúdo, deixando de lado qualquer vínculo com a realidade e se entregando completamente à fantasia. O que pode parecer alienação em relação à realidade, na verdade, surge do desconforto em habitar um mundo onde lhe são negadas tantas oportunidades, e de uma visão profundamente crítica e autoconsciente dessas dinâmicas. Sobre essa maneira irônica de ver a realidade, Sontag (1987) faz o seguinte ponto:

O Camp vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma “lâmpada”, não é uma mulher, mas uma “mulher”. Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que ser é representar um papel. É a maior extensão em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro. (Sontag, 1987, p. 323)

Existe algo paradoxalmente profundo em notar como essas “superficialidades” (etnia, expressão de gênero, formato de corpo etc.) moldam nossas experiências no mundo.

## Tom Finland: Gênero enquanto performance



Figura 2. *Untitled (Leather Brotherhood)*, 1980, Graphite on paper, 1980 © Tom of Finland Foundation. Fotografia. (Fonte: <https://wepresent.wetransfer.com/stories/talkart-tom-of-finland>)

Tom of Finland é conhecido por criar algumas das imagens mais icônicas e reconhecíveis da cultura gay do pós-guerra. Ele produziu milhares de imagens a partir da década de 1940, subvertendo os arquétipos viris e masculinos da cultura heteronormativa (motociclistas, delinquentes, lenhadores, policiais, cowboys e marinheiros), e retratando-os como entusiastas orgulhosos e de maneira irreverente do sexo gay, com habilidade e imaginação fantástica. Sua maior conquista foi criar



representações que se tornaram a base da emergente cultura gay do couro, através de renderizações detalhadas de roupas, acessórios, cenários e relações de poder inerentes.

Por meio do exagero, o trabalho do artista evidencia o quanto os papéis de gênero tradicionais, nesse caso especificamente, o atribuído a corpos masculinos, são artificiais. A estética *Camp* está presente em suas representações exageradas e provocativas, convidando a uma reflexão sobre as normas sociais e a construção da identidade de gênero. A partir dessa reflexão, é possível reconhecer que mesmo a suposta “naturalidade” das dinâmicas heteronormativas não passa de performance. Ainda sobre esse assunto, o filósofo Paul B. Preciado (2002) discorre:

O sistema sexo/gênero é um sistema de bioescritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros são omitidos e outros ainda são sistematicamente eliminados ou riscados. A heterossexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se re-inscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais (Preciado, 2002, p. 37)

Anteriormente mencionei como frequentadores da cena *Queer* underground de Nova York nos anos 1980 se valiam de expressões de gênero que se enquadram na noção mais óbvia de *Camp*, por causa de seu exagero e artificialidade. Por outro lado, expressões de gênero/sexualidade hegemônicas dificilmente são rotuladas como artificiais.

## ***Pink Flamingos*: A relação do *Camp* com o bom gosto**



Figura 3. Imagem do filme *Pink Flamingos*, John Waters 1972. Fotografia. (Fonte: <https://www.vogue.com/article/john-waters-pink-flamingos-50-years-of-filth>)

*Pink Flamingos*, dirigido por John Waters em 1972, é um filme notório pelas performances extravagantes e falta de bom gosto. A história segue Divine, uma *drag queen*, conhecida como "a pessoa mais hedionda da Terra". Quando um casal desafia seu título, uma competição insana e hilária se desenrola, repleta de situações absurdas. Por causa de sua abordagem ultrajante, *Pink Flamingos* se tornou um clássico do cinema *trash*, sendo considerado até hoje um dos filmes mais absurdos já produzidos.

Esse filme é *Queer* por excelência, e nesse ponto, me refiro ao sentido original da palavra, que evoca um sentido de estranheza e dissidência. Como que para romper com qualquer tipo de normatividade, desde a cinematografia até o conteúdo, *Pink Flamingos* se distancia deliberadamente da noção convencional de "bom gosto". O filme é *trash* do início ao fim. Contendo cenas envolvendo temas como escatologia, incesto e canibalismo. Aqui o aspecto *Camp* do exagero e do caricato se faz presente.

*Pink Flamingos* é mais uma obra que revela uma dualidade entre alienação e conexão com a realidade. Waters, como uma pessoa queer em contexto conservador e opressivo (Baltimore nos anos 1970), tinha consciência de que sua expressão artística dificilmente seria aceita dentro dos padrões de bom gosto convencionais.

Dessa maneira, a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou "natureza desprezível" de certas mulheres, mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram. (Nocklin, 2016, p. 12)

Dessa forma, Linda Nocklin (2016) esclarece as dificuldades sistêmicas em obter reconhecimento artístico enquanto mulher. Nesse caso, a autora se refere às questões de gênero ligadas a dinâmicas machistas, e à exclusão de mulheres desses espaços. No entanto, essa reflexão pode se estender a identidades sexuais, de gênero e raciais dissidentes.

Assim, o filme se torna uma rejeição consciente dessas normas estéticas, e uma forma de resistência contra a marginalização da comunidade LGBTQI+. Resistência essa que se dá não pela tentativa de adequação aos padrões sociais, mas pela negação deliberada deles. Por meio de exageros e absurdos, Waters (1972) eleva à décima potência muitos dos estereótipos ofensivos que existem no imaginário e nas narrativas anti *Queer*. Ele potencializa os medos conservadores de tal forma, que até hoje, seu filme é considerado por muitos críticos o filme mais bizarro já feito.

# Conclusão

Este artigo propôs uma investigação do conceito de *Camp* e sua interseção com as vivências *queer*, através da análise de produtos midiáticos específicos. Ao examinar *Paris is Burning*, as ilustrações de Tom of Finland (1980) e *Pink Flamingos*, observamos como essas obras contestam normas sociais e estéticas hegemônicas, revelando o potencial subversivo do *Camp*. *Paris is Burning* exemplifica como a cultura *Ballroom* reconfigura identidades marginalizadas através de performances exageradas e teatrais. As ilustrações de Tom of Finland (1980) subvertem arquétipos masculinos heteronormativos, revelando a artificialidade dos papéis de gênero. Já *Pink Flamingos* desafia o bom gosto convencional, utilizando o *trash* como forma de resistência e crítica.

Portanto, a estética *Camp*, ao abraçar o exagero e a artificialidade, desestabiliza conceitos tradicionais de gênero e gosto, promovendo uma sensibilidade que privilegia a expressão livre e a resistência às normas opressoras. Através do *Camp*, é possível entender as práticas artísticas *queer* não apenas como formas de resistência, mas como estratégias de sobrevivência e afirmação identitária em um mundo que frequentemente marginaliza tais expressões. Dessa forma, o *Camp* não apenas destrona o sério, mas também reconfigura a compreensão estética das vivências *queer*, estabelecendo um espaço onde a teatralidade e a paródia se tornam instrumentos de emancipação.



# Referências

CONTE, Mariana Moron. **O belo e a paródia: debates acerca do camp e do cinema queer brasileiro.** 2018.

Nochlin, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

**PARIS Is Burning.** Direção: Jennie Livingston. Distribuidora: Miramax Films. New York (US). 78min. 1990.

PEREIRA, Pedro Paulo G. **Queer nos trópicos.** Revista Contemporânea, v.2 n 2. 2012

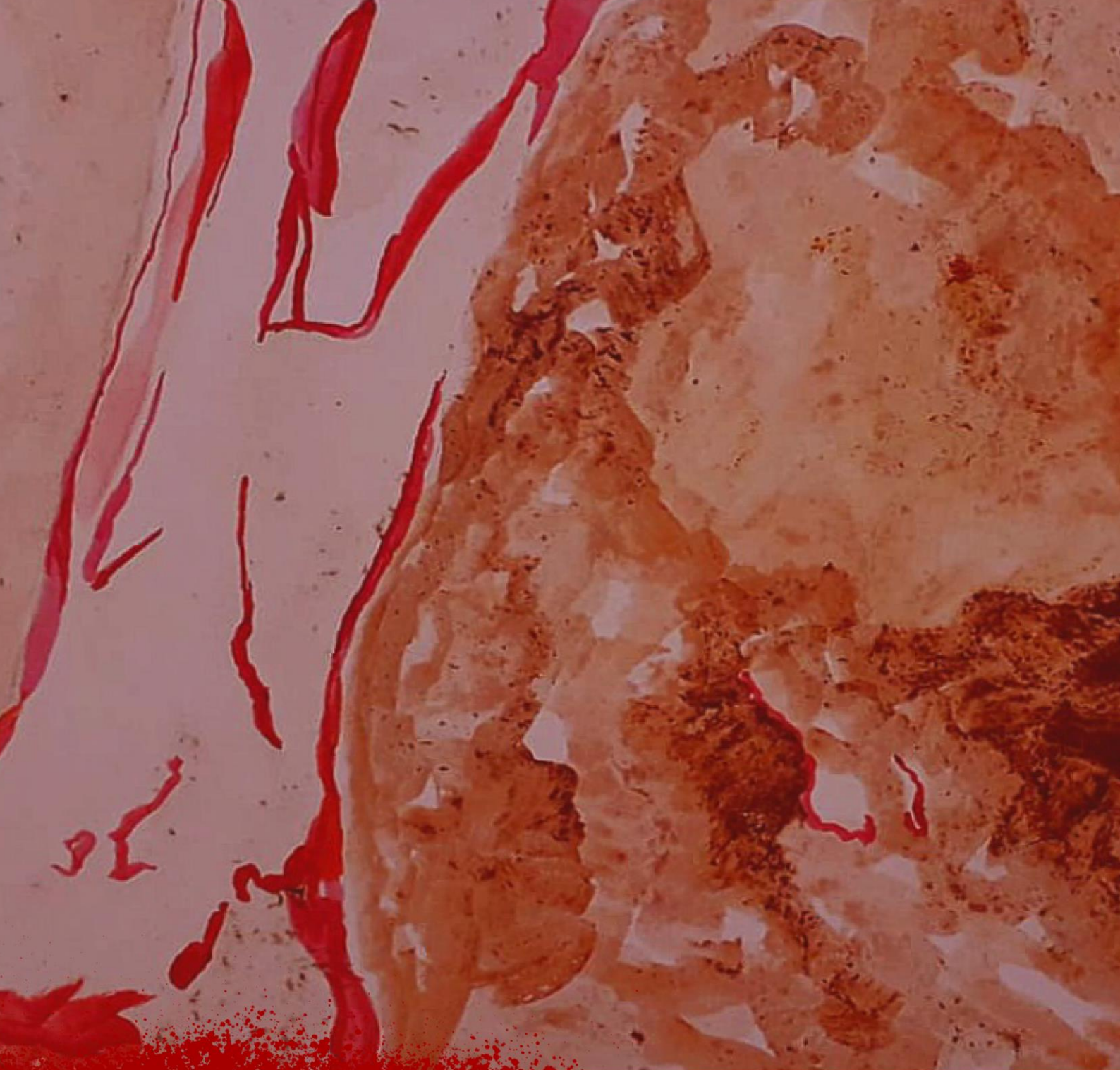
PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual.** Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2022.

PRECIADO, Paul. B. **História de Una Palabra: Queer.** Pixel Editora. Argentina. 2017.

ROSS, Lauren. **Camp it up: camp in the portrait photography of Daniela Rossell and Pierre Et Gilles.** 2010. 134 f. Thesis (Master of Arts in Art History) – Faculty of San Diego State University, San Diego, 2010.

SONTAG, Susan. Notas sobre camp” e “uma cultura e a nova sensibilidade” In. **Contra a interpretação.**

VALENCIA, Sayak. **Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur glocal.** In: LANUZA, Fernando R; CARRASCO, Raúl M. (Org.). **Queer & Cuir: políticas de lo irreal.** Cidade do México: Fontamara, 2015.



Assíria Leite Coelho e Bruno Póvoa Rodrigues

# **O VERMELHO DE VIDAS SECAS: UM ESTUDO SOBRE A COR**

**PALAVRAS-CHAVE:** Sertão; Ambientação;  
Simbologia.

## Resumo

O artigo apresentado, é uma análise das marcas simbólicas do uso do vermelho na obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938). Utilizando de investigações a respeito da construção desses símbolos, que fogem do óbvio, e do movimento artístico que marcou a época em que a obra foi escrita, o modernismo. Além do entendimento de como a ambientação e o universo narrativo de Graciliano Ramos são potencializados pelo vermelho, que representa perfeitamente o limbo vivido pelos personagens entre a vida e a morte.

# Introdução

Aqui propomos estudar a obra *Vidas Secas*, de autoria de Graciliano Ramos, publicada pela primeira vez em 1938, a fim de entender a simbologia que a cor vermelha carrega consigo em toda a narrativa, e o porquê de ter sido ela a escolhida para tratar-se de vidas secas. Um estudo, então, que se detém a partir de detalhes e o quanto estes reverberam nas artes visuais, pois a escolha da cor vermelha, a qual adentra física e simbolicamente os elementos da obra, não se deu de maneira aleatória.

Destarte, falemos um pouco do enredo. Fabiano, um vaqueiro, viaja com sua família: sua esposa, seus dois filhos, a cachorra Baleia e o papagaio sertão adentro, em busca de um lugar onde a seca não se ausenta. No decorrer da narrativa, eles encontram uma casa abandonada e lá se instalam, porém quando o dono da residência retorna, em vez de expulsá-los, faz de Fabiano seu novo vaqueiro responsável por tomar conta da fazenda. Entre vários acontecimentos que deflagram o dia a dia de pessoas sujeitas às mazelas de uma vida sertaneja, é possível perceber a miséria que os rodeia. Ao final da história, a seca retoma seu lugar no sertão e, mais uma vez, inicia seu processo de matança de tudo que nele reside. Mais uma vez Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos se lançam na sorte para a estrada em busca de um novo lar onde a seca não os encontre.

Posto isso, nos tópicos a seguir, será apontado o contexto de produção literária a obra foi escrita, doravante uma reflexão sobre o texto de Oziris Borges Filho (2007) presente em seu livro: *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*, o qual trata da construção do espaço nas narrativas, tendo em vista que a construção do sertão em *Vidas Secas* é fundamental para sua simbologia. Por fim, será feita uma discussão a respeito da importância da cor vermelha como parte construtiva desse espaço, de forma a integralizar todo seu significado.

