

# PANORAMA BELAS ARTES

caderno de  
trabalhos

Vol. 2



Escola de  
Belas Artes  
UFBA  
145 anos

UFBA

# PANORAMA BELAS ARTES

salvador,  
2022

Vol. 2



Escola de  
Belas Artes  
UFBA  
145 anos

CA  
E  
BA

## FICHA TÉCNICA

P195 Panorama Belas Artes: cadernos de trabalhos. / organizadores, Angela Xavier de Souza Nolasco... [et. al.]. - Salvador, BA: Escola de Belas Artes da UFBA, 2022.  
28 p.: il. (v. 2)

1. Universidade Federal da Bahia - Escola de Belas Artes. 1. Arte.  
3. Design. 4. Educação. I. Nolasco, Angela Xavier de Souza. II. Título.

CDU 37.036

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951

*Publicação Panorama Belas Artes II, segundo semestre de 2022.*

*Prof. Paulo Cesar Miguez de Oliveira  
Reitor da Universidade Federal da Bahia*

*Prof. Penildon Silva Filho  
Vice-reitor da Universidade Federal da Bahia*

*Prof<sup>a</sup> Nancy Rita Ferreira Vieira  
Pró-reitoria de Ensino de Graduação da UFBA*

*Prof. Ronaldo Lopes Oliveira  
Pró-Reitor de Pesquisa, Criação e Inovação*

*Prof. Guilherme Bertissolo  
Pró-Reitor de Extensão Universitária*

*Prof. Paulo Roberto Ferreira Oliveira  
Diretor da Escola de Belas Artes da UFBA*

*Prof. Edgard Mesquita de Oliva Junior  
Vice-diretor da Escola de Belas Artes da UFBA*

*Prof<sup>a</sup> Renata Voss Chagas  
Prof. Cristiano Rocha Piton  
Idealizadores da Publicação Panorama Belas Artes II*

*Prof<sup>a</sup> Angela Xavier de Souza Nolasco  
Prof. Dilson Rodrigues Midlej  
Prof<sup>a</sup> Emyle dos Santos Santos  
Prof<sup>a</sup> Luisa Magaly Santana Oliveira Reis  
Comissão Científica da Publicação Panorama Belas Artes II*

*Prof<sup>a</sup> Angela Xavier de Souza Nolasco  
Coordenação do Projeto Gráfico e Editoração*

*Norton Douglas de Oliveira Cardoso  
Projeto Gráfico e Editoração*



## DIREÇÃO DA EBA

A Escola de Belas Artes da UFBA em seus 145 anos de existência tem o orgulho de ser uma das pioneiras instituições de ensino da Arte, reconhecidamente a segunda escola de artes do Brasil. Acompanhando o processo natural de evolução, esta centenária instituição acolheu os moldes da modernidade à contemporaneidade ampliando suas perspectivas atingindo cada vez mais um público diferenciado.

Durante anos a EBA vem se fortalecendo propondo novas diretrizes, tanto na Graduação como na Pós-Graduação. Por ser uma instituição acolhedora, transformadora, resistente às intempestivas investidas, procurou sempre se manter como instituição de excelência e referência no ensino, pesquisa e extensão. Sua contribuição para a sociedade brasileira reverbera seus pilares artísticos e acadêmicos, levando cultura, saberes, transformando e fortificando esse conceito de representatividade no que diz respeito às escolas de Artes.

Indiferente ao tempo, a escola se mantém como instituição vinculada a uma das melhores universidades públicas do país, com braços interligados pelo mundo através de suas parcerias fortalecendo laços com instituições internacionais. Por esse motivo, é importante ressaltar suas ações, entre elas o Panorama Belas Artes, um projeto de extensão universitária

que proporciona ao público externo esse encontro entre universidade e sociedade, e como o próprio projeto ressalta, essa “partilha da multiplicidade de experiências de ensino, pesquisa e extensão de docentes da unidade”.

Esse projeto que a escola abraça é o resultado de um trabalho elaborado e desenvolvido pelos professores da EBA-UFBA e conta com a participação de outros colaboradores, refletindo desta maneira, esse entrelace entre a academia e a comunidade, um momento de trocas de experiências entre professores, estudantes e público externo. Esse projeto representa a importância dessas ações que movimentam a escola ultrapassando as limítrofes de seus muros, alcançando metas tão importantes para a sua permanência como espaço artístico e cultural.

O projeto de extensão Panorama Belas Artes objetiva esses momentos singulares, estância de compartilhamento, multiplicidade, que aproxima por meio de trocas, ideias e vivências.

*Prof. Dr. Paulo Roberto Ferreira Oliveira  
Diretor da Escola de Belas Artes*



## APRESENTAÇÃO

O Panorama Belas Artes teve a sua primeira edição em agosto de 2021, tendo sido motivado pela criação de um espaço para que docentes da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) pudessem compartilhar suas experiências de ensino, pesquisa e extensão. Transmitido pelo canal do Youtube da EBA o evento estreitou laços entre docentes, discentes, técnico-administrativos e sociedade, figurando como um espaço coletivo de troca de conhecimentos e divulgação do que é produzido na graduação e pós-graduação.

A partir da experiência e avaliação da primeira edição, realizamos variações no formato do evento, que passou a contar, em 2022, com as oficinas presenciais. Ampliando um pouco mais o horizonte de possibilidades, resolvemos ir além do espaço para docentes, criando também um espaço para divulgar a produção dos discentes da EBA.

A partir daí, convidamos quatro professores - Angela Nolasco, Dilson Midlej, Emyle Santos e Luisa Magaly - para estabelecer as diretrizes formais do tipo de trabalho que seria aceito para publicação, considerando as particularidades de cada curso e suas possibilidades de atuação profissional.

Acreditamos que, com as ações do Panorama Belas Artes, difundimos a produção daqueles que compõem a Escola de Belas Artes, contribuindo para a formação profissional, para a divulgação das produções e para a memória da instituição.

*Cristiano Piton*

*Renata Voss*

*Coordenadores do Panorama Belas Artes*



## COMISSÃO CIENTÍFICA

Iniciamos esta edição apresentando a comissão científica da presente publicação composta pela professora Doutora Angela Xavier de Souza Nolasco, professora Doutora Emyle dos Santos Santos, professor Doutor Dilson Rodrigues Midlej e professora Mestre Luisa Magaly Santana Oliveira Reis. Cada docente selecionado para compor a Comissão Científica representou os interesses de cada um dos quatro cursos de graduação da Escola de Belas Artes, a saber: Artes Plásticas, Licenciatura em Desenho e Plásticas, Design e Decoração, bem como, suas pesquisas de mestrado e doutorado possuem aderência junto às três linhas de pesquisa do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da EBA-UFBA, são elas: História e Teoria da Arte, Arte e Design - Processos, Teoria e História e Processos de Criação Artística. Nesse sentido, os referidos docentes estavam aptos a dialogar com as propostas que foram submetidas na convocatória do Panorama Belas Artes Volume II.

A Comissão Científica concebeu as modalidades de submissão de trabalhos e produções de estudantes dos cursos de Graduação, Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFBA e Especialização em Arte-Educação, atentando às especificidades do público-alvo e visando contemplar as diversas características das atividades e pesquisas dos(as) discentes.

Em função disso concebeu as regras constantes de sua Convocatória e estabeleceu critérios que buscaram tornar a seleção clara e inclusiva e que pudessem tanto atender ao alunato, quanto expressar o caráter colaborativo existente entre a Universidade e a sociedade na qual ela está inserida, ao tornar pública e acessível a produção de novos artistas visuais, de docentes-artistas, de teóricos, de arte-educadores e de designers por meio desta publicação. Nesse sentido, foram pensadas modalidades que fossem capazes de abranger ao máximo as possibilidades de expressão oriundas dos exercícios realizados em sala de aula. Para tanto, a preocupação da Comissão Científica foi a de estabelecer uma variedade de modalidades que atendessem às especificidades das variadas

