



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

GEOVANA ARAÚJO CÔRTEZ SILVA

BICHO METAMORFOSEANTE:
CORPO-MEMÓRIA-MATÉRIA EM CONFLUÊNCIA

Salvador

2024

GEOVANA ARAÚJO CÔRTEZ SILVA

**BICHO METAMORFOSEANTE:
CORPO-MEMÓRIA-MATÉRIA EM CONFLUÊNCIA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes Da Universidade Federal da Bahia na linha de Processos de Criação Artística, como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Nanci Santos Novais

Salvador

2024

S586 Silva, Geovana Araújo Côrtes.
Bicho metamorfoseante: corpo-memória-matéria em confluência. /
Geovana Araújo Côrtes Silva. - - Salvador, 2024.
100 f. : il.

Orientadora: Profa Dra. Nanci dos Santos Novais.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais -
PPGAV) - - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2024.

1. Processos criativos. 2. Instalação. 3. Barro. 4. Corpo feminino.
5. Rio Preto. I. Novais, Nanci dos Santos. II. Universidade Federal da Bahia.
Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 7.036

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

GEOVANA ARAÚJO CÔRTEZ SILVA

**BICHO METAMORFOSEANTE:
CORPO-MEMÓRIA-MATÉRIA EM CONFLUÊNCIA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes Da Universidade Federal da Bahia na linha de Processos de Criação Artística, como requisito para obtenção do título de mestre.

Salvador, 22 de novembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

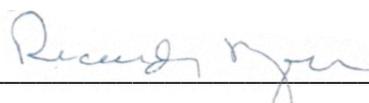
Nanci Santos Novais – Orientadora



Doutora em Corrientes Experimentales en la Escultura Contempo pela Universidade Politecnica de Valencia,
UPV, Espanha

Universidade Federal da Bahia

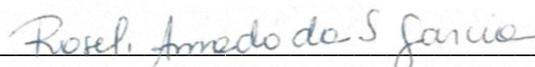
Ricardo Bezerra de Albuquerque



Doutor em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho,
UNESP, Brasil

Universidade Federal da Bahia

Roseli Amado da Silva Garcia



Doutora em Engenharia e Gestão do Conhecimento pela Universidade Federal de Santa Catarina,
UFSC, Brasil

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Rio Preto pela aliança e sustentação de uma vida fluída.

À minha orientadora, Nanci Novais pela escuta acolhedora e disposição na orientação dessa pesquisa. Aos professores que compõem a banca Ricardo Bezerra e Roseli Amado pelas contribuições esclarecedoras na escrita da dissertação. Aos professores do PPGAV e aos colegas do programa e da graduação pelas trocas enriquecedoras sobre processos de criação, ouvir e estar em contato com o outro dá estrutura ao bicho metamorfoseante.

Agradeço Ticiania Lamego, Victor Mota e Wilton Oliveira pela presença, força e ajuda para a realização da exposição final e pelas trocas ao longo desses dois anos de pesquisa. Aos amigos, irmãos, primos e tios que dão leveza e segurança. Ao Ativa Ateliê pelo espaço expositivo, por acreditar na pesquisa e possibilitar a realização da minha primeira exposição individual.

Sou grata ao meu avô Theobaldo Côrtes pelo amor, estrutura, incentivo e clareza sobre a importância e potência da universidade em nossa família. À minha avó Maria Benedicta e minha mãe Jussara Côrtes pela sustentação da minha vida. À Thiago Brandão, obrigada por existir.

“Olhar o rio como escultura e a escultura como um
rio em plena atividade”
(DIDI-HUBERMAN)

RESUMO

A presente pesquisa intitulada “BICHO METAMORFOSEANTE: CORPO-MEMÓRIA-MATÉRIA EM CONFLUÊNCIA”, nasceu da necessidade de fazer uma reflexão sobre meu processo de criação artística desenvolvido a partir dos procedimentos matéricos envolvendo a terra e a água, instruído no pensamento feminista e decolonial, tendo como suporte teorias de filósofos e pensadores contemporâneos que se dedicam a estudar os referidos temas, tais como: Ailton Krenak, Antônio Bispo dos Santos, Conceição Evaristo, Gabriela Barzaghi De Laurentis, Glória E. Anzaldúa, Manuela Rodrigues, Margareth Rago, Rosana Paulino, Vera Maria Pallamin e Walter Mignolo. Nesse sentido a referida pesquisa se desenvolveu por meio da metodologia autobiográfica objetivando buscar entendimentos sobre a relação entre corpo feminino e seres mais que humanos, no caso dessa pesquisa o ser-Rio Preto e seus territórios confluentes, em Palmeiras na Chapada Diamantina – BA. Fontes de inspiração para a minha criação artística a partir do manuseio com o barro. Nessa confluência corpo-memória- matéria surge a produção teórico-prática que compõe esta pesquisa, as obras criadas nesse processo fizeram parte de exposições e publicações coletivas entre os anos de 2022 e 2024, como também a exposição individual intitulado “bicho metamorfoseante” que aconteceu em setembro de 2024, na A Galeria no Ativa Atalier em Salvador, Bahia. O corpoescultura construído durante a pesquisa, dá-me estrutura não só para seguir minha carreira artística, mas também uma compreensão do eu ajuntado com o território de maneira expandida do significado de criar. Essa pesquisa teórico-prática constitui o trabalho de conclusão do curso de mestrado desenvolvido na Linha de Processos de Criação Artística do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Palavras-chave: Processos criativos. Instalação. Barro. Corpo feminino. Rio Preto.

ABSTRACT

The present research, titled "METAMORPHOSING CREATURE: BODY-MEMORY-MATTER IN CONFLUENCE", arose from the need to reflect on my artistic creation process developed through material procedures involving earth and water, informed by feminist and decolonial thought. It draws on the theories of contemporary philosophers and thinkers who explore these themes, such as Ailton Krenak, Antônio Bispo dos Santos, Conceição Evaristo, Gabriela Barzaghi De Laurentis, Glória E. Anzaldúa, Manuela Rodrigues, Margareth Rago, Rosana Paulino, Vera Maria Pallamin, and Walter Mignolo. This research was developed using an autobiographical methodology, aiming to understand the relationship between the female body and more-than-human beings—in this case, the Rio Preto river and its surrounding territories in Palmeiras, Chapada Diamantina – BA. These elements serve as sources of inspiration for my artistic creation, particularly through working with clay. In this confluence of body-memory-matter, a theoretical-practical production emerges, forming the basis of this research. The works created in this process were part of collective exhibitions and publications between 2022 and 2024, as well as the solo exhibition titled "*metamorphosing Creature*," which took place in September 2024 at A Galeria Ativa Atelier in Salvador, Bahia. The body-sculpture constructed during the research provides me with a framework not only to advance my artistic career but also to gain an understanding of the self intertwined with the territory in an expanded sense of creation. This work constitutes the final project of the master's degree program in the line of the Artistic Creation Processes in the Graduate Program in Visual Arts at the School of Fine Arts, Federal University of Bahia.

Keywords: Creative processes. Installation. Clay. Female body. Rio Preto

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rio Preto e vó, 2024. Colagem digital.	21
Figura 2 - <i>aquilo que me pega pelo umbigo</i> , 2022. Cerâmica e areia, aproximadamente 200x130 cm.	24
Figura 3 - montagem da instalação <i>aquilo que me pega pelo umbigo</i> na mostra de processos da residência artística Zona Fluxus - Ciclo II, 2022.	25
Figura 4 - detalhe da instalação.	26
Figura 5 - Rosana Paulino, <i>Casulo</i> , 2001.	27
Figura 6 – Rosana Paulino, <i>Casulo</i> , 2001. Fonte: site da artista Rosana Paulino.	27
Figura 7 – processo de criação das peças da instalação <i>aquilo que me pega pelo umbigo</i> no laboratório de investigação tridimensional na EBA UFBA, 2022.	29
Figura 8 - <i>sem título</i> , da série <i>aquilo que me pega pelo umbigo</i> , 2022. Instalação, tamanho variado.	30
Figura 9 - <i>sem título</i> , da série <i>aquilo que me pega pelo umbigo</i> , 2022. Instalação, tamanho variado.	30
Figura 10 - detalhe da instalação <i>aquilo que me pega pelo umbigo</i> na mostra de processos da residência artística Zona Fluxus.	31
Figura 11 - mapa da parte urbana do município de Palmeiras com ênfase no Rio Preto.	34
Figura 12 - <i>Rio Preto</i> , 2024. Argila coletada na beira do Rio Preto e óleo sobre tela, 16x22 cm.	35
Figura 13 - <i>cartas ao vento</i> , 2023. Tinta feita com pigmentos coletados na beira do Rio Preto na cidade de Palmeiras-BA sobre papel algodão, políptico, 25x33 cm (cada).	36
Figura 14 – coletando barro no barranco de argila amarela na estrada de Palmeiras em direção ao povoado do Pau Ferro. Do outro lado da estrada passa o Rio Preto, janeiro de 2024.	37
Figura 15 - argilas coletadas em janeiro de 2024.	38
Figura 16 - <i>sem título</i> da série <i>cartas ao vento</i> , 2023. Tinta feita com pigmentos coletados na beira do rio da cidade de Palmeiras-BA sobre papel algodão, políptico, 25x33 cm.	39
Figura 17 - <i>sem título</i> da série <i>cartas ao vento</i> , 2023. Tinta feita com pigmentos coletados na beira do rio da cidade de Palmeiras-BA sobre papel algodão, políptico, 25x33 cm.	

