

BTS em retalhos

ações poéticas em cinco portos da Baía de Todos os Santos:
Baiaçu, Itaparica, Matarandiba, Coqueiros e Ilha de Maré

Viga Gordilho
Organizadora



BTS em retalhos

ações poéticas em cinco portos da Baía de Todos os Santos:
Baiacu, Itaparica, Matarandiba, Coqueiros e Ilha de Maré



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITORA

Dora Leal Rosa

VICE-REITOR

Luiz Rogério Bastos Leal



ESCOLA DE BELAS ARTES

DIRETORA

Nanci Santos Novais

COORDENADOR DO PPGAV

Eriel de Araújo Santos

CHEFE DE DEPARTAMENTO I -
HISTÓRIA DA ARTE E PINTURA

João Dannemann

BOLSISTAS PIBIC

Arthur Scovino (2011-2012)

Sami Rocha (2012-2013)

APOIO E PATROCÍNIO



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Álvares da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Viga Gordilho
Organizadora

BTS em retalhos

ações poéticas em cinco portos da Baía de Todos os Santos:
Baiaçu, Itaparica, Matarandiba, Coqueiros e Ilha de Maré

Salvador - EDUFBA - 2013

2013, Autores.

Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

PREPARAÇÃO DE TEXTOS - Susane Barros

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO - Lúcia Valeska Sokolowicz

MAPAS E EDIÇÃO DAS IMAGENS - Sami Rocha

FOTO DA CAPA - Gal Meireles, 2012

FOTO INTRODUTÓRIA

Nicole Avillez – As pesquisadoras: Gal Meireles, Viga Gordilho e Giovana Dantas no Porto I, p. 33.

FOTOS DAS SEPARATRIZES

Gal Meireles – Porto I: Moradora Local nos mangues de Baiacu e Porto III: Pescadores em Baiacu.

Laís Andrade – Porto II: Os retalhos em processo de secagem no Sacatar.

Railson Oliveira – Porto IV: O processo de secagem das cerâmicas de Coqueiros.

Arthur Scovino – Porto V: Uma ostra na Ilha de Maré.

SISTEMA DE BIBLIOTECAS - UFBA

BTS em retalhos : ações poéticas em cinco portos da Baía de Todos os Santos : Baiacu, Itaparica, Matarandiba, Coqueiros e Ilha de Maré / Viga Gordilho, Organizadora ; [prefácio], Jailson Bittencourt de Andrade. - Salvador : EDUFBA, 2013.
277 p.: il. col. + DVD.

ISBN 978-85-232-1069-4

1. Todos os Santos, Baía de (BA) - Projetos. 2. Ciência e as artes. 3. Comunidade - Desenvolvimento - Todos os Santos, Baía de (BA). 4. Desenvolvimento sustentável. 5. Recursos naturais. 6. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. I. Viga Gordilho. II. Andrade, Jailson Bittencourt de.

CDD - 501

Editora filiada à:



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Rua Barão de Jeremoabo s/n, Campus de Ondina – 40.170-115

Salvador – Bahia – Brasil

Telefax: 0055 (71) 3283-6160/6164

www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

Aos habitantes que vivem na BTS, do outro lado do mar.

Viga Gordilho

Primavera/2012

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Jailson de Andrade, âncora deste projeto.

Aos companheiros do “Projeto BTS”, representados por Vanessa Hatje, pelas parcerias e trocas multi e transdisciplinares.

Aos membros do grupo de pesquisa MAMETO CNPq – MATéria, MEMória e conceiTO em poéticas visuais contemporâneas, pelo companheirismo e confiança nestes cinco anos de trabalho.

Aos fotógrafos Gal Meireles, Railson Oliveira, Gabriel Guerra e a todos os artistas que se fizeram fotógrafos, por iniciarem com uma expressiva documentação fotográfica todo o processo de pesquisa.

Aos diretores do Instituto Sacatar, especialmente a Taylor Van Horne pelo acolhimento ao projeto, e a Augusto Albuquerque em facilitar a nossa ancoragem no Porto II.

Às prefeituras de Santa Cruz e Itaparica em propiciarem transporte e merenda.

À Secretaria de Educação de Vera Cruz pelo apoio logístico, e aos professores das escolas municipais de Baiacu, Itaparica, Matarandiba, Coqueiros e Ilha de Maré por possibilitarem o abrigo às nossas oficinas.

À Hugo Fortes e Sissi Fonseca, que mesmo vivendo nas águas do Tietê, não mediram esforços para participarem das ações poéticas e registrarem em vídeo os nossos preciosos momentos.

Às artistas pesquisadoras Lucimar Bello, Didonet Thomaz, Beatriz Nocera e Suzana Azevedo pela cumplicidade poética, às margens de outras águas.

À Nicole Avillez, Luana Santos, Giovana Dantas, Maria Luedy, Montserrat Silva, Conceição Fernandes, Lais Andrade e Sibelle Santa’Ana, pela amizade. Minha gratidão, sempre!

Aos artistas Luis Cláudio e José Henrique Barreto pela disponibilidade constante.

À Luciana Almeida da Silva pelas contribuições científicas para a pesquisa com os pigmentos.

Aos bolsistas PIBIC, Arthur Scovino e Sami Rocha pelo “tempo de fundo” nas pesquisas realizadas.

Aos alunos da graduação, pós-graduação e mestres da Escola de Belas Artes, aqui representados por Gabriela Santana, Carol Santana, Gabriel Guerra, Ana Fraga, Wagner Lacerda, Zmário, Beth Sousa, Pablo Lucena, e Lica Moniz pela demonstração de afeto e contentamento em integrarem e documentarem as nossas oficinas e performances.

À Lydia Sepulveda pelo encanto da performance em Neves, Ilha de Maré e a Murilo Ribeiro por abraçar o projeto.

Às pessoas solidárias de cada comunidade em que ancoramos, pelo conhecimento compartilhado, cumplicidade e confiança nas nossas ações poéticas e pelo acolhimento em suas casas.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa PIBIC.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb), pela concessão das bolsas PIBIC e pelo patrocínio deste livro.

À Flávia Garcia Rosa e toda a equipe da Editora da Universidade Federal da Bahia – EDUFBA, por terem tornando possível este registro, com profissionalismo, especialmente à Susane Barros, pela apaixonada revisão final, fruto do envolvimento com outras revisões e trocas de artigos publicados sobre estas pesquisas, e particularmente à Lúcia Valeska Sokolowicz pelo belo projeto gráfico e criteriosa editoração.

À Paulo Silvério dos Reis e todo o grupo da Cartograf pela cuidadosa impressão.

À minha família, meu porto seguro, pela compreensão de tantas travessias poéticas nas águas da Baía de Todos os Santos neste quinquênio.

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Jailson Bittencourt de Andrade · 15

O PROJETO “BTS EM RETALHOS” NA TRÍADE INTERDISCIPLINAR ensino, pesquisa e extensão na universidade

Viga Gordilho · 17

PORTO I · *Baiacu*

O PEIXE QUE CRESCE E CONTAMINA

Gal Meireles, Giovana Dantas, Nicole Avillez e Viga Gordilho · 37

A MOÇA APRENDIZ

Nicole Avillez · 67

PORTO II · *Ilha de Itaparica*

A PONTE QUE SE SONHA PARA ATRAVESSAR O MAR

Conceição Fernandes · 83

PORTO III · *Matarandiba*

O UNIVERSO DA CONCHA

Conceição Fernandes · 101

BORDANDO UMA PONTE AFETIVA

Beatriz Nocera · 113

PORTO IV · *Coqueiros*

MULHERES DE BARRO E ADOCIDAS CRIANÇAS

Viga Gordilho, Lucimar Bello, Giovana Dantas e Luciana Almeida da Silva · 127

PORTO V · *Ilha de Maré*

RENDA, RENDIÇÃO E RENDIMENTOS

Viga Gordilho e Maria Luedy Mendes · 151

MÃOS TECEM, RENDAS CRESCEM

Luiz Claudio Campos · 157

FLOR DA PELE

corpo e renda

José Henrique Silva Barreto · 175

MULHERES DE RENDA(S)

Lucimar Bello, Suzana Azevedo e Montserrat Silva · 187

MAR É... MARÉ

renda de mar sobre areia

Conceição Fernandes · 197

PERFORMANCE DONINHAS DA SOLIDÃO

ações, movimentos, deslocamentos e intervenções

Didonet Thomaz e Candice Didonet · 201

ARTE-VIDA EM ILHA DE MARÉ

Arthur Scovino · 219

PONTES ENTRE OLHARES MAREADOS
reflexões sobre as ações artísticas do Grupo MAMETO

Hugo Fortes · 247

MATÉRIA, MEMÓRIA E RECONHECIMENTO NAS ÁGUAS DA BTS

Gal Meirelles e Igor Rossoni · 259

COLABORADORES · 267

Vídeo

Porto II – Itaparica e Porto IV – Ilha de Maré

Hugo Fortes

PREFÁCIO

Jailson Bittencourt de Andrade

No final do século XX o biólogo Edward O. Wilson¹ escreveu que

[...] fronteiras disciplinares dentro das ciências naturais estão desaparecendo, para ser substituídas por domínios híbridos, mutáveis onde a consiliência está implícita. Esses domínios estendem-se por vários níveis de complexidade, da física química e química física à genética molecular, ecologia química e genética ecológica. Nenhuma das novas especialidades é considerada mais do que um foco de pesquisa. Cada uma é uma indústria de idéias originais e tecnologia em avanço [...].

Na área das ciências, isso significou o fim do foco da atividade de pesquisa na disciplina e o estímulo do foco no tema. No mesmo livro, Wilson registra “[...] Em muitos aspectos, o mais interessante desafio à explicação consiliente é a passagem da ciência às artes”.

O projeto *Estudo multidisciplinar da Baía de Todos os Santos* é um bom exemplo de atuação consiliente e de harmonia entre ciência e arte. O estudo é conduzido por professores universitários e gestores públicos de onze instituições baianas. Química, Artes, Oceanografia, Educação, História, Biologia, Antropologia, Administração, dentre outras áreas, se articulam para solucionar problemas da Baía; as ações de pesquisa e extensão compreendem fenômenos e processos, respeitam diversidades socioculturais e se organizam de forma sustentável e articulada com o poder público e comunidades locais.

BTS em retalhos - Ações poéticas em cinco portos da Baía de Todos os Santos: Baiacu, Itaparica, Matarandiba, Coqueiros e Ilha de Maré, organizado pela professora associada da Universidade Federal da Bahia, Dr^a Viga Gordilho, que também coordena o Grupo de Pesquisa MAMETO, é “dedicado aos habitantes que vivem na BTS, do outro lado do mar” e representa a principal contribuição do Eixo de Artes, que integra o programa de pesquisa multidisciplinar Baía de Todos os Santos. A escolha de cinco comunidades da Baía de Todos os Santos, com características singulares, permitiu colher respostas agregadoras dentro do binômio ARTE-NATUREZA, para uma questão contemporânea: “Qual a ponte que você gostaria de construir?”.

Vale ressaltar que a pergunta foi formulada no momento em que foi anunciada a construção de uma ponte de 13 km, ligando Salvador à Ilha de Itaparica. As respostas foram “registradas” em pano de vela, medindo 1,20m x 1,0m, por membros das comunidades escolhidas, em parceria com professores universitários e estudantes, e utilizando materiais recolhidos na natureza, configurando-se num excelente exemplo da motivação do Grupo Mameto: lugar, matéria, memória, conceito, unidade e todo... o motivo para criar!

Neste novo cenário de organização da pesquisa, *BTS em retalhos* representa, de forma inteligente e inovadora, a ligação entre ciência e arte e a convergência entre atividades de ensino, pesquisa e extensão. A concepção dos “Portos” e a construção das “Pontes” refletem a harmonia da verdade e beleza!

NOTA

¹ WILSON, Edward O. *Consiliência*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1998.

O PROJETO “BTS EM RETALHOS” NA TRÍADE INTERDISCIPLINAR ensino, pesquisa e extensão na universidade

Viga Gordilho

No final do ano de 2007 recebi o convite do professor Dr. Jailson Bittencourt de Andrade para coordenar o Eixo de Artes integrando o Instituto Kirimurê, no *Programa de estudo multidisciplinar Baía de Todos os Santos*. Aceitei de imediato o convite, pois seria uma oportunidade de criar meios para uma abordagem integrada entre arte e ciência no desenvolvimento das investigações, e de dar continuidade às atividades de ensino, pesquisa e extensão de forma mais sistemática junto às comunidades da Baía de Todos os Santos.

Aos poucos, percebi a abrangência do projeto, e como este poderia promover uma aproximação e um entrecruzamento entre disciplinas distintas, o que, seguramente, daria um retorno significativo para as comunidades da Baía.

No mesmo ano, tivemos o primeiro encontro, e o projeto foi batizado sob as águas da Baía de Todos os Santos como Projeto BTS.

O Projeto BTS, teve na sua gênese um caráter multi-institucional e multidisciplinar, fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb),

abrindo assim, espaço para a exploração investigativa de atividades concernentes a um universo plural.

O cronograma no seu contexto metodológico contempla um planejamento longitudinal demarcado em seis ondas, com duração de cinco anos cada. Compreendendo um período total de 30 anos, portanto, o Projeto BTS irá até 2038. Cada onda, do projeto possibilitará atuação em diversas áreas do conhecimento, referente a estudos no campo das Ciências Exatas e Humanas.

Dado o horizonte temporal estabelecido para o projeto – 30 anos –, foram definidos princípios norteadores para a pesquisa: 1) abordagem integrada e transdisciplinar, construída durante o desenvolvimento da pesquisa; 2) articulação dos conhecimentos gerados de modo a fornecer o panorama BTS em seus ambientes físico e humano; 3) integração entre instituições e grupos de pesquisa (com manutenção da identidade de cada um) em uma rede BTS; 4) integração entre órgãos do estado e grupos de pesquisa, buscando o envolvimento com a comunidade; 5) amplo (e gratuito) acesso aos resultados; 6) avaliação constante, com momentos de avaliação externa; 7) formação contínua dos pesquisadores com foco na BTS; 8) acolhimento a novos parceiros ao longo do tempo. (DANTAS, L. et al., 2012)

Definidos os princípios norteadores, visando à integração entre Instituições, convidei inicialmente para compor o grupo de trabalho do Eixo de Artes, a artista pesquisadora Dr^a Giovana Dantas, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA). Esta já vinha desenvolvendo uma pesquisa em Arte, na área de processos, abordando o universo simbólico e material presente no cotidiano de pescadores e marisqueiras, na vida social das pessoas que se avizinham das águas do mar, espe-

cialmente na comunidade de Baiacu, localizada na costa da Ilha de Itaparica, com o projeto *Imanências do mar*.¹

Posteriormente, aglutinou-se ao projeto a estudante de graduação do curso de Design de Interior da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Nicole Avillez, que na ocasião era bolsista do Programa de Iniciação Científica (PIBIC) de um projeto que estava também sob minha coordenação, *Afetos roubados no tempo*.²

Para traçarmos uma estrutura metodológica das pesquisas a serem realizadas pelo Eixo de Artes, elegemos como atividades de extensão ações poéticas que envolveriam oficinas, mostras itinerantes e performances.

Tomamos como âncora o pensamento da artista pesquisadora, Fayga Ostrower (1987, p. 32), quando ela diz: “... o pensar só poderá tornar-se imaginativo através da concretização de uma matéria, sem o que não passaria de um divagar descompromissado, sem rumo e sem finalidade”.

Com estas perspectivas, traçamos o nosso objetivo principal, assim definido: realizar pesquisas e atividades de extensão em ações poéticas, tendo como recurso a linguagem artística, a partir dos materiais recolhidos no cotidiano, em interface com o conjunto de caracteres próprios e exclusivos do entorno das comunidades escolhidas na Baía de Todos os Santos, tendo a presença da “água-cidade” como referência do lugar.

É significativo pontuar que esta presença de “água-cidade” como referência de lugar é relativa às comunidades que vivem às margens dos oceanos ou rios e se deslocam para a cidade. Esta dicotomia nos levou a um título inicial para a proposta do Eixo de

Artes: Água – cidade: ocultações e espelhamentos – Baía de Todos os Santos em Retalhos (GORDILHO et al., 2011, p. 413)

Neste contexto, surgiu a primeira questão: quais as comunidades que escolheríamos para aportar?

Sob este questionamento, coloquei para o grupo três critérios que precisariam ser observados, para definição da nossa escolha: Confiança, Cumplicidade e Conhecimento – CCC. O primeiro relativo às aproximações cuidadosas entre pesquisador e comunidade. O segundo referente às trocas verdadeiras. E o terceiro correspondente a lugares que já havíamos trabalhado anteriormente, abrangendo também o domínio nas distintas técnicas que seriam utilizadas em cada ação poética. Sob esses critérios, fomos relacionando alguns lugares, e os denominamos de “Portos”, pois eles indicariam as nossas ancoragens.

Escolhemos a Ilha de Itaparica, como primeiro lugar para aportarmos, considerando também a curta distância que a separa de Salvador. Entretanto, sabíamos que a referida Ilha era extensa, pois compreende dois municípios, Vera Cruz, com sede em Mar Grande, estendendo-se por 211 km², e Itaparica, cujos 35 km² abrange a sede e mais 12 localidades. Considerando que a Ilha de Itaparica tem um total de 40 distritos, seria necessário anos de trabalho para visitar cada um, e, pelo nosso cronograma, o projeto do Eixo de Artes iria contemplar a primeira onda, estendendo-se pelo período de cinco anos. Nossa decisão então foi a de selecionarmos apenas cinco portos.

Observando os critérios apontados – CCC –, escolhemos como o primeiro “Porto”, Baiacu, pois, no processo de investigação, Giovana havia conhecido a pesquisadora e fotógrafa Gal Meireles, moradora do lugar.

Foi assim que Gal Meireles abraçou também o projeto e formatamos, nós quatro, o núcleo central do Eixo de Artes: Viga, Giovana, Nicole e Gal.

Em 2009, apresentamos o projeto à Secretaria de Educação do Município de Vera Cruz, obtendo apoio logístico no que tange ao custeio de transporte, espaço físico e alimentação para os participantes.

Posteriormente, agendamos um Encontro junto à Prefeitura e ao sindicato da categoria de professores, e, no dia 12 de março de 2010, o projeto foi exposto na Escola Municipal Dáulia Angélica para cerca de 200 professores dos municípios de Vera Cruz e Itaparica (Figura 1). Naquela ocasião, cadastramos cerca de 120 interessados em integrar as oficinas. Solicitamos que divulgassem o projeto nas comunidades onde lecionam, objetivando, em paralelo, contarmos também em nossas ações poéticas, com a presença do professor, enquanto formador de opinião.



Figura 1 ·
Registro do encontro com os
professores na Escola Municipal
Dáulia Angélica em Itaparica

Foto: Gal Meireles.

Nossa meta se concretizou: uma semana depois estávamos iniciando as ações artísticas em Baiacu.

Para introduzirmos o texto relacionado ao Porto I – Baiacu é imprescindível compreendermos que esse lugar é um dos nove distritos que conformam a contracosta, uma antiga Vila de pescadores, situada na contracosta da Ilha de Itaparica (Figura 2). Pertencente ao município de Vera Cruz desde 1962 foi rebatizada por Baiacu, devido à abundância, nas redondezas, do pescado do mesmo nome. É um dos 27 distritos do município. Abriga cerca de 4.000 pessoas do contingente populacional dos 55.000 que habitam as demais localidades da Ilha. É entrecortado pelo fundo da Baía de Todos os Santos e, por ser cercado de manguezais, não possui praia, mas sempre está sujeito a hidrodinâmica das marés que alargam frestas e valas por entre lamaçais e apicuns, que são brejos de água salgada à beira-mar.

Desta maneira, da confluência de mar e terra surgiu a vocação matérica da comunidade; no sentido de que os habitantes manuseiam materiais que conformam a vida e perpetuam a memória: tecem redes para a pesca, amassam o barro da construção de casas, retiram carnes da áspera textura de mariscos e crustáceos para o alimento diário. Em pequenos grupos, pescadores de Baiacu debruçam-se sobre as redes de poliamida e munidos de agulha e fios de náilon rememoram pescarias e sucessos no mar através de cada um dos nós com que cozem as malhas rasgadas pela luta dos pescados: tecem as redes, e, em paralelo, atam os laços grupais que solidificam a comunidade. Todas essas referências foram significativas para os participantes da oficina, pois suas memórias povoaram-se destas imagens, vincadas também ao trabalho artesanal dos pescadores nas portas dos paeiros, que são pequenas cabanas usadas para guardar o material de pesca.



Figura 2 ·
Visão da Vila dos pescadores – Baiacu
Foto: Gal Meireles.



Figura 3 ·
Detalhe de uma rede
de pesca em Baiacu
Foto: Nicole Avillez.

A partir dessas reflexões percebemos que todos os envolvidos no processo criativo das oficinas poderiam conceber a proposta entrecruzando cada realidade com sua diversidade cultural, pontuando suas ocultações e espelhamentos através de uma prática aberta e espontânea, mas com um direcionamento: transladar suas vivências cotidianas para expressões plásticas.

Para nós seria importante que cada ação poética apresentasse a relevância de fatores culturais e materiais que incrementam o local, pois, desse modo, seria possível ter um plano perceptivo em foco, propiciando assim o (re)conhecimento e a viabilização da oficina, que por sua vez, poderia mapear e constatar as manifestações humanas am-

bientadas na região. Nesse sentido, a construção de pensamento singrado de tais prerrogativas, sugeriu como plano extensivo em atendimento à comunidade, pelo empenho vital que deve nortear o ensino, a pesquisa e a extensão em âmbito universitário.

Foi com base nessas vertentes, que o Porto I – Baiacu tornou-se determinante para adaptarmos as nossas aspirações aos interesses da comunidade, pois no processo da realização da primeira oficina, emergiu na fala da comunidade a perspectiva da construção da macroponte na Baía de Todos os Santos, para ligar a cidade de Salvador à Ilha de Itaparica.

Em consequência, outros questionamentos vieram à tona: o que pensam as comunidades que vivem no entorno da BTS sobre a possibilidade de construção desta ponte? Foram escutadas? Quais são suas verdadeiras e mais urgentes necessidades?

Na tentativa de responder às questões, formulou-se, então, no percurso, a seguinte pergunta para ser respondida através do universo imagético: qual a ponte que você gostaria de construir?

Dessa forma, em Baiacu, e nos próximos Portos nos quais o grupo iria ancorar, as respostas seriam registradas plasticamente sobre retalhos de pano de vela (painéis) medindo 1,20 m X 1 m.

Foi nesta perspectiva que, em Baiacu, visualizou-se a possível ponte material macro e que grupos heterogêneos da comunidade apropriaram-se de materiais recolhidos na natureza e construíram suas próprias pontes imaginárias, cunhadas por esta coordenação como “retalhos-ponte”.

Os primeiros painéis subjetivos conectaram as pessoas aos seus sonhos, a suas paisagens, aos seus costumes, aos seus valores morais e éticos, a outras possibilidades de olhares interpretativos que poderiam facilitar sua interação com o mundo, sem perder de vista seu potencial cultural, como nos situa mais uma vez, a artista plástica e arte educadora Fayga Ostrower (1987, p. 32):

Cada materialidade abrange de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas.

Através dessas inserções, focamos o vocábulo “retalhos”, como uma parte que se tira, que se corta de uma coisa – especialmente de um tecido –, tornando-se um fragmento, um pedaço, com este enfoque, sintetizamos o título do projeto que passou a se chamar *BTS em retalhos*. Nesse sentido, estaríamos especificando o suporte que usaríamos, e, simultaneamente conceituando a proposta no sentido do “retalhamento” simbólico da Baía de Todos os Santos.

Com este percurso foi possível escolhemos os cinco Portos em que iríamos realizar o projeto: Baiacu, Itaparica, Matarandiba, Coqueiros e Ilha de Maré, como sinalizamos a seguir na Figura 4.

Figura 4.
Desenho de Viga Gordilho
Foto: Sami Rocha.



Nota: Visualização, em traçado imaginário da ponte física que se pretende construir e as localizações dos cinco Portos de ação do projeto BTS em retalhos: I - Baiaçu; II - Itaparica; III - Matarandiba; IV - Coqueiros; V - Ilha e Maré.

Segundo Milton Santos, “O mundo é o que se vê de onde se está”, pode-se dizer, sob esse pensamento, que, navegando pelas águas da Baía, ao ancorarmos em cada lugar, encontramos em cada chão, aspectos singulares da paisagem de cada território, que nos fizeram rever em cada Porto nossos passos, e aprender a caminhar com cumplicidade, tendo direito a desvios e novas articulações, mas sem perder de vista a liberdade criadora da arte na tríade ensino, pesquisa e extensão.

Com essa premissa, nos caminhos do entorno cotidiano, foram selecionadas terras coloridas, búzios, conchas, mariscos, pescados, fibras etc... matérias estas carregadas de significados que constituíram o fio condutor dos trabalhos artísticos, entrecruzando arte e natureza.

Cabe aqui ressaltar, que o núcleo central, para dar continuidade ao projeto, visando articulação dos conhecimentos gerados com pesquisadores de outras universidades, convocou membros do Grupo de Pesquisa em Artes Visuais MAMETO,³ não só residentes em Salvador, mas também em São Paulo, Paraná e Pernambuco. Estes compuseram o núcleo flutuante, em virtude de viabilizar a disponibilidade de participação de cada pesquisador, no momento que lhe fosse propício, para integrar as atividades propostas.

Assim posto, este livro foi pensado e construído em paralelo às ações poéticas. Tem o prefácio do professor doutor Jailson de Andrade, que, mesmo sendo da área das exatas, acompanhou os membros do Grupo MAMETO, com incentivo, presença e propiciou aproximações transdisciplinares entre a química e a arte. (DANTAS, L. et al., 2012)

Os textos contemplam imagens dos fotógrafos Railson Oliveira, Gabriel Guerra e Gal Meireles, sendo algumas flagradas pelos próprios artistas integrantes do grupo.

Estes relatam as ações poéticas realizadas nos portos, de março de 2010 a dezembro de 2011, narrados pelos pesquisadores que integraram o projeto *BTS em retalhos*, e alguns artistas convidados, com respectivas abordagens temáticas:

No primeiro capítulo, Porto I – Baiacu, *O peixe que cresce e contamina*, os integrantes do núcleo central, conceituam a gênese do projeto, pontuando a metodologia adotada e as investigações materiais inseridas na realização da primeira oficina. Ainda nesse capítulo, Nicole Avillez, que acompanhou o projeto desde a sua gênese, traz a narrativa *A moça aprendiz*, refletindo sobre o seu percurso criativo, e sobre a sua atuação no projeto *BTS em retalhos*, enfatizando o aprendizado processual.

Em Itaparica, segundo capítulo, a artista pesquisadora, Conceição Fernandes, relata a sua experiência no Porto II, com o texto *A ponte que se sonha para atravessar o mar*, destacando a concepção dos “retalhos-ponte”, recortando a sua equipe de trabalho e a formatação da primeira montagem da ponte imaginária.

Porto III – Matarandiba, trazendo à tona *O universo da concha* como temática, Conceição Fernandes retoma o seu relato e pontua as suas experiências no lugar, trazendo a terra como conceito e memória na configuração do imaginário trabalhado pela sua equipe. Este terceiro capítulo contempla também um texto da artista paranaense, professora Beatriz Nocera, *Bordando uma ponte afetiva*, que fala do apego à obra em relação à fisicalidade do lugar, contextualizando a sua narrativa com reflexões de Cecília Salles, Milton Santos, Jorge Menna Barreto e Raquel Garbelotti.

Em Coqueiros – Porto IV, trago juntamente com as pesquisadoras Giovana Dantas, Lucimar Bello e Luciana Almeida da Silva possíveis aproximações entre arte e química

com o texto *Mulheres de barro e adocicadas crianças*. Enfatizamos na narrativa o cultivo da cana-de-açúcar no contexto do lugar e a produção de cerâmica com uso do tauá, que foi usado como pigmento, na manufatura pictórica dos painéis realizados às margens do Rio Paraguaçu.

No Porto V – Ilha de Maré, o texto *Mãos tecem, rendas crescem*, denomina a primeira ação realizada na Ilha de Maré. Início o capítulo trazendo referências textuais do processo de criação da obra de Maria Luedy. Em seguida, Luiz Cláudio Campos nos traz o trajeto das rendas de bilro, relatando a sua origem e especificidades, culminando com a descrição de uma obra assinada por ele.

Dando prosseguimento ao quinto capítulo, o artista José Henrique Barreto apresenta o artigo *Flor da pele: corpo e renda*, e nos conta em uma linguagem interdisciplinar, uma narrativa do corpo, deixando espaço para a apresentação da obra de Montserrat Silva, *Renda-se*.

As palavras da artista mineira, residente em São Paulo, Lucimar Bello, descrevem poeticamente a segunda ação do grupo na Ilha de Maré, *Mulheres de renda(s)*. Lucimar entrecruza a sua obra *Travessias* com o *Maracatu rendado*, da artista pernambucana Suzana Azevedo, promovendo uma dança de saberes, como o vigor de uma onda ininterrupta.

Em seguida, Conceição Fernandes finaliza o seu discurso e revela os significados do traje criado por ela, com o texto *Mar é... maré. Renda de mar sobre areia*.

As ações, movimentos, deslocamentos e intervenções, são discutidos pelas artistas paranaenses Didonet Thomaz e Candice Didonet, na construção processual da Performance: *doninhas da solidão*.

Arthur Scovino propõe uma reflexão sobre as atividades do Eixo de Artes a partir do seu ingresso como bolsista PIBIC, com o texto *Arte-vida em Ilha de Maré*. Traz os depoimento dos *performers* Zmário e Wagner Lacerda e ilustra a performance de Síssi Fonseca, que se utiliza dos próprios materiais e costumes locais para desenvolver sua poética performática.

Finalizando a quinta parte, o artista Hugo Fortes apresenta o artigo *Pontes entre olhares mareados*, com uma referência da estética relacional, conforme proposto pelo teórico francês Nicolas Bourriaud. Salienta no seu discurso os procedimentos adotados nas ações poéticas, citando o caráter mediador da arte, como um ponto de partida para o desenvolvimento das relações humanas, que podem gerar diálogo e convivência entre os envolvidos.

O livro traz ainda algumas considerações finais tecidas por Gal Meireles e Igor Rossoni e pequenos currículos dos colaboradores.

Fechando esta edição, anexamos um DVD contendo dois vídeos produzidos nos Portos II e V, por Hugo Fortes.

Espero que esta travessia sobre “a ponte imaginária” na Baía de Todos os Santos traga a você, leitor, uma visibilidade das reais necessidades dessa gente que vive do outro lado do mar, e possa ser um estímulo a outros grupos de artistas para criação de projetos de ensino, pesquisa e extensão que tenham como foco comunidades da BTS, pois muito ainda tem que ser feito nas margens dessa superfície de 1.233 km², que abraça um contingente populacional superior a três milhões de habitantes. A nossa ação poética é apenas uma gota d’água.

NOTAS

- ¹ Projeto de residência desenvolvido no Instituto Sacatar, localizado na Rua da Alegria, 10, Quinta Pitanga, Ilha de Itaparica, durante os meses de dezembro 2007 e janeiro de 2008 <www.sacatar.org.br>. (DANTAS, G., 2008)
- ² Projeto processual e itinerante composto por 730 peças criadas por artistas e artesãos de várias partes do mundo. As referidas peças são denominadas “objetos-afeto” e, estão sendo apresentadas em mostras processuais e itinerantes, desde 2005, com as obras dispostas em pares. Disponível em: <www.pilula.com.br/afetos>.
- ³ O grupo de pesquisa MAMETO – Estudo da MATéria, MEmória e conceiTO em poéticas visuais contemporâneas, certificado pelo CNPq. O nome *mameto* (banto) significa pessoas importantes na hierarquia religiosa congo-angola, também conhecidos como MACOTA. O grupo atua na pesquisa prático-teórica da matéria em trânsito com a memória, na busca de definição de conceitos como elementos inerentes ao processo criativo. É constituído por doutores, doutorandos, mestres, mestrandos e bolsistas PIBIC dos seguintes estados: Bahia, Pernambuco, São Paulo e Paraná. Tem como líder Viga Gordilho. <<http://mametobts.blogspot.com/>>.

REFERÊNCIAS

- DANTAS, L. M. V. et al. Programa de Pesquisa Baía de Todos os Santos: resposta à complexidade das demandas por conhecimento. *Rev. Virtual Quim*, v. 4, n. 5, p. 497-516, out. 2012. Disponível em: <<http://www.uff.br/rvq>>. Acesso em: 03 dez. 2013.
- DANTAS, G. *Imanências do mar*. 2008. Catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna da Bahia no período de 28 de março a 04 de maio de 2008. Disponível em: <<http://www.btsinstitutokirimure.ufba.br/downloads/CatalogoIMANENCIAS.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2012.
- GORDILHO, V. et al. *Oculações e espelhamentos*: processos criativos em oficinas realizadas pelo Núcleo de Arte no Projeto BTS. In: CAROSO, C.; TAVARES, F.; PEREIRA, C. (Org.). *Baía de Todos os Santos*: aspectos humanos. Salvador: EDUFBA, 2011.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.
- SANTOS, M. *Por uma outra globalização*: do pensamento único à consciência universal. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.





PORTO I

Baiacu



Localização de Baiacu na Ilha de Itaparica.

O PEIXE QUE CRESCE E CONTAMINA

Gal Meirelles, Giovana Dantas, Nicole Avillez e Viga Gordilho

Este recorte, que transcrevemos a seguir, de João Ubaldo Ribeiro (2007), do livro *Viva o povo brasileiro*, nos reporta à atmosfera de Baiacu, exprime com poesia o silêncio do mangue, evoca a paisagem em mobilidade,

Muito silêncio mesmo, a maré baixa descobrindo o apicum sem fim [...], um friozinho molhado [...], os vaza-marés e outros caranguejinhos de plantão à porta de seus buraquinhos, a enchente começando a lamber a borda do mangue, um luzinho bruxuleando na porta da casinha que ficava embaixo do coqueiro, uma vontade mansa, meio boba, meio sem pé nem cabeça, de que aquilo tudo parasse, que não fosse necessário fazer mais nada, quase como se a alma saísse do corpo. (RIBEIRO, 2007, p. 239)

Porém, antes de relatarmos a nossa ação poética em Baiacu, gostaríamos de tecer, breves considerações históricas sobre a Baía de Todos os Santos e a Ilha de Itaparica, no intuito de propiciarmos uma melhor compreensão do local escolhido como primeiro porto de ancoragem.

A Baía de Todos os Santos, *Kyrimurê*, origem tupi, antigo nome desta baía, abrange um território de 1.233 km² de águas que beiram a capital e abriga cerca de 56 ilhas,

entre elas a Ilha de Itaparica, nome também de origem tupi que significa “cerca de pedra”. É a maior ilha marítima do Brasil.

A região abrigava, até a chegada da missão jesuítica no século XVI, as mais diversas nações tupinambás, que a custa de violentas batalhas expulsaram outros povos indígenas e aproveitaram a vasta costa da baía para desenvolverem variados artefatos de pesca, tornando-se especialistas na arte de garantir o abastecimento de proteínas na alimentação das tribos. Entretanto, com a emergência dos propósitos coloniais, a Ilha de Itaparica tornou-se palco de conflitos entre os habitantes locais e os exploradores que, ao longo do tempo, ocuparam grandes porções de terras para abrigar engenhos de cana-de-açúcar e. A partir do século XVII, com a chegada do marinheiro basco, Pedro de Urecha, a Ilha foi aproveitada para instalação de unidades de refino de óleo de baleia, sem o qual não seria possível manter a iluminação da colônia. Os trabalhadores das feitorias de pesca – de origem europeia, indígena e africana – eram denominados “gente do azeite”. A primeira destas feitorias a se instalar na Ilha de Itaparica, conforme Ubaldo Osório pertenceu a João Francisco de Oliveira e localizava-se na Ponta da Cruz, no ano de 1606. Na atualidade, pertencente ao município de Itaparica, o local passou a ser denominado Ponta das Baleias e ainda hoje traz à memória de antigos pescadores, longínquas lembranças da fartura promovida pela captura dos grandes cetáceos. A mistura étnica fervilhada em óleo de baleia, leite de coco e azeite de dendê originou o ilhéu atual, um mestiço que se identifica como caboclo e remonta suas tradições a partir das remanescentes memórias das três matrizes culturais. A curta distância que separa Salvador, a terceira capital do Brasil, da Ilha de Itaparica – cerca de 14 km em linha reta por entre as águas da Baía de Todos os Santos – facilitou, ao longo da história, o intercâmbio cultural entre o ilhéu e o habitante da capital. Deste modo,

Salvador – visível de alguns pontos da Ilha – sempre esteve no horizonte de expectativas dos nativos. Assim, nativos, que deslocam-se para a capital com os mais variados fins: trabalho, estudo e práticas de consumo, de um modo geral.