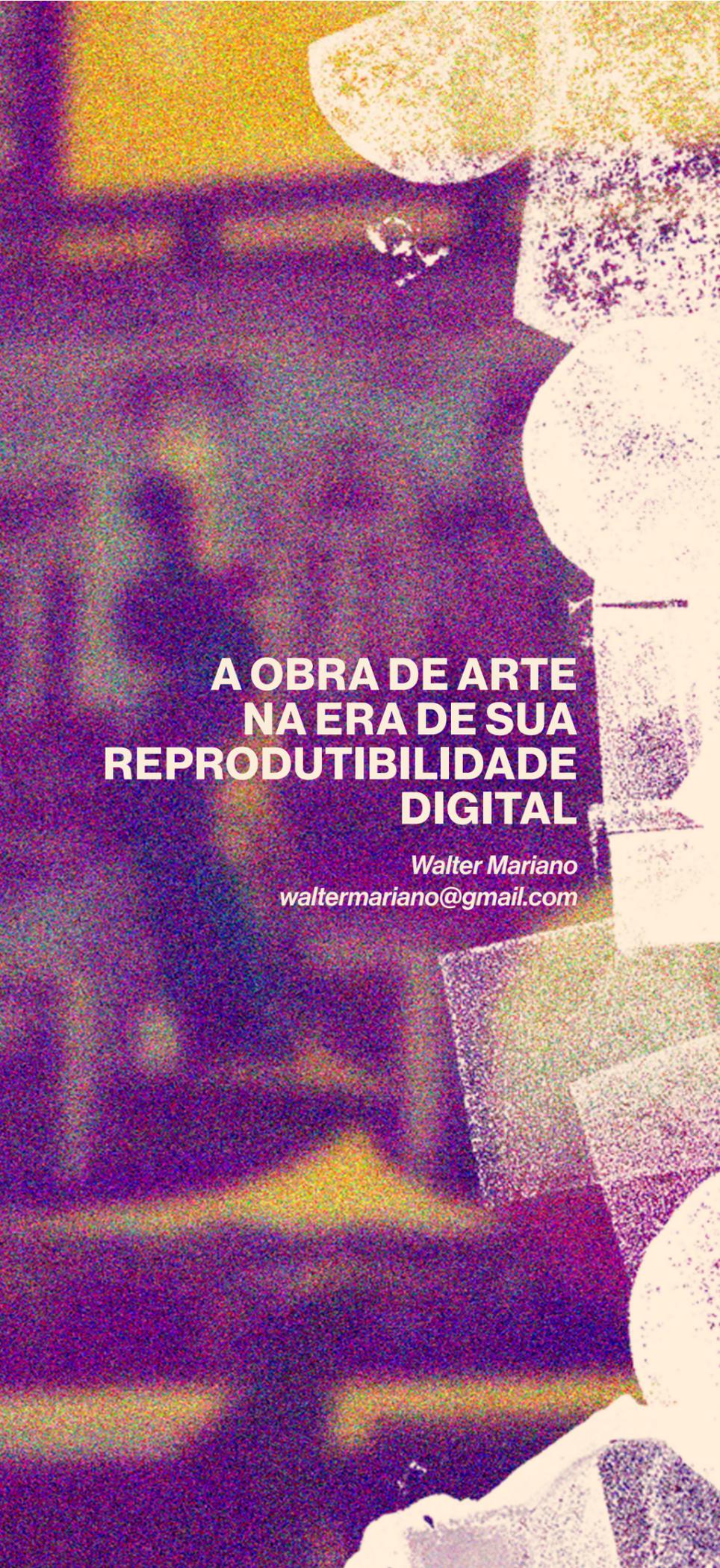
linhas de pesquisa e atuação entre os componentes curriculares dos quatro cursos da Graduação, da Pós-Graduação e da Especialização em Arte Educação. As três modalidades elencadas foram: Resumo expandido, Ensaio crítico e Ensaio visual poético.

Atrelada a essas modalidades, definiram-se os critérios gerais norteadores para a seleção dos trabalhos, os quais versaram sobre a adequação da proposta à Convocatória, incluindo: a formatação de textos e formatos de imagens; a relevância do tema abordado; a originalidade da proposta; a qualidade teórico-conceitual; e a qualidade da apresentação.

Além disso, essa publicação foi pensada como uma possibilidade de produção acadêmica exclusiva para os discentes, criando um espaço de visibilidade para trabalhos ainda em desenvolvimento durante o curso de graduação, valorizando assim os desdobramentos poéticos e críticos de cada estudante e o trabalho pedagógico de docentes. Esse exercício visou também fomentar o contato dos discentes com editais de publicação e suas especificidades, incentivando-os a organizar seus pensamentos e exercícios sob a narrativa solicitada. Como uma iniciativa de cunho acadêmico, importa ressaltar que os formatos abrangidos pela convocatória foram pensados para que pudessem se adequar às possibilidades oferecidas pela Plataforma Lattes, visto que muitos dos proponentes possuem interesse na construção de carreira acadêmica.

Nesta edição participam 15 autores e autoras distribuídos em 07 resumos expandidos, 01 Ensaio crítico e 03 Ensaio Visual Poético. Nesse âmbito, parabenizamos aos que se inscreveram e cujas produções enriquecem esta publicação e desejamos que venham outras edições.

Angela Nolasco  
Dilson Midlej  
Emyle Santos  
Luisa Magaly



## A OBRA DE ARTE NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE DIGITAL

Walter Mariano  
waltermariano@gmail.com

**E**m seu célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936, Walter Benjamin elaborou uma influente reflexão sobre o impacto da indústria cultural no universo da arte. Ele tomou como ponto de partida o impacto do incremento da produção, circulação e avanços tecnológicos em torno da reprodução das obras de arte. Nos dias de hoje, com o advento da cultura digital, seu pensamento assume novos contornos que, de forma breve, tentaremos abordar aqui. As reflexões apresentadas emanavam do contraste percebido entre as tradições artísticas do passado e o cenário que se descortinava nas primeiras décadas do século XX. Partindo deste contexto, ele tentou fazer alguns prognósticos sobre o futuro da arte, à semelhança do que fez Max a respeito do sistema capitalista. Para Benjamin, conceitos tradicionais como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo, estavam fadados ao desaparecimento, da mesma forma como Marx previa em sua obra o colapso do capitalismo.

Sempre que nos vemos diante de uma projeção do futuro, que é, em grande medida, o nosso presente, seja esta projeção feita por uma vidente, por Marx ou por Benjamin, iremos nos deparar com a irresistível tentação de comparar as previsões feitas no passado com aquilo que concretamente aconteceu. Podemos verificar se elas se confirmaram ou não. Identificar quais foram os motivos para os fatos terem se desenrolado, como se desenrolaram e fazermos nossos próprios prognósticos sobre seus próximos desdobramentos.

Ao contrário do que previa Marx, o colapso do capitalismo ainda não se verificou, ironicamente, foi o comunismo que entrou em *débâcle* a partir do colapso da União Soviética, uma vez que sua internacionalização tinha sido também liderada por ela. A

China se fez uma exceção neste cenário, atravessando a virada para o século XXI num papel de surpreendente protagonismo econômico ao adotar um modelo socioeconômico híbrido, que dificulta, ou mesmo, impossibilita a alguém de fora de seu sistema, definir com precisão onde começam e acabam, nele, o comunismo e o capitalismo, e se ele tende, hoje em dia, mais a Marx ou a Adam Smith.

A perspectiva marxista aparece como pano de fundo no ensaio de Benjamin, que gira em torno da questão da reprodutibilidade técnica da arte, possibilitada pelas técnicas de mecanização que então se modernizavam. Para ele, esta era uma questão decisiva, inclusive, no projeto de uma futura sociedade socialista. Embora reconheça que a arte sempre tenha sido reproduzível e a imitação tenha tido até mesmo um caráter pedagógico, ele destaca que o caminho percorrido pela reprodutibilidade foi permeado por saltos tecnológicos. Teríamos nos deparado então com um fluxo de tecnologias que se sucederam, como a xilogravura, a estampa em chapa de cobre, a água-forte, a litografia e a seguir: a fotografia e o cinema.

Neste contexto, segundo Benjamin, a autenticidade separaria o original de sua reprodução, seja ela manual ou técnica, embora estes dois caminhos diferenciem a natureza da reprodução obtida. Caberia sempre à reprodução manual uma condição de falsificação, enquanto a reprodução técnica poderia usufruir de uma maior autonomia, uma vez que ela pode interferir no grau de similaridade com a obra original, modificando-a. Ainda assim, os dois tipos de reprodução não apresentariam o aqui e agora de uma obra original, sua autenticidade, o caráter, segundo o filósofo alemão, que a vincula à tradição.

Esta autenticidade da obra de arte reside em sua capacidade



de converter-se em um testemunho histórico do seu momento de criação e se manifesta na forma de uma aura própria à obra. Para Benjamin, a reprodução não consegue dar conta desta manifestação e ao mesmo tempo arranca a obra de arte do domínio da tradição, ao torná-la um objeto reproduzido e destituído de aura.

Analisando nos dias de hoje, as reflexões relativas à aura, feitas por Benjamin, podemos constatar que ela nunca deixou de ser um fator de grande importância no mundo da arte, seja pela sua defesa ou negação. Mesmo quando ela não é declarada, sua influência continua marcante, o que é facilmente comprovável.