.....	39
Figura 18 - processo de criação das cartas ao vento.....	40
Figura 19 - <i>Territórios imaginados</i> da instalação <i>mil silêncios e nenhum vazio</i> , 2023. Cerâmica, 35x60x04 cm.	47
Figura 20 - <i>sem título</i> da série <i>corpo-paisagem</i> , 2023. Argila e óleo sobre tela, 9x12,5x1,5 cm.	49
Figura 21 – Fotografia analógica do Lajedão, 2005.....	49
Figura 22 - <i>sem título</i> da série <i>corpo-paisagem</i> , 2024. Argila e óleo sobre tela, 9x12,5x1,5 cm.	50
Figura 23 -Fotografia analógica do rio, 2005.....	50
Figura 24 - Cecilia Vicuña, <i>Quipu Viscera</i> , de 2017 (Foto: Cortesia da Artista, Lehman Maupin, Nova ork, Hong Kong e Seul).....	52
Figura 25 - Cecilia Vicuña, <i>Poncho quipu</i> da série <i>Precários</i> . Cortesia da artista e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, e Seoul.	53
Figura 26 - vista da instalação de Cecilia Vicuña: <i>Lo Precarious/The Precarious</i> no Wexner Center for the Arts.	53
Figura 27 - <i>sem título</i> , da série <i>aquilo que me pega pelo umbigo</i> , 2022. Instalação, tamanho variado.	57
Figura 28 - processo de construção da escultura central durante o tirocínio docente orientado na disciplina Expressão Tridimensional VI em 2023.....	58
Figura 29 - início do processo de criação da escultura na técnica de construção em cerâmica conhecida como acordeamento.	59
Figura 30 - processo de criação da escultura na técnica de construção em cerâmica conhecida como acordeamento.....	60
Figura 31 - processo de conserto das rachaduras.	61
Figura 32 - base da escultura sem rachaduras após semanas trabalhando na recuperação da estrutura.	62
Figura 33 - terceira parte da escultura.	63
Figura 34 - <i>ser-morro</i> na Ocupação PPGAV Mestrado na Galeria Cañizares, 2023..	63
Figura 35 - <i>Balança de pesar pedras preciosas</i> , 2021-23. Aquarela sobre papel, 25 linhas de algodão de 1,60m trançadas e cerâmica. 1,20x1,50 m.	65
Figura 36 - Louise Bourgeois, <i>Destruição do pai</i> , 1974.....	66
Figura 37 - <i>Balança de pesar pedras preciosas</i> na exposição Casa de Mulheres no	

MAM-BA, 2024.	67
Figura 38 – <i>territórios imaginados</i> na instalação <i>mil silêncios e nenhum vazio</i> na exposição Ocupação PPGAV Mestrado na Galeria Cañizares, 2023.	68
Figura 39 - interação com a instalação <i>mil silêncios e nenhum vazio</i> , 2023.	70
Figura 40 - <i>sem título</i> , 2024. Cerâmica sobre terra.	75
Figura 41 - <i>ser-fruto / urucum</i> , 2024. Cerâmica.	75
Figura 42 - mostruários de argilas coloridas para teste como engobe antes da sinterização.	76
Figura 43 - mostruários de argilas coloridas para teste como engobe depois da sinterização.	76
Figura 44 - <i>Silêncio</i> , 2023. Aquarela natural sobre papel, na instalação <i>mil silêncios e nenhum vazio</i> , 2023.	77
Figura 45 - <i>mil silêncios e nenhum vazio</i> , 2023 na exposição <i>bicho metamorfoseante</i> , 2024.	78
Figura 46 - Sarah Hallelujah, Espinhos na exposição Quase Árido na RV Cultura e Arte, 2024.	79
Figura 47 - <i>sem título</i> , 2024. Argila em pó e óleo sobre pedra. 6,5 x 6,5x 3 cm. Na OCUPAÇÃO - Exposição de discentes de mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA.	79
Figura 48 - Sarah Halleluia, <i>Réplicas do meteorito do Bendegó</i> feitos em argila preta, 2019.	80
Figura 49 - <i>sem título</i> , 2024. Argila em pó e óleo sobre pedra. 6,5 x 6,5x 3 cm. Na OCUPAÇÃO - Exposição de discentes de mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, 2024.	81
Figura 50 - card de divulgação da exposição <i>bicho metamorfoseante</i>	83
Figura 51 - visitante interagindo com a instalação <i>mil silêncios e nenhum vazio</i> na exposição <i>bicho metamorfoseante</i> , 2024.	85
Figura 52 - visitante interagindo com a instalação <i>mil silêncios e nenhum vazio</i> na exposição <i>bicho metamorfoseante</i> , 2024.	85
Figura 53 - entrada da exposição <i>bicho metamorfoseante</i> na A Galeria em setembro de 2024.	86
Figura 54 - <i>sem título</i> , 2023 na exposição <i>bicho metamorfoseante</i> na A Galeria em setembro de 2024.	86

Figura 55 – vista da exposição <i>bicho metamorfoseante</i> na A Galeria em setembro de 2024.....	87
Figura 56 - <i>sem título</i> , 2024 na exposição <i>bicho metamorfoseante</i> na A Galeria em setembro de 2024.....	87
Figura 57 - <i>ser-fruto/urucum</i> na exposição <i>bicho metamorfoseante</i> na A Galeria em setembro de 2024.....	88
Figura 58 - instalação <i>mil silêncios e nenhum vazio</i> na exposição <i>bicho metamorfoseante</i> na A Galeria em setembro de 2024.....	88
Figura 59 - <i>ser-morro</i> na exposição <i>bicho metamorfoseante</i> na A Galeria em setembro de 2024.	89
Figura 60 - vista das obras <i>ser-morro</i> e <i>cartas ao vento</i> na exposição <i>bicho metamorfoseante</i> na A Galeria em setembro de 2024.....	89
Figura 61 – folder da exposição com texto da curadora Ticiano Lamego.....	90

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	14
1. DE ONDE VENHO.....	20
a. Aquilo que me pega pelo umbigo.....	24
b. Devir-rio.....	31
c. Cartas ao vento.....	36
d. Ser-rio ser-terra.....	44
2. MOTIVAÇÕES DO CRIAR.....	45
a. Ser-mulher-rio-barro-escultura-bicho no mundo.....	54
b. Ser-morro.....	56
c. Corpo-memória-matéria.....	67
3. CORPO NO TERRITÓRIO.....	73
a. Metamorfose.....	73
b. Jardim-rio.....	77
c. Exposição final “bicho metamorfoseante”.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS.....	96

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa intitulada “BICHO METAMORFOSEANTE: CORPO-MEMÓRIA-MATÉRIAS EM CONFLUÊNCIA”, desenvolveu-se partindo da necessidade de compreender meus processos criativos, uma vez que são processos que nascem das minhas experiências vividas, podendo, assim, levantar as questões que guiam meus interesses, como as experiências que vivencio com seres mais que humanos¹ desde que nasci, moldando meu imaginário e dando forma ao que é criado. Nessa dinâmica entre corpo-memória-matéria², surgem trabalhos que dialogam com a autobiografia, metodologia utilizada nesta pesquisa como uma prática decolonial³ e feminista⁴ de pensar o processo criativo. Dessa forma, algumas escolhas, dentro da escrita e do processo de criação, ganham uma dimensão compreensiva sobre o eu e como este se relaciona com o mundo de forma situada, ou seja, com um mundo que dialoga com o espaço-tempo ao qual pertenço. De acordo com Manoela Rodrigues, “as escritas e atos autobiográficos, quando situados criticamente, podem oferecer uma metodologia de confronto à colonialidade e, portanto, indicar caminhos que conduzam ao “vir a ser” decolonial” (RODRIGUES, 2017, p. 3160).

Nesse processo, para me situar criticamente, foi importante procurar formas de escritas que dão conta de expressar o decolonial e o feminismo na minha experiência e prática artística. É neste momento que entro em contato com o trabalho de Conceição Evaristo sobre a prática

¹ Esse termo é referente às pesquisas decolonias que compreendem as relações entre os seres humanos e não humanos como alianças-afetivas. Em que tais alianças não reclamam por igualdade, mas evocam radical diversidade, onde as diferenças entre os seres podem criar alternativas de desantropomorfização e a possibilidade de fabular alternativas de formas de viver, criar outros mundos. Como diz Ailton Krenak, 2022, as alianças-afetivas nos dão alternativas para remundizar, tal pensamento compreende que a relação de confluência e alianças afetivas entre seres humanos e mais que humanos abrange o conceito de multiespécie, que versa sobre o ponto de origem da vida partir de um mesmo ser vivo, e, a assim, as experiências e formas de existir foram sendo compartilhadas e multiplicadas, mas sem mudar esse princípio que conecta as espécies nessa rede onde o corpo humano não é protagonista, ele é, a partir da relação com outros seres mais que humanos, multiespécie.

² A partir do contato com a matéria o corpo acessa memórias. Tal dinâmica será abordada no subcapítulo 2.c. Corpo-memória-matéria.

³ Estudos decoloniais são aqueles que compreendem a colonialidade como parte formadora de ser e pensar nos territórios em que ocupamos, no caso dessa pesquisa - Brasil. E, a partir daí pensar, formas de agir, pensar e enunciar que desobedeçam às ideias colonialistas engendradas em nossa formação enquanto sociedade e, assim, poder superá-las. Esse conceito está melhor fundamentado no capítulo 2. MOTIVAÇÕES DO CRIAR.

⁴ Nesta pesquisa, utilizo os estudos feministas, os quais enunciam uma visão e posicionamento críticos em face ao espaço social marcado por questões de gênero. Aqui é necessário compreender a escolha do feminismo junto ao decolonial, ou seja, vejo o feminismo como uma prática decolonial, pois a partir da apreensão do ambiente social no qual está inserido, o sujeito cria alternativas para subverter as lógicas do organismo. No caso do feminismo, são ações que desobedecem a princípios do falocentrismo, criticam as categorias identitárias nas quais estamos submetidos e cria, assim, imagens críticas sobre os corpos na sociedade patriarcal, falocêntrica e colonial. Esse conceito está melhor fundamentado no capítulo 2. MOTIVAÇÕES DO CRIAR.

da escrevivência⁵. Uma das questões que mais me tocaram em suas provocações foram como essa forma de escrita revela as experiências cotidianas e subjetivas. E também, como a escrita, a partir dos parâmetros da escrevivência, dá vazão à pensamentos e vivências íntimas transformando-os em experiências coletivas. Assim, quando uma mulher escreve, fala e cria obras de arte, também enuncia outras vidas, outras histórias e vivências.