De outro ângulo, em devida medida, a Ilha de Itaparica sempre foi vislumbrada com olhos cobiçosos pelos residentes da cidade; no entanto, com propósitos distintos: o veranista ou mesmo o turista ocasional nela projeta anseios e concretizações de descanso, conforto, diversão, encontrados, sobretudo, entre as receptivas barracas aglomeradas ao longo dos 28 quilômetros de coqueirais que sombreiam as praias da Ilha.

As políticas de incentivo ao turismo, fomentadas mais intensamente a partir da separação dos 246 km entre os 40 distritos que na atualidade compõem a Ilha de Itaparica – divididos entre o município de Vera Cruz, com sede na cidade de Mar Grande que abriga 27 distritos e se estende por 211km² e o município de Itaparica cujos 35km² abrangem a sede e mais 12 localidades – surtem efeitos imediatos na década de 1970, quando é inaugurado o Club Méditerranée, o sistema de transporte marítimo via Ferry-boat e a Ponte do Funil, ligando a Ilha ao continente. A partir deste período, são intensificadas construções de condomínios, loteamentos e casas de segunda residência com vistas a atender aos variados padrões de turistas.

As consequências do aumento de visitantes são mais perceptíveis na modificação da paisagem natural, cujos espaços de áreas verdes, principalmente aqueles localizados nas regiões costeiras, são gradativamente substituídos por construções civis que demarcam o processo de urbanização por aproximadamente 48 anos de história, período que abrange a separação política da Ilha de Itaparica, ocorrida em 30 de julho de 1962. As modificações no espaço natural repercutem de modo direto nas práticas culturais dos

habitantes, obrigando-os a se adaptarem às novas conformações sociais, econômicas e políticas. Todavia, os impactos causados pelas dinâmicas sócio-históricas não foram homogêneos: as comunidades da contracosta, região de manguezais, são menos asse-diadas pelo mercado imobiliário do que as comunidades banhadas pelo oceano.

Figura 1 ·
Visão do mar de Baiacu
Foto: Gal Meireles.



Assim, entre os nove distritos que conformam a contracosta, é possível perceber, que a vida cotidiana transgride as práticas capitalistas: velhos, crianças e adultos ainda mesclam as exigências do mundo contemporâneo com práticas ancestrais de trabalho e lazer. Dentre tais comunidades, vamos destacar, mais detidamente, as singularidades da Vila de Baiacu que, conforme já justificamos na introdução deste livro, escolhemos para iniciar este projeto de ensino, pesquisa e extensão.

A antiga Vila de Vera Cruz – desde 1962 rebatizada por Baiacu, ainda mantém marcos da presença colonial: as ruínas de uma igreja construída, provavelmente no século XVIII, e o tanque dos jesuítas, primeira obra de engenharia hidráulica da colônia que fomenta lendas sobre tesouros e mistérios. A Vila é entrecortada pelo fundo da Baía de Todos os Santos, como ilustra a Figura 1 e, por ser cercado de manguezais, não possui praia, mas diariamente está sujeito à hidrodinâmica das marés que alarga frestas e valas por entre lamaçais e apicuns, conforme registramos no texto *Ocultações e espelhamentos* publicado no volume II, *Aspectos Humanos* do Projeto BTS no Eixo III, pela EDUFBA em 2011.

Segundo o Coronel Ubaldo Osório (1979), avô de escritor João Ubaldo, no livro *A Ilha de Itaparica: história e tradição*, a comunidade foi denominada Vera Cruz de Itaparica em 1560, pelo padre Luiz da Grã, integrante de uma missão catequética. Ainda que o acesso ao distrito esteja facilitado pelos 7 km de via asfaltada que o liga às demais localidades, o limite de Baiacu é o mar. O mar responde tanto pelo partilhamento do território continental quanto pelo das práticas culturais. Os mestres de pesca são os principais responsáveis por retirarem do mar o sustento dos demais moradores, este sustento é bidimensional e abrange a dimensão material e a dimensão simbólica. Ambos balizam o eixo central da produção cultural do lugar. O mar é um espaço simbólico,

tanto para os pescadores quanto para os outros habitantes, porém em proporções distintas: os primeiros experienciam-no diariamente porque são responsáveis pela captura dos produtos; os demais o vivenciam por intermédio dos resultados da pesca – consomem e/ou revendem os produtos; observam a movimentação das atividades preparatórias em terra e ouvem os relatos dos sucessos ocorridos no mar. Assim, independentemente de haver compartilhado o espaço marinho de modo concreto, todos os habitantes de Baiacu o compartilham como espaço do imaginário.

As singularidades geográficas e históricas locais resguardaram a comunidade da invasão imobiliária ocorrida na Ilha desde a década de 1960 e permitiram aos habitantes a conservação de práticas socioculturais peculiares. Porém, condicionantes de urbanidade como instalação de luz elétrica, de água encanada, a abertura de estradas – dentre outras – de alguma maneira, interferem e modificam a paisagem e o modo de vida da população. Tal constatação advém tanto da observação da realidade, de uma forma geral, quanto, em escala mais restrita, por intermédio de relatos dos indivíduos da comunidade, participantes da ação artística. Pela incidência e natureza dos relatos, detectamos como o transcurso entre o espaço marítimo e o espaço terrestre responde pela conformação da memória individual.

Na oficina realizada a professora Gilmária Conceição escolheu representar visualmente as águas, que, como podemos observar na Figura 2, invadem o manguezal e o imaginário da memória coletiva.

Já a professora Jandira dos Anjos, durante o processo de criação, falava do orgulho que sentia por pertencer ao grupo de mulheres de Baiacu, pois as considera emblemas de força, resistência e determinação, expressando, emocionadamente: “*Em todo canto*



Figura 2 ·
Pintura das águas de Baiacu
no encontro com o mangue,
sobre o retalho de pano de vela
Foto: Gal Meireles.

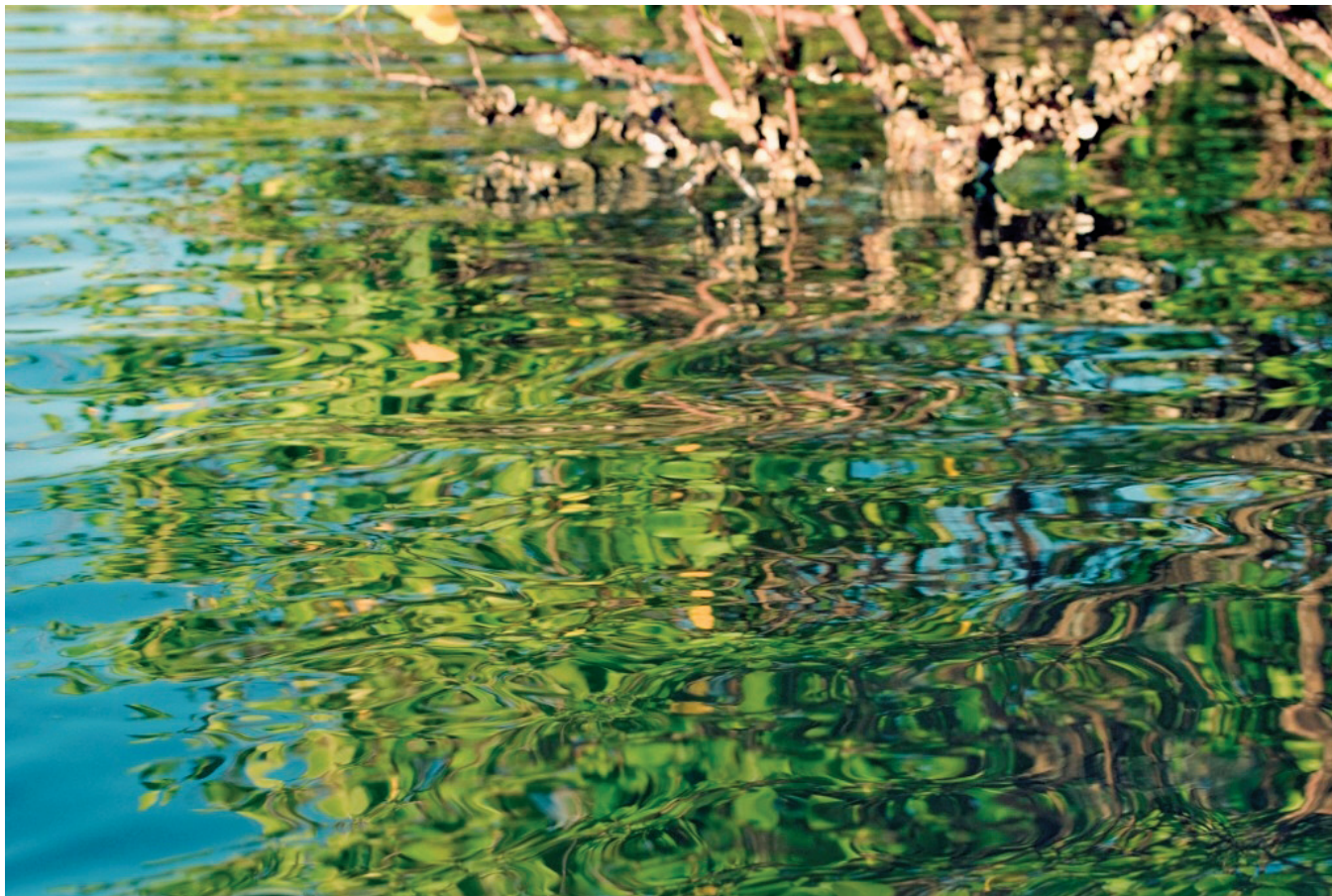


Figura 3 ·
Reflexo das cores nos mangues
Foto: Gal Meireles.

que vou, vejo mulheres de Baiacu com isopor na cabeça, vendendo peixe, vendendo marisco, indo e vindo e ainda trabalhando em casa para cuidar dos filhos [...].”

Nesse sentido, acreditamos, que é dos deslimites do mar que parte a identificação dos habitantes locais como integrantes de uma mesma comunidade consciente da preservação de aspectos históricos e geográficos singulares. Por conta de tais aspectos, antigas tradições contaminam práticas culturais na atualidade, destacamos aqui, a pesca e a preparação culinária do peixe baiacu, responsáveis por cunhar o topônimo Baiacu.

Entre as muitas memórias da comunidade, estão diversas histórias sobre o peixe, que pode ter várias aparências e nomes: peixe-balão, baiacu-cofre, baiacu-de-chifre, baiacu-caixão, baiacu-sapo, peixe que cresce. Os moradores da vila previnem que independente



Figura 4 ·
O mar de Baiacu
Foto: Gal Meireles.

da nomenclatura é preciso saber retirar o veneno para saborear a carne alva e leve, especialidade culinária local. Sob as percepções das contaminações e trocas resguardadas na memória coletiva, adentramos a um conjunto de imagens que remete a comunidade de Baiacu, particularmente “a do peixe que cresce e contamina”, para focar a proposta central deste artigo que é a de registro reflexivo do processo criativo da primeira ação artística realizada pelo Núcleo Central do Eixo de Arte no Projeto BTS.

Assim, – em Baiacu – a memória cultural é um bem coletivo partilhado por indivíduos de um mesmo contexto histórico, geográfico e social; ali o mar não se constitui apenas de imagens remotas do passado, pois o elemento de cultura identificador daquele lugar é a atividade da pesca artesanal. Esta atividade ocorre cotidiana e coletivamente. Portanto, a formação da memória de Baiacu é constituída de um discurso sobre um passado recente, haja vista a maioria dos fatos estruturantes do núcleo discursivo das participantes da oficina que se assentava em elementos que tangenciam a esfera do mar e suas diversas formas de repercutir nas práticas sociais em terra.

Desta maneira, os habitantes desta vila, manuseiam materiais que contêm conceitos e memórias de vida. Com o trançado das redes para a pesca, como ilustra a Figura 5, demonstram habilidades com a fibra da poliamida. Com o barro amassado, constroem suas casas.

Todas estas referências inspiraram os participantes da oficina, principalmente as redes que foram utilizadas, tanto como matéria quanto como conceito visando “atar” os motivos perceptivos escolhidos para promover a ativação da memória com vistas a deflagrar o processo criativo, objetivando-se formatar um pensamento visual denominado por Cecília Salles (2006, p. 19) “Redes da Criação”.



Figura 5 -
A manufatura da rede de pesca
Foto: Nicole Avillez.

Acreditamos que para melhor compreender as ações metodológicas utilizadas na construção desta primeira oficina é significativo entender “rede” enquanto associação e conexões de ideias provocadas por estímulos perceptivos que movem a memória de modo a intensificar o processo de criação. Salles (2006, p. 24) ainda afirma: “Ao adotarmos o paradigma de rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções.”

Sob tais perspectivas a oficina foi realizada buscando-se reforçar questões que dinamizassem a inserção de conteúdos artísticos tanto no ambiente de ensino-aprendizagem quanto para a comunidade em geral. Assim, foram promovidas ações que contaminaram, se expandiram, cresceram, e tornaram-se abrangentes e, por consequência, foram capazes de refletir positivamente na comunidade. Trazemos neste texto a imagem – “do peixe que cresce e contamina”, pois este conhecimento fez emergir um procedimento das práticas contemporâneas da arte, que é a “contaminação”. Isto acontece quando uma obra de arte recebe a influência do seu entorno, mas também o agrega como elemento estruturante. A vila do “peixe que contamina” com veneno é, então, um mote inerente ao projeto, pois um dos nossos objetivos é que a ação, iniciada em cada local, aglomerando pessoas em torno da prática artística, contamine as demais comunidades e se espalhe em outras regiões do Recôncavo baiano. As ações, na utilização de materiais inseridos na realidade local foi o princípio acolhido pelo Núcleo Central do Eixo de Arte do projeto. A partir de reflexões, tivemos os seguintes objetivos específicos:

1. perceber o fazer como fonte inesgotável de possibilidades matéricas para desenvolver o potencial criativo;

2. propiciar a integração de professores e pessoas da comunidade tendo o processo criativo como meio;
3. detectar a ocultação e o espelhamento da simbologia existente em objetos da própria comunidade;
4. propiciar o entrelaçamento da palavra e da imagem na formatação de linguagem individual;
5. criar possibilidades de reflexão sobre processo criativo a partir da experiência artística pontuando três etapas: sensibilização, construção e reflexão;
6. criar imagens referenciais sobre um suporte de lona, formatando painéis que propiciem o diálogo entre os envolvidos e as temáticas escolhidas;
7. fornecer referências teóricas sobre as técnicas utilizadas para seu próprio aperfeiçoamento e aplicação em escolas, quando requisitadas;
8. propiciar meios para que as técnicas utilizadas nas atividades propostas sejam aproveitadas pela comunidade para criação de objetos concebidos a partir do entorno;
9. buscar formas diferenciadas de expor os painéis junto às comunidades e ao público em geral.

A partir dos objetivos propostos, surgiram os primeiros questionamentos sobre os materiais mais adequados para serem utilizados nas oficinas:

1. que suporte estaria coerente com os objetivos e conceitos abordados, oferecendo, mobilidade e leveza, para permitir que fosse transportado, colado, costurado?

2. que o suporte poderia oferecer resistência para receber pigmentos, corantes naturais e sucatas leves como conchas, buzios etc?
3. que outros materiais poderiam ser adquiridos para dialogar com matérias-primas colhidas em cada lugar?
4. quais as ferramentas apropriadas para a realização do trabalho?

Na tentativa de responder a esses questionamentos, fizemos uma relação de materiais e chegamos à conclusão de que seria impossível decidirmos o suporte sem também olharmos com atenção o entorno da região onde a ação artística se realizaria. Assim, com o olhar atento, percebemos os varais da Ilha de Itaparica, com suas roupas coloridas suspensas ao vento, ao ar livre e foi colocando esta imagem em posição de analogia à movimentação das velas e traquetes usadas nas canoas em Baiacu, que tomamos uma decisão significativa em relação ao amadurecimento do projeto: o suporte necessário à sustentação dos materiais seria tecido, mais especificamente a lona de vela, confeccionada em algodão cru e bastante resistente, por isto, utilizada na feitura de velames de embarcações.

Uma vez especificado o material, passamos ao planejamento de compra, idealizando que cada grupo de três a cinco pessoas receberia um retalho de tecido de 1.20m x 1m para trabalhar. Foram comprados 150 m de lona para formatarmos os painéis-ponte pois era nossa intenção aproveitar todos os retalhos realizados ao longo das ações, e uni-los juntando peculiaridades, histórias, vilas e territórios distintos, que uma vez atados, representariam a pluralidade cultural existente na própria Baía de Todos os Santos, ou seja uma BTS em retalhos.



Figura 6 ·
O tecido usado nas oficinas
Foto: Nicole Avillez.

É significativo salientar, que a vivência da arte no processo de ensino aprendizagem abrange ações que passam pela sensibilização, construção da obra e pela reflexão, integrando diversos aspectos que devem ser abordados por meio de conexões multidirecionais, com interpenetração de conteúdos, ideias, percepções e práticas. O processo criativo pode ser deflagrado através de estímulos de curiosidade, em situações de estranhamento ou de identificação, criando um campo dinâmico de aproximação e distanciamento, de pregnâncias reversíveis. Foi com estas perspectivas que promovemos relações conceituais no campo da arte em diálogo com as referências das imagens do cotidiano e da experiência vivida pelos participantes. Foi necessário incentivar a experimentar os materiais, para liberar a imaginação criativa, colher informações, permitir o afloramento de percepções que colaboraram para construir o processo criativo na atividade proposta.

O resultado positivo do trabalho foi possível com a confiança dos participantes, pois sensações inusitadas foram ativadas no processo; ações como imaginar, criar, atentar, atenção às configurações culturais das proximidades, pesquisa de materiais disponíveis e, principalmente a construção de uma memória simbólica.

A artista educadora Fayga Ostrower ressalta que nossa memória não é factual, é uma memória de “vida vivida”, sempre com novas interligações e configurações, aberta às associações, aos desvios simbólicos. Expande-se para o imaginário compartilhado no cotidiano, tomando as dimensões de uma memória também coletiva:

As intenções se estruturam junto com a memória. São importantes para criá-la. Nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos.

Fazem-se reconhecer, no curso das ações, como uma espécie de guia aceitando ou rejeitando certas opções e sugestões contidas no ambiente. Às vezes, descobrimos as nossas intenções só depois de realizada a ação. (OSTROWER, 1987, p. 18)

A memória é facilmente invadida pela imaginação e pelo devaneio. Existe a impossibilidade de se estabelecer fronteiras nítidas entre fatos vividos, fatos lembrados, relatos e cenas que nos foram oferecidas pelas diferentes situações experienciadas. Memória e tempo incorporam-se numa só entidade, como uma narrativa híbrida de ficção e realidade.

Estabeleceu-se, assim, um trânsito de imagens deslocadas em diversas direções, também formando uma tessitura imaginativa que abriga signos e idiossincrasias que se movem no processo de criação. Este trânsito, por sua vez, se configurou como uma estrutura labiríntica, na qual se perder fez parte do mesmo jogo de se achar e, concomitantemente, encontrar o sentido do caminho que se tende a explorar no processo de criação. Isto deve ser tão prazeroso para quem vive o processo artístico quanto o êxtase de ver a obra concluída e compartilhada.

Sob tais colocações, a nossa meta principal foi fazer com que cada um vivenciasse o seu (próprio) tempo de criação e desenvolvesse um produto artístico, de maneira que esta experiência viesse a contribuir para um processo mais intenso de percepção e valorização do seu entorno, aproveitando materiais aplicáveis na esfera pedagógica ou como mecanismo para criar possíveis artefatos que propiciassem aumento do orçamento familiar.



Figura 7 ·
Detalhe do material usado para percepção
de texturas e das harmonias cromáticas

Foto: Gal Meireles.

Para promover um primeiro motivo perceptivo e iniciar o processo de sensibilização, separamos os materiais disponíveis por cor, textura, maleabilidade, como mostra a Figura 7, propiciando contatos visual e tátil, numa tentativa de fomentar aproximações com aspectos imagéticos, próprios da vila de Baiacu. Todos experienciaram os objetos, sentiram os tamanhos distintos, formas diversas, cores variadas, percebendo os seus matizes, configurando na imaginação um processo relacional com o universo das coisas existentes em sua realidade cotidiana.

Neste caso, a materialidade em jogo, ou seja a dos objetos já selecionados para integrarem a construção do processo artístico, não é meramente física: refere-se a tudo que está sendo formado e transformado. As materialidades no homem se colocam num plano simbólico, pois a matéria passa a ser entendida como realização de potencialidades latentes conforme nos revela Ostrower (1991).

Cecília Salles (2006) afirma que existe uma interdependência entre o artista e as matérias por ele selecionadas, sejam de natureza física ou simbólica, já evidenciando intenções criativas, tendências poéticas e construtivas posteriormente reveladas no processo artístico. As matérias selecionadas, por sua vez, passam a agir em função dessas tendências. Ao mesmo tempo, o conhecimento das leis que regem o comportamento da matéria atuam na mesma tendência, concretizada no projeto poético do artista, oferecendo possíveis adaptações diante das impossibilidades.

Em contato com os materiais expostos e a partir destas vertentes reflexivas sobre procedimentos usados para despertar a potencialidade criativa dos participantes da oficina, narramos o conto *A Moça tecelã*, de Marina Colasanti, observando a temática abordada na narrativa cuja personagem central é uma mulher que tece, constrói,



Figura 8.
Conhecendo as propriedades do material
Foto: Gal Meireles.

sonha, transforma, desconstrói. A narrativa não implicava necessariamente a criação de imagens ilustrativas ao trabalho proposto; em verdade, o conto, inserido no contexto da oficina, visava a despertar reflexões sobre o processo de criação artística, como um primeiro espasmo, um fragmento de vida. Sabíamos que seria naturalmente associado a imagens pessoais dos participantes e consequentemente, estabeleceria analogias com cores, texturas e materiais experienciados.

Foi a partir desta escuta sensível, que retomamos o olhar sobre os materiais que estavam expostos e fizemos algumas provocações conceituais: quais destes materiais e cores aparecem também no conto e lembram as cores das águas do mar de Baiacu? Qual a cor mais próxima do mangue de Baiacu? Qual é a cor que você mais gosta? Onde você esconderia um segredo? Como você descreveria Baiacu? Que objeto de Baiacu é mais forte para você? De que cor ele é? De que matéria é feito?

Este foi um momento muito significativo da oficina, pois aconteceu uma maior aproximação com cada um dos integrantes do grupo: Arlinda, Gil, Maria, Nicole, Conceição, Viga, Jandira, Luzia, Marize, Giovana, Nívia, Gal, Rosana, Igor, Maise e Lara.

Após colocarmos as questões para o grupo, os participantes voltaram-se para a procura do objeto de referência e, a partir dele, refletiram, cada um em seu tempo, sobre as percepções experimentadas no contato com os materiais relacionando-os à escuta do conto, apresentando-se enquanto agente ativo da comunidade e comentando de que maneira o conto de Colasanti também tangenciava os seus sonhos, receios e expectativas.

Começaram, assim, a manipular estes materiais, vivenciando esta primeira ação da oficina em 14 de março de 2010, realizada na Creche Municipal Vovô Nilzio.

Nesta etapa do processo, foi possível conhecer desde as necessidades pessoais de cada uma até as possibilidades técnicas da matéria que tinham em mãos para simbolizar estas necessidades, a carga do conteúdo simbólico que traziam na memória, e o propósito conceitual suscitado naquele instante. Nessa tríade, surgiu o tema da macroponte que se pretende construir ligando a Ilha à cidade de Salvador.

Houve então, naquele instante, a possibilidade de cada um estabelecer em “rede”, as aproximações existentes com o meio onde vive, bem como refletir sobre seus sonhos, desejos, planos ou frustrações tendo como motivo de criação uma ponte imaginária.

Assim, ressaltamos que, neste caso, as materialidades se concretizam no plano das coisas e no plano simbólico, vez que Bachelard (2008, p. 21) coloca o indivíduo em posição de construtor em ação e destaca o papel da imaginação:

A imaginação é um princípio de multiplicação dos atributos para a intimidade das substâncias. É também vontade de ser mais, de modo algum evasiva, mas pródiga, de modo algum contraditória, mas ébria de oposição. A imagem é o ser que se diferencia para estar certo de vir a ser.

Em seguida, passamos a operacionalizar a construção do painel criando uma questão central: qual a ponte que você gostaria de construir?

Formatado este motivo, passou-se a explorar e classificar todos os materiais disponíveis, observando as características intrínsecas:

- dureza x fragilidade (seixos rolados, folhas, cipós);
- textura x superfície lisa (troncos de árvores, sementes, ostras, mariscos);
- propriedades de colar (resinas de árvores, cartilagens de animais, gema, CMC, clara de ovo, cera de abelha, PVC);
- propriedades de colorir ou pintar (corantes: plantas, raízes, sementes, cascas de frutas, anilinas e pigmentos: terras);
- flexibilidade e mobilidade (bambu, arame);
- marcas e gravados (reprodutividade), gravura e fotografia;
- bordados e trançados (fibras vegetais e sintéticas);
- sucatas variadas (botões, retalhos, ligas, fitas, escamas, mariscos, crustáceos);
- propriedades da própria lona da vela das canoas servir como suporte.

Foi a partir desta classificação que se pôde destacar as matérias que tinham capacidade de tingir ou pintar, as que poderiam se tornar sucatas leves ou receber gestos como: rasgar, queimar, costurar, moldar, bordar, furar, repetir, colar. Como o espaço onde aconteceu a oficina era amplo, os participantes puderam formar duplas e ocupar áreas onde a lona de algodão fosse esticada satisfatoriamente, iniciando-se desta forma, os primeiros traços das pontes imaginárias como ilustram as Figuras 9, 10 e 11.



*Figuras 9, 10 e 11 ·
Primeiros traçados pictóricos
da ponte imaginária*
Fonte: Gal Meireles.

À medida que as ações tomavam formas, inscritas nos primeiros riscos, na escolha das primeiras cores aplicadas na superfície do trabalho, na seleção dos primeiros materiais a serem utilizados, a alegria aumentava... Neste clima descontraído procurávamos orientar cada uma dessas ações, com muito cuidado, no sentido de fornecer informações sobre o uso das cores, o desenvolvimento das diversas técnicas de pintura, questões relacionadas à estruturação do trabalho e utilizações de fibras distintas. Aos poucos, cada um descobria um universo possível através da prática artística. O repertório pessoal foi surgindo gradativamente – referências visuais, vocabulários particulares, diferentes ritmos, habilidades específicas – na busca de motivações internas e possíveis ligações entre a terra e o mar.

Assim, gradativamente, os materiais começaram a ser inseridos no painel. Usavam pincéis, colas, sucatas de procedência têxtil e, junto, a vontade de realizar. Gradativamente, começaram a experimentar cada objeto, ou acatar suas indicações. Definiram, então, suas próprias travessias formatando esqueletos estruturais. Nívea e Gilmária decidiram experimentar o recorte de tecidos, em vários tons de azul, indicando a variação das cores do mar, que foram colados, um a um, em matizes distintos, umas indicando as zonas mais profundas e outras a superfície com (Figura 10). Outras texturas foram surgindo através das cascas dos crustáceos e mariscos que aos poucos começaram também a ser agregadas ao suporte criando outros ritmos.

Rosana e Arlinda definiram o desenho da ponte utilizando o pigmento aquarelado, observando as cores complementares presentes que contrastavam com as blusas vermelhas que usavam e com os verdes que surgiam em analogia a cor dos mangues de Baiacu. A técnica de aquarela foi ensinada de uma forma bem simples, umedecendo

inicialmente o tecido e deixando os pigmentos se mesclarem, formando infinitos maticizes ao se encontrarem... verdes azulados, amarelos esverdeados, azuis avioletados... A composição refletia em imagem os caminhos percorridos por elas entre terra e água para obterem o título de professoras. A sombra e a luz indiciavam o tempo de luta e vitória, escassez e fartura vivido por elas. Neste momento, noções de composição, foram introduzidas. Falamos da função dos elementos visuais na construção da forma. Exemplificamos harmonias de cores primárias, secundárias e terciárias, que geram analogias, contrastes e monocromias. Foram enfatizadas as linhas verticais, diagonais e horizontais que constituem ideias de crescimento, movimento e repouso.



Figura 12 ·
A ponte imaginária
sendo colorida
Foto: Gal Meireles.

No processo um depoimento complementava o outro e aos poucos iam sendo registrados plasticamente nos “retalhos-ponte”:

[...]necessidades de segurança para as travessias, melhores estradas, água potável, longos caminhos percorridos pelas vendedoras de mariscos, natureza misteriosa, lendas sobre o baiacu, a destruição crescente da natureza, a poluição, o descuido dos moradores da região, o uso crescente de bebidas pelos jovens, a chegada das drogas na região, a necessidade de melhores escolas, mais ofertas de emprego[...]

Naquele momento se abria um universo de possibilidades, as imagens refletiam questionamentos sobre a anunciada ponte, onde poderiam degustar do prazer da construção poética, inerente ao ser humano. Os olhos de todas brilharam.

Chegara a hora de fecharmos a atividade daquele dia e convidarmos a todas para repousarem as obras sobre o piso e caminharem entre elas observando-as em silêncio. Cada uma, no seu tempo, sentou-se próximo ao seu trabalho e fizemos assim uma reflexão coletiva sobre o processo vivido. Falamos sobre as ideias preliminares da mostra itinerante que seria definida no decorrer do projeto. Surgiram duas possibilidades: a primeira, a de juntarmos os painéis de cada “Porto” formando uma grande “Ponte imaginária” e apresentá-la em locais distintos da Ilha; a segunda proposta, a de apresentar os painéis fixados nas velas das canoas e navegar em uma exposição marítima. A turma ficou bastante animada com essa ideia e se prontificou imediatamente a colaborar. Tomamos então algumas decisões:

- levar o painel para casa e continuar trabalhando (inserindo conchinhas, búzios, cascas de crustáceos, mariscos);
- providenciar textos e livros que falassem das harmonias cromáticas que havíamos apresentado;
- buscar profissionais que trabalhassem com o barro e o papel artesanal para trazer para as ações seguintes;
- informar sobre outras técnicas artísticas que pudessem ser aplicadas em sala de aula.

Nestes processos vivenciados, percebemos o trânsito entre a palavra e a imagem, entre as técnicas disponíveis e o inusitado, entre professores e comunidade como agentes importantes na transmissão de conhecimento. Dessa mesma forma, a nossa ação metodológica propiciou o movimento simultâneo da sensibilização, criação e reflexão que se entrelaçaram e se misturaram.

Assim, o primeiro grupo, construiu suas próprias pontes imaginárias, como aprendizes da moça tecelã.

As oficinas continuaram por outros “portos”, e, como nos provoca o baiacu, contaminando pessoas através dos “retalhos-ponte”, que possam prover o diálogo entre arte e comunidade, criando outras possibilidades de aprendizado e de estabelecimento de travessias criativas entre espaço marítimo e espaço terrestre, como relata Nicole Avilez no próximo texto *A moça aprendiz*.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Educação para uma compreensão crítica da arte*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

FUSARI, Maria Felisminda de Rezende; FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa. *Arte na educação escolar*. São Paulo: Cortez, 1992.

GORDILHO, Viga. et al. *Ocultações e espelhamentos: processos criativos em oficinas realizadas pelo Núcleo de Arte no Projeto BTS*. In: CAROSO, Carlos; TAVARES, Fátima; PEREIRA, Cláudio (Org.). *Baía de Todos os Santos: aspectos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2011.

OSÓRIO, Ubaldo. *A Ilha de Itaparica: história e tradição*. Salvador: FUNCEB, 1979. p. 35-36.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

_____. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campos, 1991.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

RISÉRIO, Antonio. *Uma história da cidade da Bahia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

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

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESB: Annablume, 1998.

A MOÇA APRENDIZ

Nicole Avillez

OS PRIMEIROS PASSOS

Estou acompanhando o Projeto BTS desde a sua gênese em 2007. Comecei a trabalhar com a professora doutora Viga Gordilho, coordenadora do grupo de pesquisa MAMETO, como bolsista PIBIC no projeto de pesquisa *Afetos Roubados no Tempo*, enquanto era ainda estudante de Decoração da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). As linhas de pesquisa do projeto *BTS em retalhos* estavam sendo estruturadas para formação do Núcleo Central do Eixo Artes. Como era membro do grupo MAMETO, ao assistir às primeiras reuniões me apaixonei pelo projeto, e mergulhei profundamente nas águas da Baía de Todos os Santos.

Colaborei na organização das ações artísticas, planejando as oficinas, organizando os registros e também arquivando dados e imagens fotográficas que estavam sendo produzidas. Esta realidade de ações poéticas eram novidade para mim. Fui acolhida no grupo com voz ativa e participando de cada detalhe deste projeto. Ajudando a decidir aspectos relacionados com a compra dos materiais para realização das oficinas, até a aquisição da câmera digital me fez vislumbrar a abrangência desse projeto e a possibilidade do registro fotográfico do processo criativo, que considero muito importante.

A primeira etapa desse processo foi a sistematização das ações poéticas do Eixo de Artes e a preparação das oficinas, como um dos meios destas ações, que seriam ministradas em cinco comunidades da Baía de Todos os Santos.

Como mencionado na introdução deste livro, estabelecemos inicialmente os contatos com as escolas e prefeituras. Fomos a Vera Cruz conversar em assembleia com as professoras das escolas municipais que encontravam-se reunidas. Efetuamos o cadastro dessas professoras e as convidamos para nossa primeira ação artística.

OS PORTOS DE AÇÕES

Em março de 2010, fomos a Baiacu, na contracosta da Ilha de Itaparica e iniciamos o Porto I, a primeira ação poética com as mulheres deste povoado, como já referenciamos no relato anterior *O peixe que cresce e contamina*.

O texto utilizado na sensibilização foi *A moça tecelã* de Marina Colasanti (2004). Não posso garantir o quanto esse texto atingiu o imaginário das outras participantes, mas confesso que fui sensibilizada por ele.

Acreditei naquele momento, que podemos ser a tecelã da nossa vida e, se quisermos, podemos escolher as linhas, as formas e as cores que determinam a nossa caminhada.

Nesse processo, a questão da ponte física que se pretende construir ligando Salvador a Itaparica apareceu na fala da comunidade. Foi justamente naquele instante que vislubramos que a referida ponte poderia ser o objeto motivador das nossas ações e esquematizamos possíveis montagens (Figura 1).

Figura 1 ·
Esquema de montagem
para os “retalhos-ponte”
Foto: Nicole Avillez.



Como resultado, surgiu a questão central das nossas ações: que ponte você gostaria de construir?

Na tentativa de responder a questão, as mulheres e crianças envolvidas na oficina, trouxeram suas histórias e inquietações tecidas com linhas coloridas, com pigmentos e bordadas com conchas, ecoando plasticamente a ponte imaginária que queriam construir para gerir condições mais dignas para as suas vidas.

Esta primeira oficina foi muito significativa para estruturarmos as outras pontes que atravessaríamos para chegar aos outros portos no intuito de perceber as múltiplas ocultações e espelhamentos que estavam presentes naqueles painéis construídos e compartilhados com as mulheres daquela comunidade.

O projeto seguiu crescendo e ganhando forma e assim aglutinou outros pesquisadores do MAMETO. Em maio de 2010 atracamos no Porto II – Ilha de Itaparica. Conseguimos sediar a ação no Instituto Sacatar que nos acolheu para recebermos a comunidade na construção de outros “retalhos-ponte”.