Ao longo do século XX, até encontramos algumas irrupções artísticas que trouxeram a reprodutibilidade para o centro do debate, como a pop art norte-americana, por exemplo, e neste contexto, as obras de dois artistas em particular: Andy Warhol e Roy Lichtenstein. Embora os dois tenham tido um estrondoso sucesso em suas carreiras, e seus trabalhos atravessassem a questão da reprodutibilidade, isto é, promovessem uma combinação das artes visuais com as artes gráficas, curiosamente, eles não tiveram muitos seguidores nas gerações que se seguiram. Ou, pelo menos, os artistas que os sucederam e tentaram seguir na mesma direção não conseguiram obter o mesmo destaque no mainstream das artes visuais.

A valorização da originalidade talvez fosse, a princípio, um argumento que explicaria esta situação. Qualquer outra exploração da convergência entre pintura e quadrinhos, depois de Lichtenstein, sem dúvida, acabaria por evocar, de forma explícita ou não, sua obra. Mas, uma análise mais detida da questão, não sustenta esta hipótese.

Poderíamos tomar um outro exemplo que contraria esta teoria do critério da originalidade: a influência tectônica do alemão Joseph Beuys. Ele foi um artista visual contemporâneo aos norte-americanos mencionados anteriormente e um dos grandes mestres da performance do século XX. Beuys, falecido em 1986, segue sendo reverenciado e influenciando até os dias de hoje os performers que vieram depois dele, como o baiano Ayrson Heráclito, que se declara seu discípulo.

Assumir a influência e mesmo colocar-se na condição de discípulo não diminuiu a importância - e a originalidade - da obra de Heráclito no circuito da arte. Então, porque faria sentido limitar a convergência entre as linguagens da pintura e dos quadrinhos à obra de Lichtenstein?

Uma hipótese mais plausível para esta constatação da hegemonia de determinadas linguagens no âmbito das artes visuais contemporâneas, talvez seja, exatamente, uma valorização de seu caráter aurático. Provavelmente, Benjamin se surpreenderia com a longevidade e vigor que a aura conseguiu manter no mundo das artes visuais nas décadas que se seguiram à publicação de seu ensaio, prestes a completar 90 anos. Outro aspecto surpreendente, nesta sobrevida, é que ela tenha se dado no contexto da arte contemporânea - ou pós-moderna -, cujo discurso frequentemente tenta se contrapor e subverter as tradições artísticas que a precederam.

Esta constatação nos leva a refletir até que ponto a arte contemporânea é de fato uma contraposição ao modernismo e outras tradições, ou uma radicalização de alguns de seus aspectos. Afinal, uma performance ou happening é, por excelência, uma experiência aurática. Nestas obras nos deparamos com um ritual artístico, que, eventualmente, recusa-se a encarnar em determinado objeto ou imagem, permanecendo em um estado diáfano de ação, uma forma-pensamento que perambula por aí e cuja experiência estética frequentemente necessita de uma interação presencial entre artista e público.

Porém, os prognósticos de Benjamin talvez não estejam completamente errados e apenas a chuva ainda não tenha caído. A cultura digital, escala exponencialmente, a reprodutibilidade trazida pela indústria cultural na modernidade, e seu impacto, claramente, ainda não foi absorvido no universo das artes visuais. Ela colocará uma pressão ainda maior à sobrevivência da aura nas próximas décadas do século XXI.

A internet apresenta novos problemas de produção, circulação e recepção da arte, como o re-empoderamento da imagem. O acelerado desenvolvimento e barateamento da tecnologia de impressão 3D também parece acrescentar outro ponto de virada significativo na cultura material que está logo ali nos esperando, na próxima esquina e que deverá se estender, inevitavelmente, às artes.

Ao mesmo tempo que o ambiente digital coloca em xeque a dimensão aurática das obras de arte, por outro lado, ele também parece estimular uma de suas outras dimensões enigmáticas: a agência. As redes sociais, aplicativos, games e a internet das coisas, atualiza para o mais contemporâneo dos cotidianos e para os mais diferenciados tipos de imagens e objetos o mesmo poder de inteligência e atuação que outrora eram exclusividades de totens,



amuletos e objetos mágicos das culturas tradicionais.

A expansão da experiência estética para o contexto das mídias digitais parece então, implicar na expansão dos conceitos de poética e estética da arte para a inclusão também de uma poética e estética da comunicação e do design. Este é o momento no qual o pensamento de Walter Benjamin talvez se encontre com os de Marshall McLuhan e o de Vilém Flusser, como numa passagem de bastão entre duas gerações, de um lado os filósofos da escola de Frankfurt e de outro, os teóricos da comunicação.

O ambiente digital, que é, por excelência, o mundo codificado, tal como imaginado por Flusser, e onde meio e mensagem se confundem, conforme previsto por McLuhan, dificulta ou mesmo impossibilita, a rígida separação entre arte, técnica e máquina, que ganhou impulso na Renascença e avançou pela cultura moderna do século XX, sustentando, mesmo que silenciosamente, o protagonismo da aura.

Esta forma ubíqua da imagem - e da arte - existir, estando em todos os lugares e, ao mesmo tempo, em lugar algum, é uma condição que o mundo contemporâneo conduzirá as artes visuais a explorar: a capacidade de flutuar através de equipamentos de alta tecnologia, das fibras óticas e das frequências de telefonia e wi-fi. A pandemia da década de 2020, provavelmente, acelerou a disseminação do paradigma deste admirável mundo novo. As galerias e os museus já são e serão cada vez mais, virtuais. Eles estão nos nossos computadores e tablets e transitam nos bolsos das calças em nossos telefones celulares.

#### *Referências*

*BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.*

*Rio de Janeiro: L&PM, 2018.*

*FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.*

*MCLUHAN, Marshall. O meio é a mensagem. São Paulo: Ubu Editora, 2018.*



## ORATÓRIOS BAIANOS: MATERIALIDADE, VISUALIDADE E DEVOÇÃO

*Claudio Rafael Almeida de Souza*  
*claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Oratórios. Memória.  
Cultura Visual. Religiosidade da Bahia.*

**E**ste estudo apresenta a pesquisa intitulada Oratórios em Salvador, Bahia: materialidade, visualidade e devoção que tem como objetivo investigar os oratórios que principalmente são ou foram utilizados no exercício religioso privado e se encontram em residências, asilos, capelas, antiquários e museus da Cidade do Salvador, Bahia. Com o intuito de investigar especificamente a tipologia, estilística, possíveis autorias, comercialização, os santos de devoção a eles atrelados e estudá-los iconograficamente e iconologicamente a plasticidade, caminhamos metodologicamente localizando-os, catalogando-os e analisando-os. Para tanto, percorremos até o momento 20 residências, 12 antiquários, 5 museus, 4 asilos e 1 capela. Como método, também realizamos entrevistas com os proprietários e/ou possuidores para compreender o percurso feito pelos objetos e suas composições (plasticidade e santos); pesquisamos em inventários, autos de partilha e testamentos (santos), documentos administrativos da Prefeitura e do Estado, anúncios em jornais dos séculos XVIII, XIX e XX, fichas avulsas dos estudiosos Marieta Alves e Carlos Ott, livros, dissertações, teses, dicionários de diversos tipos, catálogos de museus e de exposições. Tomamos como recorte a cidade do Salvador por ser a primeira e por muito tempo a principal cidade do Brasil e do Estado da Bahia; definimos o registro temporal por ser um período em que a prática ainda possuía relevância até o século XX, produzindo assim, quantidade significativa da cultura visual e também por ter um grande número de documentação, tendo em vista que a memória documental da sociedade baiana pouco existe em bom estado de conservação. Sobre o resultado da pesquisa na tipologia encontramos 14 tipos de oratórios domésticos no universo de 85 e os classificamos conforme a estilística e morfologia atribuindo a esta característica seu frontão e outros remates. Em relação a estilística atribuímos e inserimos na estética dos oratórios pesquisados os estilos neoclássico; neogótico; art nouveau; e neocolonial, além dos estilos que já existiam como renascentista, primeiro barroco, segundo barroco e rococó. Sobre as autorias encontramos oratórios criados pelo seu próprio dono e identificamos na comercialização uma quantidade considerável de lojas, marcenarias e casa de leilões que comercializavam os objetos, lembrando que os endereços citados coincidem com os endereços citados no dicionário do livro A Talha Neoclássica