Nessa prática de escrita autobiográfica, fui aprofundando os campos de interesse. As obras criadas refletem sobre minhas vivências que partem das experiências que vivi e vivo na minha cidade natal, Palmeiras e no Rio Preto⁶. Lugar que me possibilita a experiência de metamorfose quando, em confluência com o rio, posso experimentar ser outra coisa, ser um bicho metamorfoseante.

Para a pesquisa, é importante perceber possibilidades de vidas que partam de outras lógicas nas quais estamos imersos no Brasil colonizado. É importante fazer e compreender esse território de uma forma diferente, diferenciada da forma que herdamos. Aqui, quero dizer que, através da prática artística, procuro entender o espaço-tempo no qual estou inserida de uma maneira que alianças com outros seres mais que humanos (os seres-rio) me permitem criar novas configurações de existência, nas quais seja possível fabular, de forma feminista e decolonial, outras experiências de vida.

Sinto necessidade, a partir da criação artística, compreender a minha própria existência, mas não uma existência individual, e, sim, uma que ative outras histórias na memória corporal, para e a partir daí poder recriar e reconectar com outras histórias possíveis. Uso, como base para esse entendimento do eu coletivo, as reflexões apresentadas nos ciclos de estudos sobre a vida do projeto Selvagem⁷, cujo diálogos se efetivam entre saberes indígenas, científicos, filosóficos e de outras espécies.

Na flecha 3 do projeto, chamado Metamorfose⁸, os pensadores em diálogo - Ailton

⁵ Em ESCREVIVÊNCIA: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo, onde algumas entrevistas com a autora foram transcritas ela diz: “A escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si” (EVARISTO, 2020, p. 28).

⁶ Rio Preto é o rio que atravessa a cidade de Palmeiras, na Chapada Diamantina, Bahia. Minha cidade natal e de onde partem as experiências e pensamentos que se encarnam na criação artística.

⁷ Para saber mais sobre o projeto acesse o link: <https://selvagemiciclo.com.br/o-que-somos/>

⁸ Para ver o caderno referente a Flecha 3 – Metamorfose acesse o link: https://selvagemiciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/10/CADERNO_FLECHA_3.pdf

Krenak, Anna Dantes, Emanuele Coccia e João Paulo Lima Barreto - discutem sobre o ponto comum da origem da vida, partindo da ideia de que, no início da criação do mundo, todas e todos viemos do mesmo ser vivo, de uma mesma estrutura na qual se multiplicam e metamorfoseiam maneiras de existir. Dessa forma, essa confabulação implica que “todos os seres vivos são, de uma certa forma, um mesmo corpo, uma mesma vida e um mesmo eu que continua passando de forma em forma, de sujeito em sujeito, de existência em existência” (KRENAK & DANTEs, 2021, p. 10).

Esse pensamento diz, portanto, que uma vida permeia a existência de todos os seres⁹ e compreende que “o rio é tão vivo quanto os peixes, a montanha é tão viva quanto a menor semente” (KRENAK & DANTEs, 2021, p. 7), ou seja, entende que todo corpo é multiespécie. A partir desse ponto de vista, encontrei fundamentos que dialogam com a minha experiência de viver em aliança com o Rio Preto desde que nasci. Nesse momento, compreendo então, a água como um devaneio¹⁰ recorrente.

Em seu livro *Futuro Ancestral*, Ailton Krenak diz:

Nas noites silenciosas ouvimos sua voz e falamos com nosso rio-música. Gostamos de agradecê-lo, porque ele nos dá comida e essa água maravilhosa, amplia nossas visões de mundo e confere sentido à nossa existência. À noite, suas águas correm velozes e rumorosas, o sussurro delas desce pelas pedras e forma corredeiras que fazem música e, nessa hora, a pedra e a água nos implicam de maneira tão maravilhosa que nos permitem conjugar o nós: nós-rio, nós-montanhas, nós-terra. Nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres que nos permitimos sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir. Por exemplo, ser água e viver essa incrível potência que ela tem de tomar diferentes caminhos. (KRENAK, 2022, p. 8)

Esse trecho de Krenak é importante para a pesquisa, pois traz a dimensão da possibilidade de experimentarmos outras formas de existir. E essa percepção veio através dos seres-rio. Como

⁹ No caso dessa pesquisa, procuro investigar a relação de vida que existe entre o ser-rio e a minha própria existência pelo barro.

¹⁰ O conceito de devaneio que tenho como referencial teórico é o apresentado por Gaston Bachelard, 2018, no qual compreende o devaneio não como um simples momento do inconsciente, mas um devaneio que trabalha a matéria em conjunto com a imaginação, que mais do que formar imagens da realidade, é a capacidade de criar imagens que ultrapassam a realidade. O devaneio é e deve ser anterior à experiência, deve ser algo vivenciado no campo da imaginação material, aquela que cria. Segundo ele “é necessária a união de uma atividade sonhadora e de uma atividade ideativa para produzir uma obra poética” (2018, p. 11), ou seja, é preciso estar aberto e buscar formas de acessar imagens por meio dos sonhos, da escrita, do gesto sem racionalização. A partir daí, a imaginação ativa se forma no consciente, dando forma à obra. É um diálogo entre o que se sente e o que se sabe.

se eles tivessem me apresentando um modo de viver diferente do jeito humano antropomórfico. Ao entrar em contato com essas fabulações, percebo pensamentos tão íntimos do meu ser, aqueles que ainda não estavam diante da racionalidade da consciência, mas que podem ser sentidos no corpo e na alma e que escapam no processo de criação artística.

A vivência que tenho com as águas do Rio Preto, esse que sussurra em meus ouvidos muito antes da presença física de meu corpo, me apresenta e me aproxima desse futuro fabulado, imaginado, devaneado, desse remundizar que evoco com a pesquisa. Viver em aliança com o rio dá-me possibilidades de experimentar com suas águas, com as pedras que correm em suas correntezas e com a terra que dá estrutura para sua permanência naquele território. Viver ao seu lado, oferece-me o material que trabalho na criação das obras, o barro. Esse que vem da mistura dessa água doce com a terra molhada encontrada embaixo dos meus pés.

O barro, é aqui, a materialidade que possibilita a criação do terceiro elemento que surge na relação corpo-memória-matéria. Ao juntar os gestos do corpo feminino com o barro, surgem as obras que são o diálogo entre o que vivencio e o que fabulo na procura de caminhos que me permitam existir como bicho¹¹.

As águas doces do Rio Preto, que me acompanham, trouxeram, em um ato de encontro, a dimensão criadora que estava faltando para enraizar o pensamento aqui construído. Como Gaston Bachelard fala em sua obra *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*: “a água é um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 2018, p. 6).

O autor segue com o raciocínio e nos apresenta a ideia de que é a partir das experiências pessoais que surgem símbolos psicológicos essenciais, e destes, a correspondência ontológica para compreensão da vida, das imagens, dos sentimentos, e, portanto, da poética. Entendo, pois, que, no contato com a matéria, surgem as possibilidades de experiências psíquicas a se transporem para além da experiência interna pessoal e individualizante, para, enfim, como forma de conhecimento, de troca e comunicação com o mundo, com o externo.

Partindo das experiências pessoais, Bachelard segue a reflexão nos apresentando, a partir de uma escrita ensaística, sua terra natal. Que segundo o filósofo:

¹¹ Aqui compreendo a palavra bicho como uma palavra que abre interpretações do que é ser selvagem, um ser que subverte as noções do colonialismo e falocentrismo, mostrando ao mundo outras maneiras de viver, de pensar de forma híbrida.

[...] é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental. (BACHELARD, 2018, p. 9)

Tomo liberdade, a partir desse ensaio do autor, para apresentar de onde venho, de quais águas estou falando e como elas são fundamentais na construção da metodologia de pesquisa autobiográfica escolhida para este projeto.

Palmeiras é minha cidade natal, onde tudo e todos que conheci, no âmago, estão fincados naquele chão feito de pedras amaciadas pelas águas doces que não param de correr.

Salvador é a cidade em que moro desde que saí de Palmeiras. É onde me permitiu ser e descobrir o corpo que perambula pelo mundo carregando minha alma.

As duas estão conectadas pela água. Uma, onde ela nasce, a outra onde morre para nascer de novo.

Palmeiras está no interior, nos olhos d'água do sertão. De lá nascem rios que correm, fluem e vão em direção a Salvador, chegando quentes, tão mornas que sair desse mar é o último desejo de alguém que nasceu no rio.

Dois lugares que atravessam minha pele a ponto de preencherem o corpo inteiro de água, uma parte doce e outra salgada. Salobra.

Não sou nem estou em Palmeiras, assim como não sou nem estou em Salvador. Pertencço ao fluir, ao transitar dessa água que nunca para, saindo e voltando num ciclo de eterno deslocamento.

nunca estando

nunca sendo.

fluindo.

É, portanto, a partir da confluência¹² (SANTOS, 2015), entre o fluir desse corpo de água

¹² Esse conceito será apresentado no capítulo 1. DE ONDE VENHO

com o deslocamento do meu corpo através de territórios imaginados que permeiam a cidade de Palmeiras, que crio, com o barro, obras que compõem a pesquisa e a exposição *bicho metamorfoseante*, como forma de existir que se confunde com a água dos rios imaginados que conectam e permitem o deslocamento do corpo.