## Contexto histórico da obra

*Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, livro publicado em 1938, imerso no movimento modernista, que em sua primeira fase foi fundamental para despertar um novo estado de espírito, reformulando a Inteligência Nacional (Andrade, 1978). Assim, o modernismo se iniciou como um brado coletivo que procurou desmanchar essas concepções, aplicando, portanto, um projeto “destruidor” a essa visão. Bueno (2004) chama essa primeira etapa do movimento modernista de “fase heroica”.

Tendo sido marcado e “oficializado” pela Semana de Arte Moderna acontecida em 1922, o Modernismo tinha a “estética” como sua essência, direcionando seu discurso de produção de maneira ideológica (Bueno, 2004). Após os acalorados eventos dessa primeira etapa, tem-se uma mudança de direção em relação aos desejos artísticos da segunda fase do Modernismo, pois essa nova geração de artistas buscava algo diferente. Nesse sentido, Lafetá (1974 apud Bueno, 2004) argumenta que se o projeto do movimento inicial tivesse sido uma “revolução na arte”, o momento posterior a isso, com os artistas da geração de 1930, teria sido “a arte na revolução”.



A formulação geral naquele momento é a de que a geração de 22 destruiu o academicismo e, com isso, executou tarefa importante, mas não suficiente, já que ficou faltando a criação de uma nova arte brasileira. Em duas palavras, pode-se dizer que a literatura de 30 era vista como um alargamento do espírito de 22, e a nova geração não se via, de maneira nenhuma, como integrante do movimento modernista: preferia ver-se como “pós-modernista”. (Bueno, 2004, p.84)

Bueno (2004) prossegue reiterando que a ideia de país novo necessita de ao menos uma utopia vanguardista das artes. A partir então da construção de um presente com pensamento no futuro, que reforça a ideia da construção de uma identidade nacional pautada nos problemas sociais. As produções literárias da geração de 30, assim como *Vidas Secas*, de 1938, época de produções que destacavam a pobreza e a atrofia no desenvolvimento do país, tinham a finalidade de apresentar a realidade que, apesar de pertencer à maioria da população, não eram nem ao menos citadas em expressões artísticas. A obra, portanto, é um grande retrato do sofrimento do sertão brasileiro.

## Construção do espaço na obra

Como discutido anteriormente, houve de fato uma preocupação profunda em lidar com os problemas sociais brasileiros no projeto literário dos romancistas de 30. Dessa forma, é interessante observar como os espaços das narrativas são construídos, pois fica evidente que sem a ambientação dos personagens não seria possível criar a atmosfera de pobreza que estes escritores pretendiam descrever. Assim, a ambientação ganha força, já que, como em *Vidas Secas*, se dá em decorrência destes que o sofrimento recai sobre os personagens.

Borges Filho (2007) coloca que “Muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indicadas no espaço que a mesma ocupa.” (p.35). Em *Vidas Secas*, é possível perceber que os indícios dados pelo sertão, pouco a pouco, anunciam a seca que se aproxima. Em alguns momentos, essas pistas se transfiguram na própria chegada do sofrimento que Fabiano e sua família terão de suportar e então, conforme a seca os alcança, a angústia, o medo e a fome chegam junto a ela. O trecho a seguir mostra os sinais simbólicos e singelos que o sertão se deixa anunciar:

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. **Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo.** Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. **O casal agoniado sonhava desgraças.** O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. (Ramos, 1980, p. 108, grifo nosso)

Importante observar, já nesta primeira amostra, as marcas simbólicas da cor vermelha, tais como “fogo” e “sol”. É perceptível que a descrição do espaço não ocorre meramente denotativa, ou carente de sentidos: a seca do sertão está presente no dia a dia dos personagens, fazendo que essa descrição não seja simplesmente como forma de situar geograficamente os envolvidos. Há casos em que a ambientação se manifesta de forma literal, ou seja, o espaço é meramente factual, unívoco, com função de situar a personagem. (Borges Filho, 2007)

Vejamos:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos. (Ramos, 1980, p.9)

Nota-se que a narração do ambiente se desprende do descritivo, o vermelho forte domina a região despertando a polarização entre amor à terra natal, e ódio pelo sofrimento que ela proporciona. Em oposição a este domínio, o verde dos juazeiros ao longe simboliza a esperança de um lugar seguro para repouso, a fertilidade e a perseverança, cor designada à vida vegetal. Outro contraste é exposto entre o branco das ossadas no solo e o urubu preto que os encara, materializando o agouro de morte do que, por hora, sobrevoa o céu, ou ainda, o destino inevitável dos que por ali passam. Assim, em um movimento dual de cores “opostas” brinca com a relação de vida e morte das duas. (Heller, 2013)

Cabe a interpretação de que às vezes o espaço pode ser usado para representar os sentimentos vividos pelas personagens, ou seja, criar uma relação de homologia entre seus sentimentos e o espaço em que ocupam. Dessa forma, é curioso pensar que a descrição constante do vermelho possa ser uma tentativa do narrador em tornar homogêneo a seca e tudo que no sertão reside. (Borges Filho, 2007)

A partir destas indicações, é possível perceber como a construção do espaço na obra é feita de maneira intensa e peculiar, sendo que o narrador insiste na indicação precisa da cor desse ambiente: “de um vermelho indeciso”. Assim, iremos analisar a escolha da cor vermelha para representar esse grande retrato do sofrimento do sertão brasileiro.

## **A cor vermelha na obra**

A partir daqui, como já vimos algumas considerações acerca da construção do espaço, neste tópico, veremos como a insistência à cor é fundamental para a construção do ambiente. É importante salientar que há referências a outras cores, como laranja, amarelo, azul e preto, mas, sem dúvidas, o vermelho se destaca. Este pode ser encontrado em três elementos relevantes para a obra: no sertão, nas personagens e nos objetos.



## *No sertão*

Eva Heller (2013), em seu livro *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*, comenta que “Sempre que o calor do Sol ameaça a vida, o vermelho passa a ser encarado como cor do demoníaco.” (p.109). Sobre isso há vários trechos da obra *Vidas Secas* (1938) que exemplificam o medo que as personagens têm desse vermelho, simbolizando o retorno da seca: “Chegou à porta, olhou as folhas amareladas das catingueiras. Suspirou. Deus não havia de permitir outra **desgraça.**” (Ramos. 1980, p.43, grifo nosso). Nesse trecho, há um sentido de que se a caatinga está amarela, ainda não há o que temer; “Só tinha medo da seca” (*Ibidem*, p.43); “examinou o céu limpo, **cheio de claridade de mau agouro**” (*Ibidem*, p.108, grifo nosso); “Depois levaria um tiro de emboscada ou envelheceria na cadeia, cumprindo sentença, mas **isto era melhor que acabar-se numa beira de caminho, assando no calor**, a mulher e os filhos acabando-se também.” (*Ibidem*, p.111, grifo nosso). Trazendo elementos que são símbolos da cor, como, neste caso, “desgraça”, “claridade de mau agouro”, “assando no calor”, podemos perceber o quanto a presença do vermelho no sertão assusta Fabiano e sua família. Dessa forma, quando se trata do sertão, o vermelho é atrelado à morte.

## *Nas personagens*

Em alguns recortes do livro, percebe-se o vermelho caracterizando as personagens: “Os meninos, gordos, **vermelhos**, brincariam no chiqueiro das cabras” (Ramos, 1980, p.15, grifo nosso), ou seja, a cor da saúde dos meninos é a vermelha; “**Vermelho, queimado**, tinha olhos azuis, a barba e cabelos **ruivos**” (*Ibidem*, p.18, grifo nosso), aqui, Fabiano é inteiramente descrito como vermelho; “O círculo de luz aumentou, agora as figuras surgiram na sombra, **vermelhas**.” (*Ibidem*, p.64, grifo nosso), aqui, todos eles são descritos; “o menino foi acordar Baleia, que preguiçava, a **barriguinta vermelha** descoberta, sem-vergonha.” (*Ibidem*, p.48, grifo nosso), até a cachorra Baleia é descrita dessa maneira. Logo, nesses trechos, o vermelho é atrelado diretamente às personagens, portanto, a cor não é algo único do sertão, mas também de seus habitantes.

Importante salientar que no início, o narrador apresenta a cor apenas como característica da caatinga<sup>4</sup> e logo mais, adentrando na narrativa, essa cor já se mostra presente nas personagens, como vimos acima: Fabiano é ruivo, os meninos num futuro bom, seriam vermelhos. A posteriori, a cor é atrelada também a alguns objetos, tudo se torna homogêneo e seco, mas de formas distintas de se avermelhar.

Segundo Heller (2013), o vermelho pode ser associado a sentimentos desde o amor/paixão ao ódio, oscilando, em função de diversos tons escuros e claros. Em *Vidas Secas*, a semiótica do

---

<sup>4</sup> “Na planície **avermelhada** os juazeiros alargavam duas manchas verdes.” (Ramos, 1938).

vermelho oscila entre coisas positivas e negativas: Fabiano associa que a cor da saúde de seus filhos ao vermelho, mas, também, quando o mulungu ganha essa cor, ela é atrelada à uma nova fase de destruição, como vimos anteriormente.

Explorando as faces que esta cor pode transfigurar, Heller (2013) coloca que é a mais potente dentre as demais, ainda acrescenta que “há um provérbio que é curto e grosso: ‘Heute rot, morgen tot’ (vermelho hoje, morto amanhã).”. (p. 107)

Retomando em “Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras” (Ramos, 1980 p.15); “As cores da saúde voltariam a cara triste de Sinhá Vitória... A catinga ficaria verde.” (*Ibidem*, p.16); “Olhou a caatinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde.” (*Ibidem*, p.23); a ideia transmitida é que o vermelho pulsa como sangue simbolizando a vida animal, conseqüentemente a vida dos personagens, e o verde a vida vegetal.

## *Nos objetos*

Os trechos citados adiante tratam da cor presente nos objetos das personagens. Vejamos: “Sinhá Vitória, enfronhada no vestido **vermelho de ramagens**” (Ramos, 1980, p.71, grifo nosso). É pertinente ressaltar que, na antiguidade, apenas os nobres tinham permissão para usar roupas dessa cor, e então a personagem Sinhá Vitória, numa tentativa de ser vista como alguém alheia a sua classe social, no dia que vai à cidade com a família, se veste em vermelho, buscando mostrar elegância e poder, características intrínsecas a cor.

Outra situação percebida no fragmento “Safadinho. Atirou um cocorote ao crânio enrolado na **coberta vermelha** e na saia de ramagens.” (*Ibidem*, p.86, grifo nosso). Dentre os poucos objetos que possuem, possivelmente a única coberta, esta é vermelha, se assemelhando ainda aos mantos bíblicos, os quais são símbolos de grande honraria. Ademais, “A lâmina parou de chofre, junto à cabeça do intruso, bem em cima do **boné vermelho**” (*Ibidem*, p.100, grifo nosso), este é um trecho em que Fabiano se depara novamente com o soldado que o havia prendido injustamente, porém, nesse momento, em hora de desserviço. O mesmo usa na cabeça um boné, objeto este que demonstra poder e agressividade, sendo esses signos ressaltados ainda pela cor que o caracteriza.

### *Nos elementos: sangue, fogo e ruivo*

O narrador de *Vidas Secas* (1938) ainda associa o vermelho a outros elementos, como calor, faísca, brasa(s), luz(es), queimado(a), assado(a), entre outros menos recorrentes, serão apresentadas três situações particularmente notáveis para compor a simbologia da obra: o sangue, o fogo, e, por último o ruivo.

Sendo assim, no caso do livro, a presença do sangue sentencia um “sangrar”, como em “Uns riachos miúdos marejavam na areia como **artérias abertas de animais.**” (Ramos, 1980, p.52, grifo nosso), onde até os riachos do sertão sangram, esvaem-se de sua vida, ou ainda, quando a noite cai, “rolavam **nuvens cor de sangue**” (*Ibidem*, p.65, grifo nosso), que refletiam as partículas de areia do sertão. Dessa forma, o elemento sangue, pensando na coloração que ele carrega consigo, na obra compõe uma noção de sofrimento e maus agouros.

Seguindo, então, para o elemento fogo, que em si, carrega aspecto visível e simbólico vermelho. Este elemento dissipa o frio e as forças da escuridão. No capítulo “Inverno” da obra, o trecho “A família estava reunida em torno do fogo” (*Ibidem*, p.63), sendo este substancial à sobrevivência nesta época do ano. Ademais, quando Heller (2013) coloca que “O fogo purifica pela destruição; ele é de tal modo poderoso que nada pode fazer resistência a ele.” (p.109); podemos constatar que, quanto a esse elemento de poderes infindáveis, quando associado ao sertão, nada se pode fazer a respeito a não ser fugir.

Sobre o ruivo, é interessante observar que apenas Fabiano, o homem da família, é descrito com tal característica, a qual, vinculada ao homem, simboliza a força. Fabiano enxerga-se como sendo tratado como um bicho e traz cravado em seus traços a marca da força.



## Conclusão

A princípio, esta pesquisa tinha intuito de analisar a personificação e o poder simbólico da seca transfigurada pela cor vermelha, porém, no decorrer, foi notado que em cada um dos elementos estudados o vermelho toma diversas significações. Então, não se trata apenas da seca, se trata de fato do vermelho que surge de diferentes formas em todos os elementos da obra: espaço, personagens, elementos e objetos. Pois, o vermelho da seca significa destruição, medo, agonia; nas personagens vida e força; nos objetos demonstração de soberania, poder, honra e felicidade. E ainda, elementos de tão forte simbologia como o sangue, fogo e a cor ruiva dos cabelos dão à obra outro tom, ressignificam o vermelho dando um palco cada vez mais espaçoso.

A obra é um retrato do sofrimento do sertão brasileiro, a escolha do vermelho para perpetuar seus elementos não ocorre de maneira aleatória, mas intencional, pois o vermelho é o início (vida) e o fim (destruição). A ambientação e o universo narrativo de Graciliano Ramos se modificariam radicalmente com a adoção de outra paleta de cores, pois a simbologia de vida e morte é perfeitamente representada pelo vermelho.

Por fim, como escrito por Heller (2013) “O vermelho não tem como ficar em segundo plano”. (p.116)

## Referências

ANDRADE, Mário. O movimento modernista In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978, p.231- 255.

BORGES FILHO, Ozíris. Introdução à Topoanálise In: \_\_\_\_\_. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

BUENO, Luís. Nação, Nações: os modernistas e a geração de 30. **Revista Via Atlântica**, n.7, out. de 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49789>  
Acesso em: 16 de nov. 2019.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão** [tradução Maria Lúcia Lopes da Silva]. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 1980. 156 p.