na Bahia, onde consta a relação de artífices que trabalharam na época. Embora se tenha referência no autor citado, verifica-se em outros anos estudados o exercício de alguns artífices até então não pesquisados anteriormente. Os santos de devoção encontrados resultam na confluência de dados inter cruzados que possibilita a identificação de 47 tipos de santos no universo de 185 exemplares que estão presente na religião do católico ou simpatizante da religião católica, entre os quais tem maior incidência Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José e Nossa Senhora Aparecida. Além do top cinco, se faz presente também o Menino Jesus do Monte e o Menino Jesus de Praga. O fato de encontrar uma quantidade significativa de santos devocionais em antiquários e museus presume que as devoções aos santos não deixaram de existir com o tempo. Confeccionados em diferentes técnicas e materiais as imagens são criadas em entalhe e moldagem com diferentes materiais como a madeira e o gesso. Às designações estátua e estatueta impõem-se o tamanho dos santos encontrados e a variação dos tipos pelo tamanho. Deste modo, especifica-se na tabela que estatua é a partir de 61 cm, enquanto estatueta é até 60 cm. Na especificação de técnica a moldagem quando em material de gesso e entalhe quando madeira, sempre com pigmento que se apresenta em diferentes tonalidades, levando em conta que a cromaticidade das peças é apresentada algumas vezes a partir dos cânones da escola baiana de imaginária e outras vezes não, como é o caso das imagens mais modernas, que são apresentadas sem ornamentação, como flores, florões e douramento. As mudanças ocasionadas com o tempo nos santos de devoção entendem-se que os materiais nos quais as estátuas e estatuetas são criados a partir da moldagem ou entalhe da madeira ou gesso com pigmento modifica a perspectiva de acreditar que determinados santos são obra de arte. Isso presume que a qualidade e a perspectiva de chamar tal santo devocional de obra de arte ressignifica os meios de produção que assume caráter de série e desvincula-se da necessidade de chamar ou criar obras de arte, como se fazia na primeira metade do período (1701 – 1960). Por fim, sobre a ornamentação encontramos 24 tipos de motivos ornamentais e elencamos cada um com sua respectiva simbologia ao lado.



## A NATUREZA PORTA ADENTRO: O DESIGN BIOFÍLICO APLICADO A AMBIENTES RESIDENCIAIS

Janari de Jesus Souza/janasouza19@  
yahoo.com.br

**PALAVRAS-CHAVE:** Design de Interiores.  
Residência. Natureza. Design Biofílico.

A presente pesquisa teve o intuito de aplicar os padrões do Design Biofílico ao contexto do Design de Interiores. Tratou-se, portanto, de elaborar projetos voltados para a associação entre os seres humanos e a natureza nos espaços residenciais. As pesquisas avançam na perspectiva de compreender a biofilia como um termo que une dois aspectos fundamentais: o amor e a vida, ou seja, busca na natureza, os meios para alcançar benefícios físicos e mentais. O Design Biofílico aplicado ao Design de Interiores permitiu aprimorar o saber, já que nosso objetivo profissional envolve a proteção à saúde, a segurança e a melhoria da qualidade de vida. Neste contexto, a associação com a natureza foi fundamental, já que nós precisamos privilegiar o contato com o vento, a água, o chão de terra molhada, plantas e árvores. Esta reflexão foi uma das motivações para desenvolver o projeto de Design de Interiores de uma casa, focando no Design Biofílico e seu potencial na criação de ambientes que propiciam o contato das pessoas com a natureza. Para tanto, analisou-se os conceitos e estabeleceu-se possíveis transversalidades entre metodologias projetuais de Design de Interiores e Design Biofílico; pesquisou-se referenciais práticos que serviram de subsídio para o estudo; elaborou-se um projeto de Design de Interiores. A elaboração do projeto priorizou a inserção de um mobiliário capaz de proporcionar aconchego e conforto que o (a) cliente almeja ao buscar no contato direto e indireto com a natureza. Criou-se um espaço residencial com conceito integrado, flexível, que une estilos diversos. O projeto contemplou as três categorias e os elementos do Design Biofílico distribuídas(os) pelos ambientes projetados (fachada da residência, varanda, garagem, sala de estar/jantar e varanda gourmet), as quais serão descritas aqui: experiência direta com a natureza: luz e ar: ampliação de acesso da luz natural através da criação de esquadria de madeira e vidro na parede lateral da garagem, com seis folhas; ampliação da porta de acesso (esquadrias de madeira e vidro - ampla com três folhas) na sala de estar; criação do gradil no muro e no portão principal de acesso aos pedestres e a garagem com formas orgânicas que proporcionam além da passagem da luz e do ar, o contato entre os ambientes interno e externo; criação do pergolado na varanda externa (vidro refletivo na cobertura com o intuito de regular a incidência de raios solares no ambiente); água: presença de água em movimento com a inserção da fonte na varanda gourmet; plantas: espécies nativas como o ipê amarelo

presentes na área externa da fachada da residência; presença de gramado e vegetação de pequeno porte; animais: espécies como o ipê atrai pássaros; áreas abertas (clima): permeabilidade visual: inserção do gradil e ampliação da porta; vista das áreas através do uso de vidros translúcidos; fogo: construção da churrasqueira a lenha. Experiência indireta com a natureza: imagens da natureza: inserção dos quadros - pinturas representativas da natureza; materiais naturais: madeira, palha, pedras naturais, tecidos e texturas em linho nas almofadas, no sofá, buffet; cores naturais: madeira em cor natural, tons terrosos; simulação de luz e ar natural: iluminação de temperatura amarela; formas naturais: mesa de centro oval e mesas laterais redondas, mesa da área gourmet oval, balanço gota: em formato de água, sofá chaise redondo; riqueza de informações: integração dos elementos da natureza no ambiente; geometrias naturais: presente no formato dos pisos de acesso a garagem e a varanda gourmet; biomimétrica: luminária galha, escultura em forma de folhas e raízes (copas de uma árvore). Experiência espacial/local: aventura e refúgio: a porta e o gradil são estratégias de design como vistas para o exterior, conexões visuais entre espaços interiores e a ocorrência de ambientes protegidos - permeabilidade visual; complexidade de organização: os itens instalados compõem texturas, madeiras, pinturas, esculturas, alvenaria todos com o intuito de proporcionar uma conexão completa e constante com a natureza; integração das partes com o todo: integração das varandas através da circulação lateral e integração da garagem com as salas através da ampliação da porta; espaços de transição: corredor lateral e portas; mobilidade e fluxo das circulações: a circulação é linear e integra os ambientes de intervenção. A proposta apresentada aqui teve o intuito de conectar as criações teóricas e práticas do Design de Interiores aos princípios, categorias e elementos do Design Biofílico. Esta conexão é possível, em virtude do caráter interdisciplinar que é parte do papel profissional do (da) Designer de Interiores. Assim, no processo de criação do projeto "a natureza porta adentro" foi possível refletir sobre uma série de elementos que compõem o trabalho do designer, desde os primeiros contatos com o (a) cliente até o acontecer das demais etapas de construção. A aproximação interdisciplinar entre as duas áreas, permitiu uma leitura diferente do ambiente construído, assim como, uma efetiva integração com os elementos da natureza de maneira contínua e constante.



## O DESIGN DE SERVIÇO NO DESENVOLVIMENTO DE PROJETO DE INTERIOR PARA RESTAURANTE

*Luana de Jesus Silva / luh\_ljs@hotmail.com*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Design de Interiores. Design de Serviço. Restaurante. Experiência Gastronômica.*