Assim, a pesquisa fala da experiência do corpo em confluência com os seres-rios nesse deslocamento fabulado, que cria territórios onde as diversas formas de existência dos seres são possíveis de “inventar outros mundos - o que é muito mais interessante do que inventar futuros” (KRENAK, 2022, p. 52). Pois, neste estado de confluência, em que se é possível pensar alianças e devires,

um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. (SANTOS, 2023, p. 4)

Partindo dessas ideias plurais, a escrita dessa dissertação se dá em três momentos: de onde venho; motivações do criar; corpo no território.

DE ONDE VENHO é o capítulo no qual abordo sobre as escolhas de trabalhar com o ser-rio em confluência com o deslocamento do corpo nos territórios imaginados. DE ONDE VENHO é a possibilidade de compreensão crítica desse momento da minha pesquisa, a qual dá fôlego para a criação artística pulsar aqui dentro de mim e poder sair-voltar ao mundo.

Sigo as MOTIVAÇÕES DO CRIAR. Neste capítulo, falo sobre as metodologias de criação artística durante a pesquisa. Há o enfoque nos estudos feminista e decolonial para a construção de um entendimento metodológico que chamo de corpo-memória-matéria, ou seja, ao ter contato com a matéria, o corpo ativa memórias resultando no objeto artístico. Para embasar essa discussão, relato a experiência de trabalhar com o barro, matéria escolhida para a criação das obras criadas durante a pesquisa.

O terceiro momento: CORPO NO TERRITÓRIO é um capítulo que disserta sobre as imagens construídas na exposição *bicho metamorfoseante* e sua relação com o território que atravessa a pesquisa, ou seja, o Rio Preto, os seres mais que humanos e paisagens que permeiam sua existência. Nesse capítulo, verso sobre mais imagens criadas durante a pesquisa e também sobre exposição “*Bicho metamorfoseante*”, que diz respeito à mostra final da pesquisa, acontecida em setembro de 2024 em Salvador, Bahia, na Galeria Ativa Atelier com curadoria de Ticiane Lamago, montagem e iluminação de Wilton Oliveira e fotografias de Victor Mota.

1. DE ONDE VENHO

Em qual tempo escrever algo que se constrói por dois anos? Talvez precise criar uma lógica que me ajude a compreender essa trajetória em todos os tempos possíveis, aqueles que conhecemos de cabo a rabo – passado, presente, futuro – mas também aqueles que só sabemos que existem quando nos permitimos fechar os olhos e devanear.

Talvez, para falar de onde surgem as motivações do criar, precise fechar os olhos, me permitir imaginar para, no devaneio, acessar aquilo que me é mais profundo. Nesse mergulho ao inconsciente - para entrar em contato com o que ainda permanece na penumbra da razão - encontro minhas motivações, anseios e lutas com os quais necessito me comunicar. É um mergulho profundo em direção a algo desconhecido, mas é possível sentir a ponto de transbordar o corpo em direção ao lado externo.

Essa motivação de criar, nesse momento da pesquisa artística, vem das minhas raízes e experiências que troquei e troco com minha cidade natal, Palmeiras, cidade atravessada pelo Rio Preto. Minhas memórias são ocupadas pelas lembranças, fabulações e imagens que criei junto a esse corpo-rio que corta o território¹³. Meu corpo existe, também, pela relação que tenho e construí com este rio desde antes de nascer, pois, minha família, viva e antepassada, estão desde sempre no mesmo chão e terra de onde falo. Assim, imagens de águas doces, correndo, são devaneios recorrentes ao que crio.

Ao acessar essas imagens de águas doces que correm e cortam territórios, enuncio junto ao rio, essas vivências que não só minhas, são coletivas, são experiências de um povo que compartilha comigo a existência do rio e um modo de viver que ultrapassa as lógicas extrativistas e compreendem esse corpo de água como ser que comunga vida conosco. A figura a seguir (Figura 1) é uma imagem de processo da confabulação de como esse corpo feminino, que conflui com o rio antes de eu nascer, devaneia e cria.

Essa imagem surge pela necessidade de enunciar a relação de uma mulher, minha avó, que nasceu e criou sua família no leito do Rio Preto, ser-rio responsável pela brincadeira, limpeza, conexão. O rio, nas histórias compartilhadas, perpassa a vida nos momentos de encontro, de comungar, junto aos outros seres mais que humanos, experiências de viver naquele território. A terra molhada – o barro - por debaixo disso tudo dá forma, corpo, substância. E a

¹³ Aquilo que é habitado, ou seja, o corpo, o rio, as memórias, as fabulações e as criações artísticas são territórios.

água que abraça toda essa troca.

Figura 1 – Rio Preto e vó, 2024. Colagem digital.



Fonte: arquivo da autora.

Essas histórias são os fundamentos dos devaneios que compõem as imagens fabuladas nessa pesquisa em busca do bicho metamorfoseante. Em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, Bachelard, 2018 diz:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. (BACHELARD, 2018, p. 4)

O devaneio (BACHELARD, 2018) dá a possibilidade de aprofundar o que acontece no processo criativo. O fazer, o experienciar com o corpo algo, que transcende e reconecta, é o devaneio, algo que nunca acaba, que encontra no seu fim o recomeço de outra criação, em um ciclo de vida-morte-vida que se iguala aos movimentos que vem das águas do rio. Aquele, que se abre aos devaneios, se comunica com a alma, compartilha com o corpo, gestos quando entra em contato com a matéria, com o elemento material.

No caso dessa pesquisa, o barro é o elemento material, o possibilitador do devaneio materializante. Pelo barro, os gestos tomam corpo, recriam territórios, fabulam novas experiências e criam. Ainda, segundo Bachelard (2018), a matéria contém o cerne da possibilidade da existência da imagem para além da forma. Só quando ganham materialidade,

imagens podem viver. Há, naquele que cria, a vontade transformadora da matéria; o artista trabalha com “uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde” (BACHELARD, 2018, p. 14).

Para Bachelard, o devaneio não é apenas uma fuga momentânea ou uma distração efêmera; ele tem uma profundidade que estrutura e dá continuidade à imaginação. Esse devaneio é o estado no qual o artista se entrega à matéria, permitindo que ela mesma dite o ritmo e a poética da criação. No caso dessa pesquisa, o barro torna-se essa matéria viva, contendo em si a possibilidade de emergir como um território de novas histórias, formas e criaturas.

Quando o pensador afirma que o devaneio precisa encontrar sua matéria para prosseguir, ele enfatiza a importância de uma ligação íntima e sensorial com o material, algo que experiencio com o barro que coleteo ao longo do Rio Preto. O barro, no processo criativo, não é apenas um meio, mas o próprio campo de encontro que transforma o devaneio em imagem materializada. Ele age como uma extensão do meu corpo, uma parte da minha percepção do território e dos ciclos de vida e metamorfose que observo nas águas do rio. Cada gesto no barro — o moldar, o pressionar, o transformar em corpos que se metamorfoseiam — torna-se um ato de devaneio em que o próprio corpo cria uma continuidade com a matéria e com o imaginário do território.

Nesse sentido, o devaneio bachelardiano não é apenas uma atividade da mente, mas um ciclo que envolve o corpo e a matéria. Esse ciclo no barro cria uma ponte entre o artista e imaginação da matéria, onde o barro é quase uma extensão do corpo que é ao mesmo tempo resistente e maleável. Assim, a imaginação da matéria compreende, portanto, a relação que existe entre mão e matéria, entre corpo que deseja e cria, pois, este, está em constante contato com as substâncias do mundo, moldando-as, lidando com o que a materialidade impele.

Nesse contato com a natureza do barro, surge o interesse de tomar a si mesmo; é reconhecer o próprio corpo como território. Nessa percepção do corpo como elemento que molda as experiências e a prática artística, entro em contato com o conceito de confluência de Antônio Bispo dos Santos (2015) que possibilita expandir a experiência do corpo para além da humana e poder experimentar outros modos de existência.

Com tal conceito, Antônio Bispo dos Santos, nos oferece, a partir de sua experiência enquanto quilombola, a percepção e modos de viver que compreendem a “confluência [como] lei que rege a relação de convivência entres os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo

que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual” (SANTOS, 2015, p. 89). É, portanto, modo de pensar e agir a partir de alianças com outros seres, que compreendem a diferença como diversidade e a aceita como forma de co-criação.

Aqui proponho uma afinidade entre o conceito de confluência de Santos e o conceito de alianças apresentado por Ailton Krenak, em que ele diz que confluência sugere “alianças que evocam uma radical diversidade e que admitem, inclusive, outros mundos. Só assim é possível conjugar algo como “mundizar”, abrir a possibilidade de criar mundos” (KRENAK, 2021, p. 413). O conceito de confluência, trazido por Santos, refere-se ao encontro e à mistura de diferentes formas de vida, saberes e territorialidades, onde os seres – humanos e mais que humanos – encontram-se e se influenciam mutuamente. Essa ideia de confluência propõe um entendimento de território que ultrapassa limites geográficos, valorizando as interações e a coabitação dos diversos seres que compartilham um espaço.

Para Krenak, as alianças afetivas se conectam diretamente a essa confluência, pois ambas as ideias propõem uma relação de interdependência, onde o vínculo entre os seres não é baseado em dominação ou hierarquia, mas em uma comunhão afetiva. Ele sugere que essas alianças são uma forma de respeitar e reconhecer a agência dos seres que habitam um território, promovendo uma relação mais profunda e integrada.

Então, a confluência implica em uma reciprocidade e em trocas que vão além do simples contato; elas evocam transformações mútuas, onde os seres – rios, montanhas, humanos, plantas – interpenetram-se, criando formas de existir juntos. Dessa forma, as alianças afetivas e a confluência se entrelaçam ao reforçar a importância de valorizar existências e suas formas de ser, reconhecendo a necessidade de práticas que mantêm e celebram essas ligações vivas e mutáveis, algo essencial para um futuro onde é possível “ser-rio”.