Isabella Flávia dos Santos

# **ILUSTRAÇÃO NA LITERATURA: ANALISANDO A RELAÇÃO IMAGÉTICA-TEXTUAL A PARTIR DO LIVRO “O DEMONOLOGISTA” DE GUSTAVE DORÉ**

**PALAVRAS-CHAVE:** Terror; Ilustração; Literatura.

## Resumo

Esse artigo compreende uma análise sobre ilustrações, em especial, as que fazem parte de composições com histórias do gênero terror. Para isso, é discutido como exemplo o livro *O Demonologista* de Andrew Pyper (1883), juntamente com as importantes gravuras de Gustave Doré que aparecem na publicação. Além disso, o texto é também uma discussão sobre a produção de Doré, suas detalhadas composições e como seu trabalho é uma forte inspiração para a minha pesquisa no Programa de Iniciação Científica Voluntária (PIVIC), realizada dentro da área das Artes Visuais sob a orientação do Prof. Dr. Ronaldo Macedo Brandão.

“A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido.”

(H. P. Lovecraft)

# Introdução

Esse artigo apresenta-se como estudo de caso sobre o gênero do terror, logo abarca sua perspectiva literária e ilustrativa. As peculiaridades e reverberações próprias do terror, principalmente a partir de textos e imagens fabricados para produzir essas sensações, relacionam-se diretamente à maneira como ocorre a relação entre espectador e obra. De modo geral, cada palavra e cada cena possuem uma força de influência sobre os indivíduos que observam e utilizam delas. Dentro do gênero em questão, esse processo é aprofundado pela criação do suspense e do medo, seja pela ocultação de informações ou pela extrema e/ou súbita exposição delas. Nesse processo, observo como exemplo a produção literária *O Demonologista*, de Andrew Pyper (1883) e as ilustrações que a acompanham e com ela compõem um objeto único: as gravuras de Gustave Doré (1832-1883).

*O Demonologista* apresenta-se como uma obra misteriosa e grande parte de sua narrativa baseia-se no jogo entre realidade e imaginação. A criação de um universo novo, alternativo ao real, mas extremamente enigmático e assustador, é uma característica frequente em produções do gênero do terror e nos permite ver o “íntimo dos personagens invadido e desvelado, apontando para aspectos da degradação humana” (CARVALHO, 2021, p. 214). Neste livro, a decomposição humana ocorre de diversas maneiras, utilizando do aspecto psicológico como estratégia para introduzir cada vez mais o leitor na história e na própria mente do personagem principal, David Ullman. Desse modo, encontro em

Andrew Pyper (1883) um inquietante caminho para minha próxima pesquisa sobre esse gênero literário que tem me inspirado a criar minhas próprias histórias.

Outro fator importante desta pesquisa encontra-se na imagem. Utilizando do mesmo exemplo, o livro *O Demonologista*, posso pontuar a relevância das ilustrações da edição em análise para o compor da história. A escrita de Pyper nesta obra referencia constantemente a produção *Paraíso Perdido* de John Milton (1666), não apenas como inspiração e/ou fator presente na vida dos personagens, mas como fio condutor e guia dos acontecimentos, ao citar o poema em diversos momentos e utilizar dele como ponte entre realidade e fantasia. É por meio dessa conexão que surgem as ilustrações de Gustave Doré (1866), artista que compôs obras para *Paraíso Perdido*, que se repetem aqui, assim aprofunda ainda mais a experiência literária e artística do livro. Para a minha produção, as imagens de Doré são importantes não só pela ligação que estabelecem com o texto, mas por sua própria visualidade por meio da criação de sombras, o jogo de preto e branco e o suspense visual.

Enquanto artista em formação, meu processo envolve o constante contato com diferentes referências estilísticas, temáticas e de técnica. Por essa razão, além de comentar um pouco sobre a produção literária, aprofundar-me em nas obras de Doré (1866) enquanto visualidade de inspiração e análise. Em meu trabalho, acredito ser de suma importância compreender como os elementos de determinada imagem contribuem para as sensações e reações que ela pode provocar em seu espectador, principalmente quando envolvida pela aura do terror e do suspense. Gustave Doré (1866), para além de sua minuciosidade



com os detalhes, as luzes e as sombras de seus desenhos, conseguiu exprimir cenas de profundidade imaginativa, ao criar e complexos universos, mesmo quando representava figuras já muitas vezes presentes e comentadas na sociedade, como o próprio Satã. De maneira próxima, pretendo elaborar também meu próprio universo com minha arte, fomentando sentimentos e estabelecendo novas fronteiras entre o real e o fantástico.

Nessa lógica, o mote de toda essa discussão da literatura, da imagem e da junção desses elementos, dentro da ótica do terror, é motivado pela minha pesquisa de iniciação científica, meu atual projeto. De modo geral, meu processo consiste em localizar tradições orais, ou lendas urbanas, no estado de Minas Gerais, e transformá-las em contos ilustrados, trazendo à tona histórias que fazem parte de uma cultura muitas vezes esquecida e desenvolvendo um trabalho autoral de criação artística. Essa produção, por sua vez, resultará em um livro compilado desses contos e suas respectivas ilustrações, objeto que registrará meu percurso e seus frutos, incrementando meu portfólio e meu trabalho enquanto artista. É nesse sentido que busco e discuto o livro de *O Demonologista* como um objeto completo, considerando seus textos e suas ilustrações e analisando sua comunhão enquanto obra. Assim, esse artigo funciona como um material de estudo e compreensão prática do que pretendo produzir em minha própria experiência criativa.

## ***O Demonologista e Gustave Doré***

Neste estudo de caso, comentarei, textual e visualmente, o livro "*O Demonologista* de Andrew Pyper (1883). Publicado no Brasil pela editora *Darkside Books* em 2015, a obra traz para o leitor uma experiência tanto literária quanto gráfica, constituindo um exemplar de capa dura, com texturas e ilustrações que provocam uma imersão ainda maior na história e no universo que é apresentado a cada página. Desse modo, procuro discutir essa relação entre texto e imagem de maneira mais profunda, baseando-me em pesquisas e leituras prévias e em meu próprio trajeto ao ler a publicação em questão.

*O Demonologista* é um escrito do gênero terror. De modo geral, durante todo o livro acompanhamos o personagem principal e narrador, David Ullman. Professor de estudos literários na Universidade de Columbia, Ullman dedicou grande parte de seu trabalho em estudar a figura do Diabo na literatura, em especial na obra-prima de John Milton (1667), *Paraíso Perdido*. Fato curioso, já que David é um ateu convicto e portanto, não acredita na existência de Satã e nem de Deus, o que faz com que ele duvide várias vezes dos acontecimentos que o envolvem ao longo da narrativa. No decorrer da história, o terror vai ocupando cada vez mais o espaço. O que, no começo, parecem cenas ambíguas e/ou imaginárias, se tornam elementos realistas, ainda que grotescos, na medida em que tanto o personagem principal quanto o leitor passam a acreditar no sobrenatural e nas suas ações.

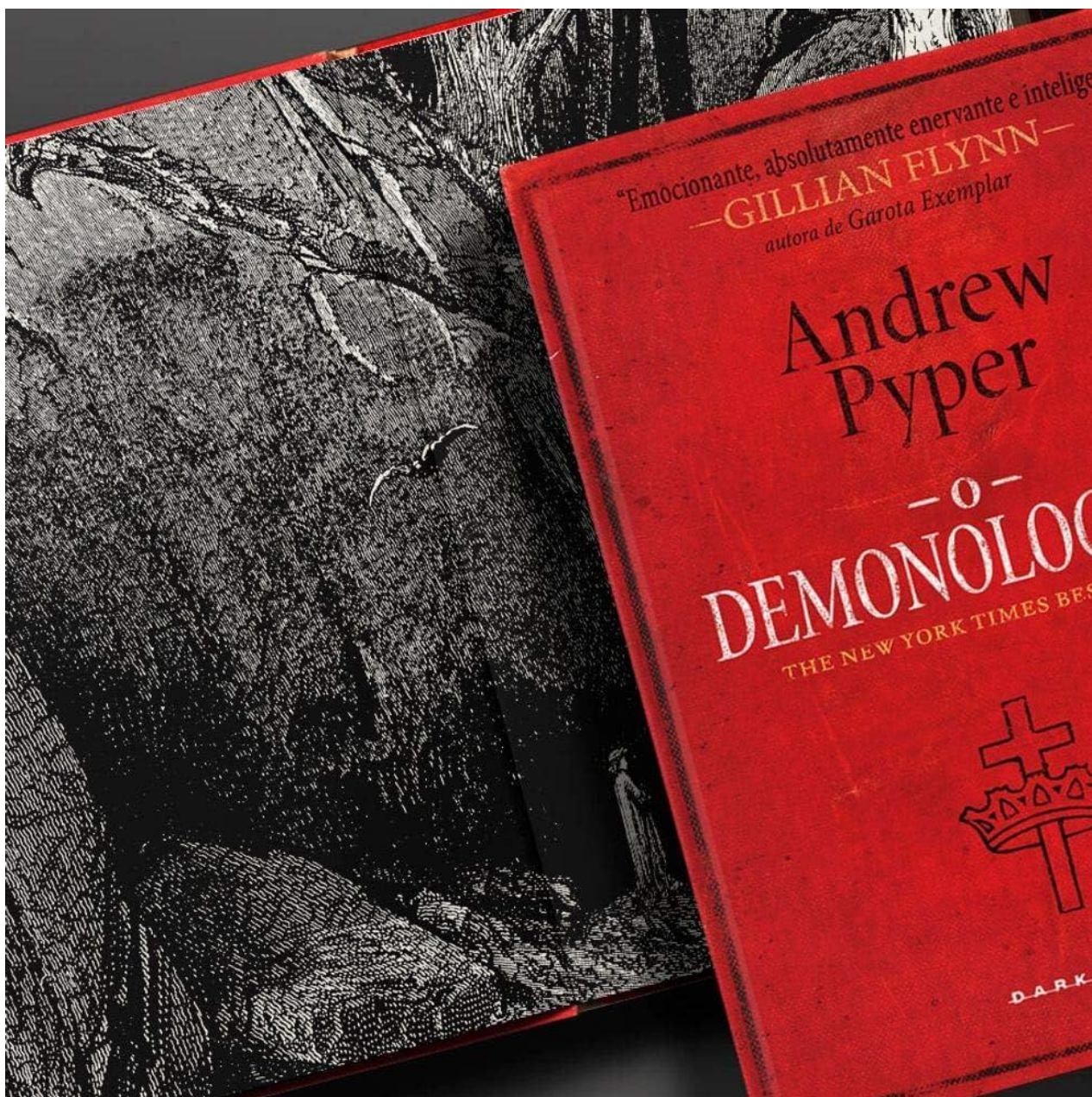


Figura 1. Capa e contracapa do livro "O Demonologista" de Andrew Pyper (Darkside Books, 2015).

Enquanto livro de terror, a obra de Pyper (1883) é também pertencente a uma categoria maior, a fantasia. A expansão dos temas que Ullman havia estudado a vida toda, ainda que não realmente acreditasse neles, o coloca em um paradoxo, no qual o universo fantasioso ocupa gradativamente a sua vida real. Dessa forma, protagonista e leitor encontram-se em um impasse e devem decidir: “ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade” (TODOROV, 1977, p. 148). Nessa perspectiva, a literatura e a ilustração de fantasia funcionam como passagens que conectam dois mundos: o que vivemos e uma distorção (boa ou ruim) desse primeiro, permitindo-nos habitar ambos simultaneamente por um período e fomentando o impasse comentado por Todorov (1977).

Complementando e dando profundidade para a experiência de leitura, a narrativa é ilustrada pelos desenhos de Gustave Doré (1866). Doré foi um grande ilustrador de seu período e compôs imagens para diversas obras conhecidas, como *A Divina Comédia* de Dante Alighieri e *Fábulas* de Jean de La Fontaine. O artista também produziu uma série de composições para *Paraíso Perdido*, história de John Milton (1667) que é parte importante e constantemente mencionada no livro de Andrew Pyper (1883), como comentado anteriormente. Assim, são esses desenhos que acompanham a obra *O Demonologista*, e estabelecem um diálogo direto com a personalidade e a profissão do personagem principal, além de criar uma imersão e relação intensa com o sobrenatural e suas representações.



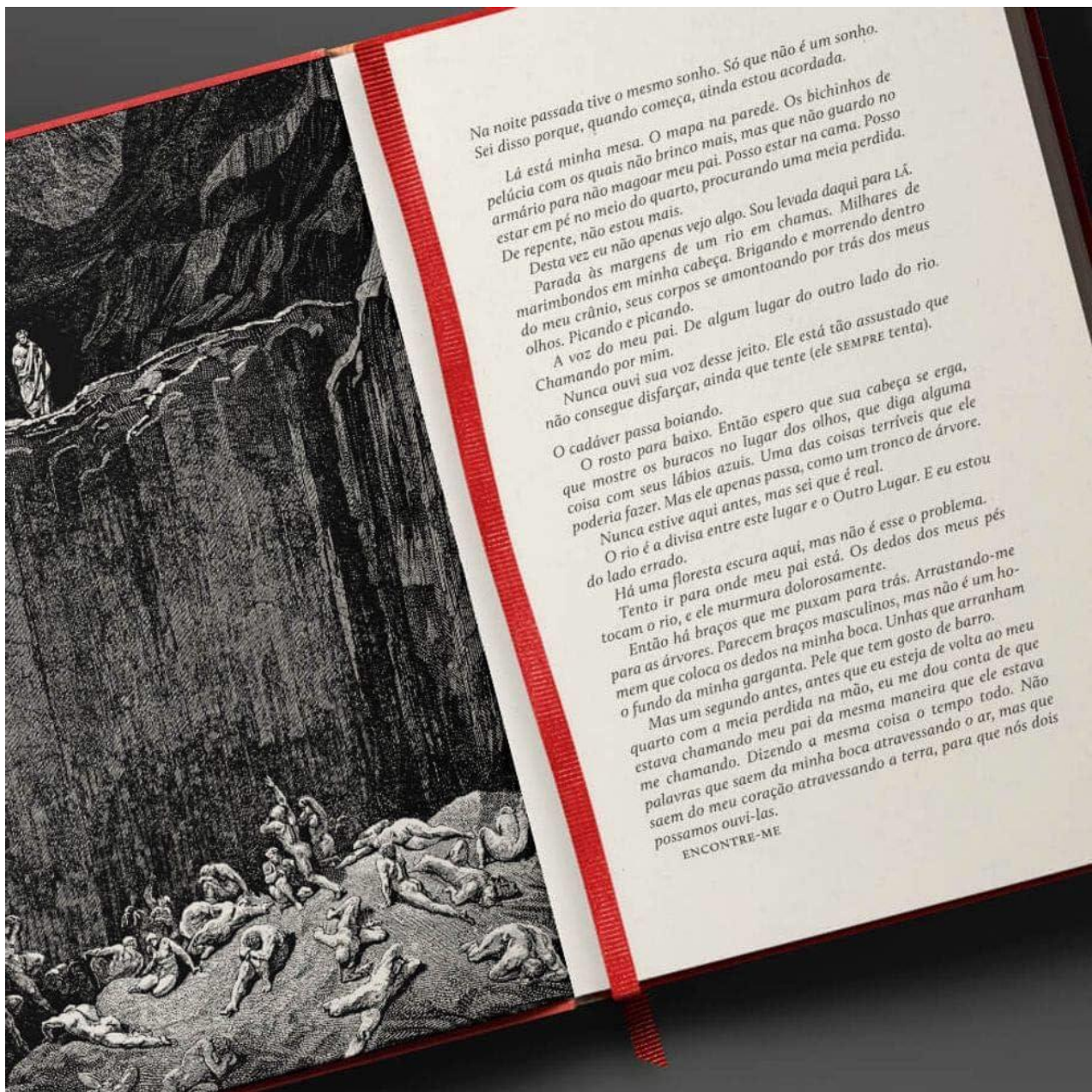


Figura 2. Vista de dentro do livro "O Demonologista" (Darkside Books, 2015).