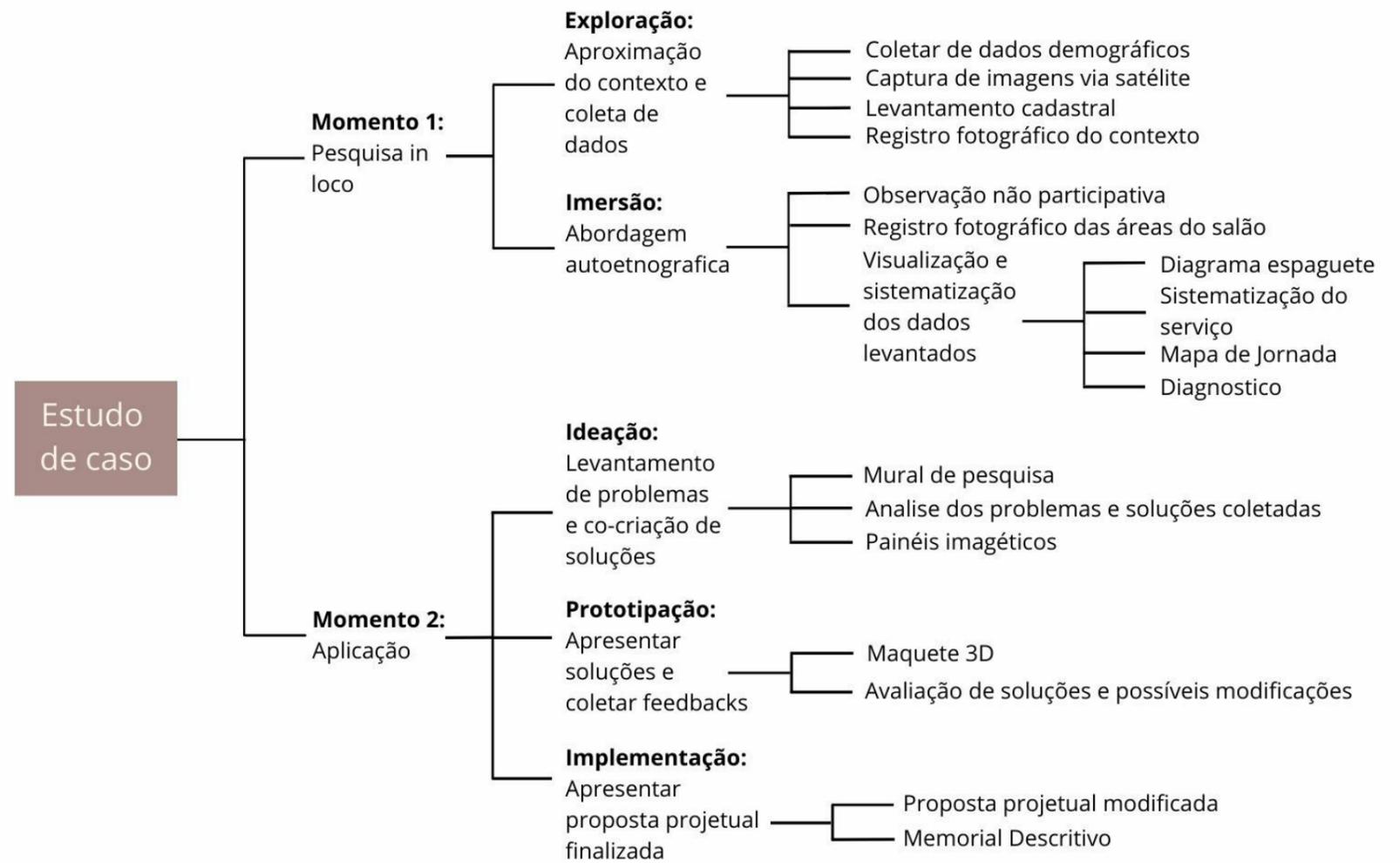
A aplicação do design de serviço como metodologia de abordagem para o desenvolvimento da proposta projetual de design de interior voltada a criar experiência ao cliente, é o ponto central da pesquisa. Para isso, se faz necessário compreender o panorama de serviço no Brasil e sua importância para suprir as necessidades humanas, assim como a metodologia do design de serviço ajustada à aplicação no desenvolvimento do projeto de interior. Segundo o conceito do design de serviço é fundamental que as diferentes áreas que constituem a empresa funcionem de forma orquestrada para gerar uma experiência positiva ao cliente. Faz-se necessário o mapeamento de todos os pontos de interação cliente/empresa, para gerar uma visão ampliada do serviço, possibilitando levantar todos os problemas e comportamentos dos envolvidos (clientes, funcionários, gestores, fornecedores e outras pessoas que são beneficiadas pela existência do serviço) ao relacionar-se com o ambiente físico, para, enfim, o designer cocriar as possíveis soluções para o projeto e justificar as modificações ao layout. Tratando-se de projeto de interior para restaurante, vale lembrar que é importante conhecer os requisitos necessários, tais como: normas regularizadoras e condicionantes estabelecidas pelos órgãos competentes. Utilizou-se como método a pesquisa exploratória com abordagem qualitativa, com objetivo de levantar situação-problema, envolvendo o design de interior do restaurante como fator influenciador para gerar experiência ao cliente. Realizou-se o estudo de caso no Q' Sabor Restaurante e Pizzaria, no bairro de Fazenda Coutos III, Salvador-Ba, tendo como objeto de pesquisa o ambiente do salão do restaurante, sendo o principal objetivo da pesquisa constatar a viabilidade da metodologia do design de serviços para o design de interior. Com a compreensão da metodologia do design de serviço foi possível identificar as ferramentas mais adequadas para cada fase do projeto na sua aplicação para o projeto de design de interior e estruturar o trajeto metodológico a seguir, como pode ser visto na imagem 1.

O design de serviço embora englobe vários métodos e ferramentas, caracteriza-se por ser metodologia flexível de caráter prático que permite adaptar os processos ao(s) problema(s) a ser(em) resolvido(s), induzindo a busca pelo entendimento prévio de quem são as pessoas, cultura e as metas do objeto de estudo antes de se inserir no contexto, provocando

o pensamento crítico, requisitando habilidade em projeto para estruturar o próprio processo de design. É importante salientar que o processo de design de serviço não segue estrutura linear, permitindo retomar as atividades anteriores a qualquer momento, desde que faça sentido, independente do nível de evolução do projeto. No livro "Isto é Design de Serviço na Prática", com autoria de Stickdorn et al. (2020, p. 27), aponta seis princípios bases e fundamentais que norteiam a metodologia, são eles: centrado no ser humano (considera a experiência de todas as pessoas afetadas pelo serviço), colaborativa (convida todas as pessoas essenciais no negócio para colaborar no processo de desenho do serviço), iterativo (abordagem exploratória, adaptativa e experimental que promove a interação do protótipo de serviço rumo a implementação), real (pesquisas das reais necessidades dos usuários), sequencial (serviço realizado e regido como sequência de ações inter-relacionadas) e holísticos (considerar de modo sustentável as necessidades de todos os usuários ao longo do serviço e a interação com todas as facetas do negócio). E o problema precisa ser interpretado como toda e qualquer demanda que necessite de resolução. Principais Atividades do Design de Serviço constitui-se por: pesquisa, ideação, prototipação, implementação e gestão de processo de design de serviço. Para melhor atender o desenvolvimento metodológico do design de serviço aplicado à elaboração da proposta projetual desta pesquisa, foi necessário fazer uso de ferramentas e métodos oriundos do design de interior (painéis imagéticos e diagnósticos) e da gestão de processos (diagrama espaguete). Acredita-se que o presente trabalho colabora com as pesquisas na área de design, mais precisamente de design de interior, devido ao cruzamento com métodos de outras áreas, como a metodologia do design de serviço. A partir da proposta metodológica adotada na pesquisa ressalta-se a interação entre o designer e as pessoas beneficiadas/impactadas com o projeto, desse modo, pela natureza da abordagem metodológica, os envolvidos são posicionados no centro da pesquisa, minimizando os riscos e erros projetuais no desenvolvimento de projetos de ambientes comerciais.



**IMAGEM 1:** Aplicação da Abordagem Metodológica



Fonte: Autora (2021)

**IMAGEM 1:** Aplicação da Abordagem Metodológica /  
Fonte: Autora (2021)



## ARTES VISUAIS E LUDICIDADE: O ENSINO REMOTO E O ESTADO LÚDICO COMO EXPERIÊNCIA

*Kaoma Alves Silva / kaoma.alves@ufba.br*

*PALAVRAS-CHAVE: Ludicidade. Ensino Remoto. Educação Pública. Artes Visuais*

A pesquisa surge como projeto de Estágio Supervisionado em Ensino de Artes Visuais I e se volta ao período de aulas remotas, assim tomadas como medidas de enfrentamento ao covid-19. A reorientação das metodologias de ensino foi providencial para esse novo ambiente do qual muitos professores e alunos se depararam pela primeira vez, o virtual. Assim aconteceu em duas escolas do município da região metropolitana de Salvador, Bahia, o que provocou a questão norteadora do trabalho, refletir se essa interrupção da socialização dos estudantes de alguma forma impactou a experiência lúdica envolta às atividades artístico-pedagógicas. Pensar se o afastamento dos discentes, docentes e de toda a unidade escolar, decorrida da paralisação das aulas presenciais nas escolas, afetou a socialização dos estudantes de forma a comprometer a experiência lúdica de estudar e fazer arte, visto que no ensino das Artes Visuais metodologias podem ser potencializadas com o recurso do lúdico que por sua vez reverbera no próprio processo de ensino e aprendizagem. O desenho, a pintura, colagem, modelagem, etc, como expressões das artes plásticas, são atividades lúdicas que somadas com leitura, diálogo, brincadeiras e afins, suscitam a vivência lúdica, segundo Bacelar (2009) com construção do conhecimento a partir da socialização entre professor e aluno, alunos entre si e aluno e a escola e investigar o ensino de artes visuais na modalidade remota pode refletir em práticas artístico-pedagógicas distintas e enriquecedoras e refletir sobre esse ambiente de aprendizagem e de ensino, considerado como novo para muitas instituições, principalmente as públicas, pode

também propiciar investigações acerca de metodologias que consigam promover experiências lúdicas ainda que no modo virtual tanto para o professor quanto para o aluno, partindo da observação da inter-relação com a experiência/sentido, por esse visto por Bondía (2002), como uma forma de se pensar a educação, além de ratificar a importância das artes visuais na escola pública e de se perceber o professor de artes em formação como um aspirante a agente de transformação, como disse Oliveira (2013). A metodologia da pesquisa se deu através de entrevista ao professor de Artes dos primeiros e últimos anos do Ensino Fundamental nas respectivas instituições, de forma semiestruturada e guiada pelo percurso do diálogo, a favor da descontração do entrevistado através de aplicativo próprio para troca de mensagens, ambiente no qual ocorreram os acompanhamentos do professor para com os estudantes, sendo já uma estratégia de experienciar um desses meios de ensino decorridos das transformações causadas pelo novo coronavírus, pensando nessa experiência como um agente da ludicidade e sobre essa derradeira se baseou o referencial teórico, além de educação e função social da escola, a partir de leituras de alguns autores. Ademais, a pesquisa almeja pensar a potência do movimento de todo o corpo da escola pública para a continuidade da educação, com intenção de conscientizar desde já professores em formação para a importância da manutenção dessa causa.