Santos (2023) diz que “a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. [...] é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida.”. É, portanto, me ajuntando com outros seres e experimentando criar um bicho metamorfoseante a partir da confluência com o Rio Preto pelo barro, que compreendo a possibilidade de reconhecer a experiência como substância que dá forma à criação artística.

Esta possibilita o processo de criação artística que molda e é moldado pelas motivações do criar, atravessam o corpo em busca das materialidades da água e da terra, dando forma a esse corpo povoado por intensidades que está em busca da criação de territórios imaginados,

como modo de criar mundos onde seja possível existir como terra,
água,
rio,
barro,
aquarela.

a. Aquilo que me pega pelo umbigo

Figura 2 - *aquilo que me pega pelo umbigo*, 2022. Cerâmica e areia, aproximadamente 200x130 cm.



Fonte: arquivo da autora.

Nessa busca à procura da criação de territórios imaginados onde a confluência entre corpo e seres mais que humanos seja possível, surge a primeira obra desenvolvida durante a pesquisa - *aquilo que me pega pelo umbigo*. Instalação composta por aproximadamente 40 esculturas de formato oval em cerâmica (**Figura 2**, **Figura 3** e **Figura 4**).

Essa instalação é o início do reconhecimento de si na criação de um corpo que se comunica pela intensidade da experiência de se aliançar com seres de água que povoam os devaneios e dão vazão ao processo de criação artística. A instalação *aquilo que me pega pelo umbigo* começou a ser elaborada durante os encontros da disciplina de Laboratório de

Investigação Tridimensional sob orientação da professora Nanci Novais, e também, durante o ciclo II da residência artística Zona Fluxus, que aconteceu entre novembro e dezembro de 2022 em Salvador.

Figura 3 - montagem da instalação *aquilo que me pega pelo umbigo* na mostra de processos da residência artística Zona Fluxus - Ciclo II, 2022.



Fonte: arquivo da autora.

Figura 4 - detalhe da instalação¹⁴.



Fonte: arquivo da autora.

A obra é composta por esculturas em formato oval. A imagem do ovo remete à ideia de surgimento, de sementes, “é o espaço em que tudo ressurge e se reconfigura, em que a vida começa pela segunda vez” (LAURENTIIS, 2021, p. 76). Cada peça contém imagens que enunciam o início, o nascimento e a possibilidade de reexistir de algo; guardam em si a iminência do surgimento de corpos que remetem ao feminino, em processo de metamorfose e, conseqüentemente, reconhecimento de si.

Cito como referência a essa instalação, a obra *Casulos*, 2001 (**Figura 5** e **Figura 6**), da artista Rosana Paulino, obra que consiste em figuras de mulheres envoltas em fibras e gaze, como se estivessem aprisionadas ou protegidas dentro de casulos, remetendo à ideia de seres em transformação. Essas figuras estão suspensas ou presas, evocando tanto uma sensação de contenção quanto de potencial metamorfose, sugerindo processos de aprisionamento e de mudança.

Tal obra de Rosana Paulino e a instalação *aquilo que me pega pelo umbigo* compartilham uma poética que procura o potencial de transformação e renascimento do corpo, especialmente o corpo feminino, através de processos materiais e simbólicos. Em *Casulos*, Paulino representa

¹⁴ Para ver mais sobre os artistas residentes e trabalhos produzidos no ciclo II da residência artística Zona Fluxus, acesse: <https://geovanacortes.myportfolio.com/mostra-de-processos-zona-fluxus-cicloii>

figuras femininas envoltas em fibras, evocando uma noção de aprisionamento, mas também de gestação e metamorfose, em que o corpo parece esperar pelo momento de se libertar. A escolha dos materiais — gaze e fibras — cria uma sensação de vulnerabilidade e proteção simultâneas, como se essas mulheres estivessem num processo de incubação para, eventualmente, emergirem fortalecidas e transformadas.

Figura 5 - Rosana Paulino, *Casulo*, 2001.



Fonte: site da artista Rosana Paulino.

Figura 6 – Rosana Paulino, *Casulo*, 2001. Fonte: site da artista Rosana Paulino.



Fonte: site da artista Rosana Paulino.

Em *aquilo que me pega pelo umbigo*, trabalho com esculturas ovais de cerâmica, remetendo ao ovo, tal como os casulos de Paulino, como símbolo de surgimento e reconfiguração que contêm uma força criadora. Suas paredes se rompem abrindo espaço para a origem de outros seres, “uma vez que tratam de um recomeço, da possibilidade de imaginar novas formas para si e para o mundo” (LAURENTIIS, 2021, p. 77). Vejo o ovo como ponto de partida para poder experimentar outras formas de vida; o ovo como corporificação da confluência, corpo que possibilita o surgimento de uma vida que experimenta ser múltipla, diversa, confluyente.

Aqui, o ovo se torna uma confluência de vida em potencial, um corpo criador e múltiplo, que, como o casulo, contém uma promessa de ser e de reimaginar a existência. Ambas as obras, portanto, partem de símbolos de proteção e incubação — o casulo e o ovo — para trabalhar a criação de territórios imaginados e possíveis recomeços. Em *Casulos*, Paulino sugere a transcendência de um corpo que carrega a memória da violência, mas também a possibilidade de superação e resiliência. Em *aquilo que me pega pelo umbigo*, o ovo também se abre como uma confluência entre corpo e território, onde a vida pode nascer e ressignificar a própria existência. Essa percepção de metamorfose, em ambas as obras, conecta-se com a prática artística como um espaço de confluência e transformação, no qual o corpo, ao se aliançar com outros seres e elementos, como o barro, expande suas possibilidades de criação e decolonização do imaginário.

As imagens, então, que vão se formando, seguem um ciclo de renascença e surgem a partir da necessidade de se colocarem em conjunto com a matéria e o gesto de alguma coisa irreconhecível no âmbito da consciência. Parte do “campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 14) como um mergulho profundo em direção a algo que ainda não se sabe, mas é possível sentir e grita alto, pega fogo, transborda a ponto de sair do corpo em direção ao mundo, onde os olhos podem finalmente ver aquilo que estava remexendo tudo dentro do meu corpo.

Essa é a intensidade do corpo confluyente.

Durante a criação das peças (**Figura 7**), imagens que partem do formato oval foram ganhando formas que remetem a um corpo que gesta, que pare a partir do rompimento de seus limites corporais, dando vida a corpos estranhos, diferentes em relação a si próprio (**Figura 8** e **Figura 9**). Percebo nas esculturas dessa instalação o início da criação do bicho metamorfoseante. O processo de criação artística se inicia no momento em que me encontro

com a materialidade do barro e, para que pudesse surgir, desse contato, uma aliança entre corpo que cria e matéria, foi preciso começar pelo ovo, pelo ser que contém em si urgência de vida.

Figura 7 – processo de criação das peças da instalação *aquilo que me pega pelo umbigo* no laboratório de investigação tridimensional na EBA UFBA, 2022.



Fonte: arquivo da autora.

Figura 8 - *sem título*, da série *aquilo que me pega pelo umbigo*, 2022. Instalação, tamanho variado.



Fonte: arquivo da autora.

Figura 9 - *sem título*, da série *aquilo que me pega pelo umbigo*, 2022. Instalação, tamanho variado.



Fonte: arquivo da autora.

Neste processo de criação em que o corpo é algo muito presente, as esculturas, que compõem a instalação, apresentam outros corpos para além do humano. Surgem imagens metamorfoseantes entre plantas, raízes, animais, órgãos, caules, rochas e mais (**Figura 10**). É importante romper com a antropomorfização do corpo que experiencia vida, e é, através da mistura de terra e água - barro, que reivindico as diversas possibilidades de ser e existir aqui e agora.

Figura 10 - detalhe da instalação *aquilo que me pega pelo umbigo* na motra de processos da residência artística Zona Fluxus.



Fonte: arquivo da autora.

b. Devir-rio

Assim como Ailton Krenak (2021) diz que o corpo é a membrana com o mundo e é a partir de alianças que podemos confluir e experimentar ser outros seres e construir mundos, Deleuze e Guattari em “Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2” vol. 4 – 2012, lançam o conceito de devir, sendo este um fenômeno de borda que não se contenta em ter semelhança ou ser imitação, mas é da ordem da aliança em que o ser em devir não produz outra coisa senão ele próprio.

“Devir é um verbo, tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler, nem “produzir” (DELLEUZE & GUATTARI, 2012, p.

20). Para Deleuze e Guattari, o devir não é uma simples mudança de forma, mas um processo de metamorfose que ocorre nas bordas, nas zonas de contato, onde o ser não se define pela identidade ou pela semelhança com outra coisa. Ao contrário, o devir é uma força de transformação que se faz e se desfaz a partir das alianças que o ser estabelece com o mundo ao seu redor.

A prática do devir, nesse sentido, é a maneira como procuro transitar entre as materialidades que compõem meu território de criação e que, em contato com o corpo, produzem novas realidades e significados. O barro, como o elemento central da pesquisa, torna-se um veículo para essa experiência, permitindo que a escultura seja tanto uma extensão do corpo quanto uma manifestação de outras existências e histórias do território. Ao esculpir, o corpo entra em estado de devir junto ao material, gerando uma obra que carrega, simultaneamente, a presença do rio, da terra, e de seres mais que humanos.

A partir dessa perspectiva de devir, compreendo os afetos e alianças com as materialidades da terra e da água que permitem, a partir da experiência de negar o organismo e criar um bicho metamorfoseante, experimentar ser barro, ser rio, ser escultura. É através da escultura que o pensamento se transforma em gesto e ganha forma, momento em que a obra de arte torna-se, então, uma extensão do corpo feminino que comunica e se estende a outros corpos. É, então, um terceiro corpo que conjuga em si a minha existência, mas também as existências que circundam e dão vasão à criação.