A apropriação que essa publicação faz das imagens de Doré (1866), presentes tanto na versão original em inglês quanto na publicação da editora *Darkside*, utilizando-as como parte fundamental da experiência de leitura é um ponto importante a ser analisado. Além da ligação entre as ilustrações e a história *Paraíso Perdido*, a qual é constantemente citada durante a narrativa, principalmente devido a sua ligação com o personagem principal. As obras também contribuem para a criação pictórica desse universo na imaginação do leitor. De modo geral, nós conseguimos visualizar facilmente acontecimentos narrados que fazem parte, ou poderiam fazer, do cotidiano. Um personagem que frequenta a escola ou a universidade, um almoço em família ou um encontro amoroso são exemplos de cenas que podemos encontrar em livros e na vida real. No entanto, é mais difícil idealizar passagens que envolvem o sobrenatural, justamente por suas características ocultas e misteriosas. Assim, *O Demonologista* utiliza esses desenhos não apenas como uma decoração anexa ao texto, mas sim como uma forma de imergir o receptor naquela composição.

Dentro do gênero do terror, a presença das imagens muitas vezes auxilia na criação da atmosfera desejada. Como os símbolos desse tipo de produção são, muitas vezes, específicos de cada história, ou então já estão muito vinculados a um estereótipo da sociedade, a ilustração exerce um papel de filtragem, expondo ao espectador um mundo obscuro com particularidades próprias. No caso do livro em análise, essa influência ocorre de maneira natural, ainda que sua aparição seja notável e marcante. A contracapa do exemplar ao já apresentar desenhos de Doré (1866), antecipa-se na concepção de um cenário sombrio que se estende por toda a narrativa. Ao acompanhar a história, a frequência dessas imagens

no início dos capítulos também faz seu papel, mantendo essa construção e mergulhando cada vez mais no inferno físico e psicológico enfrentado pelo professor Ullman.

A presença dessas ilustrações, principal foco deste texto, potencializa o universo literário no qual Andrew Piper (1883) insere seus personagens. Em outras palavras, é por meio delas que o leitor consegue visualizar de maneira mais concreta algumas paisagens descritas ao longo da narrativa, principalmente aquelas que envolvem elementos sobrenaturais e/ou lugares imaginários. Essa atmosfera, construída pela estrutura espaço-visual do livro, é parte essencial da experiência de leitura, já que os desenhos de Doré (1866) apresentam-se como portais nos quais o espectador pode mergulhar, vivenciando a história de maneira mais significativa. Além disso, é importante notar que os elementos de escrita e de figuração formam uma união sólida e constroem o conteúdo do objeto literário juntos, criando um efeito visual e conceitual únicos.





Figura 3. Ilustração para “Paraíso Perdido” de John Milton, Gustave Doré, 1866. (<http://scih.org/illustrations-gustave-dore/>)

O jogo de luz e sombra, as hachuras e os temas retratados por Gustave Doré (1866) são colocados como espécies de entradas para o mundo além, em outras palavras, o mundo da fantasia. Dessa forma, a relação entre palavra e imagem transporta tanto os personagens quanto nós observadores para uma nova vivência, contribuindo para a formação dos cenários e para o fomento do medo e do mistério durante a leitura. A existência desse vínculo não só expressa a importância de figuras visuais dentro do contexto literário, como também demonstra que as ilustrações se tornam parte indissociável daquele objeto a partir da observação e expansão que o leitor faz dele. Enfim, é pensando nesses processos que podemos compreender esse universo de maneira mais complexa e completa.

Dentro de minha pesquisa, o trabalho de Doré (1866) funciona não apenas como uma referência no universo de *O Demonologista*, mas também aprofunda minha visão sobre a ilustração e a criação de atmosfera por meio dela. Ao pensar em ilustrar contos que antes foram lendas urbanas, preciso considerar os aspectos que envolvem aquela história e tentar ao máximo exprimir a energia das palavras por meio de formas, figurativas ou não. Além disso, para ampliar a experiência de contato, é necessário construir uma associação entre texto e imagem que ultrapasse a simplicidade decorativa, tornando-os um objeto único. Assim, consigo compreender meu processo artístico como uma junção da literatura e do visual, duas áreas que sempre foram de grande interesse.

Outra atração que possuo pela obra de Gustave Doré (1866) refere-se à técnica e ao resultado visual. Durante a iniciação científica, pretendo manter a produção de ilustrações dentro da paleta de cores de preto e branco, a partir do uso do nanquim concentrado, explorando luz e sombra e o contraste de forma a criar imagens mais profundas e macabras. Desse modo, posso ver nas gravuras em questão um ótimo exemplo da exploração dessas particularidades ópticas, e ainda que minha técnica seja distinta, vejo nelas uma inspiração enquanto composição e resultado. É nesse sentido também que esse artigo é colocado, demonstrando um exemplo principalmente imagético daquilo que pretendo desenvolver, ainda que em um novo e distinto contexto. Assim, apresento junto a este artigo minhas primeiras produções para a iniciação científica: um conto escrito a partir de uma lenda atual, originada no interior de Minas Gerais<sup>5</sup>, e o desenho em nanquim que produzi para representá-la. Neste primeiro projeto, a experiência foi extremamente experimental e passei por diversos processos até atingir uma obra final, principalmente a partir da observação e análise de minhas referências.

Como exemplo para isso, podemos realizar um comparativo entre a produção de Doré para *Paraíso Perdido* e o trabalho de outro artista baseado na mesma publicação, Pablo Auladell (1667). Gustave Doré (1866), como já comentado anteriormente, apresenta o cenário e os personagens descritos no poema de John Milton (1667) por meio de imagens cheias de detalhes, com grande uso de hachuras e formação de profundidades, traz a representação de figuras sobrenaturais, como anjos e demônios, cria uma aura densa em que cada elemento procura o espectador

---

<sup>5</sup> **A bebê Juliana**, conto apresentado na página 104

com suas minúcias. Em contrapartida, o trabalho de Auladell utiliza de uma ilustração mais “solta”, demonstrando um desenho que flutua e carrega os elementos do texto por meio da estranheza do traço e das manchas que completam a composição. Outro ponto importante a ser comentado é que, enquanto as gravuras de Doré apresentam um fundo mais escuro e figuras mais claras definidas em destaque, a obra de Auladell faz o contrário: seus personagens são mais marcados e sombreados em oposição ao ambiente que os cercam. Nas figuras abaixo, observamos essas diferenças em uma cena que representa o mesmo momento: a queda de Lúcifer e seu exército para o inferno.



*Figura 4. Ilustração de Gustave Doré para “Paraíso Perdido”.*





Este referencial dentro da minha pesquisa é importante, porque auxilia na compreensão de como a proposta é condutora no estilo e na composição da produção. A partir dos exemplos, vejo o processo de criação como um complexo emaranhado de ideias, figuras e objetivos que devem ser analisados e alinhados. Assim como nos casos apresentados, criar minhas ilustrações depende do texto que as acompanha e da relação que se deseja fabricar entre os elementos com o próprio leitor/observador. Desse modo, a trajetória do artista, especial do ilustrador de histórias, envolve a apreensão do universo no qual se insere aquela produção específica para que a composição final da obra consiga exprimir o conceito da história, mesmo quando dissociada das palavras.

Enfim, vejo este artigo como um registro da pesquisa artística-visual que tenho feito dentro do universo narrativo. De forma geral, ao adentrar no multifacetado sistema da literatura e da arte enquanto visualidade e, principalmente, ao combinar esses espaços a partir de uma perspectiva, encontrei certa dificuldade em expressar meus objetivos e minhas projeções para o projeto que desejava iniciar. Procurei, então, esclarecer como vejo o objeto do livro e como considero importante que seu conjunto apresente uma unidade textual e imagética, na qual a ilustração tem um papel indissociável na significação da história. Em outras palavras, busco como artista em constante formação que sou, contemplar o estudo da produção literária unida ao aspecto visual das obras e assim, aprofundar o trabalho que desenvolvo em minha iniciação científica. Dessa maneira, trago à tona não só as histórias das lendas urbanas que contarei, mas também as imagens que estas podem suscitar no imaginário individual e coletivo.

# Conclusão

As obras que envolvem a representação do sobrenatural, sejam elas literárias ou visuais, possuem todo um cosmos próprio de criação e de desenvolvimento. Por consequência, o suspense de habitar um novo mundo, cheio de mistérios e possivelmente criaturas e acontecimentos aterrorizantes, compreende também uma expectativa que extrapola a leitura e a observação, afinal “o fantástico tem, pois, uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento” (TODOROV, 1977). É nesse espaço em que o livro *O Demonologista* funciona como exemplo de como a combinação entre palavra e ilustração não tem apenas propósito decorativo nesse gênero, mas é um importante método de unificar e completar ainda mais o universo que é apresentado.

Dentro dessa perspectiva, o escrito de Andrew Pyper (1883) e as gravuras de Gustave Doré (1866) estabelecem uma unidade enquanto obra e enquanto conceito. A função de ambos se torna indissociável, promovendo um ambiente próprio de si mesmo e intrínseco ao significado que lhe foi atribuído com a história e as imagens em questão. Desse modo, a atmosfera do livro, enquanto objeto, é moldada pela essência de cada elemento que o compõe, que com efeito auxiliam em potencializar a experiência de seu espectador. Além disso, é importante salientar como a presença dos componentes visuais possibilita uma comunicação mais universal e portanto, tem uma grande influência na interpretação da totalidade do sistema.



A produção artística de Doré pode ser então analisada técnica e visualmente por seus componentes. Dessarte, o cuidado nos detalhes, o uso pertinente de luz e sombra para criar suspense e as hachuras como maneira expressiva de criar as composições são parte importante das características do próprio artista. Dessa maneira, produz imagens complexas, delicadas e potentes, tudo ao mesmo tempo. Seus desenhos, para além de meras ilustrações, transportam o observador à visão de Doré sobre o mundo, seja ele o real ou o imaginário, produzindo uma fantasia singular para as figuras retratadas. Assim, coloquei-o como importante referência para a minha produção (e, possivelmente, a de outros artistas também), fomentando uma revisita frequente às suas obras e aos universos que elas compreendem.

A partir das discussões suscitadas neste artigo, acredito que pude expor e aprofundar a relação texto e imagem de maneira mais clara. De forma geral, interpreto que essa ligação tenha um papel profundo na significação das histórias e das ilustrações, em especial, dentro do gênero do terror, subcategoria do fantástico, já que é por meio dessa associação que o leitor/observador pode adentrar no universo descrito de forma mais completa, vivenciando a experiência tanto quanto os próprios personagens. Em outras palavras, acredito, enquanto leitora e principalmente enquanto artista, que o desenho pode funcionar como portal para vivências visuais universais, potencializando histórias e criando narrativas.

# O primeiro conto

## *A bebê Juliana*

A semana de recepção dos calouros havia começado. Como todos os anos, a universidade estava lotada e as casas e os apartamentos da região voltavam a ser habitados, tornando possível sentir novamente a energia que a juventude exalava nos espaços. Em uma república, não muito longe do portão principal do campus, a conversa estava fervorosa entre veteranos e novatos que organizavam seus pertences enquanto acostumavam-se com a atmosfera do local.

- Mas então, qual de vocês vai dormir com a Juliana hoje? - indagou um dos veteranos, olhando para três dos novos moradores da casa.

- Juliana?

- É, nossa mascote. Ela adora dar abraços quentinhos a noite, puxar seu pé e ligar a televisão sozinha.

- Para de graça, Alex. Vai assustar os caras. - respondeu outro veterano.

- Pô, eles têm que ser apresentados a todos os membros da casa, não tem? Ainda mais porque a Juju odeia dormir sozinha. - provocou Alex.

- Tá, mas *quem* é a Juliana? Um cachorro? Um urso de pelúcia? - perguntou um calouro.

- Não, meu amigo, a Juliana é um bebê... - respondeu outro morador antigo da casa enquanto trazia dos quartos um quadro e o mostrava para todos. - Digam olá para a Juju.

O retrato parecia muito alegre. Uma bebê risonha, de roupas coloridas e sorriso contagiante estava sentada a frente de um piano. Em outro contexto, seria uma bela imagem a ser exposta em um álbum de família ou sobre um móvel da casa. Aqui, além da estranheza de um rosto desconhecido, Juliana também carrega uma história que, para aqueles que estiveram em contato com ela, não era tão feliz.

- Por que vocês têm a foto de um bebê emoldurada? Ela é irmã de alguém?

- Não, não. A Juliana é uma lenda aqui da cidade, tá aqui na república faz alguns anos já. - disse Alex com um sorriso estranho no rosto - Ela é praticamente família aqui, então a tratem com respeito.