Em Itaparica, os painéis ganharam tonalidades de infinitos azuis e verdes. Estes tons adquiriram força e com certeza simbolizaram as muitas águas que circundam a Ilha e que constituem uma fonte de sustento para a comunidade. Trouxeram também as suas preocupações com a criação da macroponte, e, apesar dos benefícios que poderia trazer, pontuaram em seus desenhos todos os prejuízos que poderiam estar envolvidos nessa construção. No final da oficina levamos os tecidos pintados para um píer que existe na praia em frente ao Instituto Sacatar e a ideia inicial ganhou visibilidade nos permitindo vislumbrar parcialmente a ponte imaginária que estávamos construindo. Aquela foi uma primeira mostra dos “retalhos-ponte” conforme ilustra a Figura 2.

No Porto III – Matarandiba infelizmente não pude acompanhar o grupo, mas em outubro de 2010 seguimos viagem rumo ao Porto IV – Coqueiros.

Lembrei das analogias azuis e verdes de Itaparica, que nesta comunidade davam passagem para cores terrosas.

Recordo agora, que a intenção inicial era desenvolver oficinas com os adultos, mas em todos os portos as crianças estavam por perto e sempre se faziam presentes. Uma das temáticas desta ação foi o desenho de comer, justamente pensando nestas crianças. Tínhamos docinhos, jujubas e biscoitos espalhados pelos tecidos. À medida que desenhávamos, à sombra de uma grande árvore, comíamos e criávamos pontes entre



Figura 2 ·
A primeira mostra parcial
da ponte imaginária
Foto: Gal Meireles.

tantos mundos que ali estavam representados. Obedecendo a mesma prática adotada no Porto III realizamos outra mostra processual, e juntamos aos tecidos recém-trabalhados, os que haviam sido criados em Baiacu, Itaparica e Matarandiba, propiciando a todos da comunidade uma percepção ampliada de cada especificidade local. Assim, os “retalhos-ponte” dos quatro portos foram estendidos no pequeno cais existente no local. Percebemos então que a nossa ponte imaginária estava crescendo e entrelaçando comunidades peculiares, que talvez nunca se conheçam presencialmente, mas ali, naquele instante, estavam representadas com as suas cores e suas características próprias. Foi uma celebração!



Figura 3 .
A ponte imaginária formatada
com os “retalhos-ponte”
criados nos Portos I, II, III e IV

Foto: Railson Oliveira.



Figuras 4 e 5 ·
O processo
de criação em Neves
Foto: Arthur Scovino.

Para o Porto V, foi escolhida a Ilha de Maré. Como já foi anunciado, fizemos nessa Ilha duas ações. Foram estabelecidos contatos prévios, e no local todos nos esperavam. Como é uma comunidade que trabalha com rendas de bilro, à medida que as rendas brancas iam sendo mostradas pelas artesãs, notava-se o contraste com a pele negra dessas mulheres e as sombras dos corpos refletidas nos painéis.

Foram com estas primeiras percepções que fizeram com que os retalhos vazios fossem aos poucos sendo preenchidos com as silhuetas das próprias artesãs e posteriormente cobertos de rendas. (Figuras 4 e 5). Assim, o contorno dos corpos foram traçados sobre o tecido. A ausência dos corpos delineou a presença das mulheres que tecem a renda. Pensando na polissemia da palavra “renda”, imaginamos que poderíamos possibilitar outras fontes de renda e esta aproximação nos motivou a retornar ao local para uma segunda ação, no final do mesmo ano, no dia 13 de dezembro.

MULHERES DE RENDA(S)

Esta segunda ação artística recebeu então o título de “Mulheres de Renda(s)”, justamente para enfatizar o sentido polissêmico da palavra renda.

Foi em Neves, uma das comunidades na Ilha de Maré, que concluímos nossa passagem pelos Portos. Para iniciar este momento, observando as roupas penduradas nos varais (Figuras 6 e 7), em similitude, montamos uma exposição dos “retalhos-pontes” de todas as ações realizadas, como mostra a Figura 8.

Figuras 6, 7 e 8 ·
O processo expositivo
Fonte: Nicole Avillez.



Em companhia do bolsista PIBIC Arthur Scovino nos deslocamos para a praia de Neves, no dia anterior, dia 12 de dezembro, para juntos estruturarmos a ação do dia seguinte. Era um dia chuvoso e estávamos carregados de muitas caixas e sacolas com tecidos e materiais para ação. Todos os acontecimentos direcionavam para o desespero, pois nos encontrávamos sozinhos com toda aquela bagagem e a chuva não parava.

Sentamos para esperar a chuva diminuir e recuperar nossas forças. Ríamos, porque rir sempre foi o nosso segredo. Sabíamos que o evento ocorreria somente se o dia estivesse estável, pois a travessia de barco torna-se perigosa com muito vento no mar. E assim, como em todas as outras ações das quais participei acompanhando nossa mestra Viga Gordilho, esta se desenrolou sozinha, e como ela sempre diz: “O projeto contém em si mesmo a solução”. Em seguida, a chuva parou, apareceu ajuda e fomos até a praia que seria a nossa sede para a ação poética.

Colocamos as nossas caixas na casa que nos serviria de apoio e saímos logo em seguida para planejarmos como seria a disposição do evento. Trabalhamos duro até o anoitecer. No dia seguinte, despertamos cedinho para concluir a montagem dos “retalhos-pontes”, a limpeza do local, e esperar com muita ansiedade a chegada do barco que traria os pesquisadores, artistas, convidados e amigos que viriam prestigiar a ação coletiva na Ilha de Maré.

O som dos LPs de Gal Costa, com frutas da estação, seriguelas, umbus, jambos melodias e sabores, se misturaram aos nossos sorrisos, para recebermos o grupo.

A chuva deu uma trégua, possibilitando que tivéssemos tempo suficiente até a chegada de todos, mas logo em seguida, o céu desabou de novo e ficamos todos debaixo da

marquise, conversando, comendo e esperando o sol abrir. Em seguida, com o tempo mais estável, cada artista começou a apresentar a sua performance permitindo a interação entre todos os presentes e a comunidade, comungávamos da mesma brisa.

O palco era a areia da praia, o cenário de fundo, o mar azul e o panejamento, o céu cinza-luminoso. O dia foi majestosamente tecido por mulheres de rendas que sustentam a Ilha com a produção e comércio de rendas de bilro.

Observe, que as rendeiras haviam comercializados anteriormente as suas peças para que os artistas envolvidos pudessem criar suas obras performáticas. Naquela tarde, todos vestiram e revestiram seus corpos com a própria fonte de trabalho. Cada artista apresentou sua criação e cada rendeira explicou o ponto e a linha utilizada e desta

Figura 9 · Registro do momento em que as rendeiras explicavam os pontos usados no meu traje

Foto: Arthur Scovino.



maneira foram feitas trocas de experiências com confiança, cumplicidade e conhecimento, tríade sempre pontuada por Viga Gordilho quando trabalha com comunidades.

Assim novas possibilidades de aplicação de rendas de bilro, nasciam naqueles mágicos instantes.



*Figura 10 ·
Detalhe do traje criado
por Nicole.*

Foto: Arthur Scovino.

Gostaria de salientar que o traje criado por mim foi tingido com dendê, pois logo que cheguei na Ilha me deparei com um prato de moqueca de peixe e aquela cor, o cheiro e o sabor ficaram empregnados na minha memória. Assim, amassei os fragmentos de renda e deixei que eles memorizassem aqueles momentos. Lavei para tirar o excesso e coloquei para secar. No dia seguinte, na hora da ação os quatro quadrados de renda foram unidos pelas pontas e formaram uma bela gola perfumada de dendê como mostra a Figura 10.

A MOÇA APRENDIZ

Cinco anos se passaram desde que eu integrei o grupo de pesquisa e comecei a atuar no projeto BTS. Na gênese, era ainda estudante da graduação, e hoje, graduada, vejo como o aprendizado foi intenso. Ao rever todas as imagens e reviver todos os momentos que experimentei neste processo, sou inundada da alegria de aprender. Cada porto, cada mulher, cada criança, cada desenho, traço ou pintura realizadas nas “ponte-retalhos” me fazem sorrir e me enchem de gratidão pela possibilidade e beleza de ser uma moça aprendiz.

REFERÊNCIAS

COLASANTI, Marina. *A moça tecelã*. São Paulo: Global, 2004.



PORTO II

Ilha de Itaparica



Localização do Porto II na Ilha.

A PONTE QUE SE SONHA PARA ATRAVESSAR O MAR

Conceição Fernandes

Quem sonha? Todo o grupo de pesquisa em artes visuais – MAMETO – Estudo da MATéria, MEMória e conceiTO em poéticas visuais contemporâneas.

Que ponte? A ponte poética que liga o homem a si mesmo através do trabalho de suas mãos. Essa ponte/ação poética que exercita a “imaginação e vontade do devaneio ativo”, “que une o esforço e a esperança”, segundo Gaston Bachelard (2001, p. 24, 79) esteve sempre conosco, pois, ainda segundo o filósofo “[...] é preciso pensar antes de agir, mas é preciso também sonhar muito antes de tomar interesse em pensar”. Portanto, a “ponte” foi o mote das oficinas artísticas que o referido grupo de pesquisa realizou com os moradores dos “portos” no projeto BTS, conforme conceituado na gênese do projeto descrito no capítulo anterior.

Ativando a memória com a palavra “ponte”, lembro que tenho feito inúmeras travessias para a Ilha de Itaparica, desde criança. Quando, do terminal marítimo das Docas de Salvador, se escutava o terceiro apito do velho navio João das Botas, os marinheiros puxavam as cordas recolhendo a âncora, e aí estávamos certos de nosso destino – a chamada ponte (cais) da cidade de Itaparica em festa: baianas vendendo acarajé, co-

cada, apanã, meninos pulando da ponte e mergulhando na água transparente verde azulada, bolas coloridas ao vento, veranistas passeando de bicicleta.

Hoje esse cais está praticamente desativado. Chega-se à Ilha, geralmente, aportando-se em Mar Grande ou Bom Despacho e desses pontos pode-se ir à cidade histórica de Itaparica, de carro. Comenta-se e se espera a realização de um sonho tornado projeto, a construção de uma verdadeira macroponte, que diminua a distância/tempo de deslocamento entre a metrópole e a ilha.

Foi com essas memórias, que, em uma manhã de sol claro do dia 19 de junho de 2010, reunimo-nos logo cedo, os participantes do supracitado grupo de Pesquisa MAMETO no terminal marítimo de São Joaquim. Carregados de materiais diversos: retalhos, linhas, fios, fitas, botões, agulhas, lápis, pincéis, tintas, pequenos espelhos e tesouras... Partimos em direção ao Instituto Sacatar na cidade de Itaparica, o qual iria sediar nossa oficina. Na Ilha, mulheres artesãs se preparavam para um encontro de trabalho com nosso grupo.

Das grades protetoras do *ferry boat*, pudemos apreciar mais uma vez as águas da nossa imensa e bela baía. No percurso, recordamos outros encontros de trabalho e trocamos vivências de produção artística em grupo, citando habilidades de outros saberes, enfim, nos preparávamos para juntar mãos e braços, e aproximar mentes e corações em possíveis diálogos coloridos.

Como era consensual, trabalharíamos as questões de aceitação e preocupação com a possível construção da ponte Salvador-Itaparica. Além disso, ficaríamos atentos a cada participante com suas histórias de vida, suas habilidades, observando a presença e força dessas mulheres na comunidade. Durante o trabalho, deveríamos estimular todo o grupo de artesãs a se renovar, este era também um de nossos objetivos.



Figura 1 · Imagem de Vera Cruz na chegada pela
praia de Mar Grande – Ilha de Itaparica

Foto: Gal Meireles.

Então, aportamos no Instituto Sacatar, onde, como já relatei anteriormente, um grupo de mulheres da comunidade já nos aguardava: Lucimar, Jaciara, Gildete (Dete), Hilda, Rosangela, Rita, Maria Auxiliadora (Dolinha), Lúcia (Lu) e Cleide.

Éramos oito artistas de Salvador, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e um de São Paulo, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, todos integrantes do grupo MAMETO. Cada um trabalhou com duas ou três mulheres, utilizando técnicas aquosas, monotipia, aplicação de retalhos e fitas, agregação de pequenas conchas e botões. À medida que se conversava, refletia-se sobre as questões propostas e os desenhos que brotavam das folhas dos pequenos blocos



Figura 2 ·
Varanda do Instituto Sacatar,
onde se pode visualizar o artista
Luiz Cláudio construindo o
retalho com Rita
Foto: Gal Meireles.

eram transferidos para os painéis em pano de vela, semelhantes aos que havíamos utilizado em Baiacu – Porto I.

O processo foi registrado em fotografias e foram feitas tomadas de vídeo por Hugo Fortes, o que foi muito bom, porque além de imagens, gravou-se todo o percurso e os sons. Durante o percurso criativo, o grupo cantarolava músicas que ecoavam a cumplicidade de todos os envolvidos na ação: olê mulher rendeira, olê mulher rendá, tu me ensina a fazer renda e eu te ensino a “atravessar” ... No fim da tarde, a artesã Jaciara cantou a Ave Maria de forma belíssima! Pode-se apreciar sua voz no DVD anexado a este livro. Assim, ao som da cantoria, os artistas e as mulheres teciam os mais distintos “retalhos-pontes”.



Figura 3.
Conceição Fernandes e a
equipe de trabalho transferindo
o desenho para o tecido
Foto: Laís Andrade.



Figura 4.
O grupo coordenado por Viga
Gordilho com a participação
de Dete e Jaciara
Foto: Laís Andrade.



Figura 5. Infinitos verdes e
azuis pintam o “retalho-ponte”
em analogia com as cores das
águas de Itaparica
Foto: Gal Meireles.

Neste encontro tive a oportunidade de conhecer a artesã Lúcia (Lu) e a marisqueira Maria Auxiliadora (Dolinha). Elas contaram que adoram a Ilha, a natureza, o mar, e, como mães responsáveis por suas famílias, mostraram-se mais preocupadas com as mudanças sociais e comportamentais que a ponte poderia trazer, mas também, por outro lado, sentem-se esperançosas por benefícios, a exemplo de Dolinha que tem vontade de estudar Psicologia, e a ponte Salvador – Itaparica, nesse caso, facilitaria o seu ir e vir no dia a dia.

Trabalhei, poeticamente, com elas a ideia de que poderiam atravessar naquele momento pontes imaginárias para se encontrarem consigo mesmas, para se sentirem mais felizes

Conversamos e esquematizamos várias possibilidades, rabiscando o papel. Cada uma demonstrou que gosta do que faz. Dolinha cata marisco – chumbinho – enquanto conversa com as amigas, discutem seus problemas, contudo se queixou que ganha pouco com essa atividade. Lu produz toalhas de prato, pintando ou bordando e ensina essa tarefa a outras mulheres para que possam ter uma renda própria, ainda que incerta. Aprecia o que faz, mas gostaria de ampliar a produção para expandir o negócio e criar uma associação. E, enquanto conversávamos, ela lembrou com alegria de uma costura especial que guardava na memória, uma renda que aprendeu a fazer com a mãe e que nunca mais teve a oportunidade de praticar – o *nhanduti*.



Figuras 6 e 7 ·
 Conceição Fernandes
 trabalhando com Lu e Dolinha
 Foto: Laís Andrade.

Dessa forma, rememorando e rabiscando, começamos a trabalhar plasticamente no retalho de tecido. Cabe aqui, reportar-me a Emerson em citação de Bachelard (2001, p. 15), quando diz que “[...] o trabalho manual é o estudo do mundo exterior”.

Então, umedecemos o tecido de vela, conscientizando-nos mais ainda da importância da água, do mar, geradores de vida e aquarelamos toda a extensão do retalho em tons de verde azulado, com movimentos ondulados. Refletimos também que a ponte sobre a qual falávamos não necessariamente tinha que ser abordada em nosso retalho de forma real. Nesse processo surgiu a questão: que tal assumirmos a forma de uma renda *nhanduti* para a ponte?

A ideia homenageou as recordações de Lu. Ampliando o desenho ao máximo possível com seus pontos básicos, em uma forma quase circular, Lúcia assumiu com entusiasmo e deu soluções criativas para a construção do que seria então uma renda-ponte. Dolinha participou e ajudou com grande demonstração de companheirismo. Outros elementos: linhas, botões e pequenos espelhos foram agregados para sugerir movimentos e sentimentos de alegria, de beleza, de conquistas no dia a dia na labuta de mariscar. Junto com os elementos vieram as ações: molhar, aquarelar, tingir, deixar secar, ampliar, costurar, perfurar, prender, amarrar, cortar, agregar, colar, na busca de harmonia e equilíbrio em uma nova imagem, o que se pode acompanhar na sequência de fotos (Figuras 8 a 13).



Figuras 8, 9, 10, 11 e 12 ·
Sequência de imagens do painel realizado
Foto: Laís Andrade.



*Figura 13 · Visão parcial da
secagem dos painéis*
Foto: Laís Andrade.



Figura 14.
O painel concluído com seu
respectivo espelhamento

Foto: Laís Andrade.

Embora nos afirme Bachelard (2001, p. 12) que “[...] a imagem não deve ser estudada em fragmentos, pois ela é, precisamente, um tema de totalidade”, e realmente imagens têm muito mais a nos dizer do que podemos tentar traduzí-las em palavras, comento que, o colorido deste painel é impactante. A grande teia vermelha – ampliação da renda *nhanduti* – é a imagem que nos prende o olhar à primeira vista. Daí, num movimento radial, vamos observando os elementos menores, mas não menos importantes na composição até o arremate de fita que circunda o painel retalho. Assim, são muito significativos no trabalho: o movimento de expansão a partir do centro da renda, a expressão verdadeira das artesãs que surge do interior de si mesmas como uma



Figura 15 ·
O grupo de trabalho
Foto: Gal Meireles.

teia, a conformidade de compor e do olhar com seu local de origem e a preocupação com o bom acabamento, conforme mostra a Figura 14.

Grande foi a satisfação de Lu e Dolinha em ver o “retalho-ponte” concluído, que logo seria agregado aos demais, igualmente expressivos, feitos pelos outros grupos, para simbolizar a ponte que se sonha para atravessar o mar da Baía de Todos os Santos, como se pode visualizar na Figura 16.

Grande também foi minha alegria. Essa ponte de retalhos, montada sobre o pequeno píer à frente do Instituto Sacatar, me fez rememorar a antiga ponte (cais) da Ilha de Itaparica, onde costumava saltar do navio João das Botas para o veraneio com familiares, como descrevi no início deste texto. Atravessou-se o mar através da ponte/devaneio ativo, pois verdadeiros foram a vivência, aqui relatada, com as artesãs – pessoas simples, de muita dignidade e sabedoria na prática da vida familiar – e o compartilhamento do trabalho em grupo com os outros artistas.

Influenciada por este trabalho, selecionei fios na imaginação para tecer, com poesia, esta outra renda:

Mar é... maré
Renda de mar sobre areia,
teias, caligrafias femininas,
belas teias, linhas, desenhos cheios de histórias...
Presença de mãos em movimentos precisos, cheios e vazios,
vazios da alma, inquietações...
Alma cheia de luz, cor e som!

REFERÊNCIA

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

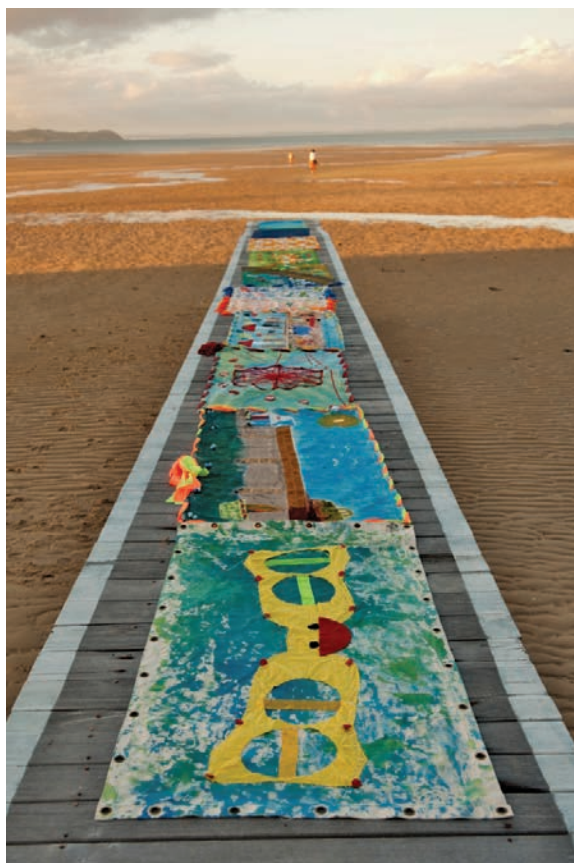
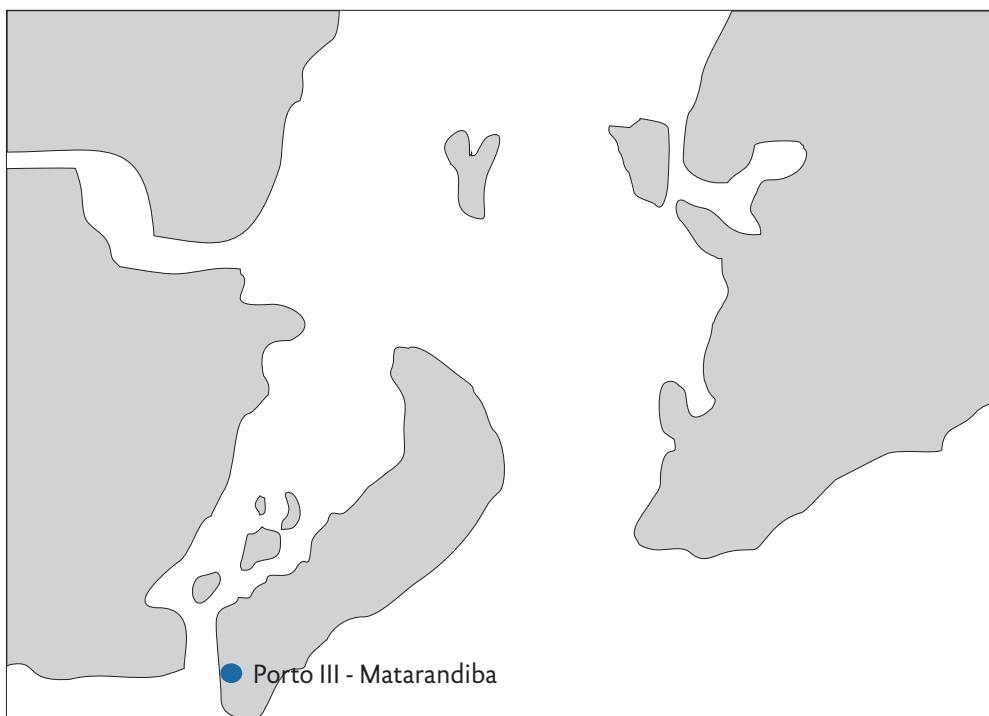


Figura 16.
Visão da mostra parcial da ponte
imaginária que se sonha para
atravessar o mar
Foto: Gal Meireles.



PORTO III

Matarandiba



Localização de Matarandiba na Ilha de Itaparica.

O UNIVERSO DA CONCHA

Conceição Fernandes

E fomos seguindo, o grupo MAMETO, encontrando-nos para ver fotografias tiradas, vídeos editados e discutir novas ações...

Em 23 de outubro de 2010, chegamos a Matarandiba, onde reza a lenda que mataram Diba, uma índia que vivia nesta região da contracosta da Ilha, próxima ao vilarejo de Santa Cruz. Após atravessarmos o mar, um ônibus da rede municipal já nos esperava para nos conduzir até a escola pública local, Escola Juvenal Galvão, onde realizaríamos a oficina.



Figura1 · Translado do grupo de pesquisadores para Matarandiba

Foto: Railson Oliveira.

Segundo a designer Laís Andrade, também integrante do grupo MaMeTO:

Ficamos todos felizes com a recepção calorosa que tivemos na escola. (Figura 2) Envolvidos com o som e a dança das crianças, inclusive as menorzinhas, na faixa de três anos de idade, todos, meninos e meninas, vestidos de amarelo em tecido florido bem bonito, resgatando a tradição do samba de roda, entramos também no clima da alegria, ao som de: “Ô Nazaré, ô nazaré... Eu não sei que hora é. Eu não sei que hora é nem que hora pode ser. Eu só saio daqui agora quando o dia amanhecer.”

Aos poucos foram chegando artesãs, algumas mães de alunos, professoras, mulheres participantes de uma associação comunitária local, pessoas nativas da região e outras



Figura 2 ·
A recepção na Escola
Juvenal Galvão
Foto: Railson Oliveira.

que vieram de localidades próximas, como Nazaré e Maragogipinho. Formou-se um grupo heterogêneo, em faixa etária e habilidades. Nos reunimos em círculo para conversar sobre o projeto (Figura 3). Em seguida, dividimos o grupo em seis equipes para iniciarmos a ação poética (Figuras 4, 5 e 6).

Assim, gradativamente, fomos conversando para definir em consenso a forma de se expressarem. Sugerindo que falassem de suas vivências e habilidades, comecei a escolher com meu grupo de trabalho as cores que deviam predominar em nosso painel. Chegou-se a decisão de usar tons terrosos – o grupo quis falar de terra, pois: D. Lira, 75 anos, trazia a vivência de fazer moringas em Maragogipinho, já Ana Carla, 34 anos, ajudou a construir várias casas de sapê (taipa) na comunidade e estas memórias da terra habitavam o imaginário de ambas.



Figura 3 ·
O grupo conversando
sobre o projeto

Foto: Railson Oliveira.



Figuras 4, 5 e 6 ·
Visão geral das equipes
trabalhando
Foto: Railson Oliveira.

Por essa razão foi que se tingiu o tecido com vários tons de vermelho, chegando-se até matizes de marrom. Decidiu-se que no meio do painel faríamos um círculo e o preencheríamos de amarelo, como uma vista superior de uma panela – a da moqueca de D. Vanda, 75 anos, ou ainda uma aproximação com a lua cheia, quando especialmente Zélia, 55 anos, e Rubenita, 34 anos, catam marisco na praia (Figura 7).

Dessa forma, juntando-se memórias diversas: do formato das moringas de Dona Lira, das casas de taipa de Ana Carla – com a cor do dendê da moqueca de Dona Vanda – da lua cheia que anuncia a Zélia e Rubenita que podem catar mariscos na praia, o círculo amarelo sobre o campo terroso demarcou a estrutura do painel de minha equipe.



Figura 7 -
O círculo de terra que demarcou
o início da construção do painel
Foto: Railson Oliveira.

Estando definidas as tarefas, uma e outra foram cortando fios amarelos, dando nós para se criar uma textura volumosa, que foi sugerida e testada na hora, prendendo-se com agulha e linha esses fios e cuidando para que tudo ficasse harmônico e pronto no tempo determinado. Na área externa ao círculo, pequenos búzios e conchas do universo natural de Matarandiba foram fixados/costurados com linha vermelha, como se pode visualizar nas Figuras 8, 9 e 10. Então, delimitar áreas, molhar, tingir, deixar secar, dar nós, criar volume, furar, amarrar, prender, foram as ações no caminho percorrido.

Como se percebe nas nessas figuras, dentre os elementos visuais deste painel-retalho, tão bem cuidado quanto os que foram criados nos portos anteriores, o círculo totalizante, agregante, unificador, potencializado pela cor amarelo intenso dos fios embaralhados em nós, pode sugerir a força da vida que se mantém de pé numa comunidade unida que busca soluções para o dia a dia e precisa de ajuda. Recorrendo a Bachelard (2001, p. 35), mais uma vez, que nos fala de como o homem quer interferir nas matérias do mundo, usando ferramentas diversas, lembro o que ele nos diz da linha e da agulha, como o osso e o cipó, o rígido que perfura e o flexível que amarra. Assim exercitaram o movimento de sua expressão, unindo o rígido da vontade com o flexível da imaginação e da linguagem poética.

Figuras 8, 9 e 10 ·
O retalho trabalhado no painel por
Dona Lira, Ana Carla, Dona Vanda,
Zélia, Rubenita e Conceição Fernandes
na ação poética de Matarandiba

Foto: Railson Oliveira.



Ressalto aqui também a ação poética de Laís Andrade com um grupo bem diferente do meu. Ela trabalhou com as participantes mais jovens e uma das professoras da Ilha, conforme ilustra a Figura 11.

Desenvolvi o trabalho da oficina criativa com meninas da comunidade. Trabalhamos o conceito da rede da pesca local e sua relação com a rede de computadores, buscando as poucas referências que elas têm sobre o acesso à informação na web. Ao questionar sobre a vivência delas com a informática, apenas duas crianças falaram que os pais tinham um notebook em casa. Além disso, o grupo fez referência a um centro comunitário da prefeitura que disponibiliza o acesso a computadores para a população. A imagem que elas trouxeram foi a da marca deste centro comunitário: um sol entre coqueiros. Contudo, quando perguntei sobre pesquisas na internet para fazer estudos diversos e conhecer sobre o mundo do trabalho e possibilidades profissionais, elas ainda não tinham tido a oportunidade de conhecer o Google. Inacreditável em nossa visão urbana e globalizada... Existe uma verdadeiramente longa ponte a atravessar: da educação, do conhecimento, da atualização e da comunicação. Simbolizamos esta ponte no painel retalho como uma curva espiral em constante crescimento, amarela, tecida com um pedaço de rede de pesca, resgatando a vivência pesqueira da vila. (Depoimento em dezembro de 2012)



Figura 11 ·
A ponte-retalho construída
pelo grupo de Laís Andrade
Foto: Railson Oliveira.



Figura 12 ·
O grupo de trabalho
Foto: Railson Oliveira.

Como as experiências em Baiacu e Itaparica, mais uma vez tivemos uma vivência enriquecedora, pois o envolvimento foi grande e o resultado visual trouxe satisfação para quem fez o trabalho e sinalizou questões para quem procura percebê-lo além de uma primeira impressão – questões de vida daquele vilarejo de pescadores em condições precárias. Ainda assim, as pessoas desta vila estabeleceram pontes com suas referências mais imediatas e, ao mesmo tempo, manifestaram o desejo de se manterem unidas e buscarem na educação melhorias para suas crianças, como nos relatou no texto anterior a artista paranaense que também esteve presente na ação de Matarandiba, Beatriz Nocera.

REFERÊNCIA

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BORDANDO UMA PONTE AFETIVA

Beatriz Nocera

Expandir territórios e participar do projeto que desenvolveu elos plásticos entre o grupo MAMETO e a comunidade de Matarandiba na Baía de Todos os Santos foram algumas das ações que solidificaram a base das experiências que vivenciei no período de estudos de mestrado na Universidade Federal da Bahia, ao residir em Salvador durante o segundo semestre de 2010.

Ainda impregnada pela ambiência intimista das investigações em pintura de atelier em Curitiba, encontrei-me ali com uma comunidade pesqueira litorânea que me fez notar, a partir da ação de arte proporcionada pelo grupo, que aquele novo processo sensibilizaria o meu olhar, oportunizando a construção de elos conceituais e de pesquisa entre aquelas especificidades locais e as influências do ecletismo cultural europeu predominante no Sul do Brasil, então e ainda presentes na minha bagagem de estudos.

Para relatá-los e dar início a estas reflexões de modo encadeado, observo aqui, que por volta do ano de 2006, ao desenvolver a série de trabalhos em pintura denominada *MonSacreCoeur* deparei-me com algumas questões relacionadas ao universo feminino. Considerei a constante presença do bordado como meio de expressão das mulheres da minha família, o que me levou a acrescentá-lo às pinturas que tiveram como fundamento memórias de infância, por meio de costuras, recortes e colagens

de tecidos nas telas. Mas, retomando a observação do parágrafo inicial, aquelas investigações aconteciam de modo individual, introspectivo e, adiante, objetivavam a uma conclusão “formal e final” ou seja, uma obra.

Ao tomar parte do Porto III – Matarandiba e, encontrando mais uma vez o mesmo ponto referencial do bordado como linguagem, fui levada à observação de outra dinâmica, participativa e compartilhada, que envolvia diversas mulheres, que, debruçadas sobre um mesmo tecido contavam suas histórias enquanto demarcavam, por meio de desenhos de barcos, cestos, peixes, seus territórios de sonhos e expectativas, como podemos observar nas Figuras 1 e 2, construindo-os numa ambiência de ações que, aproximadas às palavras de Cecília Almeida Salles (2006, p. 36), situavam-se num tempo nominal gerúndio, no qual “Nada é, mas está sendo.” Ou seja, ainda buscando a autora que conduz a introdução a estas reflexões, observa-se que: “Um outro aspecto que envolve a criação é que a continuidade do processo, aliada a sua natureza de busca e de descoberta, leva-nos a encontrar formulações novas, trazidas por este elemento sensorial do pensamento, ao longo do processo.” (SALLES, 2006, p. 36)

Em linhas gerais, a ação artística em Matarandiba envolveu deste modo mulheres daquela comunidade em um dia de experiências e práticas artísticas, de buscas e de descobertas que foram relacionadas ao significado da construção de uma ponte, considerado pela Professora Viga Gordilho nas suas explanações iniciais sob a vivência em Baiacu, com o apoio do Professor Railson Oliveira, da escola local, que, além de documentar todo o processo, ainda sugeriu e providenciou o tema musical para os trabalhos daquele dia, a música *A Ponte*, de autoria de Lenine. Assim, em meio à melodia foram levantadas as seguintes questões aos participantes: o quê é uma ponte? Qual a ponte que você gostaria de construir?

Figura 1 · Beatriz Nocera
compartilhando ideias e
materiais com Dona Ivone,
moradora local

Foto: Railson Oliveira.



Figura 2 · Processo de
bordado e aplicação de
fibras sobre o painel

Foto: Railson Oliveira.



A partir destas perguntas, diversos pontos chamaram-me a atenção no desenrolar do projeto da comunidade de Matarandiba, além da considerada processualidade do “estar fazendo”. Entre esses pontos, a observação de algumas dimensões conceituais enunciadas pela palavra ponte, principal fundamento daquelas interações, assim como as relações de um *site specific* como proposição final do projeto. E a conjugação desses três elementos: o fazer, a ponte e o *site specific*, possivelmente instruiu a tessitura de algumas reflexões germinadas nos relatos pessoais e conversas que aconteciam à mesa de trabalho, compartilhadas entre eu, Viga Gordilho, senhora Ivone e mais algumas participantes do mesmo grupo.

Ao observar as inicialmente tímidas respostas à pergunta formulada a respeito de pontes possíveis, foi bastante curioso conhecer um pouco das especificidades de um local onde o significado de “ilha”, noto aqui, solicita algumas breves considerações para que se coloque o mapeamento geográfico territorial de Matarandiba em relação às expectativas de realizações de projetos pessoais ou sonhos de vida dos seus habitantes. Aquelas pessoas vivem cercadas numa comunidade que tem, de um lado, o mar e do outro uma espécie de anel territorial pertencente a uma indústria química multinacional, que desde a década de 1960 ali explora jazidas de salgema. Ainda segundo depoimentos de algumas senhoras presentes à oficina, essa indústria pouco atende às necessidades da comunidade, cuja mão de obra não é qualificada para aqueles trabalhos, possivelmente por tratar-se de uma população de raízes pesqueiras e marisqueiras. Essas colocações me fizeram buscar as explicações dadas por Milton Santos a respeito das imposições dos comércios vultuosos que interferem ou mesmo corrompem a harmonia outrora observada nas pequenas sociedades onde “A cada constelação de recursos correspondia um modelo particular.” (SANTOS, 2007,

p. 35) Assim o pequeno modelo constelacional daquela comunidade foi modificado por um cerceamento imposto à revelia do grupo, pois, segundo Milton Santos (2007, p. 35) “[...] as necessidades de comércio entre coletividades introduziram nexos novos e também novos desejos e necessidades, e a organização da sociedade e do espaço tinha de se fazer, segundo parâmetros estranhos às necessidades íntimas do grupo.”

E esse aspecto de isolamento de Matarandiba, além de territorial e submisso às novas imposições de modelos externos, ainda que estranhos às aspirações da comunidade, é evidenciado pela existência de uma moeda corrente de circulação local, a “Concha”, subvencionada pela referida indústria química (Figura 3).

Figura 3.
Imagem do dinheiro
usado na comunidade
Foto: Sami Rocha.