## TRABALHA(DOR)

*Fabício Dias Medeiros/*

*fabriciodiasmedeiros@gmail.com*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Artes visuais. Memória.*

*Trabalho. Instalação.*

Desde criança desenvolvi o hábito de caminhar pelas ruas de minha cidade, Livramento de Nossa Senhora (BA), coletando e levando objetos para casa no intuito de utilizá-los na construção de brinquedos, algo que sempre fiz com muita destreza pela habilidade externada em trabalhos manuais e pela criatividade que essa ação proporcionava. No ano de 2017 comecei a realizar caminhadas por estradas da comunidade de Pedrinhas/Livramento (BA). Durante o percurso, objetos curiosos me despertavam a atenção sem um motivo aparente, então comecei a coletar e catalogar esses objetos em sacos plásticos com etiquetas referentes ao local, data e conteúdo. Os objetos são os mais variados de orgânicos como algodão, quiabo seco, espinhos de quiabento, a objetos manufaturados como enxada, cordas, botas, entre outros. Durante o ano de 2021, enquanto cursava o bacharelado em Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA), busquei começar uma investigação em artes visuais a partir de minhas vivências por meio desse hábito de infância. Neste mesmo ano, no componente curricular Expressão Tridimensional V, busquei o desenvolvimento de uma poética pessoal revisitando alguns destes objetos coletados para serem utilizados em experimentações visuais. Sob orientação do prof. Dr. Paulo Guinho sou provocado a buscar por meio da linguagem tridimensional uma conexão entre os objetos coletados, a memória afetiva, o lugar e o tema que carrego comigo como fontes inspiradoras de meu percurso poético. Em minha proposta metodológica, busco, através do caminhar, explorar territórios que me levam a descobertas por meio dessa ação a coletar objetos, traçando relações entre memória/lugar na qual, resgato parte de minha vivência ancestral no território explorado. Durante as caminhadas na comunidade de Pedrinhas, observei os trabalhadores rurais durante seu trabalho árduo sob o sol do sertão, pude perceber que essa relação trabalho x trabalhador me provocou de uma forma muito profunda, despertando minha atenção para questões sobre esse estado de sobrevivência, bem como os objetos relativos a ela. Estes objetos coletados marcados pelo desgaste físico provocado não somente pela ação direta do tempo, mas pelo seu uso laboral. Sendo assim, não é apenas os objetos que se desgastam, mas a mão do trabalhador, os pés, a cabeça, enfim, o corpo do homem sofre com o desgaste e as adversidades de seu



território, e o que resta ao final são estes objetos/reliquias como registro das memórias que representam de maneira simbólica as dores do trabalho e a vida destes trabalhadores anônimos. Entendendo neste sentido que o relato de experiências a partir de minhas memórias é um recurso para uma coleta de dados no desenvolvimento da pesquisa poética ao mesmo tempo em



que esse conhecimento me permite compreender melhor o modo de vida, história e relações sociais e culturais presente no território explorado. A partir dessas experiências na comunidade comecei a realizar experimentações com atadura gessada durante as aulas da disciplina, na tentativa de reproduzir parte de meu próprio corpo numa espécie de “moldes em negativo”. Com os moldes finalizados busquei dar forma à instalação com os objetos coletados. A ideia da fragmentação do corpo foi bem apreciada por mim e pelo prof. Paulo por causar um estranhamento pelo fato de a obra parecer flutuar, dialogando também de forma poética com a questão do desgaste. Para a sustentação da parte superior da instalação foram utilizados fios de nylon presos ao teto e a parte inferior acomodada ao solo. Uma grande dificuldade enfrentada durante o processo foi realizar tudo de forma remota, pois ainda estávamos em período pandêmico com restrições de circulação e distanciamento social, tendo o projeto que se adaptar a essa realidade sendo utilizados materiais de baixo custo e fácil manuseio, pois não contávamos durante as aulas com o espaço físico de ateliê da Escola de Belas Artes (EBA/UFBA). Trabalha(dor), título que veio logo de início no processo soou bem simbólico para poder falar sobre essa relação de trabalho que é muito desgastante e muitas vezes exploratória. Esses trabalhadores invisíveis aos nossos olhos, que só veem o resultado final na nossa mesa, supermercado, sem se questionar sobre o processo de produção e essas relações que envolvem o trabalho. Esta instalação busca falar de dores, mas também chamar atenção, provocar e dar visibilidade a esta questão para que possamos refletir sobre esta relação de trabalho não só presente na comunidade de Pedrinhas, mas em nossa sociedade.



## RENASCENÇA CULTURAL AFRICANA

*Astria Dias Ferrão Gonzales  
astriadfg@gmail.com*

*Luciene Vieira Pereira  
negralu.vieira@gmail.com*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Renascença cultural.  
África. Movimento. Monumento.*

Esse trabalho trata de uma atividade avaliativa em grupo da disciplina EBAAO12- Arte Africana, Saberes e Herança Cultural, orientado pela professora Nelma Barbosa, em que deveria ser escolhido um termo relacionado aos conteúdos dados para se formar um Glossário da turma. Foi realizada uma busca bibliográfica em artigos científicos e de jornais de divulgação sobre o tema “Renascença cultural africana”, que aparece no documento “Carta da Renascença Cultural de África” (CRCA) de 24 de janeiro de 2006. A CRCA é um instrumento jurídico internacional elaborado pela Comissão da União Africana (UA) e que estabelece os princípios para a promoção e valorização do Patrimônio Cultural em África. O objetivo de tal movimento de Renascença ou renascimento é trazer para as novas gerações de africanos, o alcance de uma vida material, intelectual e socialmente saudável, ao desenvolver suas possibilidades educacionais e de renda em Estados capazes de garantir processo de democratização e respeito à diversidade cultural que marca o presente africano, com a ideia de digna inserção das sociedades africanas nos fluxos globais de forma positiva, assertiva e humana. Tais ideias não eram novas, pois já desde o final do século XIX intelectuais africanos já vinham defendendo a ideia de resgate cultural dos povos africanos, como defendido por Willian Dubois, considerado o “pai” do Pan-africanismo, teoria libertária que se tornou um movimento político, filosófico e social, e que pressupunha a união identitária e política de todos os africanos, assim como dos afrodescendentes diaspóricos espalhados por todo o planeta, compreendendo a população negra como parte de uma identidade cultural, política, econômica e social de povos que vivem ou são originárias do continente africano. No Pan-africanismo se defendia as saídas possíveis do colonialismo, uma realidade na época para dezenas de países africanos, e a recuperação dos traços que caracterizavam a cultura africana antes da colonização pelos europeus, a unidade e a autonomia dos povos africanos e afrodescendentes e o combate à desumanização imposta pelos sistemas coloniais e escravistas às populações negras do mundo. Renascença Africana é um conceito estabelecido no início do século XX a partir do Pan-africanismo e tem como principais figuras intelectuais e líderes políticos africanos tais como Nnamdi Azikiwe, Pixley Seme, Cheikh Anta Diop, Thabo Mbeki e Nelson Mandela. A ideia de renascença surgiu da necessidade de reconstrução da memória coletiva, pela qual os africanos se tornaram atores dos processos, e não apenas agentes passivos de levadas externas