Os novatos se entreolharam enquanto observavam a fotografia de um bebê sorridente, a Juliana, que agora estava disposta no centro da sala de estar. A ansiedade e as emoções da mudança de cidade, a efervescência da universidade e as incertezas desse novo momento tornavam tudo mais intenso para eles, ainda mais pelo fato de não serem próximos de ninguém ali. A atmosfera do lugar estava mudando vagarosamente, os silêncios pareciam mais longos, a brisa parecia mais fria e os garotos não sabiam definir o que, mas havia uma nova presença no espaço, uma presença que não era humana.

- Você quem trouxe ela pra cá, Alex? - perguntou outro calouro, após criar coragem para abrir a boca.

- Ah, não. Quando cheguei, ela já era moradora da casa. Mas admito que tenho um certo carinho por ela. - respondeu e olhou para um veterano que estava encostado em um dos cantos da

sala - Cabeça, apaga a luz aí. Vou contar pra eles a história da Juliana.

As luzes do cômodo foram apagadas e alguns dos estudantes utilizaram seus celulares para fornecer pequenos pontos de luz no ambiente, um cenário propício para uma boa história de terror.

- Dizem que muitos anos atrás um cara, que morava lá na *Desesperômetro*, aquela república do outro lado do campus, tava andando na rua e encontrou o quadro aqui. - começou Alex - Tinham duas crianças, acho que eram duas meninas, do lado dela e, quando ele perguntou, elas disseram pra ele levar a foto embora porque ninguém queria a Juliana. Tadinha, sendo rejeitada desde sempre.

Parece que o cara ficou com pena também, porque levou ela pra casa e deixou lá como objeto de decoração. Os outros moradores da rep. não curtiram muito não, tentavam sempre manter distância, mas os relatos são de que a Juliana ligava e desligava aparelhos da casa, tipo televisão e rádio, além de causar uma sensação ruim o tempo todo, como se algo estivesse errado. Um deles inclusive jogou ela num terreno baldio quando acordou e a viu do lado da sua cama.

Depois de assustar todo mundo da casa, os moradores reclamaram tanto que ela foi levada pra outra república. O que ninguém imaginava é que a situação ia só ficar pior. Um dos caras de lá era super medroso e ficou aterrorizado com a fotografia, mas os outros só acharam graça de tudo e isso influenciou pra ficarem botando lenha no medo dele. Conforme as semanas passavam, os eventos que já haviam ocorrido na primeira casa começaram a se repetir. Rádio e TV ligando sozinhos, e uma sensação estranha

constante se tornaram comuns no dia a dia. E então, aquele cara medroso começou a surtar. Vivia o tempo todo com medo, dizia ver vultos o tempo todo e acabou desenvolvendo síndrome do pânico e uma desconfiança de todos ao seu redor.

A gota d'água foi quando ele começou a ligar pros amigos dizendo que não conseguia mais lidar com a Juliana e que iria matar alguém. As reações dele foram tão absurdas e gritantes que a foto foi devolvida pra casa inicial, mesmo com a relutância dos moradores de lá. Alguns sugeriram que a fotografia fosse jogada fora, num rio, ou então que a colocassem em um cemitério com uma cruz em cima, mas o cara que achou ela já tinha criado uma afeição pela Juliana. Depois disso, a foto ficou lá na *Desesperômetro* até o cara se formar, mas não sei quem trouxe ela pra cá."

- E v-vocês n-não tem medo de... sei lá, ela matar alguém daqui? - gaguejou um dos novatos após a história contada por Alex.

- Bom, eu estou aqui há mais de um ano e nada aconteceu comigo. Relaxem, galera, o Alex tá só assustando vocês, é tradição.  
- respondeu outro veterano.

- Eu também nunca vi nada de estranho, não. - começou Alex  
- Mas dizem que um dos antigos moradores da primeira república morreu pouco depois de sair de lá sob circunstâncias misteriosas. Tem gente que diz que é culpa da Juju, aí vai de vocês acreditarem ou não.

- Misericórdia! Eu em, quero ficar o mais longe possível disso aí! - exclamou outro novato, desesperado - Será que ainda tem vaga em um pensionato aqui perto?

- Ih, fica calmo, cara. Nem tudo da história é ruim. - disse outro veterano que estava calado até então - Dizem que na *Desesperômetro* parece que a casa está de ouvidos tampados o tempo todo, ninguém fora escuta o que acontece dentro e vice-versa. Vocês repararam nisso aqui também?

Um silêncio profundo se instaurou na sala. Realmente, não existia nenhum ruído externo que adentrasse o recinto, nenhum pássaro, nenhum carro, nem mesmo as conversas animadas dos universitários que constantemente passavam pelas ruas. O pânico dos calouros apenas crescia enquanto eles tentavam desesperadamente ouvir qualquer barulho, por mínimo que fosse. E então...

BAM!

Alex jogou um livro que estava perdido por ali em cima da mesa de centro. Os novatos pularam do sofá, gritando e correndo enquanto os demais gargalhavam na sala. A luz foi acesa novamente, iluminando o local e tornando visível os garotos escondidos atrás da cortina, da porta do quarto ligado à sala de estar e do sofá.

- Que saco, Alex! Tá achando graça porque não foi você que quase teve um infarto, né! - gritou um deles, saindo de seu esconderijo. Os veteranos ainda estavam se recuperando da crise de riso que o susto causou.

- Bem-vindo à nossa república! Vocês passaram pela nossa recepção calorosa e convidativa! - disse Alex - Agora são parte da nossa família!

Mais tarde, naquela mesma noite, todos foram para seus quartos. Os três calouros, deitados em suas respectivas camas,

repassavam os acontecimentos ligados à foto da bebê Juliana. Será que era tudo verdade? Ou foi apenas uma história inventada para os assustar? Na sala, a fotografia ainda estava encostada a um móvel e, com um pequeno estalido, a televisão foi ligada, passando a reproduzir um canal de notícias noturnas.



## Referências

CARVALHO, José Ricardo. **O Fantástico no Gênero Conto de Terror**. In: *Interdisciplinar*, São Cristóvão, UFS, v. 35, jan-jun, p. 213-229, 2021.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de [Celso Mauro Paciornik](#). São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Moraes, 1977.



Hanelle Machado Tavares de Camargo

**ENSAIO TEXTUAL**

# **TEMPO E RITMO NA ANIMAÇÃO “ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS” DE LEWIS CARROLL (1951)**

**PALAVRAS-CHAVE:** Espaço-tempo; Percepção temporal;  
Ritmo audiovisual; Alice no País das Maravilhas.

“...você teria apenas de sussurrar uma dica ao Tempo, e o ponteiro giraria num piscar de olhos...”

(Lewis Carroll)

A animação *Alice no País das Maravilhas*, estreada em 1951, é uma das obras mais famosas e icônicas do estúdio Walt Disney. Inspirada nas obras literárias *Alice no País das Maravilhas* e *Alice Através do Espelho* de Lewis Carroll, o filme atravessa gerações se tornando uma referência artística presente até os dias atuais.

O enredo acompanha uma criança chamada Alice que, após entediar-se na leitura ao ar livre com sua irmã mais velha, observa um coelho correndo segurando um relógio. Surpresa por nunca ter visto um animal dessa forma, Alice o segue até uma toca, assim descobre um portal para um mundo mágico surreal chamado País das Maravilhas onde o tempo e o espaço seguem suas próprias regras.

A narrativa inicialmente se apresenta linear, mas progressivamente esse aspecto se confunde, devido às suas variações temporais por conta do ritmo inconstante. A atmosfera caótica e imprevisível do País das Maravilhas provoca a sensação de “montanha-russa temporal”, pois a sucessão de encontros e desafios que testam a maturidade e a determinação de Alice oscilam entre os extremos de calma e agitação.

Tomemos como exemplo o início do filme, no qual somos apresentados a um lugar silencioso e arborizado, em que os sons da natureza são cortados apenas pela leitura em voz alta da irmã de Alice. A atmosfera é tão pacífica ao ponto de nos envolvermos confortavelmente com a música que Alice começa a cantar suave. Porém, no momento quando a menina avista um coelho de roupas e relógio, a trilha sonora instantaneamente se acelera, assim como a movimentação da cena, sugerindo pressa. A perseguição ao coelho até a queda na toca parece acontecer de maneira muito

mais rápida que o trecho da canção, mesmo que estes tenham quase o mesmo tempo de duração.

Após isso, há o momento em que Alice cai na Toca do Coelho. Espera-se uma queda rápida e curta, mas a gravidade se mostra uma força quase nula quando a personagem percebe sua descida lenta e suave, como se tivesse o peso de uma pena. O declínio demorado e a presença de objetos flutuando e interagindo com Alice intensificam a impressão de que o tempo corrido é longo, como se o buraco tivesse quilômetros de extensão. A lentidão é interrompida de forma abrupta quando a menina finalmente chega ao chão e avista novamente o Coelho. De repente, o ritmo da trama se agita e ela sai correndo entre corredores labirínticos atrás do leporídeo. Nesse sentido, a música se mostra um elemento muito presente para enfatizar as mudanças na atmosfera da obra.

A curiosidade de Alice em saber o destino do Coelho é a força motriz para a evolução da história, e muitas vezes também do seu ritmo. Um trecho em que isso acontece e o tempo se “duplica” é quando Alice se apressa atrás do orelhudo, mas se depara com os gêmeos Tweedledee e Tweedledum. Eles a convencem a pausar sua busca para escutar a lenda da “Foca e o Carpinteiro”. Na narração, o tempo se “desdobra” a partir da onipresença do dia e da noite e promove outra concepção temporal da “realidade” de Alice. Quando os gêmeos terminam a história, o público mais uma vez se perde por não saber quanto tempo se passou na vida da criança.

Além disso, espectadores acostumados com uma velocidade temporal mais consistente e padronizada nos filmes

atuais podem sentir uma certa confusão em *Alice no País das Maravilhas*. Isso se dá pela manipulação criativa dos momentos de tensão, que ora são dinâmicos, ora prolongados indefinidamente, além dos momentos de calma que ou se arrastam ou passam em um piscar de olhos. Essa manipulação do tempo contribui para a atmosfera única e instigante do filme, que mergulha o público em um mundo absurdamente psicodélico.

Outro recurso para o embaralhamento da noção de tempo e ritmo é a utilização de cortes breves e montagens dinâmicas que desorientam os espectadores, ao ponto de não ser possível prever o que ocorrerá no próximo minuto. Isso pode ser observado no trecho icônico em que Alice conhece o Chapeleiro Maluco e a Lebre de Março. Essa dupla se encontra em um evento eterno de chá da tarde, repetindo as mesmas ações e diálogos, como se o tempo estivesse congelado. A estagnação temporal contrasta com o caos presente na mesa posta. Com *takes* rápidos e cenas dinâmicas, os objetos vivos da mesa são apresentados tão rapidamente que fica quase impossível para o espectador respirar.

Embora seja uma obra de fantasia, o filme parece se situar em uma dimensão real, pois sabemos que Alice chegou aquele mundo atravessando um portal que existe de fato. A sensação de veracidade contribui para a imersão do público no País das Maravilhas, permitindo a experimentação da aventura ao lado da protagonista e adicionando uma camada de tensão e urgência à narrativa, mesmo que os elementos encontrados pareçam um tanto absurdos. Só descobrimos que a menina estava sonhando apenas no último minuto do longa-metragem.

*Alice no País das Maravilhas*, de 1951, continua a envolver e intrigar pessoas de todas as idades, graças à sua narrativa inventiva e ritmo frenético. Ao explorar temas complexos como questões sociais e existenciais por uma ótica simbólica e surrealista, o filme permanece uma obra-prima atemporal que continua a inspirar e ser referência em todas as esferas da Arte.



## Referências

**ALICE no País das Maravilhas.** Direção de: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson. Produção de: Walt Disney. EUA: Edição Especial Walt Disney Clássicos, 1951 (75 min.).



**Daiara Greice**

**ENSAIO VISUAL**

# **SINGULARIDADE NO CAOS**

**PALAVRAS-CHAVE: Fotografia digital; Temporalidade;  
Retrato fotográfico; Pintura com a Luz.**

## Resumo

A série, de sete fotografias, *Singularidade no Caos* tem como ponto de partida a representação efêmera da temporalidade urbana. Utiliza a técnica de fotografia em longa exposição e ICM (movimento intencional de câmera) para a captura dos rastros de movimentos, obtendo o *light painting* como composição visual. Em contraste com essa paisagem, foi sobreposto um retrato fotográfico em cada imagem, através de manipulação digital. Assim, traz para a composição rostos que não são vistos na correria do cotidiano, tornando os borrões de luzes integradas a elas. Ao que se refere elas? Certos diálogos desta série foram estabelecidos com o gênero musical *shoegaze* (caracterizado pelos efeitos de riffs zumbindo, guitarras distorcidas misturadas ao barulho harmonizado com um vocal suave), que surgiu no final dos anos 1980. O caos sonoro se assemelha aos sons de uma avenida em horário de pico, mas é composta por outros elementos que equilibram todo o barulho em uma melodia doce.