É poder ser, então, um corpo confluyente quando permite experimentar ser

devir-imaginação

devir- animal

devir- rio

devir- planta

bicho metamorfoseante

é um corpo que se constrói na experiência que conflui e vai para além da interpretação humana de existir. E perceber, nessa busca incessante na construção e percepção desse corpo, a possibilidade de, pela experimentação, criar.

Esse corpo escultural abarca e atravessa outros corpos que compartilham do espaço-tempo da criação a partir do momento em que penetra a membrana que liga o interno ao externo

de quem se permite ser atravessado pelo pensamento encarnado na escultura apresentada como uma interioridade daquela que cria. Mais que isso, revela a intensidade da relação de afeto que existe entre artista – pensamento – obra.

Esses estados de devir refletem a ideia de Krenak sobre o corpo como uma membrana que se abre para alianças e experiências que transcendem a forma humana e que levam à criação de novos mundos. Ao se fundir ao material, meu corpo se expande e se transforma em um corpo coletivo e múltiplo que comunica, abriga, e estende o gesto para além de si mesmo. A obra, então, se torna um terceiro corpo — metamorfoseante — que surge dessa relação de afeto entre o corpo que cria e as substâncias que compartilham a criação.

Esse terceiro corpo escultórico não é apenas a imagem de uma ideia, mas uma prática que compreende o que Deleuze e Guattari chamam de devir-animal, no qual o corpo criador se desprende de seu próprio organismo e se funde com a imaginação e com a própria terra. Nesse processo de devir, o corpo é uma zona de atravessamento que abriga os afetos do mundo e que cria territórios de existência múltiplos, nos quais o humano, o barro, e o rio se tornam indissociáveis.

Para existir em devir, é necessário transcender as limitações do “ser” para encontrar novas formas de experimentar o mundo — uma prática artística que busca, em última instância, alianças decoloniais, uma vez que rompe com as barreiras entre sujeito e objeto, artista e material, humano e não humano, em busca de uma criação que acolhe o diferente, o marginal e o transformador.

A pintura-escultura *Rio Preto*, 2024 (**Figura 12**) traz referências imagéticas do ovo, do barro e do rio. O barro em pó liga-se à tinta óleo para aderir à superfície, o símbolo do ovo reaparece relacionando-se ao rio, que surge preto, como sugere seu nome referente às suas águas escuras. Essa obra é uma escultura/pintura na qual símbolos reaparecem para dar conta da relação entre corpo e território, corpo e rio, devir criado através do gesto, da experiência de liberdade que experimento na aliança com o ser-Rio Preto.

Surge, então, da necessidade de criar texturas com a tinta óleo misturada com argila em pó que coletei nos territórios vizinhos ao leito do Rio Preto. É mais uma experimentação do barro como mediador entre corpo e criação, onde ao misturar o barro em pó ao óleo, não só foi possível conseguir texturas, mas também uma dimensão conceitual da pesquisa, a partir do momento que a obra carrega em sua composição pedaços do território pelo barro.

A experimentação de misturar argila em pó com tinta óleo é, então, uma prática carregada

de significados que transcendem o gesto técnico e dialogam diretamente com a materialidade do território e as dimensões conceituais da pesquisa. Essa mistura não é apenas um processo físico, mas uma articulação simbólica entre corpo, território e gestos que emergem dessa relação. Ao trazer o barro para dentro da pintura, procuro incorporar pedaços do território na obra, transformando-a em um espaço onde o Rio Preto, sua textura e sua presença tornam-se inseparáveis do ato criativo.

Para esse trabalho, comecei uma procura, nos mapas da parte do rio que atravessa o município de Palmeiras, a imagem do rio que é possível ver na obra é a parte do Rio Preto que passa pela parte urbana (**Figura 11**). O rio flui por trás da cidade; muitas casas têm contato direto com ele; minha casa é uma delas. Para ter acesso ao rio, é só atravessar o terreno e, ao adentrar uma porta de madeira, chego ao rio. Ou seja, esse ser é parte cotidiana das vivências em Palmeiras, sua presença é constante. Aliançar-se ao rio é quase irrefutável.

Figura 11 - mapa da parte urbana do município de Palmeiras com ênfase no Rio Preto.



Fonte: Google Maps.

Figura 12 - *Rio Preto*, 2024. Argila coletada na beira do Rio Preto e óleo sobre tela, 16x22 cm.



Fonte: arquivo da autora.

O barro carrega em si a memória do lugar de onde foi retirado, a composição do solo, o cheiro da terra, a umidade do rio, e tudo aquilo que o barro contém de histórias, presenças e ausências. Sua materialidade carrega um gesto de pertencimento e aliança com o território, reafirmando a ideia de devir-rio e devir-barro. É, também, ao ser parte integrante da pintura/escultura, torna-se uma espécie de testemunha da vivência com o território, materializando as alianças que proponho na pesquisa.

Busco, através desses estados de devir, uma maneira de experimentar a liberdade de criar a partir de alianças com o Rio Preto, com o barro e com tudo que eles evocam. Essa prática dialoga com o que Gaston Bachelard chama de imaginação da matéria (2018); para ele, a matéria não é apenas um recurso passivo; ela é ativa e possui uma poética própria, sendo capaz de evocar imagens, sensações e significados que transcendem a sua forma física. Propõe, também, que a imaginação não surge no vazio, mas encontra na matéria o cerne de sua potência criadora. É no contato com a matéria — no caso, a argila e a tinta óleo — que as imagens ganham vida, emergindo como resultado da interação entre o corpo criador e a substância trabalhada. Ao pintar/esculpir com a mistura de argila e tinta, procuro não ser um ato puramente

técnico, mas um processo de imaginação material, onde o pensamento se concretiza em textura, cor e forma, abrindo espaço para novas maneiras de perceber e significar o território e o corpo.

O ato de misturar, manipular e aplicar a argila com a tinta óleo traduz a experiência do corpo em contato direto com o território. Esse gesto carrega a força criadora que Bachelard identifica como essencial ao devaneio materializante - não é um gesto que replica ou imita, mas que dá existência a algo novo, que conjuga memórias, sensações e possibilidades. Assim, a argila misturada à tinta óleo não é apenas um recurso técnico, mas uma poética que expande os limites do que a pintura e a escultura podem ser. É uma experimentação que dá forma às memórias e potencializa a criação de um espaço em que o território e o corpo confluem, recriando um mundo que acolhe o diverso e o múltiplo, o gesto e a transformação.

c. Cartas ao vento

Figura 13 - *cartas ao vento*, 2023. Tinta feita com pigmentos coletados na beira do Rio Preto na cidade de Palmeiras-BA sobre papel algodão, políptico, 25x33 cm (cada).



Fonte: arquivo da autora.

Nessa trajetória de criação com o barro como mediador, surge a obra *cartas ao vento* (**Figura 13**), série composta por pinturas feitas com pigmentos de fragmentos argilosos coletados na beira do Rio Preto em Palmeiras. Não lembro a primeira vez que percebi as argilas coloridas ao meu redor, só me lembro de sempre brincar com as pedras coloridas que me pintavam de marrom, vermelho, amarelo, rosa, preto, branco. Palmeiras é uma cidade de rio, de solo argiloso. Em determinados lugares da cidade, as cores do solo mudam: começam vermelhos, tornam-se brancos e se transformam em muitos tons de amarelos. Até o barro se metamorfoseia nesse território.

Figura 14 – coletando barro no barranco de argila amarela na estrada de Palmeiras em direção ao povoado do Pau Ferro. Do outro lado da estrada passa o Rio Preto, janeiro de 2024.



Fonte: arquivo da autora.

Figura 15 - argilas coletadas em janeiro de 2024.



Fonte: arquivo da autora.

Minha casa está em uma rua que tem um morro de argila branca – o morro do cristo – no qual eu subia todos os dias, coletava a argila branca, às vezes misturada com amarelo e preto, para brincar. Nos dias em que não ia ao rio, estava lá, brincando de modelar com essas argilas. Voltar a esse material de brincadeira na infância foi natural, como um retorno àquilo que o corpo já conhece e se identifica. Trabalhar com o barro é uma experiência que atravessa a história desse território pelo meu corpo, perpassa um contexto que vai para além do aqui-agora e do eu. Ao ir ao encontro do barro, consigo vislumbrar histórias além da minha própria experiência. Imagino: quantas pessoas subiram e viveram ao redor desse morro? Quantos bichos se abrigaram nesses barrancos? Será que há quanto tempo esse espaço de terra foi tomado por água? Quais as estratégias de sobrevivência do barro nesse território? Como esses seres transformam as paisagens e mudam com elas para permanecerem existentes?

Ao me aliançar à essa matéria, tenho a possibilidade de descobrir tais estratégias de sobrevivência, de poder entoá-las através das obras criadas, já que a criação artística permite o deslumbramento de territórios fabulados. Assim como o rio, o barro é um enunciador das memórias que o compõem, é corpo que forma o território e se comunica com tudo aquilo que o rodeia. São – o rio e o barro -, portanto, portais de criação. Ao atravessá-los pelo processo criativo, sinto-me reconectada a um espaço-tempo muito mais antigo que o meu corpo consegue experimentar. Compreendo as obras criadas, então, como transmissoras de memórias de - pessoas, antepassados, animais, bichos, monstros, plantas, pedras, morros - que compartilham métodos de existência diferentes do que estamos, enquanto humanos, acostumados a vivenciar.

As *cartas ao vento* são pinturas feitas com tintas de barro que surgem inspiradas pelas imagens do rio. Algumas são desenhos do mapa de um pedaço do Rio Preto – que passa pela

parte urbana de Palmeiras (**Figura 16**). Outras são imagens fabuladas, criadas pela imaginação material daquilo que fabulei, guardei, devaneei das experiências que vão para além do vivido (**Figura 17**).