de ocupação. Não era, portanto, expulsar o colonizador, mas era o esforço de reformular o conhecimento sobre a África. O caminho dos intelectuais africanos e construtores dos conceitos pan-africanistas foi romper mitos erguidos contra seu processo histórico. Assim, a CRCA tem como um dos seus pilares o resgate cultural em diversos aspectos. Com relação às Artes em geral estabelece os princípios-chave que deverão garantir esse resgate. A CRCA reconhece o importante papel que a cultura desempenha na mobilização e unificação das pessoas em torno de ideais comuns e na promoção da cultura africana para construir os ideais do Pan-Africanismo. Mathias Agbo, Jr., pesquisador de design e designer de ambiente discorreu em 2018 sobre o Renascimento Cultural Africano, apontando na sua perspectiva, os pontos culturais que estavam em crescimento e o que ainda faltava ser mais valorizado, afirmando que, infelizmente, a arquitetura africana vernacular, especialmente na África subsaariana, não vinha se beneficiando desse renascimento cultural, sendo amplamente ignorada em nível mundial. Apesar da opinião de Agbo sobre a arquitetura como arte ignorada, o Monumento da Renascença Africana (também conhecido como Monumento do Renascimento Africano) em Dakar, Senegal (Figura 1), uma obra arquitetônica do senegalês Pierre Goudiaby, foi inaugurada em 2010, próximo a data de 50 anos de independência do Senegal e é dos mais visitados no continente africano. Esta escultura deveria simbolizar “a luta do movimento negro, levado por milhões de negros no mundo, fazendo do Senegal um lugar de memória do renascimento e resistência africana”. Mas apesar de sua beleza e imponência, ainda tem pouca visibilidade internacional. O monumento é uma escultura em bronze de tamanho colossal (mede 49m de altura) e é uma obra de destaque no circuito internacional africano, sendo a mais alta estátua do mundo fora da Ásia e da antiga União Soviética. Possui uma rica iconografia que transcreve o renascer e o empoderamento dos africanos num contexto histórico, político, filosófico e espiritual. Na sua parte frontal é rodeada de bandeiras de todas as nações africanas simbolizando também a força e a unidade. Em contrapartida, pouquíssimos sabem da sua existência ou têm algum conhecimento a seu respeito. Para esses grupos não é menos que uma estátua invisível. Esperamos que com o aumento da sua divulgação mais pessoas conheçam, visitem e entendam a representatividade dessa obra e a importância do movimento cultural de valorização africana.



O monumento da Renascença Africana em Dakar, Senegal, pode ser visto em <https://www.flickr.com/photos/attawayjl/5557101948/> cujo o autor é o arquiteto senegalês Pierre Goudiaby Atepa. A realização da obra foi feita pela empresa norte-coreana Mansudae Overseas Projects, com o patrocínio do governo senegalês durante a presidência de Abdoulaye Wade. Período de construção: 2008-2010. Data de inauguração: 03 de abril de 2010. Foto de Jeff Attaway (Attribution 2.0 Generic (CC BY 2.0)- livre de direitos autorais), tirada em 24 de março de 2011. A imagem foi capturada por uma câmera suspensa por uma linha de pipa. Fotografia aérea de pipa (KAP) 7' Rok (<https://www.flickr.com/photos/attawayjl/5557101948/>).



## OS SAMBADORES E SAMBADEIRAS DO RECÔNCAVO

Ana Clara Araujo Torres  
anaclaratorres.a@gmail.com

Camila Calvet e Silva  
camilaa.calvet@gmail.com

Ester Silva Prates Carigé  
ester.carige@ufba.br

Jeisse Castro Silva  
estudanteufob@gmail.com

*“Alô chapéu grande, beirada de ventania. Peguei na perna da véia, pensando que era da fia. A da véia era cascuda, a da fia era macia.”  
(Dona Zizi cantarolava)*

O Brasil é constituído por inúmeras manifestações culturais oriundas dos povos indígenas, da colonização europeia e da escravização dos povos africanos. Destaca-se uma das mais importantes manifestações de matriz ancestral afro-brasileira o Samba de Roda, que tem sua origem no século XVII na Bahia, mais precisamente no Recôncavo Baiano.

Partindo desse contexto, o Recôncavo Baiano é a região que contorna a Baía de Todos os Santos, possui 33 municípios e é formada por manguezais, baixas e tabuleiros. A sua criação identitária, histórica e socioeconômica atravessa a história dos engenhos de cana-de-açúcar, da escravização, da indústria do fumo e, nos anos de 1950 com a exploração do petróleo.

Portanto, é neste local que o Samba de Roda e suas diferentes modalidades guardam as tradições culturais do país. No ano de 2004, o Samba de Roda foi considerado como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO).

A ancestralidade do samba se origina do termo semba, do dialeto angolano quimbundo, umbigada. É um estilo de música e dança com a mesma dinâmica do samba de roda trazido ao Brasil pelos africanos bantos do sudoeste da África, no século XVII.

Segundo Katharina Döring (2004, p. 72), “a roda de samba é um pequeno laboratório”. Ela acontecia dentro dos batuques de candomblés, como culto sagrado aos Orixás e como diversão. Com o passar do tempo, no século XIX, negros recém-chegados da África e mestiços nascidos livres se reuniam nas esquinas para batucar cantos nagôs e de haussás.

O Samba de Roda é caracterizado como “uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva” (IPHAN, 2006, p. 23). Ele acontece durante as festas religiosas católicas e do candomblé ou de forma espontânea. É uma reunião de pessoas dispostas em formato circular que cantam versos de samba chamados de chula, dançam o miudinho e tocam instrumentos musicais

com pandeiro, viola e prato-e-faca. Em geral, os homens são responsáveis por tocar os instrumentos e cantar os versos, porém o prato-e-faca é de domínio feminino, embora haja registros no século XIX de mulheres tocando outros instrumentos e entoando chula.

Em relação à dança, a predominância é das mulheres com o passo do miudinho, que é realizado pelo movimento dos pés rentes ao chão, para frente e para trás, e mexendo o quadril. A coreografia acontece com uma pessoa dançando e percorrendo o interior da roda, passando por todos os participantes e ao final dando uma umbigada na próxima sambadeira que continuará a dança em seu lugar. Os demais participantes acompanham batendo palmas e movendo o corpo no ritmo da música.

Observa-se algumas vertentes do Samba de Roda e uma delas é o Samba Chula, encontrado em municípios como de Santo Amaro, São Brás e São Francisco do Conde. Ele é composto por várias expressões artísticas como a música, a dança e o vestuário. Os principais instrumentos utilizados são pandeiros, viola machete, tambores, pratos e colheres. A expressão corporal fica por conta das mulheres sambando com os pés descalços e batendo palmas. Fazem parte das vestimentas saias rodadas estampadas e turbantes coloridos. Esse conjunto cênico remete à ancestralidade africana e à contemporaneidade afro-brasileira.

O samba chula é considerado um samba com formato mais rígido e de regras preestabelecidas. Os acontecimentos do performance acontecem separados como uma demonstração de respeito entre os participantes. Não se canta e se dança ao mesmo tempo, porém o som dos instrumentos e o bater das palmas continuam independentemente de quem é a vez.

---

**1. Esse trabalho é uma homenagem à Mãe de Santo Dona Zizi (1925-2019), nascida em São Brás e integrante do Centro Espírita de Umbanda e Mesa Branca do Tororó (Salvador/BA). E a todos os grupos de sambadores e fazedores de arte e cultura das cidades do Recôncavo Baiano e de toda Bahia**



A partir da etnomusicologia, o Samba Chula tem como principal instrumento de corda a viola machete. Esse instrumento é de origem portuguesa e está quase em extinção no Recôncavo. A viola machete tem diferentes timbres, afinação de cordas, técnicas e ritmos doces e melódicos. Nesse samba, o canto solo apresenta uma quadra chamada chula, que geralmente conta com 2 a 4 versos cantados pelo tirador, no esquema pergunta-resposta, podendo ser uma narrativa linear e simbólica, como: O Corta-jaca, O Miudinho e O Côco. O Samba Chula estabeleceu conceitos rítmicos na música afro-brasileira e no samba de roda do Recôncavo, utilizando cifras que indicam pulso batido e pulsos não batidos. A fórmula curta de 8 pulsos batidos com palmas pode ser combinada com outros 16 pulsos tocados em instrumentos de timbre como relata Kubik (1979, apud DÖRING, 2004, p.15 ).