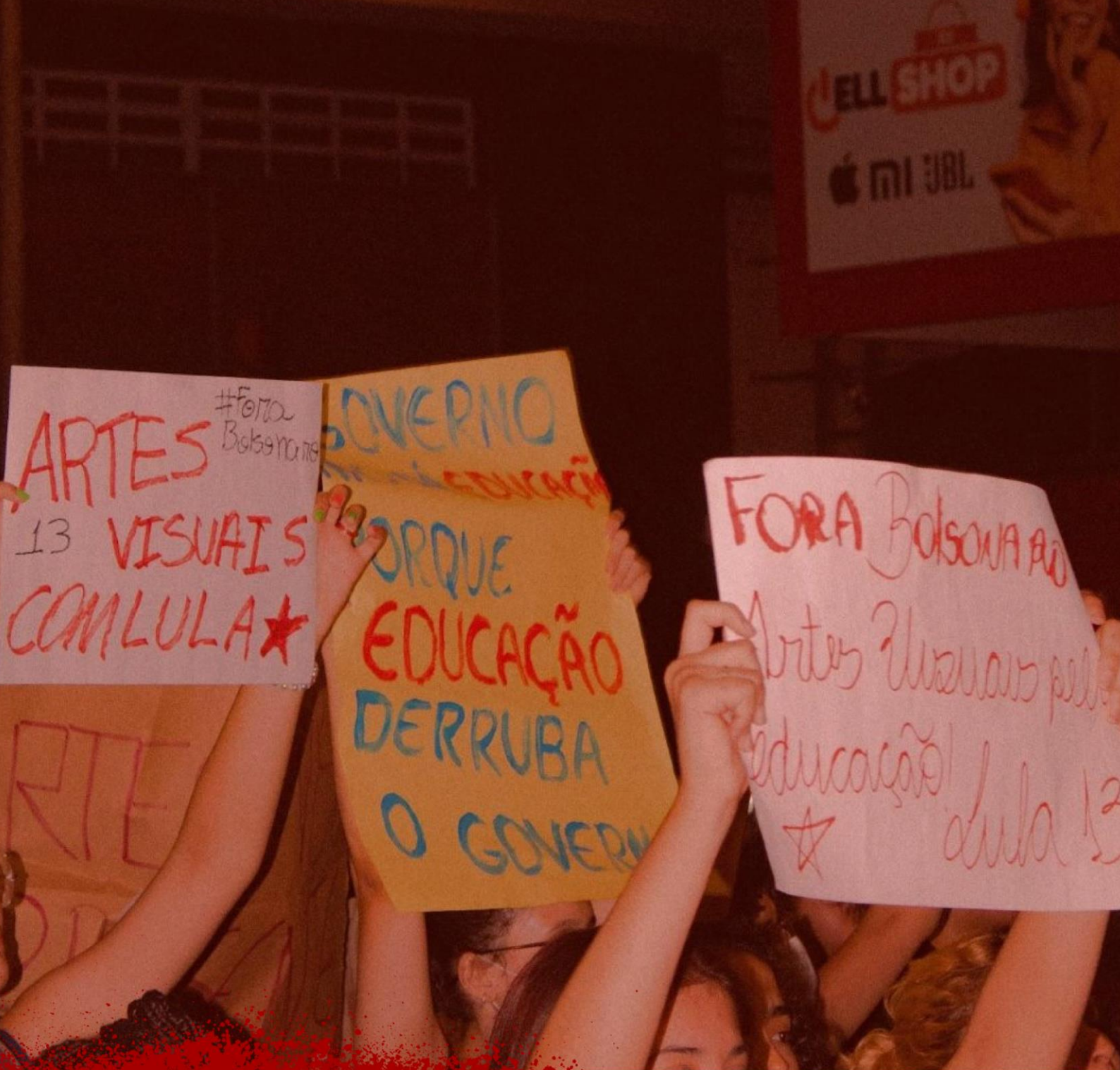












Micaela Cavalcante

ENSAIO VISUAL

# PRESENÇA: REGISTROS DA HISTÓRIA

PALAVRAS-CHAVE: Ativismo; Ensaio Visual;  
Fotografia Documental.

## RESUMO

“Presença: Registros da história” surgiu através de uma experimentação para um ateliê de fotografia, em que o principal foco da artista era a fotografia documental. O presente ensaio visual faz parte de um conjunto de 50 fotografias, onde foram selecionadas em um recorte de 12 fotos capturadas entre outubro e dezembro de 2022, durante atos em defesa da democracia e a educação na cidade de Uberlândia. A temática política e ativista não é de presença comum nos trabalhos da artista, mas se fez necessária devido ao período em que o país e sua universidade se encontravam, visto que era impossível ignorar o que passava em seu entorno. Ainda que o país estivesse passando por uma polarização devido à eleição presidencial, tudo foi intensificado através de cortes - não democráticos - de verbas universitárias foram feitos. Por consequência disso, ocorreu mobilização quase que imediata dos coletivos estudantis da Universidade Federal de Uberlândia, sendo esses os momentos registrados neste ensaio.

“toda fotografia é um certificado de presença”

Roland Barthes





















CAÇÃO É  
EM SA,  
MENTO

TIRA A  
MÃO DO DIMIUIRO  
DA EDUCAÇÃO



















#Fora  
Bolsonaro  
ARTES  
13 VISUAIS  
COM LULA ★

GOVERNO  
PORQUE  
EDUCAÇÃO  
DERRUBA  
O GOVERNO

FORA Bolsonaro  
Artes Visuais pela  
Educação! aula 13  
★

Isaias

CELL SHOP

Apple MI JBL

audió





Camila Branco Ribeiro

ENSAIO VISUAL

# APAGAMENTO

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia digital; Morte e vida;  
Memória; Identidade.

## Resumo

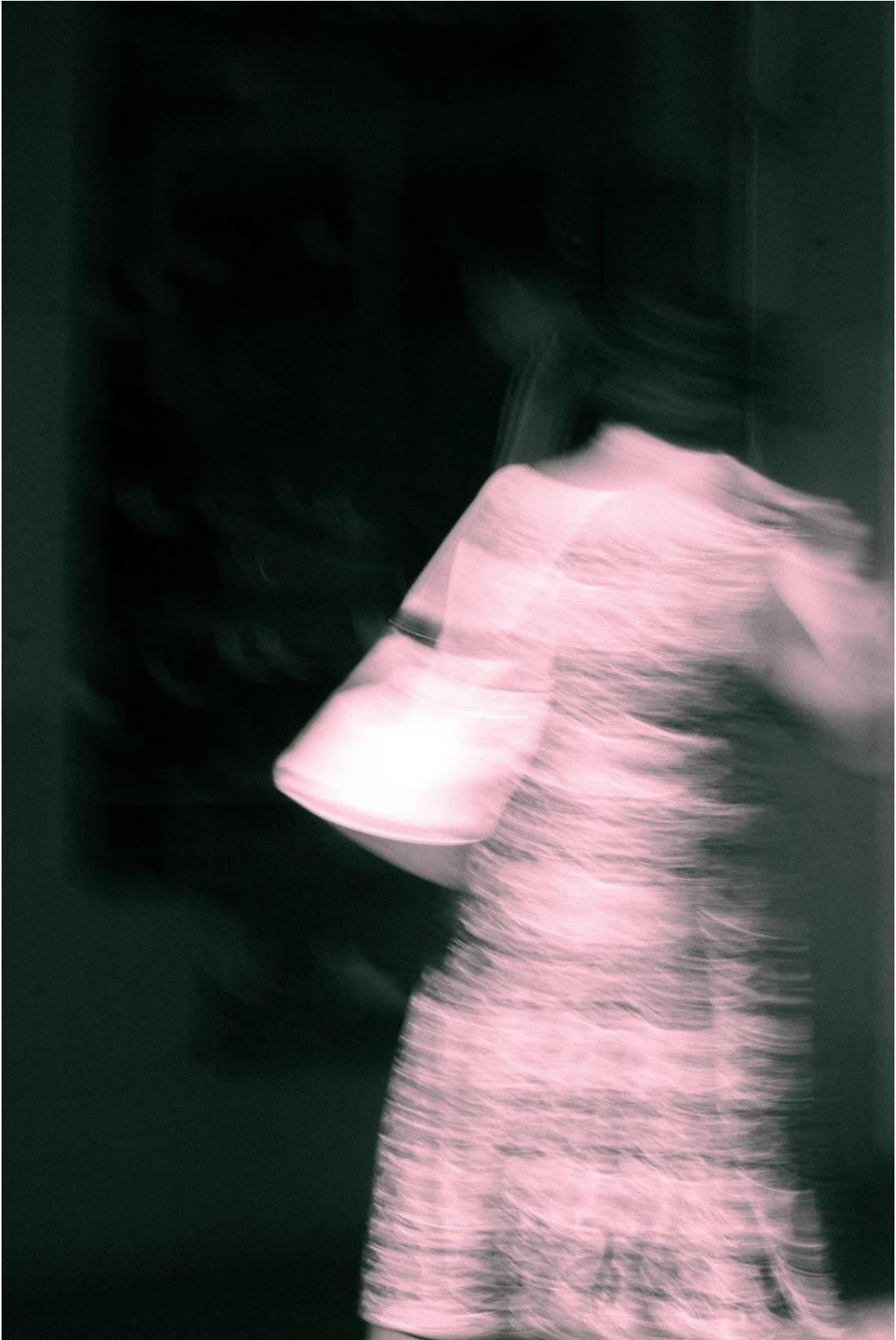
Iniciado em 2023, “Apagamento” é um ensaio fotográfico para falar sobre a morte e oferecer outra perspectiva sobre como nos enxergamos em vida. O destino de todos nós é certo, sabemos que a vida tem seu tempo. O trabalho dialoga com as introspecções que surgem em nossa mente quando pensamos na nossa morte, e na das outras pessoas, seja de alguém que viveu a mais de 1000 anos atrás, ou as que estão vivas no nosso agora. Um dos conceitos muito mencionado no mundo da arte e também no mundo da fama, por exemplo, é sobre ser lembrado, deixar um legado. Segundo o livro “O Homem e a Morte” de Edgar Morin, a principal fonte do medo da morte está ligada à perda da individualidade, da própria identidade.





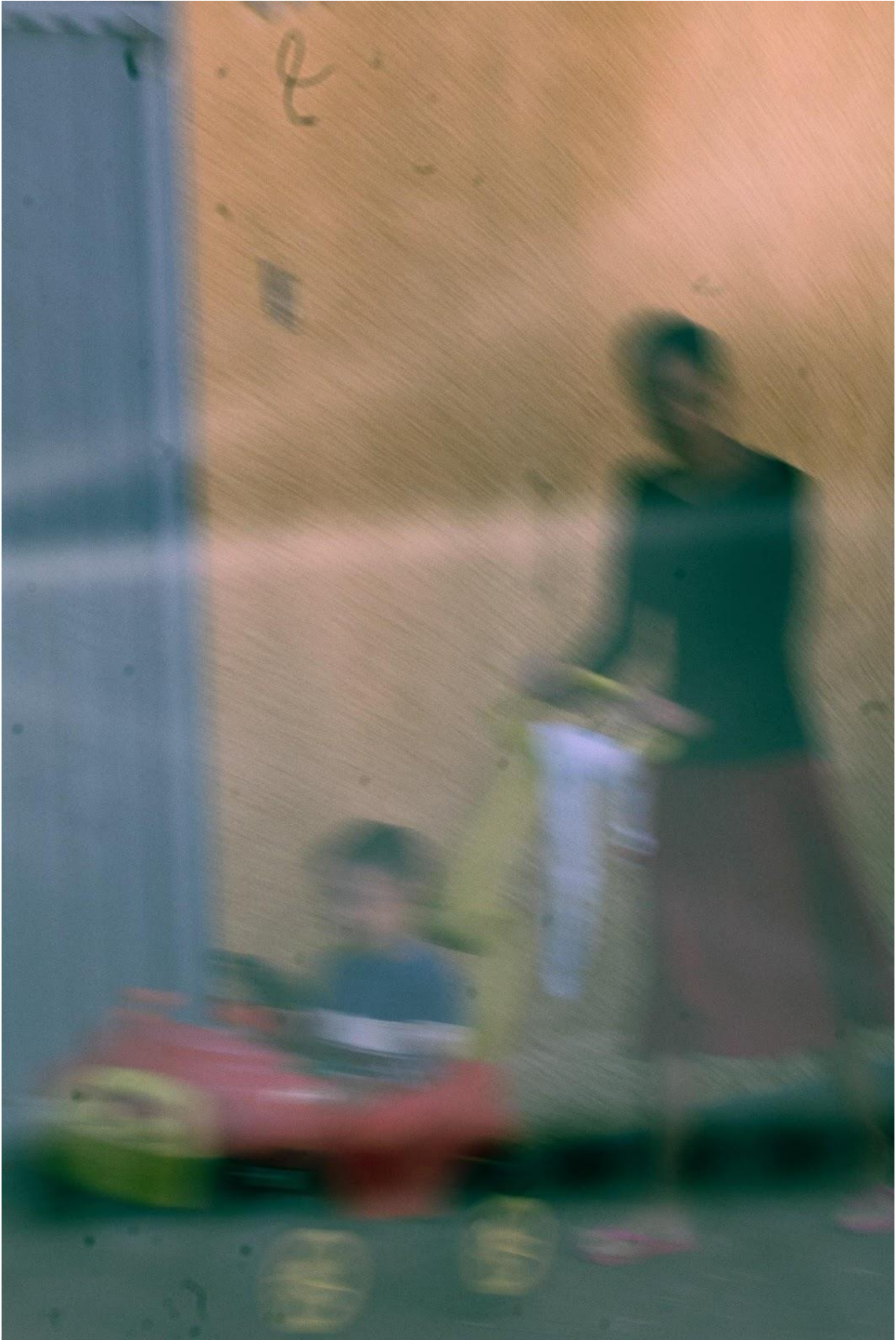
















TATIA



Que sua pureza,  
viver e alegria, c  
a ser um exemplo

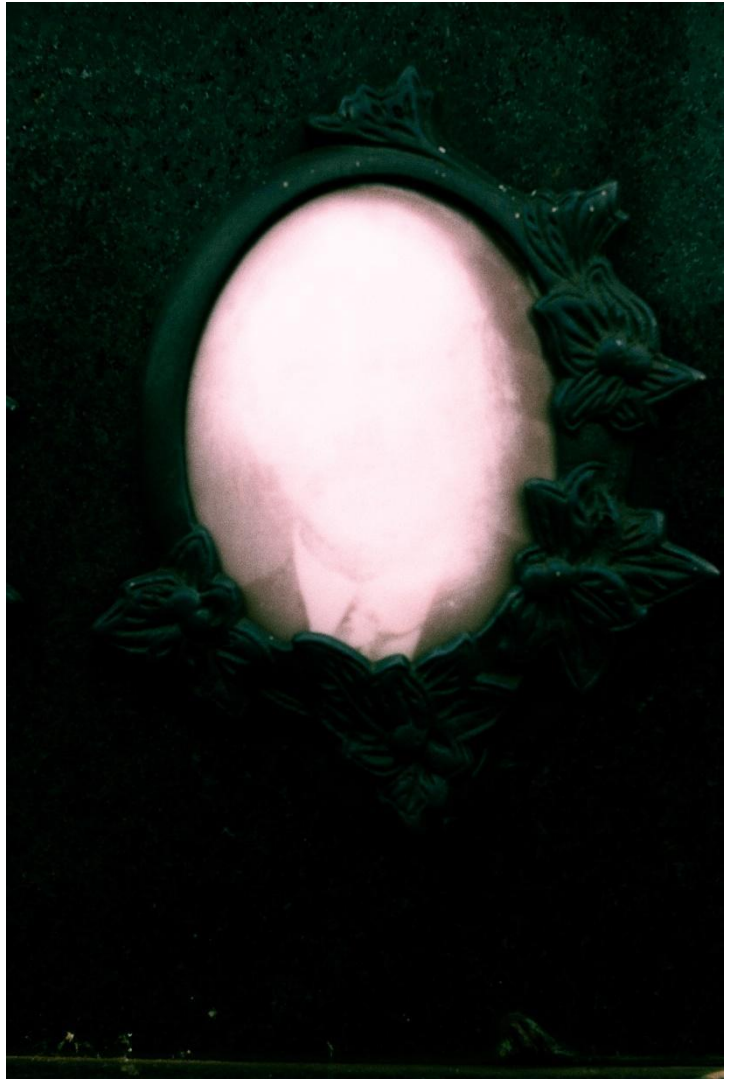
















Allan Rosário Martins

ENSAIO VISUAL

**(DES)CONSTRUÇÕES**  
**UM PROCESSO INVESTIGATIVO**  
**ENTRE CORPO, CASA E MEMÓRIA**

PALAVRAS-CHAVE: Autorrepresentação; Casa;  
Identidade; Memória; Ruína.