Por meio de diálogos e reflexões, as moradoras da pequena vila circundada pelas águas da Baía de Todos os Santos, separadas do continente, consideraram então as primeiras construções das suas pontes imaginárias, interpretando-as nos grandes painéis/ suportes de lona crua que foram distribuídos entre as participantes da oficina, dando forma às suas expectativas e sonhos, ali traçados pelas mãos que os transformaram em desenhos, pinturas e bordados (Figuras 4 e 5).

Figuras 4 e 5 ·
Beatriz Nocera e Viga Gordilho
compartilhando com crianças
e senhoras de Matarandiba

Foto: Railson Oliveira.



Diversas palavras foram citadas pelas participantes nas discussões iniciais, em resposta às questões levantadas como manifestações de uma comunidade em busca da “vida lá fora”, entre elas; samba, cerâmica, atividades sociais, busca do outro, educação, autoestima do indivíduo, reciclagem, amor, artesanato, água, caixinhas, natureza.

Assim sendo também percebi que, para a geração de mulheres mais velhas, moldadas pelas delimitações que lhes foram constantemente impostas pelas contingências daquela territorialidade, de trabalho árduo ou mesmo das heranças culturais em suas vidas, o significado de uma ponte, não física, mas conceitual, pertence a um nível de



abstração que, de certo modo lhes “escapa”, o que fez com que, naquele encontro se reportassem às coisas corriqueiras, às tarefas domésticas e aos objetos de seu dia a dia nas suas interpretações. As considerações que aparentemente se reportaram às sensações mais abstratas como, autoestima, busca do outro, foram apresentadas pelos participantes mais jovens, pelos educadores ou líderes comunitários locais presentes.

Entre conversas e imaginação, aqueles tecidos receberam “camadas” de sonhos, ingenuamente ilustrados pelas mãos calejadas, fazendo-me refletir a respeito do *site specific*, conclusão do Projeto BTS, do qual tomam parte também os trabalhos executados em Matarandiba.

Conforme consideradas pelas palavras de Jorge Menna Barreto e Raquel Garbelotti, autores de reflexões que transportam para a realidade brasileira alguns aspectos formais e/ou mesmo linguísticos referentes à tradução desse termo original da arte norte-americana, observo a seguir algumas dessas conotações relacionando-as às atividades de Matarandiba, em continuidade a esta reflexão. Inclusão, complexidade, desdobramentos, aspectos sociais e econômicos, históricos e políticos. Impermanência, descontinuidade (observadas a partir do final do século XX) e desterritorialização, são alguns dos conceitos abordados pelos pesquisadores que observam ainda, na década de 70, a legitimação da identidade brasileira junto ao conceito *site specific*, a partir da exposição *Do corpo à terra* realizada em Belo Horizonte sob a curadoria de Frederico de Moraes. (BARRETO; GARBELOTTI, 2004)

Um dos conceitos investigados pelos autores, o de “Expressura”,¹ dimensionado a partir de desdobramentos do *site specific*, é relacionado “às diversas camadas que podem ser associadas às noções de especificidade e localidade de uma obra de arte.” Assim detalhado:

[...] A contemporaneidade trouxe consigo uma verdadeira profusão de camadas do que chamamos de lugar. Aspectos sociológicos, antropológicos, históricos, físicos, geográficos, filosóficos, artísticos e outros parecem intersectar-se na discussão sobre local, lugar ou localidade. Descrever um lugar hoje é tarefa árdua, pois esse lugar mostra-se mais como um prisma multifacetado do que como propriamente uma localidade.

A alusão a noção de espessura busca, portanto, apontar nessa densidade de leitura espacial. Um espaço espesso seria um espaço que não se rende a uma primeira leitura e que concentra sempre outras camadas de significado passíveis de serem acessadas. (BARRETO; GARBELOTTI, 2004, p. 113)

Desse modo, vou ao encontro da ancoragem pretendida para a conclusão dessas reflexões, assim como do *site specific* que envolve os trabalhos do Porto de Matarandiba, integrante do Projeto Baía de Todos os Santos. Observo, ainda, que no mesmo texto os autores ponderam a respeito de noções que evidenciam “[...] o apego da obra em relação à fisicalidade do lugar”, como um dos fatores indicativos do “abrasileiramento” na abordagem ao tema, contraditória portanto a qualquer conotação crítica referente ao mercantilismo da arte, um dos pilares estruturais do conceito *site specific* americano.



Figura 6 ·
O “retalho-ponte” finalizado
do grupo de Beatriz Nocera
e Viga Gordilho
Foto: Railson Oliveira.

Libertas, as ações de arte lançadas em Matarandiba possibilitaram aos pesquisadores a oportunidade de visualizar claramente as “camadas” dos elementos formais e conceituais que, instaurados nos conceitos aqui abordados, constituíram as respostas de uma comunidade na qual as questões geográficas, sociais e humanas também foram transformadas em, antes de tudo, construções de pontes afetivas como nos mostra a Figura 6.

NOTA

- ¹ Segundo Barreto e Garbelotti (2004, p. 113): “A primeira sugestão [...], então, para começar o processo de aterrissagem da expressão *site specific* do inglês no contexto da língua portuguesa é a substituição da letra ‘s’ da palavra especificidade pela letra ‘x’, caracterizando, portanto, uma possível relação com a palavra exterioridade e as relações que extrínsecas à obra propriamente dita, ou seja, no seu local ou contexto de instalação.”

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARRETO, J. M.; GARBELOTTI, R. Especificidade e (in)tradutibilidade. In: MEDEIROS, M.B. (Org.) *Arte em pesquisa: especificidades*. Curadoria; História, teoria e crítica da arte; Questões do corpo e da cena; Restauro e conservação dos materiais. Brasília, DF: Editora da Pós-graduação em Arte/ UnB, 2004. v. 1.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Bordados de tauá: cerâmica de Rio Real*. Pesquisa e textos de Letícia Vianna, Maria José Chaves Ramos, Raul Lody e Ricardo Gomes Lima. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2001. Catálogo da exposição realizada de 17 de maio a 24 de junho de 2001 na Sala do Artista Popular, Museu de Folclore Edison Carneiro no Rio de Janeiro.

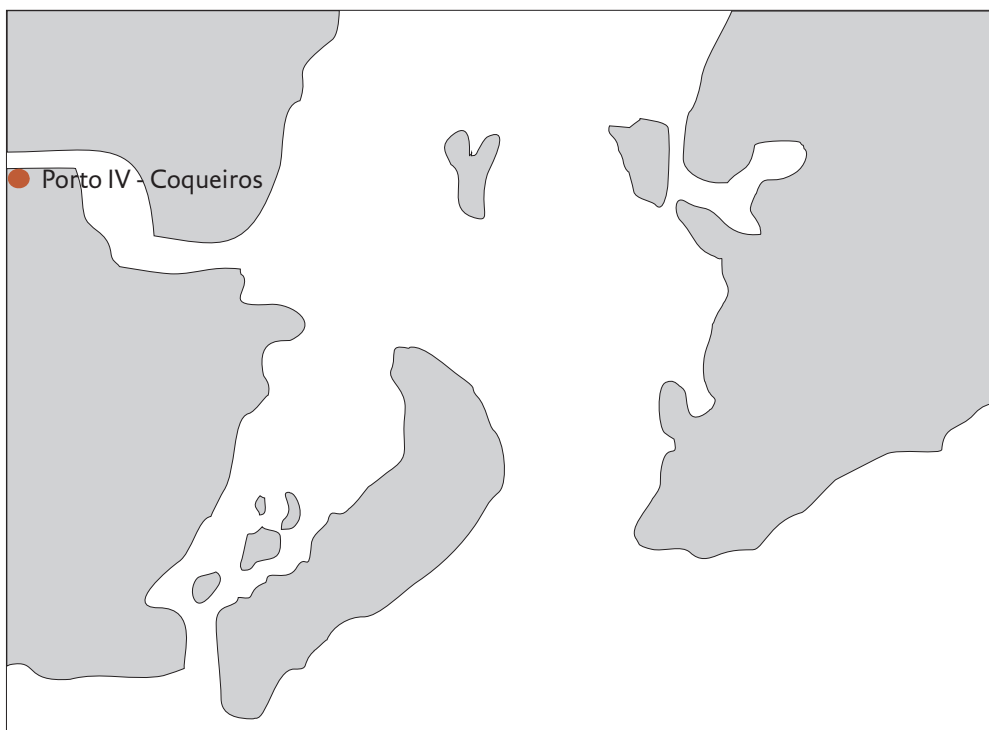
SALLES, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTOS, M. A redescoberta da natureza. In: SILVA, M. A. *Natureza*: Milton Santos. Salvador: CRA, 2007.



PORTO IV

Coqueiros



Localização de Coqueiros no Recôncavo Baiano.

MULHERES DE BARRO E ADOCIDAS CRIANÇAS

Viga Gordilho, Lucimar Bello, Giovana Dantas e Luciana Almeida da Silva

Coqueiros é demarcado pela presença de “água-cidade” como conceituamos na introdução deste livro ao nos referirmos ao objetivo geral desta proposta. Primeiro pela foz de um rio em Nagé. Para chegar até este distrito que pertence ao município de Maragogipe é necessário subir até o sopé da ladeira grande e seguir pela estrada até o rio Batatan que deságua no rio Sinunga, próximo ao município de São Félix. (GORDILHO, 2004. p. 238-243) Esse “lugar” está incrustado no Recôncavo Baiano,¹ em uma curva à beira do Rio Paraguaçu, cuja terra vermelha mostra-se totalmente cúmplice da arte de fazer utensílios de barro, como ilustra a separatriz deste Porto IV. Ao chegar a Coqueiros, pode-se ver as formas arredondadas, cruas ou coloridas pintadas com a terra vermelha da região – *tauá* (palavra indígena que significa “barro vermelho”). Elas estão expostas nos passeios, nas janelas das casas, parecem fazer parte da fachada. Podemos também visualizar painéis empilhados de formas e tamanhos variados em qualquer recanto do lugar à espera da queima que ainda é realizada de maneira tradicional, como faziam os grupos indígenas que povoavam a região (Figuras 1 e 2).

Foi a produção desta cerâmica, especialmente o *tauá*, por ele indiciar a presença de óxidos de ferro, que nos levou a escolher esta comunidade para realizarmos a nossa quarta ação poética. Esta escolha tornou possível aproximar Arte e Química, permitindo, assim,

a análise elementar do *tauá* com o uso da técnica de Energia Dispersiva de Raios X (EDX) e a identificação dos componentes mineralógicos predominantes por Raios X (DRX).

Foi assim, buscando uma aproximação transdisciplinar, calcada na tríade interdisciplinar ensino, pesquisa e extensão na Universidade, que o grupo chegou a Coqueiros em 28 de novembro de 2010. No meio da rua deste pequeno distrito, encontramos o chão coberto de fragmentos de barro, deixados ali pelas mulheres louceiras, para que os carros que passassem cumprissem a tarefa de socar estes blocos de terra. Esta iniciativa denota a habilidade das ceramistas locais que empilham as peças cuidadosamente para serem queimadas, como mostram as Figuras 1 e 2.

Estas percepções conferem à paisagem urbana de Coqueiros a tonalidade do *tauá* que, além de usado para dar o acabamento às peças de cerâmica local, colore as mãos destas “mulheres de barro”.

Ali vivem filhos da terra que vão e vêm, gerando uma população flutuante, cujas casas de taipa e alvenaria produzem nos visitantes um verdadeiro impacto estético, com suas cercas de bambu, suas platibandas coloridas, como se fossem um cenário onírico, uma porção de “adocicadas crianças” entre a plantação de cana-de-açúcar, abundante nas proximidades da região.

Foi a partir da habilidade destas louceiras que compartilhamos com professoras, pelas quais passaram muitas gerações, marisqueiras, jovens e inúmeras crianças registrando em cada “retalho-ponte” as histórias pessoais e coletivas do lugar os objetos que habitam o imaginário da produção de cerâmica local, suas formas arredondadas nos seus diversos tamanhos, criando analogias com os cocos verdes e maduros, os bambus cortados na horizontal, as rodas dos carros a triturarem o barro, as redes de pesca



Figuras 1 e 2.
Artesãos empilhando as
suas panelas de barro
para a queima
Foto: Railson Oliveira.

arredondadas no ar quando jogadas ao mar e as frutas redondas e maduras da região. Todos, ajuntados a uma variedade de objetos comestíveis, como biscoitos, balas, jujubas, amendoins, em diversas formas e cores, foram os motivadores da ação poética nos reportando a cana-de-açúcar.

Esses materiais comestíveis tornaram-se os atrativos iniciais para as “doces” crianças e, logo, matérias para os desenhos que foram comidos, como ilustram as Figuras 3 e 4.

*Figuras 3 e 4 ·
Desenhos de comer
Foto: Railson Oliveira.*





Com os “desenhos de comer”, contextualizamos as “cerâmicas de viver”, pois como já referenciamos, a proposta desta ação foi realizar práticas artísticas tendo como recurso linguagens híbridas, com base na poética do cotidiano, como comer e modelar juntos, criando interfaces com o conjunto de caracteres próprios e exclusivos desta

Figura 5.
Visão da fogueira em processo
da queima da cerâmica local às
margens do rio Paraguaçu

Foto: Railson Oliveira.



comunidade e de seu entorno. Era nossa proposta, entrecruzar seus pertencimentos culturais, sociais, estéticos e políticos, indiciados pela fogueira acesa que queimava a cerâmica, enquanto as ações aconteciam (Figura 6).

Foram assim articuladas “redes da criação” ativadas pelas memórias e histórias compartilhadas. Os “desenhos de comer” foram feitos e comidos e as conversas correram soltas nesta “brincadeira desenhante” de histórias locais e memórias de vida nessa comunidade que da cerâmica e da pesca se sustenta – como anunciado por Milton Santos (2006, p. 61) quando se refere a natureza do espaço: “[...] Essa tarefa supõe o encontro de conceitos, tirados da realidade, fertilizados reciprocamente por sua associação obrigatória, e tornados capazes de utilização sobre a realidade em movimento.”

Nesta perspectiva, as redes e as pontes também foram utilizadas, na oficina em Coqueiros, tanto como matéria quanto como conceito com vistas a “atar” os motivos perceptivos escolhidos para promover a ativação da memória e da criatividade. Buscamos formatar pensamentos visuais, denominados pela pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Cecília Salles, “Redes da Criação”.

Como registramos no início deste relato, uma amostra de *tauá*, tratada de acordo com o procedimento de obtenção do pigmento vermelho, ilustrado nas Figuras 7, 8 e 9, foi submetida a análise elementar, utilizando a técnica de EDX. (SILVA et al., 2012, p. 534-550)

Os resultados revelaram um alto teor de ferro e a presença de titânio, elementos típicos de solos com tonalidade avermelhada, além de altos teores de silício e alumínio, elementos predominantes em amostras de solos. A Tabela 1 apresenta a composição dos metais do *tauá* analisado.



Figuras 6, 7 e 8.
Experimentos com o *tauá*
sobre os “retalhos-ponte”
Fotos: Railson Oliveira.

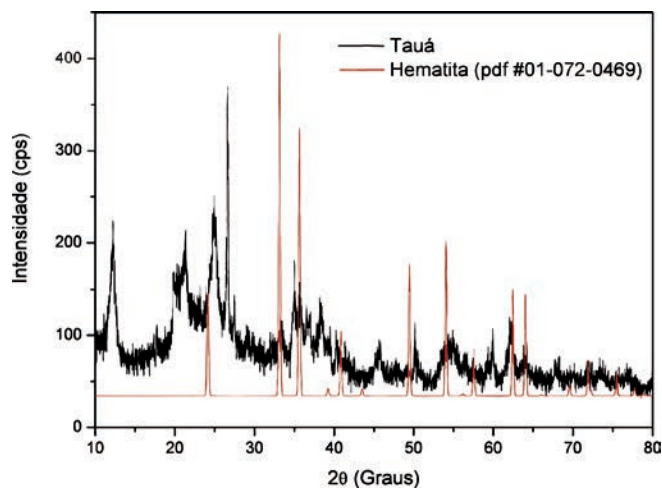
Tabela 1 ·
Composição elementar dos metais
do *tauá* analisado por EDX

ELEMENTO	%
Si	41,927
Al	29,492
Fe	24,979
K	1,742
Ti	1,391

O alto teor de ferro sugere a presença de minérios como hematita α -Fe₂O₃, e/ou goetita, α -FeOOH. Em geral, solos com alto teor de ferro apresentam, em maior ou menor intensidade, as cores individuais exibidas pelos diferentes óxidos de ferro (marrom, vermelha ou amarela) ou a combinação delas, quando mais de um destes componentes mineralógicos encontram-se presentes. A hematita, de coloração avermelhada, é mais abundante em sedimentos antigos, enquanto a goetita, de coloração marrom-amarelada (ferrugem), é predominante em sedimentos mais jovens. Embora a cor do solo seja considerada um indicador seguro da presença de óxidos de ferro, métodos físicos e/ou químicos de análise são mais confiáveis na avaliação da composição e forma dos componentes mineralógicos presentes.

O *tauá* apresenta uma típica coloração avermelhada, sugerindo a predominância do óxido de ferro na forma hematita, $\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$. Para confirmação da presença deste minério, a amostra de *tauá* foi submetida a análise de difração de raios X e o difratograma comparado com a ficha cristalográfica da hematita (pdf # 01-072-0469) contida na base de dados Inorganic Crystal Structure Database (ICSD). Vários picos de difração da amostra de *tauá* puderam ser associados à presença da hematita, como mostra o Gráfico 1. Já os picos principais do difratograma da amostra de *tauá* podem ser associados à fase aluminossilicato, predominante em amostras de solos.

Gráfico 1 ·
Difratograma de uma amostra de *tauá*
e padrão de hematita da base ICSD



Os resultados de análise elementar e difração de raios X confirmam a hematita como o principal componente mineralógico do *tauá* responsável pela coloração vermelha.

Com a aproximação de Arte e Química, foi possível produzir uma expressiva paleta cromática e sistematizar a pesquisa para o fabrico de tintas artesanais que pintaram os “retalhos-ponte”, como sinalizam os experimentos e anotações contidas na Figura 10, por analogia com as frutas da estação, referenciadas no fragmento da poesia de João Cabral de Melo no *Reino do amarelo*.

Com estes testes, as tintas foram preparadas para colorir os pequenos “retalhos-ponte”, constituindo matéria, memória e conceito do lugar.

Foi exatamente esse o desafio que interessou, porque a sensação que tivemos, ao utilizar o *tauá* como pigmento, foi de estreita aproximação com Coqueiros. Observamos, também, que o local e a forma pela qual as terras foram resgatadas tiveram estreita relação com a cor e os aspectos de transparência, opacidade e brilho dos pigmentos. Para melhor entendimento da feitura das tintas artesanais utilizadas, relatamos os procedimentos adotados para obtenção dos pigmentos. (GORDILHO et al., 2012, p. 546)

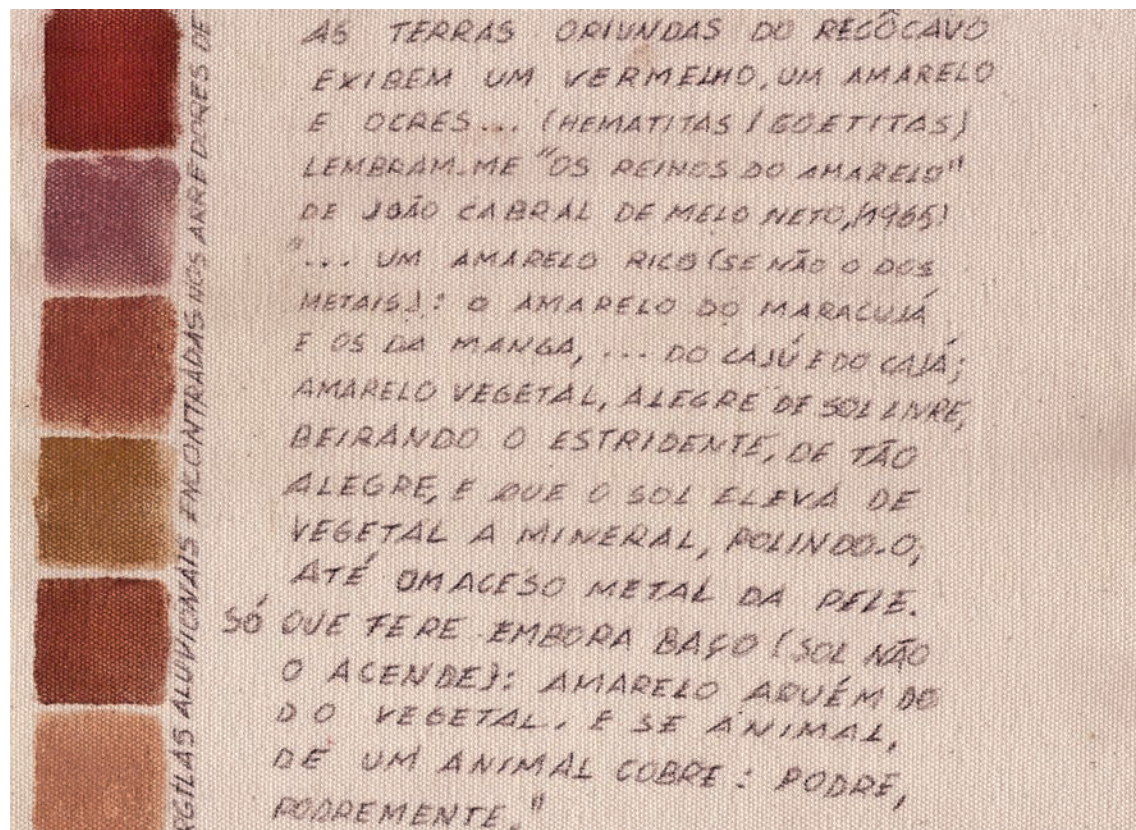


Figura 9.
Experimentos e anotações
realizadas por Viga Gordilho
Foto: Sami Rocha.

PROCEDIMENTOS

SELEÇÃO: optamos por recolher as terras em locais sem habitações próximas ou profundas escavações. Escolhemos pequenos torrões que, friccionados na mão, deixavam cor.

MOAGEM: os torrões de terra foram macerados num pequeno pilão.

PENEIRAMENTO: utilizamos uma peneira de malha fina, reservando as partículas mais grossas e separando o pó fino.

DECANTAÇÃO: num recipiente de vidro de boca larga, colocamos para decantar uma quantidade do pó fino obtida, com o dobro de água destilada. Após 24 horas, com o auxílio de uma concha, retiramos, vagarosamente, as partículas menores que estavam em suspensão.

SECAGEM: a pasta que se formou foi envolvida em tecido alvo de algodão, amarrado como uma “boneca”. Em seguida, penduramos em fio de prumo, para secar na sombra.

AGLUTINAÇÃO: testamos os pigmentos obtidos com a água formando uma pasta, aos quais foram adicionados aglutinantes distintos – PVA/Polivinila e CMC/Cola de Metil Celulose –, o que propiciou inúmeros matizes que variaram do vermelho terra aos ocre. Em seguida, maceramos com uma espátula flexível, acrescentando um pouco de fungicida, para garantir a durabilidade da tinta.

Outros matizes foram assim obtidos devido aos diferentes óxidos de ferro (marrom, vermelho ou amarelo) ou a combinação deles. Assim, da coloração avermelhada da hematita, obtivemos também marrom-amarelados (ferrugem), provenientes da goetita, conforme ilustram as Figuras 10, 11 e 12.



*Figuras 11, 12 e 13 ·
Tauá como pigmento e suas
possíveis variações cromáticas:
tintas artesanais*
Foto: Railsom Oliveira.

Observamos que as tintas obtidas, além da variação cromática, em alguns momentos apresentavam mais transparência e, em outros, mais opacidade, tornando-se, às vezes, peliculada ou granulada, possibilitando efeitos bem interessantes na pintura.

Procuramos, assim, valorizar o repertório pessoal de cada integrante da oficina, suas referências e imagens, vocabulários, diferentes ritmos, na busca de motivações internas e possíveis ligações que pudessem deflagrar a tensão criativa, a vontade de realizar. Como afirma Gaston Bachelard (2008, p. 38): “Mas, evidentemente, a realidade material nos instrui”.

Neste caso, as materialidades concretizam-se no plano das coisas e no plano simbólico, assim como no plano do imaginário. Bachelard ainda coloca o indivíduo em posição de construtor em ação. Desta maneira, constrói-se em situação e em atos coletivos “compar-trilhados”.

Os objetivos definidos possibilitaram o desenvolvimento das seguintes ações metodológicas:

1. preparação de tintas com a terra vermelha da região;
2. organização de grupos de ceramistas juntamente com professoras, adolescentes e crianças da região;
3. sensibilização da comunidade com agrupamento em ordem crescente das panelas, canoieiros, tornos e todos os materiais circulares e redondos utilizados na preparação das louças de barro;

4. listagem das fôrmas redondas utilizadas e das fôrmas redondas encontradas na natureza, criando analogias com a cultura do açúcar da região;
5. colocação de doces e biscoitos em fôrmas circulares sobre o tecido, para promover o diálogo perceptivo com os objetos relacionados e possibilitar a criação de cerâmicas em miniatura, em tamanhos crescentes, visando despertar o interesse dos jovens pelo ofício;
6. criação de desenhos com doces e bolachas circulares de tamanhos distintos sob o seguinte questionamento: utilizando cerâmica e fôrmas redondas, qual a ponte que você gostaria de construir para a sua comunidade?;
7. construção de “pontes” com os doces e bolachas. Desenhos com lápis cera dos contornos, afirmando os gestos anteriores, feitos com os materiais comestíveis. Foram feitos “desenhos de comer”, logo comidos na merenda;
8. cerâmica de viver: criação de pontes-pintura sobre tecido com aplicação das tintas terrosas e sucatas variadas, bem como panelinhas em miniaturas;
9. instalação dos trabalhos na paisagem formando uma grande ponte em direção ao Rio Paraguaçu;
10. reflexão com os participantes da ação;
11. registro fotográfico e tomada em vídeo.

Dessa forma, seguimos esses passos metodológicos com o propósito de deixar que os espaços de improvisação e acaso criativo fossem inseridos no processo, por acreditarmos que o perceber interligado ao fazer são fontes inesgotáveis de possibilidades matéricas/simbólicas/imaginárias para desenvolver potenciais criativos.

Figura 13 -
 “Retalhos - ponte” pintados com
 as tintas obtidas. Da esquerda para
 direita: D. Cadu, Lua, Ana Fraga,
 Lucimar Bello, Gabriela Santana e
 Viga Gordilho
 Foto: Railson Oliveira.



Figuras 14 -
 “Retalhos - ponte” pintados
 com as tintas obtidas.
 Giovana Dantas e crianças da
 comunidade de Coqueiros
 Foto: Railson Oliveira.





Figura 15 · Mostra parcial da ponte imaginária, em Coqueiros, com retalhos de Baiacu, Itaparica, Matarandiba e Coqueiros

Foto: Railson Oliveira.

Propiciamos a integração de todas as pessoas da comunidade, com os processos de criação com base em experiências artísticas, pontuando as mesmas etapas que adotamos na oficina do Porto I – Baiacu: sensibilização, construção e reflexão.

Assim, cerâmicas, balas, desenhos, pinturas, terras vermelhas, fogo, queima de panela, todos juntos, em redes, inter-relacionaram histórias de vidas coletivas, simbolizados nos “retalhos-ponte” (Figuras 13, 14 e 15).

Com esta ação poética em Coqueiros, a ponte imaginária espelha o desejo de pessoas que querem soluções para suas mais prementes necessidades: água potável, estradas de rodagem, meios de transportes mais seguros, melhores condições para ceramistas, catadoras, vendedoras de mariscos e pescadores, boas escolas, incentivo à produção de artefatos locais, ensino técnico e superior, possibilidade de aumento no mercado de trabalho, melhores hospitais e programas efetivos para a recuperação de drogados.

NOTA

- ¹ Região geográfica localizada em torno da Baía de Todos os Santos, abrangendo não só o litoral mas também toda a região do interior circundante à Baía.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, M. de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

FERNANDES, R. B. A. et al. Quantificação de óxidos de ferro de latos solos brasileiros por espectroscopia de reflectância difusa. *Bras. Ci. Solo*, n. 28, p. 245-257, 2004.

GORDILHO, V. *Cantos, contos e contas*. Salvador: P555, 2004. p. 238-243.

_____. *Terra, Homem, Signo*: uma criação plástica com fibras, pigmentos e corantes naturais brasileiros, associados a possibilidades sintéticas. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

GORDILHO, V. et al. Pintando com o *tauá* na comunidade de Coqueiros: possíveis aproximações entre Arte e Química no “Projeto BTS”. *Rev. Virtual Quim*, v. 4, n. 5, p. 534- 550. Disponível em: <<http://www.uff.br/RVQ/index.php/rvq/article/view/305/265>>. Acesso em: 2 out. 2012.

GUALTIERI, A. F.; VENTURELLI, P. In situ study of the goethite-hematite phase transformation by real time synchrotron powder diffraction. *Am. Mineral.* n. 84, p. 895-904, 1999. Disponível em: <http://www.minsocam.org/msa/ammin/TOC/Articles_Free/1999/Gualtieri_p895-904_99.pdf>.

MELO NETO, João Cabral de. *Os reinos do amarelo*. Disponível em: <<http://cidogalvao.blogspot.com.br/2011/06/os-reinos-do-amarelo-joao-cabral-de.html>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

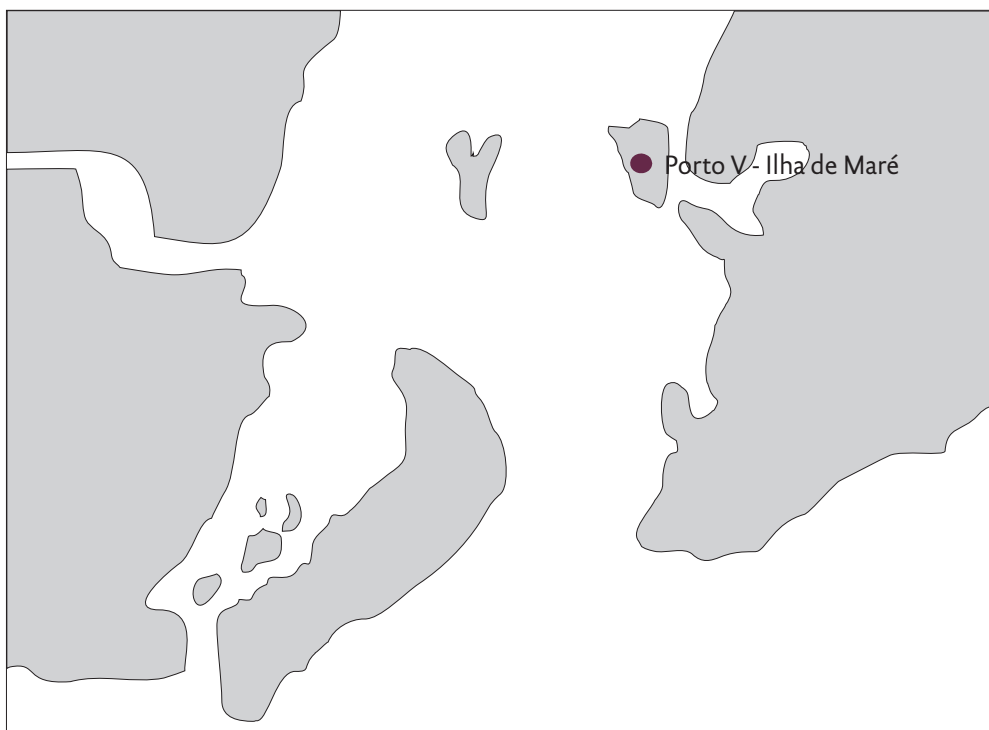
SALES, C. A. *Redes de criação*: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTOS, M. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006.



PORTO V

Ilha de Maré



Localização da Ilha de Maré na BTS.

RENDA, RENDIÇÃO E RENDIMENTOS

Viga Gordilho e Maria Luedy Mendes

A ceramista Conceição Fernandes, presente nos cinco portos da BTS, pontuou em suas anotações de percurso, o seguinte questionamento: “Quem de nós, moradores de beira de praia da Bahia, nunca reparou na espuma das ondas que quebram sobre a areia? Que lindas rendas de desenhos efêmeros tecidas pelo movimento das águas!” Sim, Conceição, essas rendas em movimento pela Baía de Todos os Santos sinalizaram o grupo de Pesquisa em Artes MAMETO CNPq, para o Porto V – Ilha de Maré.

Praia Grande, Santana, Itamoabo, Neves, Botelho... Localidades da Ilha de Maré por onde dançam bilros cantantes, trançados da cana brava, repletos de texturas, mesclados com o doce de banana enrolado na palha e corais que adormecem no fundo do mar. Se observarmos as Figuras 1 e 2, datadas de 1996 e 2011, respectivamente, constatamos que ainda é possível mergulhar em expressões genuínas na Ilha de Maré, apesar de sabermos que aos poucos tendem a desaparecer.

Seguramente estas sinalizações motivaram o grupo para a realização de duas ações na Ilha de Maré no segundo semestre de 2011. A primeira aconteceu no dia 3 de junho, com o tema, “Mãos tecem, rendas crescem”, e a segunda, intitulada “Mulheres de renda(s)”, foi realizada no dia 13 de dezembro.



Figura 1 e 2 ·
Viga Gordilho com os bilros na praia de Neves
em Ilha de Maré, em 1996 e em 2011

Fotos: Angela Gordilho e Gal Meirelles.



Figura 3 ·
Imagem de Neves,
Ilha de Maré
Foto: Arthur Scovino.

Aportamos em Neves, para realizar a primeira ação poética, através de um barquinho tomado em São Tomé de Paripe, subúrbio de Salvador. Inicialmente escutamos as histórias de vida de algumas rendeiras em uma tentativa de registrar plasticamente o tecido das “rendas” em mãos hábeis sobre os retalhos. Os corpos das próprias rendeiras apareceram contornados em suas pontes imaginárias.

Para a segunda ação, já havíamos registrado a percepção das mãos das rendeiras, os movimentos com os bilros, os gestos e o tilintar dos instrumentos, todas estas percepções tornaram-se provocações estéticas e conceituais, que nos levou a pensar na “renda”, considerando também a polissemia da palavra, enquanto fonte de recursos financeiros, para definir o tema da nossa segunda ação poética na Ilha de Maré: “Mulheres de renda(s)”.

Nessa perspectiva, criamos trajes artísticos com fragmentos de rendas e o bolsista PIBIC, Arthur Scovino organizou também uma mostra de performance arte, convidando outros artistas, para integrarem a ação juntamente com os trajes artísticos criados pelos membros do grupo MAMETO, como pode-se observar na Figura 4.

Entre as obras apresentadas referencio o pequeno texto escrita pela artista Maria Luedy, que a seguir tece uma breve reflexão sobre a sua participação no evento:

RENDA, RENDIÇÃO E RENDIMENTOS

Numa terra tão vasta marcada pelos olhos estrangeiros dos curiosos portugueses, encontramos recônditas no recôncavo as mãos rendeiras de renda e de rendição!

Como não ser diferente?

Se para poucos o privilégio de olhar o mar, imaginar e tramar é um ofício que devemos às mãos, aos portugueses, a geografia do lugar... nós que somos muitos, fiquemos a sonhar!

Na delicadeza DA LINHA o encontro se faz – é passado, presente e FUTURO!

Na interferência de um mar... só nosso!!! Vejo a alegria da arte, reinar... valorizando e atualizando o belo que se faz!!!

Temos muito que apreender... viver é mais mágico que sonhar!

Na vias do eixo, das artes e no privilégio de experimentar e usar um pedacinho desse artesanato e criar uma nova forma, modelagem casando tecidos diferentes. Mais tarde ver a veste numa performance... a caminhar... é o *mandala* que se fecha nas possibilidades do imaginário que se abre.

Sabe-se que as rendeiras precisam dos rendimentos que vem de suas mãos para sustentar a sua mágica vida no mar... e é da renovação das tradições que podemos ver artesanato e design se encontrarem num diálogo de aparentes oposições, mas de feliz encontro. De um lado tradição reavaliada nas novas formas de fazer e do outro... com um novo olhar... não tão estrangeiro, nem estranho... um doce apropriar-se sem negar a inscrição do tempo tramado.