Figura 16 - *sem título* da série *cartas ao vento*, 2023. Tinta feita com pigmentos coletados na beira do rio da cidade de Palmeiras-BA sobre papel algodão, políptico, 25x33 cm.



Fonte: arquivo da autora.

Figura 17 - *sem título* da série *cartas ao vento*, 2023. Tinta feita com pigmentos coletados na beira do rio da cidade de Palmeiras-BA sobre papel algodão, políptico, 25x33 cm.



Fonte: arquivo da autora.

As tintas feitas com esses pigmentos¹⁵ são parecidas com aquarelas, dessa forma, para alcançar a opacidade que as *cartas ao vento* apresentam, foram feitas entre 5 e 6 camadas de aguadas.

Figura 18 - processo de criação das cartas ao vento.



Fonte: arquivo da autora.

Em confluência com as pinturas, surge a escrita poética que recebe o mesmo título da série. Acredito que, apresentar esse texto poético como parte dessa escrita dissertativa, ressignificará mais intensidade para compreender o estado de confluência que tenho experimentado na prática em busca de criar outras possibilidades de existências e territórios imaginados.

¹⁵ As tintas foram feitas com argilas que coletei nos últimos anos em Palmeiras. Após a coleta, a argila passa por dois processos de separação: peneiração e decantação. Esses dois processos são para separar da argila elementos indesejados para a tinta, como por exemplo: galhos, pedras, areia etc. Após os processos de separação, o pigmento foi misturado com o que chamo de “cola de linhaça” – sementes de linhaça cozidas com água, após o cozimento a mistura é peneirada para separar a “cola” das sementes -, e poucas gotas de óleo essencial de cravo, o qual funciona como fungicida.

As cores utilizadas nas obras criadas durante a pesquisa foram feitas entre 2020 e 2021, momento em que passei muito tempo em Palmeiras, esse tempo alargado vivendo lá me possibilitou encontrar cores diferentes em cada época do ano. São as mesmas tintas utilizadas na obra “silêncio” (2022) apresentada no capítulo 2. MOTIVAÇÕES DO CRIAR.

Escrever faz parte do processo de criação para entender o que se cria. É a busca pelo desejo de estar presente, pulsante e em consonância com o que faz o coração bombear sangue por todo corpo, dando cor e textura à pele, e reanima a alma. “O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia” (ANZALDÚA, 2000, p. 232). Diante da escrita, abre-se um portal para o interior do corpo. É possível ver as vísceras, ver o lado escuro que o medo faz com que não enxerguemos. Torna-se impossível não ser inteira.

Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida. (ANZALDÚA, 2000, p. 234)

Praticar a escrita, em conjunto com a prática artística, enuncia outros estados de presença e verdade com o que se cria. É uma abertura para uma experiência em que se exprime o eu conjugado como nós. É essa forma de escrita que me interessa e procuro praticar. Fazem-se importantes práticas artísticas em consonância com meu ser, com o que me move e fazem-me acreditar na possibilidade da existência de mundos cujas referências sejam compostas por outras narrativas para além dessas que compõem o mundo ocidental, colonizado e patriarcalizado.

Anzaldúa questiona e responde “como alcançar a intimidade e imediatez que quero? De que forma? Uma carta, claro” (ANZALDÚA, 2000, p. 229). Segue, portanto, a *carta ao vento* que surge como forma de acessar e compreender o que o corpo, em consonância com a matéria, cria.

Carta ao vento,

Gostaria de começar escrevendo ao invisível te encontrei na materialidade dele. Imaginei a ti quando pensei em me apaixonar por algo que carrega águas pelo invisível. Por aqui e agora, você aparece com uma força imensa, carregando tudo que vê pela frente, ao mesmo tempo em que acalma o suor do corpo que insiste em continuar surgindo no mormaço que só faz aqui.

Nunca estive em nenhum outro lugar que a maresia consegue chegar tão longe na terra.

Tudo só é possível por sua causa. Sem você o mar continuaria sobre si mesmo e não poderia viajar pelos ares

flutuando sobre minhas cabeças.

O invisível que carrega em sua essência é, portanto, um lugar de encontro; onde é possível conjugar vários tempos possíveis que ainda não descobri. E, nesse encontro, posso me dar conta de outros modos de existir que confluem em todos os seres.

Às vezes, tartarugas, onças, algas, raios, tempestades.

No peso do mistério,

pássaros, margens,

nuvens, conchas.

Tudo vem como uma en

xu

rrada.

Nesse sobressalto de encontrar muita vida que flui por dentro para fora, por debaixo e sobre a terra, você tem me permitido experimentar outros modos de existir. Posso existir pela escultura, pelas cores e movimento dos rios, pela geografia das plantas que se encontram nos mapas cravados em minhas mãos. E essa experiência é como uma devoção aos rios, de onde surgiu, que só têm aparecido de vez em quando sobre a terra. Ele tá se protegendo, tá dando um tempo pra gente sentir sua falta.

No primeiro dia em que fui embora, a última coisa que vi pela estrada de terra foi o rio lá embaixo, no pé da serra. Essa lembrança carrego comigo como fortaleza.

A primeira coisa que vejo, quando volto, é ele lá embaixo,

no pé da mesma serra. Às vezes, está mais cheio, transbordante. Outras vezes, deixa só seu rastro.

E nesses dias eu que sangro.

Foi nesse corpo cortante da cidade que aprendi a me diluir para me transformar em monstro, bicho, floresta, espírito, fóssil. Sempre me encantei pela possibilidade de poder ser qualquer coisa.

Um bicho metamorfoseante.

E o rio tá lá como um portal. Mergulho, abro os olhos e, quando volto à superfície, já sou outra pintada de pedra colorida.

Sinto vontade de ter nas mãos aquela água corrente que, aos poucos, vai invadindo o resto do corpo aos poucos, misturando-se com a maresia de onde me encontro agora e vai me deixando salobra. Metade doce, metade salgada.

E aí me pergunto: como viver sem essa parte do braço que corre e leva o que precisa levar? Meu corpo me responde que jorrando e jorrar é um gesto de rio, de água doce que corre

corrre

corrre,

se encontra até jorrar no mar.

E aí começa o ciclo de novo, onde quando se encontra contigo e vai seguindo pelo invisível atravessando as peles suadas de quem anda sobre pedras e rastejam sobre si mesmas.

E assim, vou aprendendo um estado de presença. Existo não porque preciso de você, assim como não existe por minha causa. Existimos juntas, fluindo nesse mundo onde o encontro é o que permite a existência de tudo o que é possível sonhar.

d. Ser-rio ser-terra

De onde venho é, portanto, o espaço-tempo não conjugado pelas regras gramaticais que conheço, e sim o espaço-tempo da água. Esse ser que flui em seus diversos ritmos, como deve ser, seja por cima ou por debaixo da terra, com calma ou com a fúria das enxurradas depois de dias caindo do céu em direção à terra, seguindo e criando territórios imaginados, povoando mentes e espíritos por onde deságua.

E também pelo espaço-tempo da terra. Essa que me contamina por todos os poros, relembrando sempre de onde vim com a liberdade de seguir junto à água por onde precisar ir. Sempre, porém, lembrando-me das terras argilosas onde meus pés tocaram pela primeira vez o chão. Onde e quando aprendi, só com o gesto do corpo, a respeitar os olhos, o corpo, os caminhos ora profundos ou cheios de corredeiras; as correntezas dela-dele da água que se transforma em ser-rio e me permitiu ser-eu.

Ser, portanto, filha dos rios que passam por onde nasci e me permite “experimentar outras formas de existir” (KRENAK, 2022) que vão além dessa experiência corporal antropomórfica. Permite-me então, confluir.

2. MOTIVAÇÕES DO CRIAR

Neste capítulo, discuto a autobiografia como metodologia escolhida para trabalhar nesta pesquisa, por entendê-la como possibilidade para pensar minha criação artística e meu processo como prática feminista e decolonial. A partir do momento em que percebi o rio e o barro como seres que conectam a minha prática artística, compreendi a motivação da pesquisa - materializar territórios – imaginados - a partir da conexão e confluência desses corpos territoriais e escultóricos junto ao meu ser.

Os feminismos, como práticas da militância revolucionária, buscam a ruptura com o que é instituído - convenções, valores e hábitos sociais à procura de uma prática constante e concreta na construção de vidas que negam e “questionam a força e os modos da linguagem estabelecida social e culturalmente, linguagem que tem o masculino branco como referência e norma” (RAGO, 2011, p. 252) e sugere outros modos de existir que enunciam transformações sociais. Ou seja, com os feminismos, as mulheres podem criar narrativas de si que não dependem das narrativas engendradas na sociedade, as quais procuram controlar suas vidas e corpos, e assim, como diz Margareth Rago (2011), “produzir novas cartografias existenciais” (p. 252).

Imagens que remetem ao feminino são recorrentes na minha pesquisa. É uma procura de compreender esse corpo como território em uma possibilidade de criar essas cartografias essenciais, citadas por Rago. Entendo a criação das obras que citam o corpo feminino, mesmo que de forma não manifesta e escancarada, como uma prática feminista quando ao criar territórios onde esse corpo é protagonista, consigo fabular outras possibilidades de existência nesse mundo, negando as práticas patriarcais e coloniais como ditadoras de como tais corpos devem permanecer no mundo. A criação é, portanto, uma estratégia de sobrevivência. É nesse contexto que surge a obra territórios imaginados, 2023 (**Figura 19**).

Rago (2011) continua e diz que “as mulheres, ao narrar, borram as fronteiras entre o público e o privado, a ficção e a realidade, intimidade e política, o eu e o mundo” (RAGO, 2011, p. 252). Assim, “o que importa nas narrativas autobiográficas são as estratégias ficcionais de autorrepresentação mais do que a “realidade” do ocorrido, podendo estas ser entendidas como uma fabulação” (LAURENTIIS, 2021, p. 75).