## Resumo

(Des) CONSTRUÇÕES é um processo investigativo entre corpo, casa e memória. É um ensaio visual composto por 6 fotografias digitais realizadas em 2023. Faz parte de um processo investigativo sobre o corpo negro em um processo de busca pela sua origem, construindo relações com a memória e identidade dentro de casas em ruínas. Espaços que por algum tempo abrigou sentidos identitários e hoje se encontram em desuso. A fim de revelar novas narrativas, o artista se apropria destes espaços justamente para enfatizar as questões de abandono e exílio que envolvem a sua raça, criando uma união do corpo ao ambiente residencial, em específico, espaço em ruínas na cidade de Uberlândia (MG).



















Analu Guimarães

**ENSAIO VISUAL**  
**ETERNIDADE**

**PALAVRAS-CHAVE:** Autorrepresentação; Ensaio Visual;  
Feminismo; Fotoperformance.

## RESUMO

ETERNIDADE é um ensaio visual produzido no ano de 2024, como uma experimentação em fotoperformance. O ensaio apresenta 12 imagens que mostram uma mulher, em um espaço onde só é possível ver uma cadeira e um rolo de linha de lã na cor vermelha. A mulher, que entra em cena seminua, brinca com a lã envolvendo-a em partes de seu corpo, em movimentos espontâneos, até que ela se transforme em um grande emaranhado. Por meio do autorretrato, o ensaio busca trazer uma narrativa que fala sobre o estado de depressão no qual a artista atualmente vive. Assim revela seu íntimo para refletir sobre seus momentos de solidão e suas dificuldades em exercer pequenas tarefas diárias que, durante esse período, se tornam muito mais complexas. Além disso, as imagens estabelecem uma conexão com a infância, à medida que a ação foi realizada no antigo quarto da artista na casa de seus pais, na cadeira onde foi amamentada. Nesse sentido, a artista discorre sobre a possibilidade de olhar para a própria experiência de maneira profunda, revelando novas formas de entender o presente, conforme olha para o passado.





































# ENTREVISTA

Entrevista com a ex-aluna  
Lorena Rosa

# Resumo

Para a terceira edição, a Revista li convida a ex-aluna Lorena Rosa. Graduada em Artes Visuais em 2019, com habilitação em bacharelado e Licenciatura, Lorena é Mestre em História, na linha de pesquisa Política e Imaginário, pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI-UFU). Além disso, atua como professora da rede pública e desenvolve trabalhos artísticos.

Durante essa entrevista vamos explorar as vivências durante seu período de estudante de artes visuais, de como chegou ao curso até sua finalização com o TCC. Passando pelo seu reencontro com o bordado e sua conexão com o feminismo, entendendo como isso reflete em sua vida atualmente como professora, pesquisadora e artista.

“Não precisa terminar a graduação para ser artista. Se você se identifica com a arte. Se você gosta de produzir. Se você consegue ver algum tipo de potencialidade nas coisas que você faz, nas coisas que você pensa, em suas reflexões, faça arte.”

Roteiro: Allan Rosário Martins, Hanelle Machado e Micaela Cavalcante

Entrevistador: Allan Rosário Martins

Captação de som: Micaela Cavalcante

Captação de vídeo e foto: Ana Júlia Magossi, Hanelle Machado e Micaela Cavalcante

# Entrevista com Lorena

**Allan** - Boa tarde, Lorena.

**Lorena** - Boa tarde!

**Allan** - Tudo bem?

**Lorena** - Tudo bem e você?

**Allan** - Estou bem e também animado.

**Lorena** - Eu também, muito ansiosa.

**Allan** - Então vamos começar.

**Lorena** - Vamos lá.

**Allan** - Como começou a sua relação com as artes e como você decidiu que esse seria o caminho para seguir na graduação?

**Lorena** - A minha relação com as artes começou de uma forma um pouco atípica, eu acho. Sou de uma cidade do interior de Goiás e lá a gente não tinha... não tinha muito acesso a essas coisas tidas como arte, aqui, num contexto acadêmico, talvez. Hoje eu vejo que na época eu tinha contato com uma arte mais popular. Sou de Ipameri, no interior de Goiás e eu tinha contato com o bordado, principalmente. Durante a graduação eu o ressignifiquei.

Mas eu acabei dentro da universidade. Em um desespero de sair do interior onde eu estava, sem espaço, eu queria crescer. Testei algumas opções da UFU, consegui passar para Artes Visuais e aí eu vim. Foi meio que o que deu, eu não sabia muito o que eu estava fazendo, mas eu gostei do que aconteceu. Gostei muito. Me



encontrei aqui, me encontrei como artista, consegui ressignificar algumas coisas, criar outras coisas.

E me encontrei depois como professora também. E aí, eu tô aí produzindo.

**Allan** - Poderia contar um pouquinho sobre sua trajetória pelo curso de Artes Visuais? Como foram suas primeiras impressões de quando entrou? Como foi a questão de expectativa e realidade em relação à experiência vivida no curso?

**Lorena** - Eu acho que por não ter um grande conhecimento sobre a decisão que eu estava tomando, eu não tinha grandes expectativas. Mas eu cheguei e me deparei com uma realidade que não parecia muito minha. Era todo mundo meio paulista, assim, meio... meio... sei lá. As pessoas tinham um pouco uma cara de que elas entendiam o quê era arte ou que a arte pertencia mais a elas do que a mim, porque vim do contexto que eu vim.

E depois, foi outro processo, também, para ressignificar, para me entender nesse lugar e me entender como merecedora desse lugar onde eu queria estar também.

**Allan** - Quais são as suas referências artísticas e teóricas? Como isso foi adentrando conforme o tempo?

**Lorena** - As minhas referências teóricas são - e eu busco sempre por historiadoras da arte - mulheres que trabalham não só trazendo um resgate da presença das mulheres ao longo da história da arte, mas produzindo um pensamento crítico, que eu acredito que seja mais material, mais compatível com a realidade, digamos, por essa amostragem, por exemplo, eu gosto muito de uma historiadora que é professora e pesquisadora na

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que se chama Daniela Kern.

Ela, inclusive, participou da minha banca de mestrado. Foi um grande momento para mim. Outra grande referência, de quem, hoje em dia, felizmente sou amiga, é a Clarissa Borges, professora do curso de Artes Visuais da UFU, que esteve presente nessa virada de chave para mim, tanto para a técnica do bordado, quanto sobre as propostas às quais eu me debruço.

E ela é uma inspiração, assim como professora, a maneira dela abordar diferentes formas, a dedicação que ela tem enquanto professora para trazer muitas referências para os alunos. E, por mais que às vezes eu mesma, como aluna, não estivesse tão aberta a querer tantos exemplos assim, ela sempre os trouxe disponíveis. E eu acho que até ajudou um pouco nesse meu processo de pertencimento, ter mais informação, conhecer mais coisas.

Inspirações artísticas, eu sempre vou um pouco pela técnica. Para além das grandes mulheres artistas clássicas, eu sempre menciono a Rosana Paulino, com a técnica do bordado, com a forma com que ela aborda as questões sociais que ela traz. Por exemplo, toca em temas de raça que eu não trabalho diretamente, mas tem sempre uma discussão de classe e também uma discussão de gênero, uma discussão que envolve a própria técnica do bordado e do uso de tecido para essas produções. E eu gosto bastante dela.

**Allan** - Tem algum projeto na universidade que você realizou ou participou que considera fundamental para a sua formação?

**Lorena** - Eu acredito que a iniciação científica, que foi meu primeiro contato para fazer, para atuar como uma pesquisadora

mesmo, para ler, para entender e também para produzir. No caso da iniciação científica, para escrever sobre as minhas percepções, sobre as coisas que eu li, não necessariamente produzir um trabalho acadêmico, um pensamento acadêmico.

Até no projeto que eu tenho trabalhado agora para o doutorado, eu chego com essa perspectiva de trabalhar com a arte. Às vezes, uma perspectiva mais da história, tem um recorte mais da história, como, por exemplo, aconteceu no meu mestrado, que eu fui fazer lá, mas sempre falando sobre a técnica, sobre mulheres artistas, mas esse caminho começou na iniciação científica.

**Allan** - Vamos falar um pouco sobre o seu TCC e essa relação com o bordado. Eu lembro de quando eu assisti seu TCC, você falou que já vinha de antes o bordado, que quando era criança você teve um contato.

Antes do seu TCC você já explorava o bordado em seus trabalhos?

De onde vem essa relação com a técnica? A partir de qual momento ali que você traz o bordado com você?

**Lorena** - Uma das minhas relações mais longas é com o bordado. Eu comecei a bordar com cinco anos. Essa história com o meu TCC... esse texto é até meio batido, mas eu o amo. Minha mãe começou a trabalhar fora de casa; eu estava no contexto de uma cidade pequena, bem, na verdade, ruralizada, e ela não tinha com quem me deixar.

Meu pai não queria, não apoiou que ela trabalhasse fora e aí ela bateu o pé. Tinha um centro comunitário perto da minha casa, que era inclusive onde a minha mãe estudou, onde ela fez aulas

de bordado; ela estudou até o jardim trêz, que é como a gente chama lá.

**Allan** - E é tipo, um projeto que você fica um tempo na escola e um tempo você fica lá.

**Lorena** - Essa escola é um pré-escolar e tem algumas salas com duas opções de contraturno para as crianças fazerem uma no horário que elas não estão na escola. Uma das opções, normalmente, eu sei que, na verdade, são as mães dos meninos que optam por colocar eles, e até eles preferem, também. Com certeza é um reforço escolar. A gente faz algumas atividades, faz as tarefas de casa...

E a segunda opção, que era onde todas eram meninas, atendia dentro do banheiro; era a opção de fazer bordado com a professora Rosalina. Famosíssima e muito amada. E aí eu fiquei lá por muito tempo, até mais ou menos uns 12 anos. E aí eu comecei a não querer mais, porque estava entrando na adolescência, já não queria mais ficar naquele negócio. E eu já tinha aprendido muito também, e não me oferecia grandes desafios.

Ao mesmo tempo em que eu sentia que aquilo era um lugar que estava me incomodando um pouco, mas eu não entendia também, botei na conta da rebeldia da adolescente e saí. Aí passou alguns anos, eu vim pra faculdade. Mais ou menos no segundo ano da minha graduação, por volta de 2016, eu acredito, eu tinha 20 anos e aí, numa aula da Clarissa, ela mostrou uma artista que usava bordado para fazer obras de arte que estavam em museus.

E aí eu pensei "eu sei fazer isso". E aí fui pesquisar sobre e descobri que essa artista não só usava o bordado, como ela também escrevia sobre o bordado ser uma técnica feminina



relacionada a questões de dominações de gênero, todas essas coisas que a gente trabalha e que a gente estuda. Quando a gente pensa na teoria da reprodução social, por exemplo, relacionada ao trabalho doméstico, a esfera do lar... e aí deslanchou. Eu comecei a trazer o bordado para as minhas obras e foi exatamente desse momento que eu senti que eu tinha... que eu tinha, além de um pertencimento, um tchan como artista; que eu tinha alguma coisa diferente para oferecer, porque eu não me dava tão bem assim desenhando não, ou fazendo pintura. Eu gostava da cerâmica, mas também não arrasava. Tinha colegas que eram incríveis, e eu assim... e aí no bordado eu me encontrei.

**Allan** - Percebemos que a cor vermelha está presente em quase todos os seus trabalhos. Gostaríamos de saber o motivo dessa escolha. É puramente estético ou parte de um diálogo com os temas apresentados?

**Lorena** - As minhas obras sempre estão alinhadas com as coisas que eu produzo na pesquisa, então pesquiso o tema, e acaba saindo uma obra sobre ele. Então elas estão relacionadas. E em algum momento da minha vida artística eu encontrei um ponto de encontro, de uma sensação, de um sentimento que é a angústia.

E eu sempre associei a palavra angústia à cor vermelha escura, é a minha cor favorita. Agora, se é puramente estético, ou se tem um porquê. Às vezes é puramente estético, outras vezes faz parte do conceito da angústia, a gente vai variando.

**Allan** - Como foi o processo de TCC para você? A decisão do tema, orientador, processo de escrita? Como foi passar por esse processo?

**Lorena** - O processo de TCC foi, na época foi árduo, foi complicado. Mas agora que eu passei pelo processo da escrita do mestrado, da dissertação de mestrado, no período pandêmico, eu até lembro dele com um pouco de saudade, assim, meio "ai, que época legal". Eu tive uma aproximação muito grande, nos estágios, com a Profa. Raquel Salimeno. E a gente tinha esse ponto de encontro, essa sensibilidade de pesquisar minorias no sentido de pessoas do interior.

Então, eu conversava muito com ela nas aulas e ela retornava também. Então, a gente criou uma relação ali muito interessante. O processo de trazer o bordado era na intenção de, caso eu produzisse alguma coisa visual a partir do TCC, houvesse algum tipo de ligação nisso. No final, eu acabei não produzindo nenhuma obra para o TCC, foi só uma pesquisa escrita mesmo. E ficou no tema do bordado, então, não foi premeditado. O TCC derivou da iniciação científica. Eu fiz a iniciação científica com a Raquel. A gente se aproximou e eu queria produzir alguma coisa de oficinas de bordado. E aí eu tive que escrever sobre o bordado. Pesquisando, eu gostei mais de pesquisar, não fiz as oficinas, levei para o TCC, não fiz obra, mas fiz uma pesquisa maior.

Mas hoje em dia eu não gosto do meu TCC, não, mas a maioria das pessoas não gosta do TCC depois de um tempo.