Para melhor entendimento, no Porto V este capítulo tem continuidade com o texto do artista Luiz Cláudio, que nos contará um pouco sobre o universo da renda de bilros.



Figura 4 ·
Identificação das peças pelas rendeiras
da Ilha na obra de Conceição Fernandes
vestida por Laís Andrade.

Foto: Gal Meireles.

MÃOS TECEM, RENDAS CRESCEM

Luiz Claudio Campos

A Ilha de Maré é uma das 56 ilhas e uma das maiores que podem ser encontradas dentro da reentrância da costa litorânea na Baía de Todos os Santos [...] com suas águas transparentes, porto natural, uma posição privilegiada é possuidora de um contorno geográfico de inegável beleza. (HATJE; ANDRADE, 2009)

Maré, como é chamada pelos baianos, é também considerada uma das ilhas mais visitadas turisticamente pelos barcos de passeios e escunas que cortam suas águas levando os visitantes ou fazendo o transporte de pessoas e mercadorias. Apesar de sua indiscutível beleza a sua escolha para desenvolvermos ações artísticas ocorreu devido à existência de comunidades de pescadores, cujas mulheres exercem a atividade de confecção de renda de bilros na tentativa de aumentar a renda familiar juntamente com a pesca provida pelos seus companheiros.

Como em tantas outras localidades litorâneas brasileiras, esse tipo de atividade foi trazida para o Brasil pelas mãos do colonizador português. Conta a história que foram introduzidas através das almofadas trazidas por mulheres portuguesas que, com suas famílias, deixavam sua terra natal em busca de uma vida melhor no novo continente. Entrava com elas toda uma herança cultural acumulada em séculos de trabalho, vindas das rendeiras de regiões litorâneas de Portugal – Estremadura, Minho, Algarve e Alentejo –

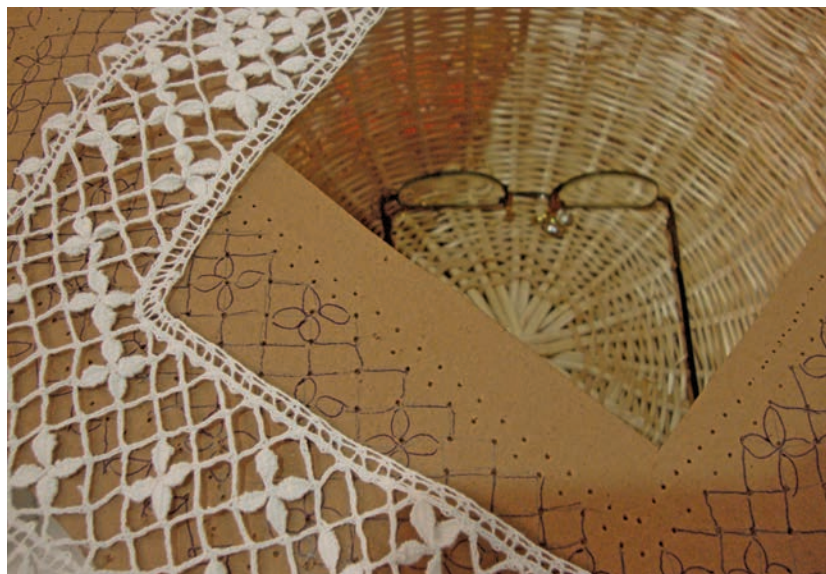
onde tradicionalmente os homens são pescadores e as mulheres fazem renda. A renda de bilros esta caminhando para seu quinto século de existência sem perder a atualidade.

Como criamos na ação poética “retalhos-ponte”, usarei também o vocábulo ponte, neste texto, para estabelecer as relações entre os fatos, conceitos e materiais. Estas aproximações relacionais não são como as pontes imaginárias criadas, tampouco tão fictícias.

PRIMEIRA PONTE

Inicialmente, a relação que faço é a ponte entre a trama da rede dos pescadores e a trama da renda. Ao desembarcar na Ilha de Maré, além da beleza do local anteriormente citada, o que mais despertou minha atenção foi a renda de bilros feita pelas mulheres que habitam por lá. Pesquisando sobre a origem desta renda encontrei uma lenda que narra seu possível surgimento:

Uma jovem pescadora veneziana havia feito para seu noivo uma rede de pesca. Logo na primeira jogada ao mar, trouxe do fundo uma preciosa alga petrificada, conhecida pelo nome de renda de Vênus, a qual ofertou à sua noiva. Logo após esse episódio, partiu para a guerra. Durante a longa e triste espera, a moça contemplava a lembrança que ele lhe deixara. Um dia veio-lhe a idéia de tecer os fios de uma rede com aquele desenho, terminando-os com pequenos chumbos reproduzindo fielmente o modelo. Esta renda passou a se chamar *ai piombibi*, por causa dos chumbos, substituídos posteriormente por bilros. (DREYFUS, 1968, p. 128)



Figuras 1 e 2.
 Detalhes da manufatura
 da renda de bilro
 Foto: Arthur Scovino.

A lenda acompanha fatos e acontecimentos comuns, ilustrada por cenários exóticos e de curta extensão muitas vezes são até fatos verídicos acrescentados de novos dados e até mesmo recriados. Para Paulo de Carvalho Neto (1977, p. 132) a lenda é uma narrativa imaginária que possui raízes na realidade objetiva e é sempre localizável, isto é, ligada a um lugar geográfico determinado.

Sendo um fato verídico ou não a história contada nessa lenda nos fornece uma narrativa com algo que pode conter elementos para entendermos o modo como as rendei-ras encontram as formas que irão compor os desenhos de suas rendas. Mesmo sendo uma história totalmente verdadeira, ela forneceu uma possibilidade real.

Inicialmente passo a definir a renda de bilros, que sem dúvida é uma das mais antigas e ricas manifestações da arte do nosso povo. É feita quase sempre por mulheres de condição humilde que aplicam sua habilidade, destreza e criatividade numa arte a que são levadas por verdadeira devoção. É um tecido transparente com malha aberta, fina e delicada, formando desenhos variados, pelo entrelaçamento de fios de linho, seda e algodão ou até mesmo de ouro. Muitas vezes é aplicado como guarnição de vestidos, alfaías e paramentos. Na sua grande maioria, as rendas compõem-se de dois elementos que são o desenho ou motivo e o fundo que mantém o desenho unido, como pode se observar nas Figuras 1 e 2. Existem vários tipos de renda, mas daremos enfoque à renda de bilros.

Essa tradição, desde sua introdução no Brasil, permanece em diversas localidades do nosso extenso litoral até os dias atuais. É muito disseminada na região Nordeste e no estado de Santa Catarina, para onde foi trazida pelos açorianos no século XVIII. Esse tipo de renda tem uma forma de confecção diferente da renda comum. O que mais

Figura 3 ·
Fragmento de renda de bilro
Foto: Viga Gordilho.



despertou minha curiosidade foi a forma de como ela é elaborada e principalmente pelas ferramentas utilizadas na sua feitura.

SEGUNDA PONTE

Na localidade de Ilha de Maré, desde primeira vivência realizada pelo Grupo MAMETO, comprei diversas rendas confeccionadas pelas rendeiras locais. Mas, foram os próprios bilros de madeira que mais despertaram a minha atenção, provavelmente pela maneira como este objeto me foi apresentado: ao perguntar sobre instrumentos utilizados para elaboração da renda uma das rendeiras trouxe de sua casa um pequeno baú cheio de bilros, artesanalmente fabricados pelas mãos de seu marido, um pescador da localidade. O fato de estarem guardados dentro de uma caixa denota um mistério, além de este elemento fazer parte do meu vocabulário artístico visual. A caixa, antes de tudo, é definida como um símbolo feminino; é interpretada por Chevalier e Gheerbrant (2002) como uma representação do inconsciente e do corpo materno. A caixa sempre contém um segredo, encerra e separa do mundo aquilo que é perigoso, frágil ou removível. Embora proteja, também pode sufocar. Existem muitas apresentações simbólicas da caixa, tanto no âmbito religioso quanto fora desse contexto. No universo da arte, pode vir a ser um depósito de assemblagens e objetos, além de se tornar espaço para outras manifestações artísticas, como as performances ou peças teatrais, além de servir de organização espacial cuja relação de limites gira em torno do dentro e do fora, do público e do privado, do secreto e do revelado. (PEDROSA, 2005)

OS BILROS

Bilro é uma peça semelhante ao fuso, de metal ou madeira, para fazer rendas. As rendeiras que vivem no Brasil geralmente utilizam peças de madeira onde fios de linha são presos para facilitar seus movimentos na feitura da renda. Esse utensílio simples, de uso popular e cotidiano para estas mulheres ao ser inserido dentro da caixa assume um novo contexto, passando a ter a conotação de algo precioso, estabelecendo diálogo entre os conceitos de dentro e de fora, de secreto e de revelado. Ao abrir a caixa, lá estavam os bilros, ali, sendo revelados, embrulhados em saco plástico, armazenados como uma verdadeira relíquia.

Existe uma técnica para a confecção dos birros. Eles são tradicionalmente talhados em madeira e, como reza a tradição, devem ser cortados na lua minguante, pois se a madeira for cortada “na força da lua, a madeira racha toda”. Colhem-se os varões no mato. Depois, em casa, com um serrote, corta-se no tamanho necessário. Com um canivete ou faquinha amolada, vai-se dando o formato ao bilro. Pronto este, raspa-se com caco de vidro para alisar a madeira. Algumas vezes usa-se lixa também. Quando são usados coquinhos, estes são apanhados verdes. A maneira de elaboração dessa ferramenta está impregnada de história e de memória, e foi justamente o fato da imersão deste elemento nesse contexto, desde a sua criação ao modo de armazenamento, que despertou meu fascínio por este objeto.

Como já referenciei, adquiri de uma das rendeiras alguns bilros antigos, herdados da avó, da mãe, das irmãs e das amigas já falecidas. No meu fazer artístico lanço mão do

conceito de memória, história e relíquia, tornando-nos próximos em pensamento e poética visual. Tenho grande interesse em resgatar as relíquias que trazem boas recordações e as memórias que são garimpadas do povo, além de objetos religiosos, lembranças familiares e, muitas vezes, pessoais me possibilitam a construção de uma experiência estética no meu processo criativo. Estabeleço assim um diálogo entre a vida e a concepção de cada peça através de símbolos e signos, tornando-os elementos inseparáveis, mas distintos entre si. E assim, foi através da ligação entre a caixa, o momento, a forma que este objeto me foi apresentado e seu conteúdo que estabeleço a segunda relação em forma de ponte nesse texto.

Os bilros duram muito, “não acabam mais”. Quando quebram, não servem para mais nada, são jogados fora. As rendeiras, em geral, possuem grande quantidade de bilros, de três a doze dúzias. Quanto mais larga a renda, tanto maior o número de bilros usados. Tanto foi meu fascínio por este elemento que adquiri todo estoque sobressalente de bilros de uma das rendeiras. Em função da constante manipulação, os bilros ficam sujos, necessitando serem lavados para não encardir a renda. Neste processo, são colocados dentro de um recipiente com água, passam sabão com um pedaço de trapo, esfregam, enxáguam e colocam ao sol para secar.

A madeira própria para a confecção dos bilros é dura, pesada, grossa e reta, apanhada nos morros, quintais e restingas. Constatei, pelo depoimento de muitas rendeiras durante conversas no decorrer da vivência, que a cada dia que passa fica mais difícil conseguir a madeira necessária para confecção dos bilros, seja pelo desmatamento, seja por proibição pelos donos da terra, seja por outros fatores.

O brilho do bilro, segundo a maioria delas, é do uso constante, relatando que “a mão da gente é que enverniza”. “O verniz suja a renda e gruda nas mãos” e não é bom envernizar. Esses objetos são esteticamente interessantes e impregnados de memória e história (Figura 4).

Figura 4 ·
Uma almofada de bilros
Foto: Arthur Scovino.



A RENDA

Nas caminhadas pela Ilha, cheguei à casa de uma das mulheres que trabalham com a renda. Perguntei sobre o processo e ela explicou que, para começar a deve-se prender com alfinetes grandes ou espinhos o pique¹ na almofada e vai cravando os alfinetes menores na parte superior do pique. Enche os bilros de linha “empenhando os bilros”, todos os que são necessários àquela renda. Inicia-se, então, um processo complexo e que exige muita paciência. Para a primeira carreira de alfinetes, a rendeira coloca dois bilros em cada um, alceando, isto é, passando a linha em volta do alfinete e deixando-os suspensos, pendurados. Na hora de trocar os bilros, a rendeira vai trabalhar com quatro, dois de um alfinete e dois do outro. Cruza os bilros, fecha o ponto e espeta o alfinete na segunda carreira para prendê-lo. A rendeira chamou a atenção que esse processo será utilizado até o final da renda e os pontos que iniciam a renda são os mesmos até o fim. O pique já determina quais os que vão ser usados. Ela informou que o número de bilros necessários depende do desenho da renda e já vem também determinado pelo pique, nem um a mais, nem um a menos. Orgulhosa do seu trabalho, a rendeira faz um pouco de renda, para e muda os alfinetes de lugar, repetindo esse processo até alcançar o final do pique. Por fim, a peça já pronta fica presa por alfinetes no alto e nos lados.

TERCEIRA PONTE

Esta é a ponte estabelecida entre o elemento de inspiração e o motivo tecido nas rendas da Ilha de Maré. Ao contemplarmos as rendas, notamos a existência de uma infi-

nidade de formas inseridas nos trabalhos. Mas, de onde estas formas são abstraídas e transpostas para os tecidos feitos com os bilros? De onde vem esta inspiração? Fiz esse questionamento ao longo das ações e muitas vezes elas não sabiam responder.

Na primeira ponte ao descrever a origem da renda de bilros através da lenda, encontramos uma ligação ao ter conhecimento da narração de que a mulher do pescador tece a renda baseada na alga que seu amado lhe presenteou antes de partir. Baseado nessa lenda pode-se observar que existe uma lógica na origem das formas utilizadas por essas mulheres. Da mesma forma que o rendilhado da arquitetura manuelina buscou inspiração nos elementos náuticos das conquistas marítimas do povo português, acredito que o mesmo tenha acontecido com essas mulheres rendeiras, que buscaram inspiração nas formas no seu próprio ambiente.

Esse foi um dos pontos de partida para minhas reflexões. Em todas as minhas ações do grupo MAMETO na Ilha de Maré meu trabalho se voltou para o entendimento acerca do questionamento de como surgiam as formas nas rendas e onde as rendeiras buscavam inspiração.

Então, através das observações e diálogos estabelecidos entre mim essas mulheres, pude perceber que esses elementos encontrados na renda foram abstraídos da própria natureza e, assim, foram passados através das gerações entre avós, filhas e netas tornando-se um ato mecânico, sem que houvesse a necessidade de incorporações de novos elementos e suas abstrações. A simplicidade das formas só aumenta a beleza do trabalho.

A mulher rendeira faz parte do imaginário popular brasileiro e é, há muito tempo, transmissora de um conhecimento. Ela existe e tem sua importância social. Este conheci-

mento permeia a história de muitas famílias de mulheres que ainda tentam transmiti-lo para as novas gerações. Isso implica na necessidade de entendimento de um cotidiano tradicional, que se alinha e se insere conforme as necessidades do mundo, de mercado sendo, ao mesmo tempo, trabalho de mulheres e modo de produção de riqueza.

Portanto, o ofício de rendeira proporciona uma viagem ao imaginário feminino. Essas mulheres tecem o dia a dia com finos fios, com uma força real que emana da tradição de tramar as linhas. O fio que conecta essas mulheres e gerações de uma mesma família é que as torna o que são: mulheres bravas, batalhadoras, que lutam e que, ao mesmo tempo, desempenham um ofício minucioso e delicado. Utilizando de muita paciência e maestria, vão fazendo a renda da mesma forma e rigor que outras mulheres de muitas gerações de sua família já faziam. Porém, revisitam e atualizam as formas e os pontos que fazem hoje, de modo que estão, ao mesmo tempo, com um pé no passado e outro no presente. Esta disciplina e dedicação me chamaram a atenção e trouxeram questionamentos sobre a ideiação e o fazer. Assim, nessa ações do grupo MAMETO procurei entender ao máximo esse segredo.

O rendilhado sempre me fascinou e a utilização da renda vai além do seu emprego no vestuário ou adereços. Vejo isto muito além, como um elemento de arte. Posso trazer a essas reflexões exemplos contemporâneos da utilização deste elemento em seus trabalhos. A artista portuguesa Joana Vasconcelos cobre de rendas um piano, tece corações e oferece-nos uma visão cúmplice, mas simultaneamente crítica da sociedade contemporânea e dos vários aspectos que servem os enunciados de identidade coletiva, em especial aqueles que dizem respeito ao estatuto da mulher, diferenciação classista, ou identidade nacional. Nelson Félix apresenta alguns trabalhos

em renda-crochetada tecidas em fios de cobre na exposição realizada na Galeria Luisa Strina (*Flor na pele*, São Paulo, 1993) e localmente faço referência ao trabalho da pintora baiana, Graça Ramos, que agrega este elemento à sua pintura como uma ode ao universo feminino. Como resultado desta estratégia, tem-se um discurso atento às idiossincrasias contemporâneas, onde as dicotomias artesanal/industrial, privado/público, tradição/modernidade e cultura popular/cultura erudita surgem investidas de afinidades aptas a renovar os habituais fluxos de significação característicos da contemporaneidade.

QUARTA PONTE

Este momento foi reflexivo e preparatório para o ato final na Ilha de Maré. Estabeleço pontes entre a renda de bilros, o meu trabalho com pele de carneiro escarificada a fogo e ao trabalho elaborado para o evento de conclusão na Ilha. Em ações distintas, diferentes matérias exerceram o papel de substituto da pele humana: em uma delas o couro e em outra, o tecido de malha de algodão.

Em experimentos primevos, me apropriei das técnicas do *branding* e da escarificação utilizando a pirografagem e marcação com ferrão de gado, da impressão na “pele” com óxido de ferro e do douramento com folha de ouro. Para dominar o diálogo entre matérias distintas – couro, resina de poliéster, tecido e a própria renda de bilros –, trilhei um longo percurso. A utilização do couro escarificado a fogo simboliza um ritual antigo e ainda atual, pois o ato de marcar com fogo foi substituído, em grande parte, pelo uso da tatuagem feita com técnicas mais apuradas e modernas. Os desenhos

formados através da caneta quente do pirógrafo sobre o couro originaram fendas e sulcos, cujas formas se assemelham a um rendilhado. Estabeleço, assim, uma ponte entre este meu processo criativo e o modo em que a linha corre com os bilros para desenhar formas, ou seja, o desenho na renda de bilros é formado pela própria trama do tecido, pela forma como os fios são agrupados entre si. Para o evento final, idealizei uma camisa com partes substituídas por rendas, agregando um coração de acrílico com renda em seu interior. Neste contexto, se o couro de carneiro e o tecido de algodão funcionam como um substituto da pele humana, a renda é uma pele que encobre outra, formando uma segunda pele.

Os desenhos elaborados com os elementos acima citados produziram tramas. A utilização da renda nunca foi pensada como um adereço, um detalhe de roupa, mas sim como um anteparo que funcionasse como uma segunda pele, um elemento de proteção e, como na série “Bustos Relicários”, aqui também estão aplicados os conceitos de impenetrabilidade e inviolabilidade.

A renda, neste trabalho, também é um objeto de apropriação, pois foi adquirida na comunidade local sendo, posteriormente, agregada a uma blusa de malha de algodão de tal forma que parecesse fazer parte do tecido da própria da roupa. O rendilhado estabelecia uma continuidade como tecido, como se a trama da renda partisse do tecido ao qual ela foi agregada. Ao mesmo tempo, a trama da renda possibilitava ver pele através dos seus espaços sem, contudo, deixar de exercer a função de um anteparo, impossibilitando a violação da pele. Ela foi usada como um substitutivo da pele humana por ser uma pele que reverte a outra, deixa essa à mostra e não permite sua profanação. Assim protegida, a pele é elevada ao estado de relíquia.

Figura 5 · Detalhe da obra de
Luiz Claudio vestida por Carol Santana
que segura um amuleto criado por
Sibelle Santana

Foto: Gabriel Guerra.



Esse é o olhar sobre o meu trabalho que, como na obra *Carta sobre os cegos para uso dos que vêem*, Denis Diderot (1713 - 1784), filósofo e hábil escritor e enciclopedista francês, aborda a percepção como decorrente da experiência de cada indivíduo. Olhar é importante e ver não é compreender o mundo. Ele também chama a atenção para uma percepção sutil e fascinante de que todos nós somos dotados. (DIDEROT, 2000) Porém, algumas pessoas não apuraram esse olhar por não possuírem uma pureza de costumes e ingenuidade de caráter que lhes facilitam essa visão. Esses são os verdadeiros cegos e morrem sem nunca terem contemplado o universo.

Através do meu trabalho, convido o observador a sentir as sutilezas da percepção, em que ele possa imaginá-la, enxergá-la através das suas próprias experiências, bem como sentir as possibilidades do objeto inserido a um corpo, como contextualiza o artista José Henrique Barreto no texto a seguir.

NOTA

¹ Pique é um papel ou papelão cheio de furos ilustrando o desenho do trabalho que se quer fazer.

REFERÊNCIAS

Anais do Museu Histórico Nacional, vol. XX, 1968.

CARVALHO NETO, C. *Dicionário de Teoria Folclórica*, Guatemala: Editorial Universitária, Universidade de São Carlos de Guatemala, 1977.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

- DIDEROT, D. Carta sobre os cegos para uso dos que vêem. In: _____. *OBRAS I – Filosofia e Política*. Organização, Tradução e Notas de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- DREYFUS, J. A lenda nas artes menores. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. XX, 1968.
- FRADE, Cáscia (Coord.). *Rendeiras do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: INEPAC, 1978.
- HATJE, V.; ANDRADE, J. B. de. (Org.). *Baía de Todos os Santos: aspectos oceanográficos*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- PEDROSA, S. G. Os relicários azuis: segredos por trás do vidro. In: MARTINS, Alice Fátima; COSTA, Luís Edegar; MONTEIRO, Rosana Horio. *Cultura visual e desafios da pesquisa em arte*. Goiânia: ANPAP, 2005. 2 v.



FLOR DA PELE

corpo e renda

José Henrique Silva Barreto

Como “medicoartista”, termo cunhado pelo Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba, meu orientador do Mestrado em Artes Visuais, utilizo o corpo como objeto de pesquisa. O contato com a Medicina e a Arte torna-me mais susceptível à sensualidade e sensorialidade, ao conhecimento experiencial e estético. Percebo que minhas experiências de cunho estético acontecem como pequenas revelações no cotidiano, de maneira epifânica, facilitadas por situações vividas ou por respostas empáticas a situações experimentadas pelo outro. Vejo que a Arte se comporta como uma fonte de respostas profundas de habilidades interpretativas e pessoais, emocionais e que me conduzem a importantes reflexões. Dentro deste contexto, a convivência na primeira ação realizada com as moradoras das comunidades-alvo do projeto do Eixo de Artes, *BTS em Retalhos*, propiciou um enfrentamento singular de trocas de experiências e diálogos que influenciariam nas nossas vidas. Percebi que no corpo dessas mulheres da Ilha de Maré a poética procura anunciar a sua fragilidade, mas, paradoxalmente, quer demonstrar sua força, pois, através da manifestação plástica das emoções, sentimentos e de outras possibilidades, afirmaram a vida, fazendo circundar aí um certo sentido de insistência, uma reação. São mulheres que tecem rendas de bilro para provir recursos para as suas famílias. São mulheres de múltiplas renda(S). Decidimos assim, emprestar

nossos corpos, uns aos outros, e assim viver uma aproximação com cumplicidade, fazendo parte do trabalho proposto nesta pesquisa.

Compreendendo que o corpo humano pode ser uma ferramenta artística em que se transmitem mensagens, criam discursos visuais complexos utilizando seu movimento e elaboram significados claros através de diferentes expressões. O corpo serve para desenhar intenções, exprimir emoções e estabelecer relações com o meio e com os outros. Vejo o corpo como um campo de batalha, um âmbito de conflito difícil de delimitar, um lugar de convergência ou de disputa complexa no campo da moralidade, da biologia e das questões socioeconômicas, culturais e políticas. Nas Artes Visuais, o corpo propicia uma gama diversificada de possibilidades, permitindo ao artista divagar sobre esse elemento de maneira particular.

Diferentes significados e valores têm sido atribuídos ao corpo humano e tem sido um dos principais temas de representação. Os artistas habitualmente veiculam o conceito de corpo humano da sociedade em que vivem, representam os corpos em função do que veem (realidade), do que sentem (emoções), do que sabem (conhecimentos) e do que acreditam (crenças, valores). A representação do corpo aparece na arte com funções mágicas (para evocar) ou com funções narrativas. O corpo também pode ser representado com funções descritivas, por exemplo, o retrato de alguém ou apenas para mostrar um corpo (desenhos de modelo). Mesmo assim, o desenho do corpo transmite muito mais histórias do que uma simples descrição formal.

Foi com este olhar, que, sensibilizado com a cor dos corpos das mulheres da Ilha de Maré, volumosos, com a pele marcada pelo sol e pela labuta do dia a dia, semelhante a uma renda natural pela exposição a fatores ambientais, as “rendas naturais” simbo-

lizam as marcas da vida. Cada linha tem sua história na memória de quem as possui. Quanto maior exposição e passagem do tempo, mais linhas aparecerão no corpo e quanto mais se vê o mundo envelhecer, mais envelhecemos.

O corpo é um processo vivo não confinado aos seus limites físicos, mas aberto para o mundo. Retomando os avanços nas neurociências, esses fatos vêm fortalecer as intuições de autores como William James e a da fenomenologia da corporeidade acerca da plasticidade e dos limites do “eu”. Para James o *self-material*¹ não possui contornos definidos, é um “eu” externalizado e ampliado, o qual, na sua materialidade, se expande além dos limites e contornos de seu próprio corpo. Esses limites não são estáveis nem definitivamente delimitados, sendo definidos pelo que o indivíduo considera significativo para a ação, fazendo parte do seu “eu” em um determinado momento. (JAMES, 1952) Assim, os limites do espaço corporal podem ser determinados em função da necessidade, do momento e da situação.

Abordo aqui, as possibilidades vivenciadas pelo outro como se fossem minhas. A-própria-ação que é a arte em si: apropriação das vivências alheias e ser a própria ação idealizadora e transformadora do momento artístico; ser o elo entre o eu e o outro. Foi assim com as rendeiras de Ilha de Maré. Fiz do corpo delas o meu; uma transferência, uma transposição, um transplante.

Buscando compreender essa apropriação do corpo do outro, aprendi que, segundo Merleau-Ponty (1999), o esquema corporal constitui um sistema aberto para o mundo. É implicitamente uma teoria da percepção. É, pois, com o corpo que apreendo as coisas ao meu redor, de acordo com as situações que vivencio. Minha presença no mundo é, portanto, uma presença corporal. Refiro-me aqui não à noção cartesiana de



Figuras 1 e 2 ·
Momentos das ações poéticas
com as mulheres de renda(s)

Foto: Arthur Scovino

Figura 3.
Mulheres de renda(s)

Foto: Giovana Dantas

corpo, mas ao corpo-vivo ou corpo-próprio, dotado de intenção e onde residem minhas ações originais. A experiência do corpo-próprio revela-me um modo de existência ambíguo. Não posso decompor e recompor para formar dele uma ideia. Por isso, ele não é um objeto, e a consciência que tenho dele não é um pensamento.

A filosofia de Merleau-Ponty nos fala de um corpo que não é coisa, mas também não é idéia, fugindo das antinomias clássicas da filosofia ocidental. É um corpo no mundo, em relação. Um corpo que escapa, assim, do corpo dos limites, do corpo imaginado pelo sujeito moderno. Estou, como corpo, o tempo todo misturado às coisas, ao mundo e aos outros. (COELHO JÚNIOR, 1997, p. 410)

A primeira ação conjuntamente praticada com as rendadeiras da Ilha foi a de delinear seus corpos. Os contornos dos corpos das mulheres da Ilha de Maré foram desenhados como ilustram as Figuras 1, 2 e 3. Eles lembram os traços em giz para demarcar a exata localização de um cadáver, técnica muito empregada em enredo do cinema policial para demonstrar onde tombou a vítima em questão. Mas, nesse contexto não havia corpos-mortos. Acostumado a ver as mulheres como seres delicados, frágeis e graciosos, espantaram-me o porte imponente (apesar da baixa estatura) e a rija musculatura dessas mulheres. Cada qual era o que se chama “uma mulher e tanto”. Belas, sim, duma beleza forte de estátua. De um vigor de causar inveja. Painéis foram pintados e rendados. As mulheres, neles deitadas, assemelhavam-se a corpos aplicados, aprisionados ao tecido, ao natural ou cobertos de rendas. As silhuetas delas foram evidenciadas pelos contornos, pelos desenhos. Corpos presentes/corpos ausentes, ora suporte, ora material, deixavam evidente a presença dessas mulheres, mas, ecoando alguns questionamentos.



Figura 4 ·
Montagem parcial da
ponte imaginária na
Ilha de Maré
Foto: Gal Meireles.

Por que desenhar esses corpos? Apenas para medir e relacionar as diferentes partes do corpo (eixos, linhas de força, linhas de direção do movimento)? Para relacionar formas e movimentos? Para sentir a linha de contorno como definidora da forma? Para sentir o volume e gesto no intuito de definir a massa do corpo? Muitas possibilidades são descortinadas por essas mulheres e, sendo assim, os desenhos dos corpos correspondem a outras realidades muito além daquela de um simples registro, como nos mostra a Figura 2.

Labor absoluto. No lar e na renda. Conceber o trabalho árduo e ao mesmo tempo delicado dessas rendeiras como simples resposta às leis de sobrevivência naquela ilha seria ignorar uma ordem segmentada do feminino, porque tais pessoas, que há muito tempo assenhoram coletivos imaginários, filiam-se a uma legião mais remota e suprema, a um universo ímpar demarcado por incisivos traços, os quais consolidam expressivo desenho no quadro da vida real. Ei-la como signo que melhor parece outorgar uma galeria de mulheres poderosas, míticas, de contornos rabiscados em seus próprios reveses.

Por um momento parei para apreciar os detalhes daqueles corpos, sua porta de entrada, seu limite, sua superfície, sua pele. Como maior órgão do corpo humano – só o cérebro tem mais funções – é vital para a vida humana: é responsável pelo tato, considerado o mais delicado dos sentidos e pela respiração (tem uma rede vascular muito vasta); faz mediação de sensações e as transmite ao sistema nervoso, protege os órgãos internos, regula a temperatura e ainda funciona como barreira contra as bactérias. Faz a contenção e estabelece limites entre o mundo externo e o universo do mundo interno – age como um sistema de “abrigo da individualidade”. A pele é vitrine

e suporte da Arte e, como faz referência o pesquisador Strauss (1989, p. 1221), “ao mesmo tempo em que nos protege, é a fachada que nos expõe”.

O psicanalista francês Didier Anzieu (1989) chegou a escrever que a derme é o “envelope psíquico” do corpo. Inegavelmente, a importância e os significados simbólicos da pele são muito mais amplos e profundos do que se costuma imaginar no primeiro momento. Entretanto, vão mais além dos conflitos emocionais, mas as próprias emoções em si podem se expressar por meio dela. É bastante comum que a vergonha provoque o enrubescimento do rosto, assim como suor frio, coceira surgem em situação de grande tensão e a palidez tome conta do rosto de quem leva um susto. Essas situações evidenciam ainda mais a estreita relação entre as emoções e a pele, bem como quanto expomos o que sentimos sem sequer percebermos. Além dessas, a pele também tem como função ser uma vestimenta que nos acompanha durante toda a vida e guarda memórias, sinais de tempo e de situações enfrentadas. Cicatrizes e marcas representam a memória do que vivemos em cada momento de nossa história, as associações inerentes a cada fase e influências dos ícones da cultura sobre o corpo.

Perceber estes corpos femininos foi uma maneira de entender na “flor da pele” seus sentimentos e o desenrolar do seu cotidiano. Segundo Henri-Pierre Jeudy (2002, p. 83), “É mais fácil representar as formas do corpo do que a própria a pele”. A pele, invólucro do corpo, aparece como uma superfície com textura singular, com variantes de cor e como um conjunto de fragmentos que se casam bem com as diferentes formas de corpo. Enquanto superfície, a pele parece ser um meio possível de representação sem ser por essa razão representável. Ela nos trai. Não oculta nada do outro, não hesitando em mostrar os traços nela escritos pelos efeitos da passagem do tempo,



Figura 5 ·
A pele, invólucro do corpo
Foto: Gabriel Guerra.

deixando claro o poder irresistível dessa exibição. Ela já é escrita. Seus traços, suas rugas, suas cicatrizes são sinais visíveis e palpáveis que revelam toda a ambiguidade da apercepção² do corpo. Nem sempre compreendemos isso, mas a apercepção é, senão a maior, uma das grandes causas de conflitos e dificuldades em todas as áreas de nossas vidas. A pele é um elemento de revelação, de desnudamento, de descobrimento, de descortinamento e, também, é elemento de leitura do corpo, capa protetora que deixa desvendar os mistérios do corpo além do nosso saber. Aqui ela não se apresenta como elemento limitante, fronteiro, mas como via de possibilidades e elemento de propostas para o mapeamento do corpo.

Toda representação do corpo recondiciona-nos ao ato de ver ou de tocar as pequenas saliências dérmicas, como se o invólucro se desprendesse das formas que ele exalta para tornar-se uma superfície de relevo próprio. É por esta razão que ela se apresenta, de início, qual um texto que dispensa a metáfora e a apresentação do corpo. A pele não esconde nada. Ela não é apenas uma superfície de registro dos sinais da aparência. Ela é muito mais que uma superfície de autoinscrição, detentora de um texto único capaz de produzir odores, sons e incitar o toque.

Uma sobreposição de rendas – a da pele e o tecido executado pelas rendeiras – revelou uma leitura diferenciada para elas e para nós pesquisadores. À medida que as rendas brancas iam sendo mostradas e aplicadas sobre a própria pele, surgiam contrastes de espectro variado na dependência da cor da pele mestiça das mulheres. Os atores eram, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da pesquisa. Havia uma conjunção de saberes e práticas em trocas mútuas. É a abertura do sensível do corpo ao mundo e aos outros funcionando como elemento contribuinte para constituição do conhecimen-

to. Segundo Coelho Júnior (1997, p. 402) “é a nossa experiência enquanto um corpo desejante que inicialmente nos constrói. [...] O corpo, nesse sentido, não é apenas um objeto a ser treinado, mas é um sujeito que nos ensina, que nos faz ser o que somos”. A renda foi uma segunda pele; a unidade entre universos distintos.

Vivenciando a arte e a realidade, vemos que existem vários corpos diferentes. Esses corpos vivem, sentem e se relacionam de forma distinta, diferenciada. A arte nos ensina a entender o corpo a partir de expressões diversas de existência, de manifestação social ou de recolhimento. Porém, não entendo a arte como única possibilidade para falar sobre o corpo. Acredito na arte como uma experiência bastante singular que perpassa cada indivíduo, onde cada corpo pode ser provocado, tocado ou vibrado de infinitos modos e possibilidades, ou ainda, como um momento em que o corpo pode manifestar e acolher infinitos pensamentos, sentimentos, sensações. Assim, esse contato com as “mulheres de renda(s)” serviu para diluir as fronteiras entre as realidades distintas, entre o sujeito e o objeto, serviu para se criar “retalhos-pontes” com o corpo e renda, propiciando travessias de sonhos e fazeres, como poeticamente traduzem as artistas Lucimar Bello e Suzana Azevedo, nas narrativas a seguir.

NOTAS

- ¹ O *self-material* é a estrutura que compreende todas as referências ao corpo e particularidades, às quais o indivíduo se identifica de uma maneira ou de outra.
- ² Apercepção - capacidade de percepção e interpretação de estímulos sensoriais, em função de experiências anteriores, conhecimento e emoções individuais. (APERCEPÇÃO, 2007)

REFERÊNCIAS

ANZIEU, D. *O eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

APERCEPÇÃO. In: *Dicionário Digital de Termos Médicos 2007*. Organizado por Érida Maria Diniz Leite. Disponível em: <www.pdamed.com.br>. Acesso em: 01 jul. 2012.