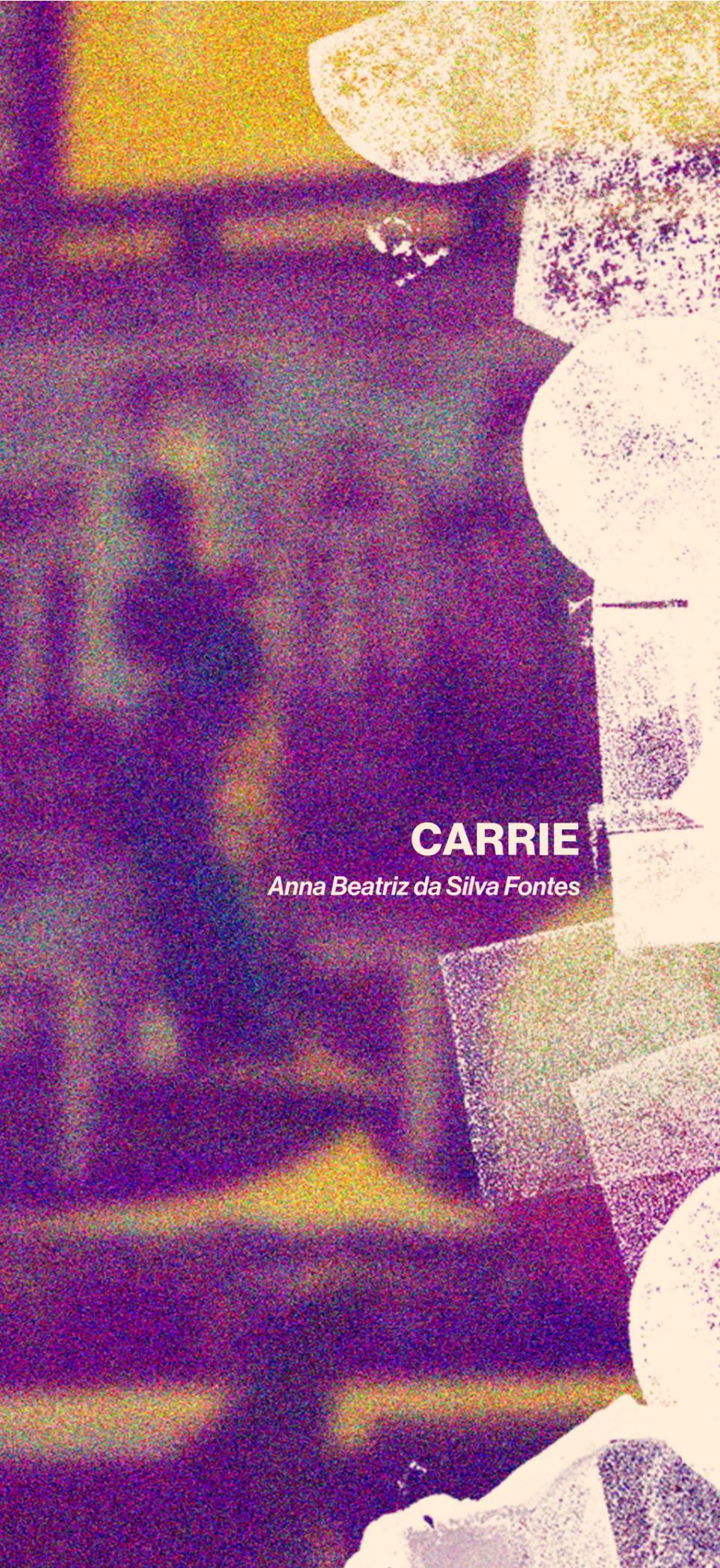
Percebe-se, portanto, uma relação de cultura viva que estabelece relações entre o passado e o presente. Os diversos processos envolvidos pela história do Samba Chula permeiam um lugar em que os sujeitos constroem significados para suas vivências, sendo este uma forma de mediar conhecimentos e identidades coletivas.

#### Referências

DÖRING, Katharina. O Samba da Bahia: Tradição pouco conhecida. Ictus: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, Salvador, n. 5, p. 69-92, Dez. 2004. Disponível em: <http://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34238/19733>. Acesso em: 24 jun. 2021.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTÍSTICO NACIONAL. Dossiê IPHAN 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília: IPHAN, 2006.

SILVA, Fredison Aylandro Matos. O Samba Chula dos Filhos da Pitangueira: De manifestação Cultural Regional a Patrimônio Imaterial da Humanidade. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) - UFBA, 2015.



# CARRIE

Anna Beatriz da Silva Fontes

Esta ilustração tem a intencionalidade de ser uma introdução à primeira parte do livro Carrie, de Stephen King, denominada “Parte I- Brincando com Sangue”. Neste momento, estamos precedentes do acontecimento do baile sangrento: aqui a história é apresentada em preto e branco, sem tingimento em vermelho. É retratada a personagem Carrie antes da descoberta de seus poderes telecinéticos - recolhida, aceitando ser alvo de toda hostilidade no ambiente escolar; vítima constante de bullying, uma frase que destaca sua trajetória de sofrimento com a escola e colegas é Carrie White eats shit, que desde o primário a acompanha por todas as escolas onde passou.



JASI PEREIRA



Jasi Pereira. Aqua N 1. 2021. Papel 300g. 13x29cm



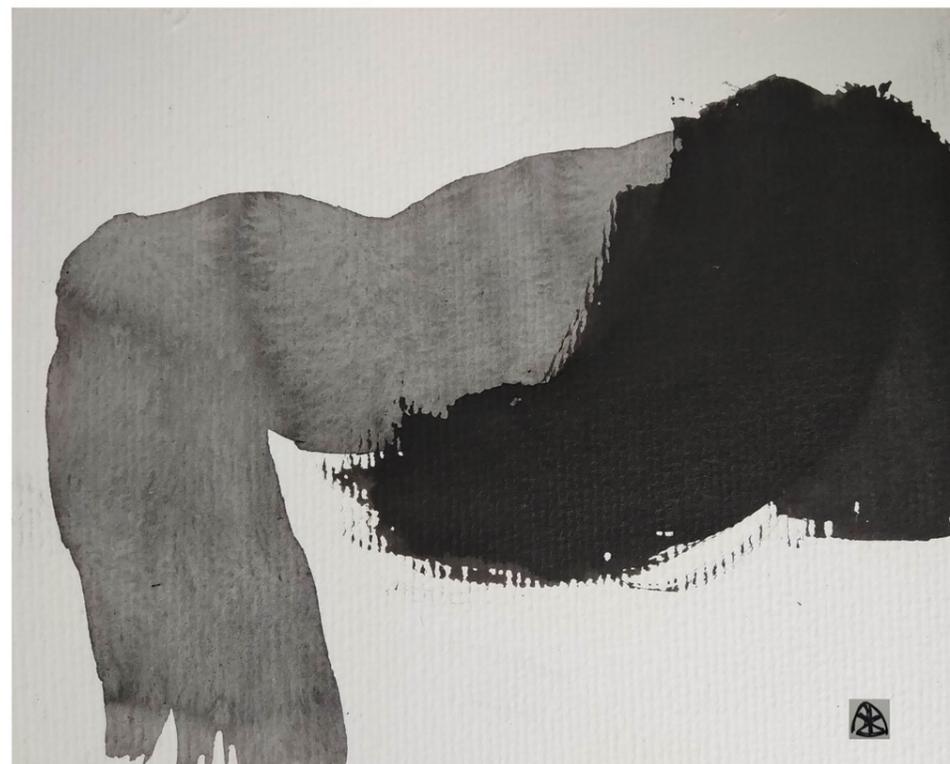
Aqua N 2. 2021. Papel 300g. 24x29cm



Aqua N 3. 2021. Papel 300g. 17x9cm



Aqua N 4. 2021. Papel 300g. 20x25cm



Aqua N 5. 2021. Papel 300g. 13x18cm



Aqua N 6. 2021. Papel 300g. 13x18cm



Aqua N 7. 2021. Papel 300g. 25x29cm

# CAMINHO VENERÁVEL

Muriel Anita Graciela Brossard  
muriel.brossard@ufba.br

**C**aminho venerável é um ensaio visual poético, em forma de vídeo de duração de 1:07 minuto, mostrando uma instalação de imagens de anatomia artística, com as obras originais que criei durante o semestre 2021.1 e outras, impressas.

Este trabalho acadêmico foi apresentado à disciplina Anatomia Artística, do curso de graduação em Artes Visuais da Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito para conclusão da disciplina ICS O11, com o Professor José de Rocha.

O “Caminho venerável” é uma metáfora do percurso do

desenhista (representado pelo manequim articulado, Figura 1) no aprimoramento do seu trabalho. Também é uma metáfora da trilha que temos, todos nós, humanos, que caminhar na vida carnal (representada pelas imagens coladas na parede da instalação, Figura 3). Às vezes a caminhada é bem pesada (áudio), para todos, ela irá terminar em forma de augustos ossos (Augustus, Figura 3).

O vídeo está no YouTube <https://youtu.be/6zQzCPxYL44>





AMIT K. GENERAVEL



@MagbrArt



Escola de  
Belas Artes  
UFBA  
145 anos

CA  
E BA  
U