**Allan** - Elas ficam tipo "Eu cansei desse tema".

**Lorena** - E parece que ele está desatualizado, sabe? Mas porque a gente vai para frente também, o texto fica lá paradinho.

**Allan** - Qual é a importância da pesquisa científica na sua formação acadêmica e profissional?

**Lorena** - Da iniciação científica? É o começo de tudo, muito bom fazer IC. Façam IC! Mesmo que seja- é horrível dizer isso, me desculpa, eu como uma artista que pauta a luta de classes -, mesmo que seja voluntário. É um processo interessante, desde que você tenha um orientador companheiro. Porque, você não receber uma bolsa, não ter um orientador companheiro, você vai ter que se virar muito pra conseguir fazer as coisas. Muito mesmo. E a IC é um ótimo primeiro-degrau para quem se interessa pela pesquisa acadêmica, os ambientes científicos.

Quando eu estava na graduação, eu achava que isso também mudaria até eu, finalmente ser uma mestra; era um sonho.

Mas os ambientes são muito opressores assim, pela linguagem, pela postura, por questões de classe das pessoas, questões raciais, de gênero, principalmente. E a gente vê isso em cursos, então, a gente predispõe que são cursos mais livres, assim como os cursos de artes. A gente acha que... a gente vai ser mais inclusivo do que as exatas, por exemplo; aí, não é real, não é real!

Então, é comprar uma briga mesmo. Mas eu gosto de comprar briga.

**Allan** - Agora a gente vai entrar um pouco mais na área do depois, depois que você se formou. Vamos falar um pouco mais sobre a questão da educação, a atividade de lecionar. Existem muitos teóricos da área da educação que defendem a ideia do professor artista e de como o fazer artístico e a prática docente influenciam um no outro.

Gostaria de saber se você percebe essa influência e se a sua produção artística mudou com a experiência como professora e vice-versa.

**Lorena** - Eu percebo isso de duas formas diferentes, em dois contextos diferentes. No início de 2022 eu comecei a dar aula num colégio particular aqui de Uberlândia. Foi minha primeira experiência como professora. Eu estava terminando de entregar o texto do mestrado, a pandemia estava finalmente se acalmando e eu consegui um emprego. Antes disso, eu estava naquela angústia de viver com a bolsa do mestrado.

Meu companheiro tinha sido demitido então a gente estava se virando com a minha bolsa do mestrado e com alguns bicos que a gente conseguia fazer. Quando eu consegui entrar nesse colégio, fui muito com a ideia desse professor artista e, foi levando obras minhas que eu passei no processo seletivo.

Os meninos, eles se interessavam, mas não era uma coisa mágica para eles, igual ia ser na minha imaginação, na minha expectativa. Eles achavam legal, achavam legal nesse lugar de "tenho uma professora artista", mas não surtiu tanto efeito assim.

A minha segunda experiência como professora - e é com a mesma faixa etária, sempre dei aula do sexto ao nono - é numa escola municipal de periferia, uma escola que fica no bairro São Jorge, mas, aí eu já lido com alunos de outra realidade social. Inicialmente eles não entenderam esse negócio de ter uma professora artista, porque já é um pouco difícil para eles materializar "ser professor" como uma profissão e, "ser artista" como profissão é um pouco mais além. Assim, isso foi uma das primeiras coisas que eu trabalhei com eles, foi assim, mais a fundo. Quando eles entenderam... foi um processo mais longo para eles absorverem essa formação realmente. E como eles entenderam, por fim, eles valorizaram mais a aula de arte e se esforçaram mais, eu acredito.



Tenho percebido diferenças nas posturas. Na escola particular, naquele contexto social de escola particular, os alunos tinham uma receptividade com o ser professor artista, eles conseguiram entender a dimensão disso, mas não ficavam muito animados.

No contexto da escola pública, eles já ficavam, valorizaram mais. Mas existe uma grande barreira para esses alunos, por exemplo, entender que eles podem visitar uma exposição no Museu Universitário de Arte da UFU - MUnA, que eles podem ir lá, que tem outros museus além do MUnA na cidade. Então, eu trabalho muito com isso. Estou querendo fechar uma caravana para ir ao MUnA. Aí eu trabalho com eles para enfrentar justamente essa ideia do pertencimento que eu não tive, e da possibilidade que eu não consegui acessar por conta da minha localização geográfica da época. E, deles, eu acredito que, por uma posição social.

**Allan** - O que você considera ser o maior desafio em relação à graduação em artes visuais? Além de comprar material?

**Lorena** - Não sei, tem muitos desafios. Eu acho que a gente entra na graduação muito jovem. Quando a gente entra muito jovem, tem o primeiro desafio que é familiar, de entender o que é uma graduação em arte.

**Allan** - Meus pais até hoje não sabem o que eu faço.

**Lorena** - O meu pai fala que eu faço design, e eu sou professora de artes. Então, o primeiro desafio é esse, essa barreira familiar, desse entendimento, e a gente volta a falar do lugar de pertencimento. "Não sei o que está acontecendo", tem um obstáculo de elitização dentro do curso, tanto a partir do próprio pertencimento do lugar, da convivência com colegas e,

principalmente, com professores. E a partir da quantidade de material, das possibilidades de materiais, a variedade, as opções, as outras opções além das que foram sugeridas, porque a gente é parte desse lugar de não acesso, e é sempre um bloqueio. Mas eu acredito que além desses, para além disso, pessoalmente, o meu maior desafio foi me entender artista, me entender como artista, entender que ser artista é um trabalho, que ser artista não é um trabalho contínuo, de fluxo contínuo, de produção contínua e de qualidade contínua também.

Porque às vezes, como artista, a gente produz algumas coisas meio mequetrefes e deixa ali meio escondida. Eu acredito que a principal dificuldade seja esse processo de compreensão.

**Allan** - Seu mestrado foi em história, mas assim como no TCC você manteve a pesquisa em torno do feminino e de mulheres artistas, o que te levou a decidir por fazer esse mestrado em um programa de pós-graduação em história ao invés de um em artes?

**Lorena** - Eu tenho duas respostas, qual vocês querem?

**Allan** - Pode ser as duas.

**Lorena** - O motivo real dessa escolha é porque não tinha o mestrado acadêmico em arte e eu não tinha condições de mudar de cidade para estudar.

**Allan** - Fica aí o recado.

**Lorena** - Então, eu mudo de área, não por uma escolha de "nossa essa área me agrada muito", mas por uma escolha de que essa área me distancia menos daquilo que eu realmente queria, mas que não era uma possibilidade. E outra coisa que me aproximou do mestrado em História também, foi ter feito uma

disciplina de História da América Latina, no curso de História, no meu último semestre e ter gostado bastante desse contato com alguns professores e percebido, um pouco de fora também, como eram essas relações.

Eu tinha amigos na História, tenho ainda amigos, e percebia relações que me interessavam nesse campo de pesquisa. E aí eu resolvi tentar, e funcionou bastante. Gostei bastante do mestrado em História, acredito que contribuiu muito para a qualidade da minha pesquisa.

**Allan** - A gente tá chegando ao final, mas antes, me conta um pouco do seu projeto Borda Amigas.

**Lorena** - O projeto Borda Amigas surge no finalzinho de 2016, meados de 2017. Eram oficinas, cursos, inicialmente mensais, que eu fazia de bordado não só para mulheres, mas só se inscreviam mulheres. Houve alguns cursos livres aqui na UFU dentro do projeto Entreates, houve cursos no MUnA. Eu trabalhei no espaço *Criar* durante um tempo e depois durante a pandemia, esse projeto se adaptou para forma remota, como tudo que a gente fez; ele funcionou bem até. Eu tenho um grupo de amigas muito unidas que ficaram ali, que para além de ter uma companhia, a gente tinha alguém para dividir o momento da técnica, que tem a coisa da manualidade. E aí você vai fofocando, fazendo bordadinho, fofocando, fazendo um bordadinho. A gente conseguia ter produções palpáveis assim, que são visuais, uma coisa que você pega e vê. Eu fiz isso durante esse tempo da pandemia, que foi uma coisa muito importante para a gente passar por tudo aquilo. E é isso. No momento o projeto está em hiato desde que eu comecei a trabalhar numa escola, mas ele deve voltar em breve.

**Allan** - Dentro da sala de aula você consegue abordar as temáticas presentes nos seus trabalhos: feminismo, insegurança, divisão sexual do trabalho, liberdade e afeto? Quais os desafios de ser artista, professora, mulher e feminista dentro da educação básica?

**Lorena** - Gente, eu consigo, por incrível que pareça. Mas o maior desafio de ser tudo isso dentro de uma sala de aula é que, por exemplo, artes na escola municipal, que é onde eu trabalho, a gente tem uma aula em cada turma por semana, então são 50 minutos por semana. Eu tenho mais de 600 alunos, e eu os vejo eles uma vez por semana. Então, as relações que eu consigo criar com eles para a gente adentrar esses temas, elas não se aprofundam tanto quanto deveriam para haver uma abordagem efetiva. E a maior parte do tempo, desses 50 minutos, é mandar menino sentar, parar de jogar coisa um no outro, saindo para pegar papel, para levar menino na direção, porque falou que ia matar o colega dele, sabe? Então, existem muitas questões disciplinares que precisam acontecer antes desse processo.

Mas em algumas turmas específicas eu consigo adentrar, principalmente pautando coisas que são regras da escola e são lei hoje em dia. Questões relacionadas a respeito, a intolerância religiosa, sexual, questões de gênero. Sempre, sempre aparece em comentários de meninos, mesmo de meninas. Eu sou a professora legal, esse é o personagem que eu escolhi ser. Sou professora legal, palhacinha e tal, só que os meninos já me conhecem de forma a saber coisas que eles não devem mencionar, pelo menos perto de mim. E eu considero isso uma vitória, porque é menos um tempo ali, 50 minutos por semana que eles vão estar sendo



preconceituosos um com o outro. E eu espero que o exercício disso faça eles conseguirem levar isso para vida, para fora da escola, porque é para o meio escolar ser assim: ser um lugar seguro para todo mundo.

**Allan** - E sua relação com exposições, o que você já expôs de trabalho?

**Lorena** - Eu fiz poucas exposições, eu tenho uma certa insegurança ainda com os meus trabalhos. Eu me sinto mais segura com a minha pesquisa acadêmica do que com as minhas produções artísticas. Eu uso o Instagram meio que como uma exposição. Ali, nas redes sociais, não tenho problema em mostrar, mas, por exemplo, me inscrever em editais, eu sinto uma certa trava. Eu participo agora dessa exposição no MUnA (por nota da exposição) com uma obra e uma série de obras que não foram expostas ainda. Eu participei de outra exposição no MUnA em 2017, 2018, onde expus minha obra favorita, que é a Só's, a obra da peneira. É uma peneira de palha gigante bordado em ponto cruz, que tem um áudio junto. Eu amei muito. Foi uma das melhores sensações na minha vida. Ainda me lembro da sensação, das pessoas colocando foninho direto, a peneira girando....

**Allan** - Ela girava?

**Lorena** - ...porque ela estava presa longe da parede, ela estava ali, meio que, num espaço ali da frente, embaixo mesmo, perto da entrada do museu. Ela estava presa com uma linha de nylon, então, batia um ventinho às vezes, e a parte de trás dela deixa as linhas do bordado meio soltas, sem cortar o acabamento,

e aí ficava meio... era muito vermelho e ficava meio sanguinolento.

É uma obra que fala sobre violência doméstica no campo. Então eu trago relatos de familiares minhas, junto a relatos de mulheres de reportagens e peço a um amigo meu para gravar esses relatos como se ele fosse o agressor, falando o que elas relatam que os agressores delas falavam.

Essa é minha obra favorita. Ali eu fui gigante!

Tive exposições na Galeria Aquário (nota sobre a galeria) também, mas eu... pelo que eu percebo hoje, não sei se é uma percepção externa, os alunos têm mais contato com o Aquário, do que na minha época. Fiz uma exposição coletiva na Galeria Aquário, foi uma exposição coletiva com a obra *A Origem da Violência*, que é aquela releitura da Origem do mundo.

Em um evento sobre saúde das mulheres lá na UFU Umuarama, também. Que são coisas, assim, mais próximas, que hoje em dia eu enxergo como, talvez, mais seguras, sabe? Eu tenho um pouco de dificuldade de correr o risco de tomar um "não".

**Allan** - Tem que colocar para o mundo!

**Lorena** - Tem, e é normal levar um "não". Como é que alguém quer ser artista e não quer levar um "não" em um edital, gente? Fala sério, eu consigo racionalizar isso. Mas aí eu estou lá em casa, eu estou terminando de montar um projeto e eu vou mandar para tudo que existe. Quer dizer, sim, centenas de editais. Em algum ele tem que passar.

**Allan** - Sim, vai passar, vai passar, gente!

Estamos chegando ao fim. Deixo aberto para se você quiser acrescentar alguma coisa

**Lorena** - Eu gostaria de bater nessa tecla do pertencimento. Não só dentro do curso, mas da arte em geral, porque a gente não precisa de uma graduação para ser artista. Não precisa terminar a graduação para ser artista. Se você se identifica com a arte. Se você gosta de produzir. Se você consegue ver algum tipo de potencialidade nas coisas que você faz, nas coisas que você pensa, em suas reflexões, faça arte. Mostre a arte para as pessoas, publiquem na internet., mostre para os colegas. Mostra para os seus professores também. Porque, às vezes, eu sinto que a gente, nesse lugar da insegurança, a gente acaba não aproveitando a quantidade de professores bons que a gente tem. Faça isso! Se force a pertencer. Às vezes, a gente precisa dar uma forçada para caber. Nem sempre, mas, às vezes, sim. E nesse caso, deu certo.





## ***Conselho editorial***

Allan Rosário Martins

Ana Júlia Magossi Silva do Amaral Gomes

Hanelle Machado Tavares de Camargo

Isabel Cristina Bau Ortega-Gálvez

Micaela Cavalcante e Souza

## ***Comitê Editorial***

Micaela Cavalcante e Souza

Paulo Mattos Angerami

Ronaldo Macedo Brandão

## ***Diagramação***

Ana Júlia Magossi Silva do Amaral Gomes

## ***Editora chefe***

Micaela Cavalcante e Souza

## ***Comunicação***

Ana Júlia Magossi Silva do Amaral Gomes

Bianca Romero

Hanelle Machado Tavares de Camargo

## ***Revisão de texto***

Sofia Lorie

## ***Editora do site***

Isabel Cristina Bau Ortega-Gálvez



IARTE



UFU