COELHO JÚNIOR, N. Corpo construído, corpo desejante e corpo vivido: considerações contemporâneas sobre a noção de corpo na psicanálise e na filosofia da Merleau-Ponty. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 401-411, dez. 1997.

JAMES, W. *The principles of Psychology*. Chicago: William Benton, 1952.

JEUDY, H-P. *O corpo como objeto de arte*. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

STRAUSS, G. *Skin Disorders*. Baltimore: Williams Wilkins, 1989.

MULHERES DE RENDA(S)

Lucimar Bello, Suzana Azevedo e Montserrat Silva

Em continuidade de experimentações compartilhadas, pontes... pontes... pontes... navegamos pela Baía de Todos os Santos, nem tão poucos somos todos e nenhum santo. Habitamos, MAMETOnenses, os universos da criação durante um dia inteiro, Eros e Tanatus, agregados.

Mãos tecem, rendas crescem, enquanto as rendeiras na Ilha de Maré nos esperavam. As rendas chegaram e retornaram, as encomendamos antes, cada um em sua casa, no seu espaço, no seu Estado (Bahia, Minas, São Paulo, Paraná, Pernambuco, lugares onde residem alguns dos MAMETOnenses).

Rendas recebidas e trabalhadas, em pacotes, caixas, embrulhos, cantinho de bolsa, embarcaram para o projeto. Fitas vermelhas, de dentro de uma bolsa, foram a cada um de nós entregue e já nos agregando desde o início da travessia. Cenouras, a devir-performance, são sucos-sorvetes também servidos neste mesmo barco-travessia.

O mar de um dia cinzento acolheu nuances muitas de cinzas-prata, pequenos flashes de luz aqui, acolá, alhures. Cada um com seu trabalho-renda-proposição, dentro do barco, deslizavam em espelho d'água flutuante, com dúvidas a flutuarem criações – devires Ilha prestes a chegar, rendas em se-tecendo.

Singramos águas. Chegamos. Foi preciso descer do barco com águas até os joelhos, andar n'areia. Pés desnudos carregaram rendas-enredadas. A chuva fina – mar e céus se uniram à espera das criações de um daqui, outro dali, outro de lá, ainda...

A chuva abaixou as tensões, molhou, rebaixou acelerações. A veloz-cidade se acalmou. Chegamos na Ilha, moradores, vizinhos, chegantes. Gal Costa, com sua voz vazante de “discos-bolachas”, nos esperou em som vibrante, nos recebeu acendendo a manhã da Ilha iluminando as Neves de Uma Nossa Senhora. As rendeiras nos acolheram com suas rendas. Chovia. Céus se alegraram e se alargaram; mãos e mãos, criações afa-garam. Performance na grama, na areia, mar adentro, n'água funda, entre coqueiros. Entre coqueiros, também varal de rendas, fazeres de dias, de existências ali depositadas à espera de trocas, compras, mudanças para fazeres diversos – roupas, cortinas, detalhes, abajur, cabeça, gola, colar, turbante, túnica, vestidos, pala, chapéu, estandarte, manto, colete, usos de troca-trocas. Todas estas coisas, feitas com rendas das rendeiras de Maré, vão brotando de caixas, pacotes, bolsas, sacolas. Águas, cenouras, cavalos são presenças, transitaram entre criações e(m) criações. Rendeiras teciam, fiavam, des.friavam performances n'água no mar. Orixás e sincretismos co-habitavam entre as matérias úmidas, secas, ásperas. O dia-a-dia andou, os trabalhos se estenderam pela Ilha. Chega a hora do almoço. Os “ilhéus” nos serviram fartas peixadas e complementos típicos saborosos. Continuamos num Jardim das Delícias (Bosch), com os desafios a nos tecerem a manhã, a ida, a tarde, a volta decantando noites de tantos in.com.possíveis. Deixamos a Ilha, cheios e plenos, movidos a devires outros, a fiarem instantes como este frágil texto. Estados de travessias continuam a trilhar ilhas e lugares da Bahia-baixas destas “mulheres de renda(s)”.

Figura 1 · Obra de Lucimar Bello.
(Adereço de cabeça), traje de
Suzana Azevedo em performance
de Wagner Lacerda

Foto: Arthur Scovino.



“Travess.ias”, é o nome do “meu” trabalho, um objeto usável. Pode ser colocado sobre os cabelos de qualquer pessoa, pois é, apenas neles apoiado. É branco, de plástico. Tem função própria, específica. Usado na cozinha para cobrir aquelas coisas fofas, gostosas, redondas, assadas no forno, muitas com buraco no meio, podendo ser de limão, de cenoura com cobertura de chocolate, de coco, simples mesmo, basta uma boa farinha e boas mãos para baterem bastante até borbulhar, antes de assar e, este não deve passar do ponto, é claro. Voltemos para a forma redonda que protege estas delícias dos insetos. É toda furadinha, o ar entra e nada ali dentro resseca. As rendas, antes em casa recebidas, são colocadas sobre a parte de fora desta cúpula. Os furos se multiplicam, os do objeto aos das rendas. Ao ser colocado na cabeça, os olhos ficam en-cobertos e a visão se torna trama, rede, travessias. Fítilhos brilhantes de seda, em tons de laranjas, desde os claros até aos tons avermelhados, escarlates vivos, são presos no topo e dele caem até a altura dos ombros. A cabeça de quem usa-veste “travess.ias”, se amplia, escorre, desmancha dentro de uma vista que, aprisionada, vê por instantes silenciosos, visibilidades impressionisticamente multiplicadas (Manet). “Travess.ias”, no entanto, não é somente uma cabeça-objeto (Lygia Clark). Existe uma saia-envelope longa, a ser trespassada em corpos altos, pequenos, magros, cheinhos. Colares de pérolas, muitas, colocados sobre blusa do Pelourinho (de Salvador), completam este traje-fatiota de um dia de rendas e criações, numa ilha, não deserta, mas Ilha em “desertidade” de vastidão (Deleuze). “Travess.ias” passeou na Ilha, de corpo em corpo. Viajou de São Paulo para Salvador, de Salvador para a Ilha de Maré, em caixa redonda daquelas de chapéu, com alça na lateral e na parte superior arredondada. Pode ser carregada de dois modos, ocupando mais espaço, presença larga ou menos, presença pouco silenciosa. Esta caixa com referido objeto, no fim do dia, andou de lugar para lugar, de mão em mão, de

casa em casa, até se comungar com o “Maracatu Rendado” da artista pernambucana Suzana Azevedo, como a própria artista diz:

Entre os fundos e figuras das linhas trançadas pela destreza das rendeiras baianas da Ilha de Maré na obra de Lucimar Bello, ficaram impressas as cores das fitas encarnadas dos Maracatus pernambucanos em outras possíveis travessias...

O que transcende à cor/carne viva fustigada pelos açoites, na dança das negras costas?

A costa africana, de costas para a costa baiana, assistiu ao desfile da memória que não nos permite esquecer os primeiros negros chegados à costa da Bahia. Essa memória espreita por entre as brechas do desenho rendado da obra de Lucimar, ecoa o grito contido no vermelho da fitas, evocando os chocalhos dos caboclos de lança do canavial pernambucano. É tempo de ponte, tempo de interlocução, entre as águas do Tietê, as águas do Capibaribe e as da BTS, juntas registram esse tempo.

Lança, dança e festeja. Finge que gargalha, mas a materialidade da renda/fita e o conceito da carne cortada no encarnado da cor fica atento na lembrança, vigia o rito, vigia o canto, assusta ao som do grito e faz nascer um “Maracatu Rendado”.

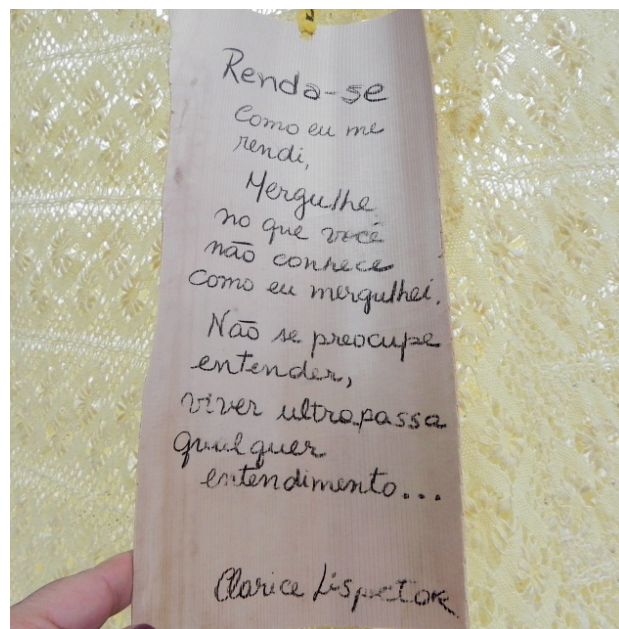
O Negro que dança, que devolve a alegria de viver ao reino encantado do presente, imprime a memória corroída pela dor nos desenhos rendados, no trabalho primoroso das mãos negras en-

cantadas com o vermelho incandescente que projeta raios como as fitas do maracatu visitante.

É tempo de canto, é tempo de ponte. É o tempo certo para apresentar o novo desejo do povo da Ilha de Maré. São rendeiras cujas mãos tecem progresso com as rendas que crescem desenhando o imaginário gestado e embalado nas comunidades do lugar, seu entorno geográfico e o mapa da memória social e histórica dessas comunidades.

A pesquisa que formata uma paisagem da memória “matuta” e que vem sendo construída há 5 anos nos terreiros e tabuleiros arenosos da Mata Atlântica pernambucana, estende um braço para a trama desenvolvida no exercício das mãos. As mãos desempenhando o ofício de facilitadoras para a exposição do pensamento. As mãos das rendeiras, que vão tecendo linhas que desenhavam espaços, onde a figura se mistura ao fundo num jogo contínuo de cheio/vazado, de transparente/opaco, de presença/ausência. Nessa alternância de lugares/espaços o simbolismo maior é o poder da organização, da ação de tecer, da malha que se estende em tantas ligações.

O tempo presente nas mãos/ memória das rendeiras é o mesmo tempo presente nos bordados/ritos produzidos pelos caboclos de lança dos maracatus, em suas capas de fitas. Fitas encarnadas de pigmentos carmim e encarnadas na carne cortada pelos açoites. Rendas que crescem abrindo claros em novos tecidos de tempos fecundos, prósperos, banhados de progresso. Ver nascer, através da arte, novas perspectivas para melhor qualidade de vida das gera-



Figuras 2 e 3 -
Renda-se... (detalhe)

Foto: Montserrat.

ções futuras com o conhecimento herdado das antigas gerações é constatar a valorização da cultura de um povo.

Abril de 2012 – Recife, Pernambuco.

Nestas possibilidades de tantas pontes, rendeiras, artistas, pessoas visitantes assistem a dança entrelaçada de “Travessias” e o “Maracatu rendado”. Depois sentam-se na grama. Começam as conversas entre criadores-rendas-rendeiras. Cada um diz de seu percurso desde o recebimento da renda até a chegada na Ilha, os acontecimentos, as situações, naquelas manhã e tarde, de marés-altas ampliadas. Ao mostrar a obra “travessias”, as duas rendeiras fazedoras das rendas, tiveram seus olhos marejados, misto de surpresa-alegria-vibração do feito, agora, com-par-trilhado por e entre muitas travessias, em seus percursos, pediu para ficar na Ilha de Maré e lá ficou, rendas devires não mais, mas ainda...em outros trajes criados onde a obra “Renda-se” de Montserrat Silva repousava em um varal, registrado a seguir o próprio depoimento da autora....

Participar do projeto BTS foi além de um privilégio, um imenso prazer.

Vivi o retorno a um caminho já antes percorrido, repleto de experiências maravilhosas junto a comunidades de produção artesanal. Durante alguns anos na década passada, com alguns companheiros de ideais, desenvolvi projetos junto a comunidades artesanais. Tínhamos por foco naquela época, como economistas, apoiar a) a organização das comunidades em associações ou cooperativas, b) qualificação do artesão com cursos de formação técnica e reforço da identidade pessoal e coletiva, c) qualificação do produto artesanal para o mercado, desde sua manufatura, cálculos

de custo, identidade visual, embalagem, etiquetagem, controles, identificação do mercado, estratégias de venda, rede de parcerias e pontos de venda.

Retornar a uma comunidade artesanal era emocionante, só que, desta vez, a abordagem era bem diferente. Mesmo que parte do objetivo do projeto fosse dar voz e visibilidade à comunidade e suas condições de vida, do mesmo modo que nas minhas experiências anteriores, a aproximação agora foi pelo sensível, portanto, muito mais sutil e cuidadosa. O foco agora era o da artista em que eu tenho me transformado.

A observação de um dos aspectos que envolvem a comunidade da ilha foi importante para me situar no contexto, ou seja, é que historicamente, desde tempos muito antigos, nas comunidades onde há redes há rendas, o mesmo acontecendo na Ilha de Maré, os homens, em sua maioria, dedica-se a pesca assim como as mulheres a fazer renda, perpetuando uma estrutura social onde a diferença de gênero determina as atividades pessoais e econômicas. Aliada a isto, a percepção de que ao abordar, especificamente, a produção feminina, estaríamos tratando da renda de bilro, que traz na sua formação a força da palavra RENDA.

Iniciei meu processo criativo pela pesquisa etimológica da palavra RENDA, em que aparecem, dentre outros, três significados muito pertinentes ao projeto de interesse, a) RENDA (v. rendar) como manufatura de peças de tecido delicado para adorno, b) RENDA (v. render, ganhar) como valor monetário auferido

por um trabalhador e, c) RENDA (v. render, obrigado a ceder) como entrega incondicional, sem resistência.

A obra RENDA-SE procura sintetizar os três significados pesquisados da palavra renda. É uma instalação interativa, montada lá na ilha entre dois coqueiros, construída com uma toalha de mesa de renda de bilro, amarela, herdada da família + estrutura quadrangular de canos de PVC + cordas de sustentação. A instalação pareceu ficar “solta” entre os dois coqueiros como uma pequena cela, pois ao adentrarmos nela a toalha cercava a pessoa pelos quatro lados, a partir daí só se podia ver a paisagem externa através das aberturas na trama da renda. Coloquei na abertura da entrada, escrito num pedaço de casca de bambu, um poema de Clarice Lispector que me achou, numa sincronicidade total, num encaixe perfeito,

“Renda-se, como eu me rendi.

Mergulhe no que você não conhece como eu mergulhei.

Não se preocupe em entender,

Viver ultrapassa qualquer entendimento”.

Que esta publicação e os trabalhos apresentados possam revelar, através da arte.

Maio de 2012 – Salvador, Bahia

MAR É... MARÉ

renda de mar sobre areia

Conceição Fernandes

Como artista pesquisadora atenta às expressões artísticas populares da Bahia, reparo sempre nas rendas alvas das antigas batas das baianas de acarajé, assim como nas das toalhas que cobrem os altares das igrejas coloniais. Além disso, admiro as mais finas e belas, feitas à mão, vindas da Ilha de Maré, as quais geralmente encontramos nas lojas do Instituto Mauá localizado em Salvador. Com grande interesse tenho estudado os famosos bordados em *tauá*¹ em pesquisas a respeito do acervo cerâmico da Bahia. E das memórias de infância seleciono agora imagens de tias e avós que faziam renda inglesa, que hoje se chama renascença, costurando finas fitas sobre papel que era posteriormente descartado.

Diante da escolha de se trabalhar com as mulheres rendeiras do povoado de Neves, em Ilha de Maré, nossa motivação e movimento não foi diferente do experimentado nos outros quatro portos. Produzir trajes a partir de belas peças de renda, especialmente preparadas por várias rendeiras competentes do lugar foi também um desafio poético para cada um de nós, participantes do grupo MAMETO.

Essa proposta surgiu na primeira vivência do grupo de pesquisa em Ilha de Maré onde havíamos produzido vários “retalhos-ponte”, desenhando os próprios corpos das mu-

lheres como relatou o artista José Henrique Barreto. A vontade de retornar a Neves foi de todo o grupo, pois rendas e rendeiras inspiraram uma nova ação a ser realizada.

Para a segunda ação, carregamos trajes artísticos em que trabalhamos com as rendas feitas pelas artesãs da Ilha, tramando renda e corpo, imaginando, agregando, refletindo, enquanto atravessávamos nossas próprias pontes. E assim costurei todas as minhas vivências que traduzi em versos:

Mar é... maré
Renda de mar sobre areia,
cheios e vazios,
estrelas, proto-estrelas no céu,
cacos em cipós erguidos,
pontes que irmanam mulheres...
Baiaçu, Itaparica, Matarandiba, Coqueiros, Maré
Mar é... Maré

Foi assim que construí meu traje, como ilustra a Figura 1, dispondo alternadamente quadrados de belíssima renda com outros de pano de saco branco – como se chama aqui na Bahia, sacos de farinha alvejados com os quais se pode fazer pano de prato – semelhante aos que Lúcia faz em Itaparica (Porto II), cortando-os, costurando-os e adornando-os. Fui reparando as diferentes texturas e alvuras e ajustei emendas entre os “retalhos”. E num movimento aproximado ao de minhas tias e avós, usei papel, linha e agulha para fazer “renda” sobre fotografias e imagens impressas sobre papel resistente, cuidadosamente selecionadas pela importância e significado que têm para mim. Vale salientar que algumas imagens foram registros das outras ações realizadas, outras eram de espumas/rendas de mar e mais outras foram fotos de obras minhas

Figura 1.
Detalhe do traje artístico criado
por Conceição Fernandes
vestido por Laís Andrade
Foto: Giovana Dantas.



em cerâmica. Teci então meus desenhos. Contudo, minha proposta foi manter esses recortes de papel, não descartá-los como na produção da renascença. Então, para fixar essas imagens sobre quadrados de pano de saco parti sempre do centro da imagem, deixando o nó à vista. Depois, num movimento radial fui dispondo os traços de linha, criando diálogos com as imagens sob eles.

Então, sob este processo criativo, o traje foi usado na referida ação coletiva dezembro, inserido em várias performances à beira do mar, onde rendeiras e artistas se entrecruzaram conversando sobre as técnicas e os processos de criação.

Sendo assim, naquele dia de Santa Luzia, indo e voltando da Ilha de Maré, enquanto apreciava as rendas de mar ao vento, juntei mais algumas palavras para compor o pensamento passeando solto entre memórias recentes e outras mais antigas:

Pontos, lembranças,
resquícios de onda, raízes,
encontros de cor e luz...
Constela*Sons*, emoções,
alma cheia, lua plena refletida no mar...
Desenhos das águas rendados em bilro
Ave Maria, Ave Luzia...

NOTAS

¹ *Tauá* (barro vermelho)

PERFORMANCE DONINHAS DA SOLIDÃO¹

ações, movimentos, deslocamentos e intervenções

Didonet Thomaz e Candice Didonet

GÊNESE

El arte contextual recurre a unos enunciados ocasionales.

Por lo tanto dichos enunciados no son descripciones del tipo de aquellas mediante las cuales procedía el arte tradicional. Manifiesto *El arte como arte contextual*, 1976, de Jan Swidzinski. (ARDENNE, 2002, p. 9)

O Projeto Performance Doninhas da *solidão*: ações, movimentos, deslocamentos e intervenções propiciou a recuperação da areia como recurso de base física para as artes gráficas, grafismos e caligrafia em performances à beira do mar. Pretendeu-se envolver o corpo e investigá-lo como meio de expressão artística em continuum experimental desta atividade que é humana, tendo por objetivo captar as possibilidades e as condições de existência honesta em público e transfigurar a poética performática mantendo o seu potencial significativo, inclusive a etopoiética. Isso com a finalidade de aproximar o notável artístico do espaço de convivência, conduzindo ao seu próprio resultado na ideia de tempo do artista em exibição de qualidades hábeis. Trocar,

contribuir, discutir e aprender são ações fundamentais para manter os contrastes e posicionar preocupações e confissões sobre a memória dos movimentos do olhar e do pensamento no transcurso das horas daquele dia na comunidade de Nossa Senhora das Neves, Ilha de Maré na Baía de Todos os Santos. É notável a posição ocupada pelas Doninhasque carregam o andor com a almofada da renda de bilro na obra *O Homem do fundo do copo*, 3º desenho da série *Ronco da solidão – legado gráfico do Teatro Monótono*, 1988-1990. Trata-se de uma *assemblage* composta por recolhas de vestígios de coisas concretas e descontínuas, provenientes de nove fontes de pesquisa ininterrupta, destacando-se o pico-renda-bilros feito no meio ambiente da rendeira Maria Herondina Xavier. O encontro com essa fonte primária justificou o deslocamento da minha investigação, do estúdio improvisado em Itajaí para o Ribeirão da Ilha de Florianópolis, Santa Catarina, em 1989.

A forma da *assemblage*, que soma volumes baixos, altos e mais altos relevos em nanquim e guache, permaneceu fechada em moldura de madeira retangular. Através da vidraça, percebi a armazenagem do pó entre os encaixes indicando ataque por cupins. Aberta a caixa, constatei a ausência de dano nas camadas dos papéis superpostos à frente e verso. Entretanto, como se tivesse saltado do tecido onde a folha estava encostada por meio de costuras, um ponto de fungo de cor amarelada se desenvolveu na borda do maior recorte que excede os outros, em qual lugar o vestígio do vestígio do pico-renda-bilros ressaí da superfície branca. Durante as frias noites de julho de 2011, sempre que outros descansavam em seus silêncios, eu me debruçava sobre a mesa redonda da sala de jantar iluminada pela luz do abajur. Com o intuito de salvar o *work in progress*, reli as confiáveis instruções de Thomaz (1990) para restauro, como estão:

- N1: mudança de caneta, passando de uma para outra pena, agilmente, sem racionalizar, intuindo a utilidade do traço, permitindo acompanhar o “rápido” da época. Nunca nada igual. Instantes de contemporaneidade. O corpo dos animais, o manto das “doninhas com leões” são exemplos;
- N2: observando o desenho, ele parece um andor sendo levado por duas pequenas figuras (as doninhas da solidão) nos cantos, que parecem dar sensação de movimento, porque andam em direções opostas. O olho se movimenta entre as duas e volta a subir para o bilro e para os animais que se cheiram. O ar circula podendo-se voltar sempre ao lugar de onde se começou a olhar;
- N3: os depoimentos de Waldir e Victor Peluso sobre religiosidade e geografia afloram neste desenho. A roda estampada, “almofada” para prender o pico-renda-bilros deixa apenas um vestígio de sua verdadeira forma de registro original, captada em casa da rendeira Maria do Jair, no Ribeirão da Ilha de Florianópolis (SC). Porque a forma original se estiliza e perde a importância primordial, o seu sentido funcional propriamente dito – como almofada redonda que tem de ser redonda e fofa – e abre para a flor da terra, uma geografia de natureza vegetal, belíssima na Ilha, mas plana no desenho, como um mapa da terra feito sobre uma mesa. Há uma superposição de quase redondos, do recorte branco bordado sobre a estampa floral; há o quase redondo negro indicando a escuridão interior da terra onde germinam as sementes, contrapondo o quase redondo branco do centro da renda colocada (desenhada) no recorte branco;

- N4: as estamparias estáticas (lógica relativa) necessitam de um estudo prévio. Assim, a estamparia (N° 1080 e variantes – N° 1081 e N° 1082) do interior da caixa, onde se encontra a bandeja com louças, é toda feita com rosinhas, retiradas de uma coleção exposta no *Antiquário Balalaika* (Curitiba. PR). Registrei três ramos, um grande, um médio e um pequeno. Compus a estamparia ao meu gosto e a colori com nanquim preto e guache prata, fazendo um fundo de estrias e xadrez. As rosinhas foram escolhidas para este desenho, “aparentemente”, porque estavam à disposição no monte da pesquisa;
- N5: desta estamparia, mais precisamente de seu registro, o ramo maior foi utilizado para o vestuário (a moda do *Ronco da Solidão*) e para as *Verônicas*, vindo esta parte compor o legado vestuário do *Teatro Monótono*, por intermédio da estilista Verônica França (BH/MG);
- N6: as estamparias de movimento ou ilógicas são criadas diretamente. No caso da roda estampada a idéia fonte veio de um acolchoado de chita, resultando a estampa totalmente diferente da original, mas lembrando a alegria de trópico em seu conjunto. Toda a área foi trabalhada, o fundo inteiro, de forma que se o “pico” for levantado o acabamento fica perfeito e completo (estamparia N° 1084);
- N7: as estampas de flores sobre flores significam que uma mesma estampa floreada serve para propor variação e a sensação de claro e escuro, a sombra. O interior da caixa é um exemplo (ver item N° 4);

- N8: estampa sobre estampa. A estamparia da roda (floral) entra na caixa, cruzando a estampa de seu exterior, de riscos em “v” (ver item N° 1), indo encontrar-se com a estampa de seu interior (rosinhas) de paredes e chão (estamparia N° 1086), onde está pousada a louça com a bandeja;
- N9: a superposição de papéis atinge seu ponto de terceira camada com a louça (xícaras, bule, açucareiro e bandeja), que contém em cada peça uma estampa oval de pequenas paisagens de barqueiros. Trata-se de papel vegetal *Gateway* desenhado, recortado e bordado sobre papel vegetal *Ripaulo*, totalmente trabalhado no fundo;
- N10: o movimento do corpo dos bichos foi baseado nos movimentos do corpo de Berlioz, meu cachorro;
- N11: fazendo uma visita ao colecionador Roland Plautz, em Blumenau (SC), conhecendo suas antiguidades e ouvindo seu histórico achei interessante uma caneca de chope em cujo fundo podia-se ver a figura de um homem, bastando que para isso se olhasse contra a luz. O título do desenho *O homem do fundo do copo* fica sendo uma homenagem ao Sr. Plautz cujo espírito aberto permitiu que eu desse mais um passo em meu difícil trabalho de pesquisa e criação;
- N12: neste desenho estão reunidas nove (9) fontes de pesquisa. Tenho absoluta certeza de que a maioria dessas pessoas não se conhece. Por que eu juntei suas vidas e suas formas espirituais num único desenho não tenho também certeza. Mas sei que há nelas um elo capaz de formar uma corrente;

N13: através da *Casa dos Chiari* (BH/MG), o *Ronco da solidão* tem seu manjar, composto de todo alimento cuja cor corresponda às cores deste trabalho, formando o legado alimentar do *Teatro Monótono*;

N14: o botão (Hélio Leites. Cta/PR).

As criaturas gráficas, Doninhas da solidão, foram recuperadas do desenho em forma de *assemblage*. Nesse vetor da arte, a aparência exterior dos mantos só não cobre as faces cujos narizes apontam como setas em direção às laterais, direita e esquerda, tensionando a imobilidade. Do estado de mandraca para o movimento dos corpos subsumidos em ações; do *horror vacui* ondulado pela umidade para o céu aberto, com as vestíveis na bagagem, celebramos a possibilidade de “tecer com” o ofício proveniente de rendeiras da Ilha de Florianópolis, Santa Catarina, e de Maré, Salvador, Bahia, no evento performático de 13 de dezembro de 2011.

EMBOLADOS DE RENDA

Em relação às rendas de bilro: eu quero fazer a encomenda, mas estou confusa em relação aos formatos disponíveis.

Estou querendo um embolado de formas estreitas e mais largas, em vários formatos, sempre em dupla – um embolado para Candice e outro para mim. Gostaria de rendas bem delicadas porque somos, ambas, pequenas.

(THOMAZ, email 29.10.2001)

Se possível enviar os restos que encontrar no chão...
as sobras... o embolado que ninguém quiser...
(THOMAZ, email 01.11.2001)

Dois enrolados de rendas de bilro, envoltos em saquinhos plásticos amarrados foram retirados do mesmo envelope-textual *kraft*. Em linha de algodão branco forneceram a descrição de uma metodologia de trabalho a ser alterada, o que constituiu um dilema do qual não escapei. Por necessidade de escolha, mantive um enrolado intacto e imergi o outro num composto de chá-da-índia e água fervente, mexendo com uma colher de bambu durante uma hora. Em seguida, fiz outro composto com vinagre balsâmico em água fria para fixar a cor, por mais uma hora. O tule dos mantos da *Arte vestível* passou, de modo idêntico, por reciclagem e propiciou acabamento conveniente à confecção de duas peças; como resultado, ambas anunciam semelhanças e diferenças por meio de detalhes em malha de viscolycra e renda de algodão industrializada em tons de areia. Igualmente verdadeiro, o par não é igual. Sem garantia, desejei com toda a força o milagre do acaso, do vento favorável à precipitação dos tecidos e do tempo nublado, a jeito de caminhar ao inverso da “escrita de si escrita de si escrita de si escrita de si escrita de si” para uma vivaz sensação de si, desconstruindo o parentesco com a morte, que pode ser adiada. Por analogia, meu raciocínio se volta para a energia conservada no molusco *Estrombo-lutador-das-Índias-Occidentais* (*Strombuspugilis Linnaeus*, 1758), atapú, lingueta, pegoari, perigoari, periguari, praguari, pregoari, preguari, de compleição mole em “concha de briga”, cuja ponta aguçada pode magoar profundamente; para os troncos das árvores imersas que resistem à inconstância da maré.

Figura 1.
Detalhe da Performance
de Didonet Thomaz e
Candice Didonet
Foto: Giovana Dantas.



DIÁLOGO ENTRE ARTISTAS

Nada se fixa, nada se acomoda neste universo.
Tudo ondula, dança; tudo é rapidez e triunfo.
(WOLF, 1980, p. 35)

CANDICE DIDONET: obrigada pelo texto, muito bom visualizar a ação de Maré daqui. Então, pensando nas “ações movimentos deslocamentos e intervenções”, talvez “a escrita de si” explique a diferença entre a escrita de si, a confissão e o diário. Quando falamos do texto do Foucault lá na Ilha de Maré fiquei com uma pulguinha atrás da

orelha: como pensar em modos de escrita que reorganizam os textos que se organizam na experiência, dando a eles visibilidades a partir de novas conexões? A ação da escrita. Normalmente esse agir é conectado a uma ideia que exponha a exterioridade do seu significado. Mas será que a ação da escrita pode deslocar perceptivamente os significados que engendra? Esse deslocar perceptivamente pode ser compreendido como movimento dinâmico além da sua característica enquanto deslocamento físico. Há um aspecto dinâmico que quando levado em conta pode propor novas ordens discursivas e regimes de visibilidade. Talvez pra gente interesse pensar as ações movimentos deslocamentos e intervenções a partir do processo de deslocamento perceptivo que transforma as relações estabelecidas com o ambiente de seu acontecimento e que, dessa forma, salienta os modos processuais de escritas que podem ser observados como exercício de composição artística.

DIDONET THOMAZ: o aforismo “*escrita de si*” foi escolhido para ser reescrito sobre a massa pouco resistente às margens da comunidade onde nunca estivemos para tornar real uma performance. Tratava-se de uma apresentação. Efêmera e fugaz. Inenarrável. Concomitantemente, atendíamos encomendas disciplinares específicas; refletíamos, de modo econômico, sobre a extrema fase do *work in progress* de Michel Foucault quando o filósofo recupera a antiguidade clássica e se compromete com a estética da existência. Antes de ler Foucault, li os clássicos. Escrever é frequentar o pensamento: o que pensar da relação com o vazio que se estabelece entre a escrita e o corpo que se desprende? As relações são esboços numa superfície? O desprendimento é uma condição importável? Lembro que, após sair da canoa e de caminhar com os pés dentro e fora da água, juntamos conchas alaranjadas, abandonadas pelos moluscos que as habitavam. Evocativas, elas sobressaíam da cor-de-areia em contornos infre-

quentes – teriam sido levadas de volta para o mar ciumento? Ao examiná-las, recuperei mentalmente uma cena específica do filme *O piano* em que, desembarcadas com seus pertences de estimação, deixam às ondas o mais desejado dos instrumentos, além do desenho de um cavalo marinho pontilhado por conchas e pegadas em formato de forquilha afundadas na areia, do centro da imagem para o espaço em *off*. Ao invés de escolher o célebre aforismo, “*escrita de si*”, eu poderia ter me apropriado do trecho “*youhavemyheart*” para lançar mensagem às rendeiras, a todos os ilhéus. Estas palavras fazem parte de uma inscrição a fogo sobre a madeira de uma das teclas do piano-forte: “Dear George youhavemyheart Ada McGrath”, consistindo num desentranhamento da alma considerado como interdito passível de punição no argumento fílmico. Escrever é raciocinar em realidade de ação direta com o mundo exterior a ser redescoberto na época em que estamos... Você ainda forma palavras com pedras e conchas?

CD: as conchas alaranjadas abandonadas habitantes do mar presenças vazias dos corpos que se desprenderam no movimento da água encontraram a pausa na areia e pelo desprendimento flutuam suas próprias formas existindo como volume daqueles que se sentem mar tentativa de traduzir a solidão que as habitam, tentativa de abraçar mundo margeando-a como ilha (ilhas-olhos) no branco do mundo o fundo do olho na solidão da escrita, sua constante reescrita de vida o mar é mesmo ciumento feito de superfície que é também abissal de águas transparentes ou turvas e visibilidades que escapam como condição para suportar a vida o piano é mão e instrumento, se encosta como concha aos dedos moluscos ouvidos para sentir a imensidão do mar escorregando presenças que pulsam coração “*youhavemyheart*” disse George e também o professor que pediu para cada pessoa dizer coração em sua língua e ouviu a palavra

coração em vários idiomas a desenhista com sua escrita fina e delicada escreveu que “coração e maçã é tudo a mesma coisa” o que lhe deu coragem para fingir que coração tivesse a mesma banalidade das coisas comuns ser lembrado apenas como músculo pulsar a vida na incerteza de sua escrita corpo que se desprendeu maçã no chão de terra imaginou que pudesse ser de areia talvez tenha tocado piano inventou sua “heartwashingmachine” doninha de sua solidão escreveu com água a si o seu próprio nome “Dear Gisele Lotufo youhave myheart” seus braços como ramos as conchas mergulhadas no abissal sua margem abandonada como própria condição de existência lembrou que a Holanda fica abaixo do nível do mar suas margens não podem ser alcançadas como volume tinha mania de tirar manchas e lavar corações com águas que não existem mais abandonando-os como lágrima ou maçã ou gravidade seu próprio corpo na direção do vento. Você ainda locomove-se na garupa do cavalo cor-de-areia e olhos de observador?

DT: se a ficção tem de fazer sentido, arrisco-me a pensar que a realidade apareceu encerrada nas porções mínimas de água da chuva que caíam explodindo ou escorrendo como veias e arrematando pontos culminantes do terraço onde buscamos refúgio: cada gota continha o mundo em mudamento. Diante da paisagem neblínea como um tecido escolhido sentia-me como a gota de chuva “*pendente mas sem cair*” sobre *As ondas* de Virgínia Woolf. A distância, de cima para baixo, observei o lugar da performance que se entregou como um excesso ofertado, a meio de elevações paralelas formadas por pedacinhos indiscriminados que se amontoavam criando obstáculos devidos aos fluxos-refluxos do mar à praia atravessada por fios elétricos: céu no mar, ambos cinzentos; mar na areia bege acinzentada e esta na grama verde que brotava da terra marrom segurando o casario entre árvores, que poderia ter sido investigado se não fosse a

urgência. O tempo não é visível, é invisível por sua finura. Depois que a chuva cessou e subimos a colina para procurar ramos para escrever na areia molhada, chamou atenção o coroamento do frontão do campanário adornado pela mata. À esquerda, uma raiz socada na rachadura da alvenaria de pedra contornava o enrolamento da voluta e sufocava um borrão na superfície reentrante. O borrão consistia na representação de paisagem com coqueirinho azulado, que não era o azul-pombinho, sobre a bola branca do olho da voluta cercada por cacos de louça decorada com o mesmo motivo. Folhas de limbos verdes brotavam dos caules dessa raiz, mimetizadas com folhas verdes entre flores rosadas ressaltantes do vaso com alças no mosaico, abaixo da arcada do sino. A natureza desafiava a arquitetura colonial brasileira. Estimei uma sequência lógica com o achamento de conchas vazias, elevações paralelas, olhos das volutas, ramos atizadores. Porém, a experiência da performance precisava ser dominada em devir. A entrada em cena do cavalo cor-de-areia foi imprevisível, trouxe maravilhamento e provocou um intervalo entre o tempo e o movimento corporal, revirando a estrutura de mediação e de repetição da vida. Olhei como aprendi a reconhecer as qualidades do outro que não parecia com os leões de papel, seguidores das *Doninhas*; acredito que ele não surgiu do nada. Em que momento passou a nos seguir? Concentrada, não o vi antes de fazer o giro coreográfico para retomar a escrita em fluxo fenomenológico. Hesitei, deixando aflorar da memória imagens recentes de panoramas nuviosos que me impressionaram ao expor a busca incansável dos personagens de *La cicatrice intérieure* e dos fantasmas em direção ao fim do mundo. Nesse ínterim, o cavalo passou, seguiu em frente e se afastou sem olhar para trás.

CD: a pausa dos olhos do cavalo observador. É possível descrever silêncio? Na areia a escrita da palavra é esquecida pela água do mar, os cotovelos giram sentidos, passo após outro deslocam volume escrito. Pequena curva nas costas braços que escrevem olhar movimentam as leituras das mãos que caminham paisagens. Na solidão da dança o instante compartilhado, duas, as mesmas palavras coreografam a mesma escrita no silêncio da outra a si. As vestíveis cor de areia foram escolhidas e tecidas para encontrar a palavra na escrita, a maravilha dos olhos de observador, Virgínia Woolf colheu cada gota de chuva com palavras pingos, terraços para debruçar o pensamento, entre vírgulas, na pausa o sentido da escrita, um abrigo provisório para se proteger da chuva que cai, da sombra que esconde o sol, dos dedos das rendeiras de bilro que tecem com grão de areia. Eram duas as doninhas da solidão, aquela que saiu do desenho como coração, aparecia do mesmo terraço, inundada de vida, aquela doninha do desenho é também o cabelo penteado da rendeira, a areia apagada de escrita esquecida como galho, ficção que projeta na realidade a neblina, os tecidos dos mantos agora voam ao vento para ver mundo com olhos de renda convidam para dançar a escrita sem ter certeza se ela permanecerá fixa no vento, só resta a velocidade da garupa do cavalo, abandonam na escrita a solidão como embarcação que deixa o mar, como concha que se desprende do pensamento, suas moradas agora são ilhas, maravilha, os olhos da doninha fotografavam o mundo com a distância precisa para fazer céu refletido na água como movimento de sua própria Maré, assim a Ilha fica para trás olhos inundados de amor desejavam escrever uma solidão compartilhada, as doninhas permaneceram juntas olhando o caminho do barco que voltava.



Figuras 2 e 3.
Intantes da
performance de
Didonet Thomaz e
Candice Didonet
Foto: Arthur Scovino.

MOTIVO FINAL

A performance, por sua própria natureza, resiste a conclusões assim como resiste a definições, fronteiras e limites tão úteis à escrita acadêmica tradicional e às estruturas acadêmicas. Pode ser útil, então, considerar essas observações como uma espécie de anticonclusão a um estudo dessa antidisciplina enquadrada no modo da autoreflexividade, um modo que caracteriza muito da consciência performática moderna ou pós-moderna [...]. (CARLSON, 2010, p. 213)

A Performance: Doninhas da solidão – ações movimentos deslocamentos intervenções começou a ser criada no dia em que decidi desenhar o pico-renda-bilros no Ribeirão da Ilha de Florianópolis. Ainda não consigo duvidar: o diário de pesquisa e as instruções para restauro manuscritas no verso da *assemblage*, a fotografia de artistas² e a inclusão da *Arte vestível*³ no Acervo Artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul formam o conjunto de documentos, com valores e conteúdos desiguais, a respeito de tudo que existiu em torno do acontecimento de “presença” em espaço não teatral, curiosamente, na curva – quase anfiteatro – da pequena enseada das Neves. A abordagem visual, única, foi breve e aproximou uma visão de mundo que não poderá ser reconstruída como um jogo de xadrez a partir da súmula, esta não foi a sua origem. Entre os atos, um banquete sem divãs com o programa do alimento e da bebida: domínio do gosto natural, sensível e racional. Realizados os desejos com os meios disponíveis, deixamos sequências que nos prenderam até o entardecer com ondas de rumor humano manifestando ideias diferentes a respeito das noções da ação e do patrimônio social. Os barqueiros permanecem costurados na decoração da louça – xícaras, bule,

açucareiro e bandeja no interior da caixa que sustenta a almofada em formato de cilindro a nanquim preto e guache ouro, ouro velho, prata e chumbo sobre papel. No princípio da viagem havia um horizonte longínquo que ia se definindo a medida que a embarcação se afastava do terminal marítimo de Salvador e avançava no mar escuro em direção à Ilha de Maré. Apocalíptico mar sob chuva miúda! Mar bravo! Território de difícil apreensão, irritado pelo vento: em volta da Ilha, o barqueiro é um magnífico na paisagem. No fim da viagem, o horizonte ficou às avessas.

NOTAS

- ¹ THOMAZ, Didonet. *Ficha técnica: Performance Doninhas da solidão – ações • movimentos • deslocamentos • intervenções. Artista convidada Candice Didonet. In: Ações poéticas do Eixo de Artes, Ilha de Maré, Salvador BA, 13 de dezembro de 2011, das 12h às 13h aproximadamente.* Grupo de pesquisa MAMETO CNPq, MATéria, MEMória e conceiTO em poéticas visuais contemporâneas sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Maria Virginia Gordilho Martins. Ações poéticas do Eixo de Artes. Integrante do Programa de Pesquisa para o Desenvolvimento Sustentável da Baía de Todos os Santos – BTS, de Estudo Multidisciplinar promovido pelo Instituto Kirimurê.
- ² Documentação: Giovanna Dantas, Lucimar Bello, Gal Meirelles e Hugo Fortes.
- ³ A arte vestível *Doninhas da solidão* passa a fazer parte da Acervo Artístico do MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, sob a Direção de Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, agosto de 2012.

Agradecimentos: Faetuzza Tezelli pelo diálogo a respeito do vestir; Claudia Brenner Lucchesi pela confecção da arte vestível *Doninhas da solidão*; Antônia Schwinden, pela análise do discurso.

REFERÊNCIAS

- ARDENNE, Paul. Prólogo. In: ARDENNE, Paul. *Un arte contextual: creación artística en médio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2002. p. 9-12.
- BELLOUR, Raymond. Um pouco mais de real. In: COSTA, Luiz Cláudio da. *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa/ Faperj, 2009. p. 165-173.
- CARLSON, Marvin. O que é performance? In: CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 211-224.
- FINNISTERRAE. Direção Sergio Caballero. Espanha. 2012. 1 filme (80min.); son., color.; 35 mm.
- FOUCAULT, Michael. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992. p. 129-160.
- LA CICATRICE INTÉRIEURE. Direção Phillippe Garrel. França. 1972. 1 filme (60min.); son.; color.; 35mm.
- THOMAZ, Didonet. *Ficha Técnica: trecho do Diário de pesquisa transcrito do original no verso do desenho O Homem do fundo do copo, da série Ronco da solidão – legado gráfico do Teatro Monótono, 1988 a 1990*. Sala Theodoro de Bona, Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC, Curitiba, 04 a 28 de outubro de 1990.
- WOLF, Virgínia. *As ondas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.



ARTE-VIDA EM ILHA DE MARÉ

Arthur Scovino

A PONTE

No segundo semestre de 2011 ingressei no Eixo de Artes do *Projeto BTS em retalhos*, como bolsista PIBIC, orientado pela professora doutora Maria Virgínia Gordilho Martins (Viga Gordilho). O trabalho havia sido iniciado há três anos, mas, foi possível ainda, ter a oportunidade de participar de maneira intensa nas duas últimas ações no Porto V, com a comunidade de Neves em Ilha de Maré.

Trabalhando de forma sistemática na organização dos registros fotográficos e dos textos encaminhados para nosso banco de dados, tive a sensação de ter ancorado em cada um dos quatro portos já experienciados, apesar de não ter participado presencialmente. Acredito que algo semelhante pode acontecer agora com quem lê esse livro. Se permitir atravessar a Baía de Todos os Santos por essa ponte imaginária.

Quando cheguei à primeira vez na Ilha de Maré, foi impossível não deixar que a mágica do lugar tomasse conta de mim e ampliasse minha sensibilidade. A paisagem por si só é uma tradução imagética das músicas de Dorival Caymmi, de poesias que artistas baianos filtram dessas águas abençoadas por todos os santos e ascendem à curiosida-

de de quem não nasceu aqui. Parafraseando Caymmi... você já foi à Ilha de Maré, nega? Não? Então vá...

Foi nesse clima de encantamento que iniciamos nossa ação poética na comunidade das Neves. Levamos as lonas, tintas, pincéis, tesouras, espelhos, e muitas sucatas, buscando construir com a comunidade novos “retalhos” para finalizarmos nossa ponte, pois seria o último porto de ancoragem para o projeto.

Como em todas as outras ações poéticas, o grupo estava muito atento ao processo, e foi justamente no momento em que a “moça aprendiz”,¹ Nicole Avillez, desenrolava uma corda sobre a lona, que sua sombra foi projetada e após conversa com o grupo, acabou gerando o motivo central desses novos painéis: o corpo das rendeiras, como se percebe nas Figuras 2 e 3 ilustradas a seguir.



Figura 1 ·
Compartilhamentos: Gabriela Barreto
e uma criança da Ilha de Maré
Foto: Arthur Scovino.

Figura 2 ·
A silhueta de Nicole sobre a
lona indicando o início da ação
“Mãos tecem, rendas crescem”,
em Neves, Ilha de Maré

Foto: Arthur Scovino.



Figura 3 ·
O corpo das rendeiras marca
os “retalhos-ponte” juntamente
com inclusões da renda de bilro
feitas por elas

Foto: Arthur Scovino.



Assim, nesse contexto, enquanto as mãos teciam, as rendas de bilro cresciam... Aos poucos adornavam as silhuetas dos corpos que as produziram, conforme descrito detalhadamente pelo pesquisador José Henrique no terceiro texto deste capítulo. A realização dessa oficina nos sinalizou que era preciso retornar a Ilha de Maré para completar a ação.

Um rendado de lembranças, coincidências e generosidades crescia enquanto buscávamos na aproximação da arte com a ciência o que nos arrebatou na pesquisa: o conhecimento da vida e da natureza, a cumplicidade, a amizade e a confiança que adquirimos na comunidade.

Nesta perspectiva, esboçamos as ideias para a segunda ação na Ilha e agendamos o nosso retorno para a data de 13 dezembro do mesmo ano.

Sendo assim, antes de apresentar as minhas reflexões sobre a segunda ação, gostaria de pontuar, a nossa participação na Semana *Kirimurê*, com outras atividades inerentes ao curso do projeto do Eixo de Artes, *BTS em retalhos*.

SEMANA KIRIMURÊ

Participei da produção na abertura da semana *Kirimurê* juntamente com o Grupo MAMETO no Museu de Arte Sacra da UFBA, no dia 31 de novembro de 2011. Apresentamos um vídeo – intervenção das vivências nos Portos II e IV na parede frontal do Museu, projetado pelo mestrando Fernão Paim e montamos uma exposição dos “retalhos-ponte”, criados nas ações dos cinco portos da BTS. Era a primeira vez que todos os “retalhos” estavam juntos, um ao lado do outro. Escolhemos como espaço expositivo o claustro do Museu, assim os visitantes poderiam percorrer todos os Por-

tos caminhando, no entorno das quatro paredes, em paralelo aos painéis que repousavam no piso, como mostra a Figura 4. Eles foram instalados alternadamente, ou seja, os Portos se misturavam, revelando cores e formas específicas de cada comunidade, seus desejos e seus sonhos. A diversidade dos objetos originais colados e agrupados em cada pano de vela abria uma conexão para novas descobertas e interpretações acerca das comunidades visitadas. A obra estava aberta!

Foi apresentada também uma performance especialmente para a abertura desta Semana *Kirimurê*. Antes de falar sobre essa ação, observo que, como nessa ocasião desenvolvia um trabalho com bases em performance arte intitulado *Levando os elefês de Gal para passear*,² propus levá-los também para um dos quatro confessionários existentes na Igreja do Museu de Arte Sacra. Com os elefês de Gal, uma vitrola portátil e alguns objetos pessoais, me instalei no confessionário e deixei que a canção *Mãe da Manhã* de Gilberto Gil, gravada por Gal Costa no elefê *O sorriso do gato de Alice*, em 1993, ecoasse no local.

Destaco que uma toalha de renda branca foi usada sobre meu corpo nessa obra que intitulei *Dai-nos a luz do luar*, retirado de um trecho da letra da referida canção (Figura 5). A música, tocada repetidamente na vitrola, ficou como fundo musical durante a apresentação na mesa de abertura do evento, que acontecia dentro da nave central da Igreja e para os visitantes que caminharam no entorno do claustro para apreciar os “retalhos-ponte”.

Saliento que acompanhei também as palestras e apresentações dos projetos em Salvador e em Cachoeira nesta Semana *Kirimurê*, o que foi muito importante para obter uma visão multidisciplinar do *Projeto BTS*.



Figura 4 · Visão parcial dos “retalhos-ponte” na exposição do Museu de Arte Sacra, onde se pode ver, da esquerda para direita, um fragmento de Baiacu, e integralmente painéis dos portos de Matarandiba, Coqueiros, Ilha de Maré, Itaparica, Coqueiros e Ilha de Maré

Foto: Gabriel Guerra.

Figura 5 -
Visão de um dos momentos
da performance de
Arthur Scovino
Foto: Gabriel Guerra.



SEGUNDA AÇÃO NO PORTO V (PRODUÇÃO)

Retomando a reflexão sobre o Porto V, fui responsável pela produção da segunda ação na Ilha de Maré juntamente com Nicole Avillez. Assim, fomos um dia antes para a Ilha visando a operacionalização prévia para o receptivo dos pesquisadores e convidados que chegariam de barco, no dia seguinte, 13 de dezembro de 2011.

No percurso até a Ilha, o tempo chuvoso nos fez permanecer em São Tomé de Paripe durante muito tempo. Quando, finalmente, o barco pôde sair, a condição era descer em Botelho, comunidade vizinha que possui um píer para desembarque seguro. Como portávamos muitas caixas e bagagens, seria impossível descer em Neves, onde se pode ancorar na praia (em dias de mar calmo), como já foi referenciado pela artista Lucimar Bello no quarto texto deste livro.

Desembarcamos e esperamos um barco menor ou um carrinho de mão para nos ajudar a levar todas as coisas até Neves. A distância era grande. Inicialmente, não apareceu ninguém, nem barco, nem carrinho. Decidimos então seguir andando na chuva com todas as coisas nas costas e nas mãos. Quase desistíamos, mas fomos reconhecidos pelas rendeiras de Neves que voltavam da escola com os filhos e, como sempre nos lembra nossa orientadora, a confiança, o conhecimento e a cumplicidade já estavam ali ancorados.

Assim, finalmente chegamos. Pudemos então organizar com as rendeiras as mostras de seus trabalhos, o almoço, a exposição dos “retalhos”, um espaço para abrigo, caso continuasse chovendo, e todos os pormenores que surgiram no processo. Conversamos com as pessoas sobre o evento e preparamos o local. Escolhemos para realização do evento o palanque ao lado da igreja e a praia para a apresentação das performances que se estenderiam até a praça onde ficam as casas dos moradores e o restaurante. Montamos a exposição com os “retalhos” na cerca ao redor da praça, em frente ao palanque, como já foi detalhado por Nicole Avillez no texto *A moça aprendiz*.

Foram momentos inesquecíveis que passamos com as crianças neste dia. Interessadas na vitrola e nos LPs, surpreenderam-se com o que tinha no *Tabuleiro da baiana*, de



Figuras 6, 7 e 8.
Da esquerda para direita: palanque com os elefês de Gal sobre a mesa.
Arthur e Nicole a caminho da Ilha. Interação com as crianças na organização do evento
Fotos: Arthur Scovino e Nicole Avillez.

Ary Barroso. Também nos contaram o que significa “laiá” e como é o peixe “*curimã lambaio*” que são referenciados nas letras de Dorival Caymmi e interpretadas por Gal Costa. Finalmente jantamos uma saborosa moqueca preparada pelas iaiás (senhoras), com os pés nas águas da BTS acreditando, que apesar das nuvens carregadas, no dia seguinte tudo daria certo. “O vento” de Caymmi sopraria a nosso favor. Acolhidos pela comunidade, passamos a noite na Ilha.

MOSTRA DE PERFORMANCE “MULHERES DE RENDA(S)”

Nosso objetivo na segunda ida ao Porto V, concentrava-se no compartilhamento do próprio evento “Mulheres de Renda(s)”. Dez trajes foram criados com fragmentos de rendas de bilro para serem mostrados, juntamente com performances, apresentando alguns artistas que havia convidado para se juntarem a ação poética do Grupo MAME-TO, com o propósito de entrelaçá-las, no tempo real, ao cotidiano dos moradores da Ilha. Contar histórias, riscar a areia, cozinhar, pescar, tecer, construir cabanas de palha.

Observo que a Performance, como linguagem artística, é uma “ponte” que vai da arte pra vida e vice-versa. A pesquisa em arte através da performance nos possibilita reconhecer e ampliar nosso processo criativo de maneira intensa como comenta a pesquisadora artista Dr^a Maria Beatriz de Medeiros (2012, p. 17) em um recente artigo sobre pesquisa em arte:

A base teórica para a arte e para a performance é como viajar ou falar outras línguas. Permite ver o mundo, a arte, sua arte, de pontos de vistas outros. Logo permite ver outros mundos,

outras artes (poesia ou literatura, para dizer as artes visuais, artes cênicas ou a música) e sintagmas inéditos para a infiltração de outros fazeres para a linguagem do artista.

Pesquisadores e artistas convidados integraram a ação, juntamente com rendeiras de outras comunidades, convidadas pelas próprias mulheres de Neves.

Acredito, que esse convite de ambas as partes deve-se a vontade de extrapolar e compartilhar as mesmas descobertas sobre uma notável ruptura dos limites entre arte e vida. Intensificar a alegria de estar diante de um trabalho original feito realmente em parceria com a comunidade de forma ampla e harmônica que ultrapassa as pesquisas sistemáticas, como se pode perceber na Figura 9.



Figura 9 ·
O artista Zmário
conversando com uma
rendeira em Maré
Foto: Arthur Scovino.

As performances foram realizadas pelos seguintes artistas: a) Carol Santana; b) Gabriel Guerra, ambos alunos da graduação da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que integram o “Grupo Mi_Zera”³ coordenado por mim; c) Zmário, artista performer e pesquisador desta linguagem na Bahia, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da EBA; d) Wagner Lacerda também mestre pelo PPGAV/EBA, desenvolve um trabalho de pesquisa em performance; e) Lydia Sepulveda, artista plástica, egressa da EBA; f) Sissi Fonseca, performer paulistana, que veio prestigiar o evento.

Pontuo que, levar os elepês de Gal para passear novamente em Ilha de Maré foi irresistível, mesmo considerando que essa performance havia sido finalizada no dia do lançamento do cd “recanto” da musa inspiradora, poucos dias antes do evento. Assim, como mostra a Figuras 6, os discos foram levados e ficaram instalados no palanque ao lado da Igreja. Tocando na vitrolinha azul, o elepê *Gal canta Caymmi* contextualizou sonoramente a nossa ação poética. A voz de Gal era o canto da sereia que seduzia os convidados abrindo nossa mostra. As crianças disputavam a vez para virar o lado do disco enquanto, em paralelo, o barco com os pesquisadores já se avistava ao longe.

Com as crianças, construímos também uma luneta feita de garrafa pet, tendo como lente uma embalagem transparente do bombom sonho de valsa para ver o céu. Foi assim, que aquele momento de desembarque tornou-se cor-de-rosa, em homenagem a nossa orientadora Viga Gordilho que criou uma poética com a mesma embalagem de chocolate.

A chuva recebeu os convidados, que inicialmente foram abrigados no palanque, enquanto eu, Nicole e as crianças, deslizávamos um rolo de fita branca do Senhor do



Figura 10 -
Performance “Levando
os elepês de Gal para passear”
Foto: Nicole Avillez.

Bonfim do alto da igrejinha das Neves até a areia da praia. Uma cesta com siriguelas e umbus, davam as boas vindas com seus nuances verde e amarelo. Era nossa performance de abertura que intitulamos *Senhor do Bom começo* (Figura 12).

Quando a chuva nos deu uma trégua, iniciamos as outras apresentações.

Conforme ilustrado na Figura 13, Carol Santana apresentou a performance que inicialmente tinha o nome de *Tempo de areia*, para criar um dialogo entre a pureza do branco de sua roupa, a areia da praia e as rendas de bilro, porém, contextualizando com o dia chuvoso, acabou mudando o título para *Tempo de chuva* e também a própria ação, conforme depoimento da artista:

Com toda aquela chuva, percebi que não ia ser possível conseguir areia seca para encher os copos de vidro. Antes mesmo de saber se a chuva passaria a tempo de realizar a performance, coloquei os doze copos nas goteiras dos telhados das casas, para enchê-los com água da chuva. Assim que parou de chover, dispus os copos em circulo e, num movimento de pernas sugerindo ponteiros de relógio, escolhi horas e minutos de 'Tempo de chuva' para jogar sobre meu corpo. (SANTANA, depoimento dado em 13 de dezembro de 2012).

Como uma oração ao tempo com movimentos precisos e delicados, a artista evidenciou a participação da natureza que nos deu de presente um cenário bucólico durante todo o dia em que materializamos as ações poéticas na praia. Carol seguiu em direção ao mar na maré baixa até a perdermos de vista na neblina, e o seu caminhar lento e gracioso nos embriagou de beleza e paz.



Figuras 11 e 12 ·
Registros das performances:
Levando os elepês de Gal para passear
e Senhor do bom começo
Foto: Gabriel Guerra.

O artista Gabriel Guerra, iniciou sua ação performática *Cenoura & Bronze*, ainda no traslado de barco até a Ilha, vendendo geladinho (sacolê) de cenoura e laranja, como sugestão para ajudar num bronzeamento natural.

O artista deu continuidade à ação em um gramado da Ilha, montando uma cama de cenouras para se bronzear. No processo, mastigava algumas cenouras e passava no corpo (Figura 14). Um bronzeamento natural, poético e lúdico, fazendo uma referência à marca de um bronzeador. Interessante destacar que, enquanto realizava a ação, respondia as perguntas fervorosas das crianças que se aglomeravam ao seu redor, acentuando à performance uma ação participativa. O tempo nublado também deu outro sentido à ação, como comenta o artista:



Figura 13 ·
Visão da performance
Tempo de chuva,
de Carol Santana
Foto: Gal Meireles.

Figura 14.
Performance
Cenoura e bronze
de Gabriel Guerra
Foto: Gal Meireles.



Foi à terceira vez que apresentei essa performance. A intenção inicial era construir uma imagem plástica com a cama de cenouras em contraste com a grama verde e o céu azul. O geladinho de cenoura no barco foi um desdobramento desta ação criado para preparar uma expectativa nos convidados. Iríamos para uma Ilha paradisíaca com um mar azul fascinante. Acontece que o dia estava cinza desde que saímos de Salvador, provocando um toque lúdico com a presença das crianças, curiosas e muito participativas. Para mim foi uma surpresa, algo que ainda não havia experimentado em performance. Foi um exemplo da interação que havia entre os artistas e os moradores da comunidade. Agradeço o convite e a oportunidade de poder participar de um evento tão especial (GUERRA, depoimento dado em 13 de dezembro de 2013).

Já o artista Wagner Lacerda convidou as rendeiras para participar de sua performance intitulada *Maremoiras*, conforme ilustra a Figura 15. O artista assim reflete sobre a ação:

Essa proposta tem origem no diálogo entre o mito e o ritual cotidiano popular levado para a performance interativa onde o corpo do performer interage com o das rendeiras criando um corpo coletivo. É Inspirada na lenda grega das irmãs Moiras que teciam a vida determinando o destino dos homens (LACERDA, depoimento do artista dado em 13 de dezembro de 2012).

Wagner nos representou com sua obra. Estávamos hipnotizados com o movimento dos corpos, das linhas e das ondas rasas da maré baixa. Era o homem de renda se reportando aos gregos e homenageando os baianos.

Figura 15 ·
Um momento interativo da
performance de Wagner com as
rendeiras da Ilha
Foto: Arthur Scovino.



Figura 16 ·
Momento da performance
de Sissi Fonseca
Foto: Arthur Scovino.



Observo que o artista também apresentou uma versão desse trabalho no Teatro Vila Velha e na II Mostra de Performance da Galeria Cañizares em Salvador em 2012 e desenvolveu uma série de pinturas, ambos como desdobramento desta ação na Ilha de Maré.⁴

A artista performer Sissi Fonseca estabeleceu uma relação interessante com a comunidade ao transferir a sua ação da praia para os coqueiros da praça em frente às casas. Ali montou sua rede com a lona “retalho” usada nas oficinas (Figura 16). A cumplicidade das crianças fortaleceu sua poética e fez vibrar mais ainda a linha azul em contraste com o seu cabelo vermelho. A artista descreveu assim sua ação:

Nessa performance utilizei-me dos próprios materiais e costumes locais para desenvolver uma narrativa poética. Deitada em uma rede, cantei músicas criadas por mim sobre as rendeiras e deixei cair fios de novelos de linha, que escorreram como o tempo em uma ampulheta. Estes fios, assim como minha roupa, tiveram em si, representados as cores do mar, envolvendo a performance em uma atmosfera que une o trabalho manual feminino a uma poética relacionada com a paisagem da Ilha de Maré (FONSECA, depoimento dado em 15 de novembro de 2011).

Lydia Sepulveda, artista de personalidade e energia contagiante, contou-nos de sua relação afetiva com a Ilha de Maré e a renda de bilro. Em sua performance *Devagar com o andor que a santa é de renda*, a artista criou um diálogo com a Igreja de Nossa Senhora das Neves do século XVI que era cenário do evento e se apresentou usando um manto de renda de bilro (Figuras 17 e 18). Estabeleceu assim, uma conexão com a mostra dos trajes criados em parceria com as rendeiras, ilustrados em alguns textos deste capítulo.



Figuras 17 e 18.
Detalhes da performance de
Lydia Sepulveda
Fotos: Giovna Danas e Gal Meireles.

Zmário apresentou uma ação intitulada *Sombra e água fresca*, utilizando água de coco e decoração tropical. Como admirador e conhecedor da obra desse artista, ousou dizer que essa ação parecia ser uma reflexão pessoal sobre seus 15 anos de produção e pesquisa em performance. Sua presença constante durante as ações apresentadas portando uma decoração tropical refletia o contraste com o dia nublado da ilha, como ilustra a Figura 19.

Assim nos falou Zmário sobre a sua participação:



Figura 19 · Detalhe da performance de Zmário

Foto: Gal Meireles.

Integrar a ação proposta pelo Grupo MAMETO, Mulheres de Renda(s), na Ilha de Maré, foi como voltar no tempo e recordar os momentos de aprendizado na comunidade de Santiago do Igua-pe, Recôncavo Baiano (UFBA em Campo – ACC/Pró-Reitoria de Extensão/Faculdade de Educação) ao lado do Prof. Felipe Serpa, nosso querido Pajé e colegas do projeto Paraguaçu. Desse encontro de saberes e fazeres entre academia/universidade e comunidades surgiu o que passamos a denominar de “comuniversidade”, este entre-lugar, esta confluência de subjetividades (intersubjetividades) num entrelaçamento de vidas e vivências. Junto aos componentes do MAMETO e demais colegas artistas, desde a partida até nosso retorno à rampa do mercado, as relações de trocas subjetivas e intercâmbios diversos se estabeleceram de maneira harmoniosa, cada um, a seu tempo e à sua maneira, se apresentava ao outro num exercício irrestrito de alteridade: artistas-artistas, artistas-comunidade, comunidade-comunidade. As ações na fronteira entre arte e vida desenvolvidas naquele dia, em ambiente natural de beleza ímpar, nos marcaram profundamente. A prática do fazer artístico pelo indivíduo-criador se ampliava a cada momento, durante a breve convivência com os habitantes do local, em desdobramentos criativos em coletividade. Ao som de Gal canta Caymmi tocado na vitrolinha azul, no tempo de um copo d’água chuvoso, anfitriões em amplos sorrisos sinalizavam a chegada. Performances e ações diversas brotaram das areias da Ilha de Maré: a promessa de bronzeamento visceral era demonstrada à luz filtrada do sol enquanto sombras e águas frescas (muitas águas) arejavam a mente-atelier de um criador compulsivo. Pala-

uras escritas na areia assumiam seu devir onda nomes no instante em que uma Santa em rendas era tecida. Tecido, urdidura, a trama que vai surgindo a partir do entrelaçamento de performances artísticas e práticas dos moradores locais. Corpo coletivo, dança-maré, dança-moiras, desfile na passarela da vida onde já não há mais papéis nem modelos, étudo ao vivo, aos vivos, no aqui e agora! Agradeço à professora doutora Viga Gordilho pelo convite, ao amigo Arthur Scovino pela recepção calorosa, aos demais colegas artistas e, principalmente, aos nossos anfitriões em Neves, Ilha de Maré! (Zmário. Depoimento dado em 20 abril de 2012)

No contexto dessas ações apresentadas, a chuva que nos preocupava se transformou em efeito especial para as performances. Foi um brinde ao encontro dos artistas da Ilha e do Continente. Energia para esta conexão em rede. A rede que trouxe o peixe. A rede performativa. A rede dos elepês. A rede que automaticamente se atualiza em um novo fluxo de sentimentos e descobertas. Estamos em vários lugares ao mesmo tempo. A Ilha é um ponto onde as obras se fundem e a vida ressalta.

*Figuras 20, 21 e 22 ·
Exposição dos “retalhos-ponte”,
momentos de apresentação dos artistas,
trocas com as rendeiras refletindo
sobre as obras feitas em conjunto*

Foto: Gal Meireles.





COMPARTILHAMENTOS

Rendeiras criaram peças em parceria com os artistas e perceberam novas possibilidades de aplicação da renda de bilro para sua comercialização. Entre troca de vivências, de processos criativos, de lições de vida, as “mulheres de renda(s)” ensinaram a viver intensamente o presente sem falsas preocupações com o passado, pois elas conseguem ao mesmo tempo refazer e redimensionar as tradições e conhecimentos em harmonia com a vida contemporânea. O que fizemos em Ilha de Maré foi, sobretudo, compartilhamento.

Finalizo esta reflexão, me reportando ao artista carioca Hélio Oiticica, que pouco antes de morrer, realizou um evento chamado “Esquenta pro carnaval” na comunidade da Mangueira no Rio de Janeiro. Em sua última entrevista, em abril de 1980, ele diz:

[...] estou me preparando para o Morro da Mangueira. Um evento onde vários artistas participarão. Para mim é melhor levar a descoberta do espaço urbano à favela do que ir lá e fazer um filme, como no dia que a gente foi e como resultado achei péssimo. (OITICICA FILHO, 2010, p. 273)

Oiticica dizia que a arte é comunicação pura, e toda atividade que ele fizesse seria uma tentativa de comunicação.

Sob esta reflexão, quando optamos em voltar ao Porto V e transformar as oficinas – que vinham sendo realizadas no campo pictórico em uma mostra de performance arte –, foi justamente para provocar uma reflexão sobre essa estreita fronteira entre arte, vida e ciência ainda tão complexa e excitante nas discussões em arte contemporânea.

NOTAS

- ¹ Faço referência aqui ao texto que ela escreveu no Porto I.
- ² Performance participativa onde os discos de vinil da cantora Gal Costa me acompanhavam onde quer que eu fosse. Esse trabalho realizado entre março e dezembro de 2011 integrou também as ações do PortoV, como pode ser visualizada na guarda posterior deste livro. Disponível no blog <www.elepesdegal.blogspot.com>.
- ³ O coletivo Mi_Zera, inspirado inicialmente na produção do performer Zmário, pesquisa e produz performance arte, intervenções urbanas e questiona o papel do artista na contemporaneidade.
- ⁴ Disponível em: <<http://performeresuaimagem.blogspot.com.br/>>.

REFERÊNCIAS

GORDILHO, Viga. *Onde se esconde o cinza luminoso?* Salvador: EDUFBA, 2004.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Corpos informáticos: performance corpo política*. Brasília: Editora do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal de Brasília, 2011.

OITICICA FILHO, César. *Encontros: a arte da entrevista*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.



Figura 23 ·
Arthur Scovino usando a obra
criada por José Henrique
Foto: Gal Meireles.

PONTES ENTRE OLHARES MAREADOS

reflexões sobre as ações artísticas do Grupo MAMETO

Hugo Fortes

EXPEDIÇÕES RELACIONAIS

Desde o descobrimento das Américas, diversas missões de europeus realizaram expedições para estudo do novo continente. Em uma época em que Ciência e Arte andavam ainda muito próximas era comum que artistas integrassem a comitiva de cientistas para documentar a fauna, a flora e os costumes dos povos do novo mundo. Aos olhos do homem branco, o continente americano era visto como um objeto de estudo exótico, que inspirava, ao mesmo tempo, temor e maravilhamento. As bases da Antropologia e da Etnografia fundaram-se inicialmente neste olhar branco sobre o outro, que deveria permanecer como alteridade, para que não houvessem confusões entre o ser que estuda e o objeto que é estudado.

Embora as expedições realizadas pelo grupo MAMETO através da Baía de Todos os Santos possam apresentar semelhanças com esta abordagem etnográfica, o que se busca aqui não é um olhar distanciado sobre o que não se conhece, mas sim uma comunhão de saberes e fazeres, que acontece em via de mão-dupla, que não distingue com clare-

za quem aprende com quem ou quais culturas devem alcançar um patamar superior em detrimento de outras. Aqui é bem vinda a mestiçagem e o banquete antropofágico cede lugar à mesa compartilhada onde todos comungam do sabor da moqueca, do leite de coco, da pimenta e do dendê. Pode parecer estranho que em pleno século XXI, em que supostamente estamos todos conectados virtualmente, ainda falemos de diferenças culturais e de raízes que parecem estar desaparecendo. Porém, sabemos que o acesso às novas tecnologias não é igualitário em todas as nossas localidades, e mesmo que fosse, o mundo virtual não substitui completamente a realidade diária, nem deve simplesmente pasteurizar as culturas locais e dissolver os saberes da tradição.

Desta forma, ao buscar contato com comunidades habitantes das ilhas da Baía de Todos os Santos, almejamos estabelecer trocas, vivenciar experiências comuns, aprender e ensinar com elas. Não se trata de nenhum tipo de “catequizaçãõ”, mas de um contato vivo, que gera memórias, afetos e percepções produtivas. A intervenção artística não tem como objetivo criticar a Antropologia ou a Etnografia enquanto ciências, que sabemos que tiveram grande desenvolvimento em sua acepção contemporânea. Entretanto, é através da liberdade proporcionada pela arte que podemos valorizar o que por vezes parece ser desimportante, como o calor do sol batendo na pele morena, o cheiro da brisa do mar, a agilidade das mãos das rendeiras e artesãs, o sabor da comida baiana, o brilho do olhar das crianças, os sons das cantigas, a luz da manhã envolvendo a praia e tantas outras sensações inapreensíveis.

Atuando sobre o mundo sensível, a arte oferece possibilidades de trocas de linguagens, afetos e saberes em um ambiente lúdico e integrador. Para que se possa realizar estas expedições, é necessário que haja disponibilidade de participação de todos os

envolvidos, e sobretudo, uma liderança firme, agregadora e afetuosa, que no caso do grupo MAMETO é exercida carinhosamente por Viga Gordilho. Parece-me impossível eliminar daqui esta observação, que é sem dúvida pessoal e subjetiva, portanto pouco condizente com o que seria um texto científico. Porém, sirvo-me novamente da liberdade da arte para tratar das coisas como quem as vive de dentro, e sabe da importância do cuidado com as relações humanas, tão bem tecidas e navegadas pela iniciadora deste projeto.

Nas ações realizadas pelo grupo MAMETO na Baía de Todos os Santos, destaca-se, sobretudo, o processo criativo e a atividade relacional. Ao nos dirigirmos para nossos portos – Coqueiros, Itaparica, Baiacu, Matarandiba, Ilha de Maré – levamos em nossa bagagem ideias, anseios, alguns materiais e procuramos integrar os saberes locais ao nosso fazer. Desta forma estabelecemos pontes e iniciamos diálogos que acionam nossas memórias, produzindo imagens e percepções que levaremos conosco desses encontros.

A atitude relacional sobrepõe-se à necessidade de criação de um produto artístico acabado e formalista. Assim, podemos dizer que as ações do grupo MAMETO assemelham-se ao conceito de estética relacional, conforme proposto pelo teórico francês Nicolas Bourriaud (2009). Em seu pequeno livro, o autor identificou uma série de procedimentos de artistas contemporâneos que valorizam o caráter mediador da arte, fazendo com que ela funcione como um ponto de partida para o desenvolvimento das relações humanas, gerando diálogo e convivência entre os envolvidos. Assim, ao invés de balizar-se pela necessidade de criação de formas estéticas harmônicas ou inovadoras, o objetivo da arte seria produzir campos de diálogos, aproximando-nos do

outro. Os trabalhos artísticos identificados por Bourriaud muitas vezes ocorrem fora da instituição museográfica, ou quando acontecem ali, buscam subverter as normas tradicionais de uma exposição, buscando outros meios de se relacionar com o público, muitas vezes integrando-o nos processos de criação das obras. São os contatos humanos que se estabelecem nesses campos de diálogos promovido pelos artistas que ocupam o ponto central desta forma de trabalho artístico.

A utilização de uma estratégia semelhante pelos artistas do grupo MAMETO não visa inserir o grupo nas últimas tendências da teoria artística internacional, mas ocorre pela própria necessidade local do estabelecimento de diálogos com os grupos sociais que convivem na Baía de Todos os Santos. A experiência vivida é materializada através da produção de livros, vídeos, pinturas, fotografias e outros tipos de manifestações artísticas, porém o cerne do trabalho realizado pelo grupo não pode ser compreendido em um produto final, mas reverbera na mente e no coração de cada um dos envolvidos, qualquer que seja o seu grau de envolvimento.

Retomando o conceito de escultura social proposto pelo artista alemão Joseph Beuys, a matéria com que o artista contemporâneo trabalha é o próprio mundo, que é moldado através de sua energia criativa e propulsora. (DAVVETAS, 1991) Navegando pelas águas da Baía, encontramos os olhos dos outros e seu chão, para assim rever nossos passos e aprender a caminhar juntos, tendo direito a tropeços e desvios, mas sem perder de vista a liberdade criadora da arte.

A CONSTITUIÇÃO DE UM OLHAR

Como já foi dito, dificilmente será possível traduzir a experiência vivenciada nas ilhas visitadas por nossa expedição artística. Porém, é tarefa da arte tentar apreender o inapreensível, ainda que de maneira parcial. Além dos textos, fotografias e das próprias obras de arte que nos contam um pouco sobre o processo artístico, foi utilizado também o vídeo. Pude colaborar ativamente na produção deste material videográfico, desde a captação de imagens até a edição final. Assim, discorro agora sobre sua produção.

O teórico Arlindo Machado (2009) já salientou a característica híbrida e integradora de mídias que o vídeo possui, o que poderia ser comparado ao conceito de *Gesamtkunstwerk*, cunhado por Richard Wagner para descrever a ópera como “obra de arte total”, que reúne todas as manifestações artísticas de uma só vez. O vídeo, portanto, teria a possibilidade de incluir elementos do cinema, das artes visuais, da televisão, do rádio, do teatro e da dança, da música e mais recentemente das formas de arte digital, de maneira a utilizar livremente todos esses recursos para a criação de obras.

Outra questão que se coloca quando se discute a participação do vídeo neste projeto do MAMETO, é a questão do documentário. Sabe-se que hoje o documentário não é mais visto como uma captação isenta da verdade, mas como uma construção subjetiva, que procura passar uma certa verossimilhança sobre o assunto focado. A arte contemporânea vem incorporando as estratégias do documentário, utilizando-o de maneira crítica e poética. Em alguns casos criam-se ficções que são apresentadas na linguagem documental, discutindo os limites entre a verdade e a representação.

Em outros, os registros captados através das situações vividas são reeditados, de maneira a enfatizar um ou outro aspecto ou acrescentar conteúdos poéticos e reflexivos.

A estratégia utilizada nos vídeos que documentam as ações do grupo MAMETO faz parte deste segundo grupo. Pelo próprio caráter exploratório da expedição artística, não há um roteiro previamente estabelecido e a estrutura de captação de imagens foi a mais simples possível. Munidos de videocâmeras portáteis, participamos das atividades realizadas pelo grupo, filmando as cenas ao mesmo tempo em que nos inserimos nelas. Além do trabalho artístico realizado nas ilhas, são captadas imagens também do entorno, da paisagem, e das atividades comunitárias que extrapolam o momento de trabalho, como a viagem até o local, o almoço comunitário ou outros acontecimentos inesperados. Também há especial atenção para a captação de elementos sonoros, que posteriormente servirão para compor a trilha sonora.

Se o ambiente baiano já é fotogênico por excelência, aos olhos de um “estrangeiro” de São Paulo como eu, as imagens ganham um colorido ainda mais especial. Há sempre uma perda entre a situação vivida e a imagem captada, pois muitas vezes o próprio envolvimento emocional da pessoa que capta as imagens na cena faz com que as imagens saiam tremidas, fora de quadro, ou mesmo que o videomaker se desconecte da filmagem para participar ativamente no ambiente. Porém, ao invés de buscar purismos de uma imagem perfeita, estes ruídos são por vezes incorporados à edição final, deixando transparecer a sensação de estar naquele local.

Diversos exemplos poderiam ser citados. Na ação realizada na Ilha de Itaparica, na sede do instituto Sacatar, era impossível não se deixar levar pelo som da cantoria coletiva, misturado às conversas em paralelo, aos latidos de cães ou ao relinchar de cavalos

que por ali passavam. O que poderia parecer inadequado como trilha sonora, devido ao excesso de ruídos, foi transformado após edição em uma sequência rítmica na qual não importa tanto a afinação, mas a presença afetiva da situação vivida.

Já na filmagem realizada na Ilha de Maré, a grande dificuldade foi documentar as diferentes performances que aconteciam ao mesmo tempo em diversos pontos. Enquanto nossa percepção sensorial é mais ampla e sinestésica, a câmera possui uma captação mais seletiva, limitada ao seu enquadramento e possibilidades técnicas de captação do som. Diversas das percepções multisensoriais da vivência *in loco* têm que ser substituídas por outras formas de construção semiótica no processo de edição do vídeo. Estados de atenção, por exemplo, são muitas vezes salientados por imagens em *close* ou por desaceleramentos da imagem. Percepções subjetivas podem ser expressas através da inserção de textos poéticos sobre as imagens, ou mesmo através do jogo de enquadramentos.

A questão temporal é de vital importância para a linguagem videográfica. Não percebemos as horas que passamos entretidos pelas conversas com a população local, pela admiração contemplativa da paisagem ou mesmo pelo alegre festejar ao redor da mesa enquanto a refeição é servida. Na linguagem videográfica esses momentos têm que ser reduzidos temporalmente e permanecem apenas em essência, naquilo que tiveram de mais significativo. Nesse processo de construção semiótica temporal, o conceito de ritmo ocupa papel fundamental. Dessa forma, procuramos, nos vídeos das ações do grupo MAMETO na Baía de Todos os Santos, reproduzir um pouco da musicalidade local, mas também oferecer pausas e silêncios para a reflexão sobre o conteúdo visto.

Há um deslocamento temporal entre o momento da vivência da cena e sua posterior edição. No período compreendido entre estes dois momentos, nossa memória trabalha constantemente, salientando alguns fatos e esquecendo de outros. Assim, quando voltamos a olhar as imagens daquilo que captamos, somos muitas vezes surpreendidos, percebendo coisas que não haviam sido registradas conscientemente naquele momento ou sentindo falta de cenas que pensávamos ter filmado. Nem sempre o material que temos disponível é aquele que imaginávamos, mas é somente a partir dessas imagens que podemos desenvolver nossa narrativa.

Assim como outras formas de captação de imagem, como a pintura ou a fotografia, o vídeo possui sua própria sintaxe e a construção da narrativa videográfica muitas vezes segue o seu ritmo interno. Se a experiência representada não equivale completamente à situação vivenciada, por outro lado, ela é a única maneira através da qual outras pessoas que não estiveram no local possam ter acesso ao que ocorreu durante a ação artística. Assim, a arte cumpre novamente sua função mediadora, podendo expandir as percepções iniciadas em um processo criativo comunitário para um público ainda maior.

Da mesma forma que as ilustrações e textos produzidos pelos cientistas e artistas naturalistas a partir do século XVI podem nos emocionar até hoje, remetendo-nos a momentos vividos e paisagens visualizadas, os vídeos, fotografias, obras e narrativas textuais produzidas pelo grupo MAMETO têm como objetivo transmitir nossas vivências para outros indivíduos. Nunca saberemos ao certo o que Darwin sentiu quando chegou à Galápagos, ou mesmo, qual era o sabor da comida que Humboldt saboreava com os nativos. Também não saberemos o que pensavam os índios ao visualizar aquelas caravelas. É um pouco mais fácil de imaginar o prazer que sentimos ao realizarmos

pinturas à sombra de coqueiros nas ilhas que visitamos. Também podemos pensar no estranhamento sentido pelas rendeiras frente às performances realizadas por um estranho grupo de artistas da cidade grande.

Certamente, estas situações vividas e envolvidas pela brisa do mar, pelo perfume dos temperos, pelo balançar dos barcos, pelo arrepiar da pele e pela beleza da paisagem, guardarão mais profundamente aqueles que as viveram sensorialmente de forma presencial. Porém, se através de nossas narrativas artísticas pudermos transmitir um pouco da essência desses momentos, alcançamos os objetivos da nossa proposta. Deixaremos aos poucos nossa condição de ilhas construindo pontes entre nossos olhares.



Figura 1 ·
Visão parcial do grupo
Foto: Gal Meireles.



Figura 2 ·
Visão parcial do grupo, da esquerda para direita:
Didonet, Lucimar, Luana, Lydia, Laís, Vagner, Hugo, Sissi, Nicole, Arthur, Carol e Candice
Foto: Gal Meireles.

REFERÊNCIA

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Editora, 2009.

DAVVETAS, Demosthenes. *Joseph Beuys – Man is Sculpture*. In: PAPADAKIS, Andreas. *New Art*. New York: Rizzoli International Publications, 1991.

MACHADO, Arlindo. O cinema e a condição pós-midiática. In: MACIEL, Kátia. (Org.). *Cinema sim: narrativas e projeções*. São Paulo: Itaucultural, 2009, v. 1, p. 64-73.



MATÉRIA, MEMÓRIA E RECONHECIMENTO NAS ÁGUAS DA BTS

Gal Meirelles e Igor Rossoni

O projeto de pesquisa Baía de Todos os Santos (BTS) – de caráter multi-institucional e multidisciplinar – abre espaço para a exploração investigativa de atividades concernentes ao universo ao qual se especifica. Assim, por período longo de três décadas, possibilitará atuação em diversas áreas do conhecimento. Referente a estudos no campo das Ciências Exatas e Humanas, o fito é o de compreender e fornecer dados relativos ao cotidiano de vasto território circunscrito às cercanias de Salvador/BA, topos onde se tangenciam várias culturas permeadas pelos eflúvios do mar e mazelas da terra. Desse modo, focar a BTS é se preocupar em (re)conhecer e viabilizar ações que objetivem mapear e sanar problemas verificados tanto no campo das manifestações ambientais quanto naquelas de ordem sócio-histórica, ambas originadas por múltiplos fatores. Nesse sentido, a construção de pensamento singrado de tais prerrogativas sugere atenção como plano extensivo atinente ao benefício da comunidade externa pelo empenho vital que deve nortear a vida, a produção e a ação nas universidades.

No que concerne a considerações de encerramento do livro que evidencia, por meio de imagens e textos, as atividades de pesquisa e extensão do Eixo de Artes – aqui denominadas *BTS em retalhos* – notabiliza-se o incentivo e a elaboração de ações que

dispõe ao universo humano implicado, manifestar-se por intermédio de representações próximas à experiência estética. A prática oferecida priorizou revelar e, em simultâneo, dar voz expressiva ao sujeito participante, vez que o processo pode especificá-lo enquanto indivíduo que se reconhece no espaço em que atua e, para mais além, como o que é, e como é, independente do *locus* onde se insere. Então, a matéria de que tratou as atividades figuradas ao longo das páginas é nada além do que o próprio indivíduo em contínua transformação de sujeito que experiencia – por meio da vivência interrelacional – o cotidiano e, após, prova do privilégio de, ao representar o espaço atuante, observar-se e apresentar-se como autor de si, espelhado no efeito produzido.

Desse modo, a prática proposta pelo Eixo de Artes do Projeto BTS teve por foco inicial realizar, por cinco portos da Baía de Todos os Santos – Baiacu, Itaparica, Matarandiba, Coqueiros e Ilha de Maré –, oficinas de experimentação criativa a partir de possibilidades de composição em materiais diversos – tecidos, fitas, linhas, pedras, corantes, conchas, folhas, retalhos, escamas, sementes, plantas, raízes, etc. – que foram dispostos e (re)significados sobre base de lona apropriada à vela de embarcações. O sucesso objetivou confeccionar grandes painéis de projeção de elementos representativos das comunidades envolvidas. O princípio possibilitou ao participante projetar – pela estrutura compositiva – a repercussão íntima da realidade que o sensibiliza como indivíduo em si e habitante de dada localidade; e, do processo sensível, colher o respectivo reconhecimento. Uma vez concebidas as projeções como rede que, para apanhar o peixe – alimento material e vida – carece ser tecida e devidamente atada; os painéis produzidos foram interligados, oportunizando amplificada nova sorte conciliativa: de espaço individual de repercussão íntima a passarela de sensações por onde ecoa e escoia trânsito de expectativas díspares, em comunhão, entretecidas: sensibilizações

eufóricas e em disforias, transparência de encontros e desencontros; perdedura e potência simultânea de si, do outro e do todo.

Como se pode constatar nos cinco capítulos deste livro, dentre as ações objetivadas pelo projeto BTS – no âmbito humano – coube ao Eixo de Artes propor ação junto a comunidades da Baía, onde os participantes puderam se manifestar quanto à relação extensiva e dicotômica que ocorre entre a humana vivência insular, comunidades da Ilha de Itaparica e da Ilha de Maré, e a metropolitana, a cidade de Salvador e seus recôncavos – a comunidade de Coqueiros.

O olhar implicado sobre a natureza do evento dispôs a possibilidade de se enfrentar conjuntura de reflexão que, em si, inicia e culmina na razão de base que habita a paisagem sobre a qual a ação se consolidou. Desse modo, embora circunscritas a determinada região, experimentam realidades contrastantes. Senão vejamos: as localidades implicadas – especificamente as de Ilha de Maré, Itaparica e Salvador –, no tocante ao registro geográfico, relacionam-se por contiguidade aproximativa, vez que estão unidas tanto pelo aspecto visual quanto pelo curto acesso marítimo. Entretanto, a distância quase irrisória que as aproxima, manifesta-se em ordem inversamente proporcional ao se especificar as realidades conjunturais em que se constituem. Fato similar estende-se também à comunidade de Coqueiro. Nesse sentido, tanto aproximação quanto afastamento se consagram pela expressão que principia a representação verbal do projeto: *BTS em retalhos*. Observe-se que as localidades consagram-se de mesma matéria: terra/ilha/indivíduo e terra/cidade/indivíduo; entretanto, a referência primeira mostra-se ocultada e, no devido lugar, estende-se exatamente o elemento que une os retalhos de terras – Água –, como a encobrir distâncias que, ao separá-las

sem as apagar, transforma o espaço em registro real e unívoco: Baía de Todos os Santos. Assim, a matéria de união o é também de inundação, fator que possibilita navegar tanto a consciência metropolitana projetando-se sobre a ilha quanto a consciência insular em direção à cidade. Desta maneira, evidencia-se – nos mais alentados âmbitos – o trânsito de vivências e expectativas duplamente fincadas; função direta de transformações impostas aos indivíduos pela história das realidades envolvidas.

No percurso entre um estado e outro, segue-se conjuntura paradoxal e intermediária que os dinamizam como se apresentam, ao se representarem por ocultações e espelhamentos. O fato ocorre, pois, ao primeiro termo, sob o sol dos dias, a projeção da orbe da metrópole é que sugere impor à condição insular impressão de apagamento; local de inexistência existente, metaforicamente ocultada pela transparência da água que a envolve e, lúdica, a subverte. Entretanto, é exata esta matéria que garante ao insular condições de resistência e fortaleza no que compete à manutenção de crenças e culturas próprias. Desse modo, ao mesmo tempo em que – simbolicamente – água permite o encobrimento, possibilita a emergência de forças reativas do interior para fora da sombra impositora, e o reprojetar do estatuto circunstancial de si, enquanto estado real, sobre o espelhamento da cidade da Bahia nas águas da Baía de Todos os Santos. A imagem resultante, composta em retalhos, funda-se em *eternum* refletir-se; espelhar-se contínuo de realidades que, embora divergentes, constituem-se vozes que buscam espaço entre outras e se manifestam de acordo aos meneios que as determinam. Portanto, deste influxo, promotor de transformações contínuas, as tensões se materializam e – feito concreto – solidificam antecipadamente a construção de uma possível ponte que se pretende efetivar entre as duas localidades.

O ponto de chegada, neste processo de travessia, constitui o trabalho de unção e reconhecimento proposto pela atitude interventiva do Eixo de Artes: “Baía de Todos os Santos em retalhos”. Ou seja, a benevolência em constatar uma localidade retalhada na vivência cotidiana e, em simultâneo, por intermédio do retalho, edificar a possibilidade de reconstruir uma veia de acesso que religue um lugar a outro, uma instância a outra, pelo empenho da representação de esforços individuais tanto de habitantes insulares quanto de metropolitanos. Assim, pela construção associativa de painéis autoligáveis – o projetar simbólico, na águas da Baía, de ponte de sensações e interenvolvimentos – acessam travessias motivadas pelo encontro e pela sagração da expressão mais íntima dos participantes insulares e metropolitanos.

Mensurar a abrangência e o grau de intimidade depositados no processo conceitual, desde o primeiro contato até a concretização materializada do exercício proposto, deveu-se tão somente à captura de discursos proferidos por vagas expressões silenciadas – colhidas no próprio sucedendo – e profundos silenciamentos; retenções e mobilidades aquietadas na dinâmica interior de manifestação de pequenos músculos, involuntariamente manifestos; na perdição reticente de olhares e pensamentos desprivilegiados de aparência; na compenetração ácida e árida das respirações; talvez, um ou outro pequeno comentário dito às escondidas e aos cantos, os proferimentos que, de tão amplos, perderam sentido diante da coisa existindo; o cuidado no menor e mais leve toque entre olhos, mãos, objetos e o coração. Então, para além da matéria representada na conjunção material de objetos e coisas, no tempo e no espaço, algo sugere despertar ainda em estado de pequeno sono e se colocar adiante do sujeito como a dizer-lhe “aqui está, aqui se encontra consigo mesmo”; atado aos demais pelos fios que a aproximação ao enovelamento estético propicia.

Como disposto, o evento constituiu-se em formato de conhecimento palpável e vitalizado em realidade composta por matérias e práticas que dinamizam as respectivas naturezas em contínuos processos de transformações.

O teor avaliativo que do procedimento se especifica sugere-se na conjunção de informações sobre a matéria investigada, bem como as relações que podem efetivar no concurso com outros elementos, resultando em saberes e benefícios que propiciam o desenvolvimento do homem, tanto a matéria que o consubstancia quanto a que o circunda.

Por seu turno, a iniciativa ao alento de expressão que tende ao artístico constituiu-se em forma de manifestação de conhecimento gerativo original onde, em estado de simultaneidade, podem se consagrar ser e não-ser, pela exata atitude do fazer.

A matéria da arte – a despeito de polêmicas possíveis, ou mesmo se tal expressividade foi atingida – é a própria arte que, em si, por condição *sine qua non*, efetiva-se na vivência da heterogeneia original. Portanto, fazer-se-no-próprio-ser-materializado-pelo-fazer iconiza-se como apresentação do universo vital que circunda a natureza plural de cada indivíduo. Nesses termos, a manifestação do conhecimento artístico – criação – delimita, por superação, a dicotomia entre matéria e representação da matéria, fato que se consuma ao – na prática do fazer artístico – trabalhar a representação e não com ela, independentemente do código utilizado. Para além de trabalhar com os signos, o artista trabalha o signo ao transfundir nele os elementos que o conformam como dispositivo de representação. O resultado prático é volver a representação em direção à linha limite que a separa da matéria; superá-la [a estância

limítrofe], e transformar – por iconização – a representação da matéria em matéria, no que nela há de identidade poética universal.

Assim, motivado pelo exercitar de participação criativa nas oficinas e experimentos propostos pelo Eixo-Artes do Projeto BTS – dadas as conjunções entre veículos e respectivos sinalizadores – talvez se fortaleça o maior benefício identitário que os participantes envolvidos, quer insulares, quer metropolitanos, possam acolher: a vivência do todo em si-mesmos.

COLABORADORES



ARTHUR SCOVINO • Artista visual, graduando em Licenciatura em Desenho e Plástica da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Participa de mostras de performance arte e exposições coletivas e individuais. Coordena o Grupo Mi_Zera que investiga a estética e o pensamento em arte contemporânea através de ações performáticas. Recebeu a bolsa Pibic pela Fapesb em 2011 e pelo CNPq em 2012 para integrar o Projeto BTS em retalhos com o grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq, do qual é membro. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/6437074704400208>>



BEATRIZ NOCERA • Artista plástica com bacharelado em Pintura, pós-graduação em História da Arte pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e mestrado em Processos Criativos pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia com a pesquisa *Tacitus: uma coleção particular de coisas inanimadas*. Professora da EMBAP na área de Artes Visuais. Atualmente coordenadora de pós-graduação em Poéticas Visuais. Membro do grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. Atua em orientações, curadoria de mostras de arte e desenvolve pesquisa em pintura. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/5104349822152055>>



CANDICE DIDONET • Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e especialista e mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Desenvolve o projeto *Escritas do corpo: palavras ações*.

CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9311315710874718>>



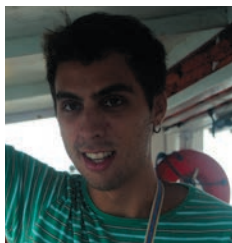
CONCEIÇÃO FERNANDES • Artista plástica. Privilegia a cerâmica como linguagem, tem feito exposições individuais e participado de exposições coletivas e salões, onde recebeu prêmios. É mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e pós-graduada em Arteterapia Junguiana pelo Instituto Junguiano da Bahia/ Fundação Bahiana para o Desenvolvimento das Ciências. É membro associada à Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e do grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/3467324620830000>>



CAROL SANTANA • Atualmente cursa o 8º semestre em Licenciatura em Desenho e Plástica pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Atua no campo da arte-educação e recebeu a bolsa Pibid em 2011. Como membro do grupo Mi_Zera participou da 1ª e 2ª Mostras de Performances da Galeria Cañizares em Salvador e de outras intervenções no Goethe Institut (ICBA) e Galeria ACBEU em 2011 e 2012. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/2741752492167986>>



DIDONET THOMAZ • Artista plástica. Membro do grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. Membro do Comitê Poéticas Artísticas, da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Mestre em Artes: processos de Criação em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Doutoranda em Tecnologia: mediações e culturas pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Desenvolve o projeto *Em busca do gesto em espaços provisórios. Documentos poéticos contemporâneos*. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/8604352641810583>>



GABRIEL GUERRA • Graduando do 8º semestre em Licenciatura em Desenho e Plástica pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Fotógrafo e performer. É membro do Grupo Mi_Zera. Realizou um programa de mobilidade acadêmica para a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – Portugal, com seis meses de duração. (2011.1). No imbricamento entre dança-corpo e fotografia, estão suas principais pesquisas, e atualmente investiga a gastronomia como campo fértil de inspirações foto-performativas. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/0652569384716107>>



GAL MEIRELLES • Graduada em Letras Vernáculas com Língua Estrangeira, mestre em Literatura e doutoranda do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da universidade Federal da Bahia. Dedicar-se a fotografia como expressão artística e recurso metodológico na prática de pesquisa etnográfica. Participa de mostras de fotografias individuais e coletivas, de produções audiovisuais e publicações. Além das atividades acadêmicas de docência na Universidade do Estado da Bahia – UNEB realiza trabalhos fotográficos para em-

presas, instituições, tendo fotografias veiculadas em livros, revistas, sites, CDs. Membro do grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1018625327698721>>



GIOVANA DANTAS • Graduada em Artes Visuais e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia e Membro do grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. Explora fotografia, vídeo, objetos, instalações. Trabalha com materiais orgânicos como couro de porco retirados da Feira de S. Joaquim, e também do mar, resultado da sua passagem pela Residência Artística, Instituto Sacatar, Ilha de Itaparica (2008 e 2010). Realizou mostras na Caixa Cultural-São Paulo (2004) / Brasília (2006); Museu de Arte Moderna da Bahia (2008); Palacete das Artes-Salvador (2012). CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1036312449471238>>



HUGO FORTES • Realizou estudos em nível de pós-doutorado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). É doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da USP, com doutorado-sandwich pela Universität der Künste Berlin, Alemanha, onde viveu por dois anos. Artista visual, professor doutor na Universidade de São Paulo, curador e designer gráfico. Como artista, já participou de exposições em mais de 15 países, em locais como George Kolbe Museum Berlim, Arco Madrid, Galerie Artcore Paris, Whitespace Gallery Estados Unidos, Videobrasil etc. Curador de exposições no Itaú Cultural, no Paço das Artes, na Galeria Gravura Brasileira e outros locais. Vencedor do Prêmio Capes de Tese 2007. É integrante do grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/4938045740473426>>



IGOR ROSSONI • Arquiteto, escritor e ensaísta. Realizou estudos em nível de pós-doutorado em Teoria da Literatura. Professor de graduação e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Publicou *Pátio* (1981); *Vértebra* (1983); *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida* (2002); *Os inocentes* (2006); *Fotogramas do imaginário: Manoel de Barros* (2007); *Capturas do Instante* (2007); *Exercício para clarinete* (2010); *Tardes com anões* (col., 2011); *Entredentes* (2012); *Cenas Brasileiras: ensaios sobre literatura* (2012). CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9216825090958381>>



JAILSON BITTENCOURT DE ANDRADE • Professor do Departamento de Química Geral e Inorgânica do Instituto de Química da Universidade Federal da Bahia (UFBA) desde 1976. Atualmente é professor titular e pesquisador do CNPq no nível 1A. É licenciado e bacharel em Química (UFBA), mestre em Ciências (UFBA), doutor em Ciências em Química Analítica e Inorgânica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e realizou estudos em nível de pós-doutorado no Brookhaven National Laboratory (NY-USA) e foi pesquisador visitante no Desert Research Institute (NV-USA) e na DGA, INC (CA-USA). É coordenador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Energia e Ambiente (CNPq 573783/2008-0) e do Estudo Multidisciplinar da Baía de Todos os Santos (Fapesb). A sua atuação em pesquisa científica envolve a Química Inorgânica, Química Analítica, Química Ambiental e Energia e Combustíveis. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/4049958660392553>>



JOSÉ HENRIQUE BARRETO • Médico e artista visual. Participou de diversas exposições, fez curadorias e foi premiado em vários de Salões de Arte. É mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Saúde Coletiva pelo Instituto de Saúde Coletiva da UFBA e doutor em Medicina pelo Programa de Pós-Graduação em Medicina e Saúde da UFBA. Em sua poética, apropria-se de elementos da ciência médica conferindo-lhes uma linguagem visual contemporânea, estabelecendo um paralelo entre os seus conceitos, utilizando a experimentação e diferentes materiais e suportes, estreitando os limites entre esses saberes e práticas. Integra o grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/7481037913277069>>



LAÍS ANDRADE SOUZA • Programadora visual e chefe do Departamento de Gestão da Comunicação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia. Bacharel em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual pela Universidade do Estado da Bahia, graduada no curso Superior de Tecnologia em Desenvolvimento de Software - Análise e Desenvolvimento de Sistemas pelo Centro Universitário Jorge Amado e pós-graduada em Design de Comunicação Visual pela Universidade Salvador. Integra o grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/7000798514116117>>



LUCIMAR BELLO • Possui graduação em Belas Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestrado e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo. Realizou estudos em nível de pós-doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e no Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC/SP. Atualmente é pesquisadora voluntária no Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC/SP. Exposições no Brasil, Argentina, Chile, México, Cuba, Espanha, Portugal, Japão, China. É membro da Federação de Arte Educadores do Brasil e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Tem experiências em processos de criação na Arte e na Educação. Pesquisas em Artes Visuais: arte contemporânea, arte e seu ensino, arte e comunidades. Endereço de acesso ao CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/6973661142807712>>



LUCIANA ALMEIDA DA SILVA • Possui graduação em Química Industrial pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestrado e doutorado em Química pela UFBA. Realizou estudos em nível de pós-doutorado no California Institute of Technology - Estados Unidos. É membro afiliado da Academia Brasileira de Ciências no quinquênio 2010-2014, indicada pela vice-presidência regional do Nordeste e Espírito Santo. Atualmente é professora associada da UFBA e líder do Grupo de Pesquisa de Materiais Semicondutores Fotocatalíticos. Tem experiência na área de Química, com ênfase em Química Inorgânica, atuando principalmente nos seguintes temas: produção fotocatalítica de hidrogênio a partir de água, síntese de materiais semicondutores, avaliação das propriedades ópticas de óxidos, sulfetos e sulfitos de valência mista. Endereço de acesso ao CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/8485782557248922>>



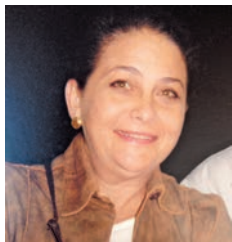
LUIZ CLAUDIO CAMPOS • É artista visual, professor de Arte e Arte-educador, atuando em Educação Especial. Participou de diversas exposições e foi premiado em vários de Salões de Arte. Pós-graduado em Arte Contemporânea pela Faculdade Montenegro/UNC-CENAPE e mestre em arte visual pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Sua poética aborda a memória, história e relíquia, integrando espaço, luz e matéria, construídos utilizando suportes não convencionais. É integrante do grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/4777188341102041>>



LYDIA SEPULVEDA • Artista plástica. Tem em seu currículo exposições individuais e algumas coletivas, como Exposição Sant'Ana – Imagens Seculares e uma História com Novos Olhares, realizada no Museu de Arte da Bahia (2010) e Centro de Cultura e Arte (Cuca) da Universidade Estadual de Feira de Santana (2011), em Feira de Santana. Coletivas na Ornare de São Paulo. Participou do Salão de Arte em Arceburgo – Minas Gerais e do Salão dos Independentes no Grand Palais em Paris em 2012.



MARIA LUEDY • Possui graduação em Artes Plásticas e mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia. Professora da Universidade Salvador na área de moda. Como pesquisadora desenvolve o projeto ambiental ligado ao papel artesanal - Bandeira Papel II e orienta o projeto Eco-Papel - empreendedor social da cooperativa Coopertane, ambos financiados pela Fapesb. Tem experiência na área de Artes, com ênfase no estudo da matéria, faz parte do grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/6827626632263388>>



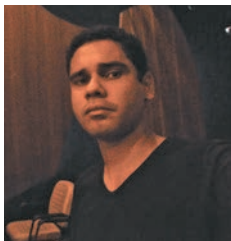
MONTSERRAT SILVA • Artista plástica. Formada em Ciências Econômicas, Artes Plásticas e Arte Educação, pela Universidade Federal da Bahia. Coordena e desenvolve projetos em comunidades artesanais. Tem exposições coletivas desde 2006 nas técnicas de gravura, fotografia, pintura e instalações (mista). CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9620597804925772>>



NICOLE AVILLEZ • Designer de Interiores, graduada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Trabalhou como estagiária da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, com sede no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFBA, no biênio 2009/2010. Integrante do grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq, onde atuou como Bolsista Pibic CNPq 2009/2010 no projeto processual e itinerante *Afetos roubados no tempo* e participa do projeto interdisciplinar BTS - Baía de Todos os Santos, aprovado pela Fapesb: BTS em retalhos, junto ao eixo de Artes. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1281625241124249>>



RAILSON OLIVEIRA • Artista Plástico e Arte Educador, licenciado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente cursa Direção Teatral na Escola de Teatro/UFBA e concluiu a Especialização em Arte Educação: Cultura Brasileira e Linguagens Artísticas Contemporâneas. Dirige espetáculos de teatro e trabalha com fotografia, vídeo e cenografia, tendo recebido prêmios nestes segmentos. É professor efetivo de Arte do Município de Itaparica e realizou a documentação fotográfica nos Portos III e IV do projeto BTS em retalhos.



SAMI ROCHA • Bolsista Pibic - FAPESB, graduando em Desenho Industrial, na Universidade Federal de Bahia. Faz parte do grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. Integra o eixo de artes do Projeto BTS em Retalhos.

CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/6496305407219631>>



SUZANA AZEVEDO • Graduação em Educação Artística pela Universidade Federal de Pernambuco, curso de extensão como bolsista do governo espanhol pela Universidade de Bellas Artes de Salamanca e especialização em gravura. Mestrado em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina São Paulo. Membro efetivo do quadro de sócios da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Pesquisa com descarte/memória/suporte artístico-como parceira do Imaginário Pernambucano como autora do Projeto Mata/Vida. Membro do grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. Exposições diversas em diversas capitais brasileiras. CV Lattes: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=W3856402>>



VIGA GORDILHO • Artista plástica. Professora doutora do Departamento de História da Arte e Pintura e do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Exposições em várias cidades brasileiras, na Europa, África e na África do Sul. Presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (2008/2010). Líder do grupo de pesquisa MAMETO, certificado pelo CNPq. Membro da Academia de Ciências da Bahia. Em sua poética tece reflexões prático-teóricas com os símbolos oriundos do entrelaçamento cultural afro-indígena brasileiro, tendo como campo de referência metafórica as águas dos

oceanos e rios como guardiãs de uma poética do silêncio, usando como linguagem a pintura expandida. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9373752051792705>>



SÍSSI FONSECA • é artista visual, performer, formada pela ECA USP. De 2004 a 2006 viveu em Berlim onde se aperfeiçoou em suas pesquisas artísticas. Seu trabalho já foi apresentado na Alemanha, Estados Unidos, França, Dinamarca, Argentina, Chile, Venezuela e Brasil. Participou de exposições e mostras em locais como Galeria Artcore em Paris, Schiller Palais em Berlim, Galeria Whitespace nos Estados Unidos, Academia Real de Belas Artes de Kopenhagen, Dinamarca, Wasser em Nuremberg, Bienal Internacional de Performance em Santiago de Chile, Festival de La Tierra na Venezuela, Ritos Baldios no Paço das Artes em São Paulo, Verbo na Galeria Vermelho, entre outras. www.sissifonseca.com



ZMÁRIO • É artista visual, performático, e pesquisador da linguagem artística performance. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, onde pesquisou a produção de *performance art* na cidade de Salvador, Bahia. Licenciado em Letras pela Universidade Católica do Salvador. Tem participado de festivais de performance em vários estados brasileiros e no Chile e na Argentina, assim como de mostras de artes visuais no Peru, Bolívia e Colômbia. Possui publicações sobre *performance art* em revistas especializadas. Através de *body art*, performances e processos de impressão, explora temas como a construção da identidade na sociedade contemporânea e autobiografia em performance. CV Lattes: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4267453P5>>

	COLOFÃO
Formato	20,5 x 21 cm
Tipografia	DTL Documenta
Papel	Couche fosco 150 g/m ² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m ² (capa)
Impressão e Acabamento	Cartograf
Tiragem	1.000

ISBN 978-85-232-1069-4



9 788523 210694



PPGAV



instituto
KIRIMURÊ
BAIA DE TODOS OS SANTOS



Projeto
Baía de Todos os Santos