A partir da prática feminista, consigo criar territórios imaginados que passam pela fabulação de si para recriar, reimaginar possibilidades de modos de viver que vão para além da nossa experiência falocêntrica e antropocêntrica, em que a experiência humana e do homem se sobrepõem às experiências de ser da terra, da água, dos rios de onde vim e que carregam e

conectam as águas doces à água salgada do mar.

Tal posicionamento tensiona e questiona o pensamento narcisístico que envolve, a priori, a autobiografia. Pois abre

outras possibilidades para pensar as práticas autobiográficas [...] como uma maneira de desestabilizar as categorias falocêntricas do “eu”, por meio da transformação e elaboração de si como um sujeito ético e liberado das amarras identitárias. [...] como movimentos de deslocamentos subjetivos, que permitem desestabilizar a identidade Mulher. Ao construir narrativas públicas de suas vivências, ela toma sua experiência como mulher para a produção de obras que questionam os próprios valores de feminilidade vigentes na contemporaneidade, fazendo do pessoal uma dimensão política, numa crítica e potente atitude feminista. (LAURENTIIS, 2021, pp. 63-64)

Nessa experiência da pesquisa autobiográfica feminista e decolonial, vejo-me experimentando outras formas de vida, criando outras narrativas sobre experiências que atravessam o corpo feminino e o transformam. É, portanto, “uma narrativa autobiográfica que se formula como uma potencialização de si por meio da prática artística” (LAURENTIIS, 2021, p. 62). As águas doces do rio são seres que têm me guiado. Acredito que, pela possibilidade de esses seres fluírem entre os territórios numa forma de conexão entre presente-passado-futuro, permitem, assim, a fabulação de territórios de bordas fluidas, que possibilitam o trânsito e modificações de si e do outro. Pois

o lugar, quando compreendido como arranjo temporário de narrativas no espaço, se transforma então num elemento geográfico delimitado por bordas que, ao invés de fixas, são constructos sociais móveis influenciados por relações e contatos com outros lugares e, portanto, com outras coleções de trajetórias e histórias. (RODRIGUES, 2017, p. 3152)

Essa relação terra e água se estende para além das materialidades para pensar a relação corpo e paisagem – territórios fluidos¹⁶. Não um corpo na paisagem, mas o

corpo como a própria paisagem.

Têm surgido paisagens corporais em que as obras são um devir entre paisagens e fragmentos de um corpo em formação, cujo entendimento é parte intrínseca da paisagem e se constrói a partir dela.

Nessa prática, há uma discussão sobre corpo feminino em construção, algo que ainda procura formas de existir e permanecer no mundo. Acredito que falo de uma experiência autobiográfica que se expande para a experiência coletiva quando entoo essas histórias criadas

¹⁶ São esses os territórios criados nesta pesquisa. Territórios fluídos que transitam entre corpo e paisagem. Devir-água, devir-terra, devir-barro. Ser-rio, ser-morro, ser-salobra, ser-escultura.

a partir da experiência e criação artística, como também outras histórias coletivas ganham possibilidade de serem expressadas. As narrativas autobiográficas, ao terem contato e serem levadas ao público, atravessam experiências que vão para além do mundo pessoal e privado de quem cria. É sempre uma relação entre dentro e fora, interno e externo, entranhas e superfície, público e privado.

Figura 19 - *Territórios imaginados* da instalação *mil silêncios e nenhum vazio*, 2023. Cerâmica, 35x60x04 cm.



Fonte: arquivo da autora.

Compreendo, também, a criação desses territórios imaginados uma prática de criação artística decolonial, em que, ao imaginar esses espaços, enuncio lugares por onde passei - espaço-tempo passado que vai além da minha experiência corporal - e por onde continuo transitando.

Debater e praticar atos autobiográficos por meio de articulações diversas com os estudos decoloniais [...] busca ativar lugares de enunciação que possam trazer indagações identitárias à luz de uma consciência imigrante para, assim, criar condições de confronto ao colonialismo interno e de desligamento da colonialidade do ser, do saber e do sentir. (RODRIGUES, 2019, p. 153)

Nesse momento, a discussão se abre para a dimensão coletiva que a criação autobiográfica

em artes suscita quando é pensada como metodologia decolonial (RODRIGUES, 2017), em que o trabalho se expande para além da esfera pessoal e abrange histórias coletivas, pois “mesmo que o senso de lugar seja articulado por indivíduos, este não pode ser construído de forma isolada, pois a experiência individual também é relacional, social e política” (RODRIGUES, 2017, p. 3151).

Pensar a partir da perspectiva do ser criticamente situado compreende que

a localização e o (auto)reconhecimento da posição discursiva do sujeito que (se) narra contestam as noções de sujeito autobiográfico universal, autônomo e desconectado das relações de poder que constituem as narrativas dominantes presentes no espaço. O (auto)posicionamento crítico [...] torna-se, dessa forma, uma estratégia de articulação de processos de “re-existência.” (ACHINTE, 2013)

que abrem espaço para outro tipo de sujeito: aquele que busca, lucidamente, criar caminhos que o conduzam ao “vir a ser” decolonial” (RODRIGUES, 2017, p. 3154).

Acredito que a prática autobiográfica, pensada como metodologia de criação decolonial do ser criticamente situado em artes, auxilia na construção da pesquisa ao trazer a ideia do deslocamento, dos territórios e paisagens construídas, quando a artista se compreende como sujeito social e político, que interfere e também é atravessado pelos territórios – físicos, sensíveis, ancestrais, imaginários e fabulados – que, conseqüentemente, afetam a criação artística na possibilidade de reinventar-se e o outro.

Dessa forma, crio, em comunhão com o barro, paisagens corporais, numa busca incessante por novas cartografias existências (RAGO, 2011). A série *corpo-paisagem* (**Figura 20** e **Figura 22**), feita de uma mistura de argila em pó e óleo sobre tela, surge da experiência com o Lajedão, cachoeira que faz parte do Rio Preto e que banha meu corpo desde antes o momento no qual compreendi essa dimensão material da existência, mas que “água” esse espírito que paira sobre o mundo desde muito antes do corpo existir. Acompanha quem veio antes num fluxo de seca e abundância. Sangramento e lodo viscoso.

São pinturas-esculturas que agregam o que tenho compreendido como paisagem corporal. É, pois, ao mesmo tempo, uma imagem criada a partir de fotografias de paisagem (**Figura 21** e **Figura 23**), e, é também, um fragmento interno do corpo que experimenta ser rio e barro, o qual procura nas vivências uma aproximação do existir que nega os valores antropomórficos e falocêntricos.

Figura 20 - *sem título* da série *corpo-paisagem*, 2023. Argila e óleo sobre tela, 9x12,5x1,5 cm.



Fonte: arquivo da autora.

Figura 21 – Fotografia analógica do Lajedão, 2005.



Fonte: arquivo da autora.

Figura 22 - sem título da série *corpo-paisagem*, 2024. Argila e óleo sobre tela, 9x12,5x1,5 cm.



Fonte: arquivo da autora.

Figura 23 -Fotografia analógica do rio, 2005.



Fonte: arquivo da autora.

Essa forma de criar remundiza parte do pensamento decolonial que compreende a colonialidade como parte formadora de ser e pensar nos territórios em que ocupamos. E, a partir daí pensar, formas de agir, pensar e enunciar que desobedeçam às ideias colonialistas engendradas em nossa formação enquanto sociedade e, assim, poder superá-las. Segundo Walter Mignolo, em *Colonialidade: o lado mais obscuro da modernidade*, 2017, no advento da modernidade, o tempo e o espaço foram colonizados:

a colonização do espaço e do tempo são os dois pilares da civilização ocidental. A colonização do tempo foi criada pela invenção renascentista da Idade Média, e a colonização do espaço foi criada pela colonização e conquista do Novo Mundo (DAGENAIS, 2004). No entanto, a modernidade veio junto com a colonialidade: a América não era uma entidade existente para ser descoberta. Foi inventada, mapeada, apropriada e explorada sob a bandeira da missão cristã. (MIGNOLO, 2017, p. 4)

Sobre esse cenário, o pensamento decolonial surge como “um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade” (MIGNOLO, 2017, p. 4). E, é criando, a partir das opções decoloniais, que compreendo a criação - ou retomada - de mundos possíveis a partir da imaginação.

Parto de lugar e território específicos que se comunicam com a experiência do outro que me atravessa e cria em comunhão essa experiência de compartilhar os modos de existir com mundo. Nesse momento, percebo uma aproximação com a pesquisa e com as criações da artista - poeta, ativista e filmmaker chinela, Cecilia Vicuña - as quais, frequentemente dialogam com as tradições ancestrais latino-americanas e se baseiam em materiais naturais e simbólicos, buscando reativar saberes e formas de expressão que foram reprimidas ou silenciadas pela colonização. Nesse sentido, seu trabalho se afasta da lógica eurocêntrica e patriarcal que separa corpo e território, ser humano e natureza, e, em vez disso, ela abraça uma prática de confluência e conexão com o ambiente e com as memórias coletivas.

Vicuña também trabalha a relação entre o corpo feminino e o território como entidades interdependentes, ecoando o pensamento feminista que reconhece o corpo como um campo de poder e resistência. Suas obras, como os *Quipus* (**Figura 24**), feitos de fios e tecidos, pendem no espaço, evocando narrativas que se entrelaçam com a paisagem, com as memórias e as tradições de onde surgiram. Nessa prática, cada fio - linha ou nó - contém uma camada da memória do território. São, assim, uma resposta crítica às estruturas coloniais e patriarcais ao valorizar materiais pouco valorizados e práticas tradicionalmente associadas ao trabalho feminino, como o tecer e o trançar. Ela reivindica essas técnicas como práticas de saber e de resistência, transformando-as em símbolos de memória e conexão.

Figura 24 - Cecilia Vicuña, *Quipu Viscera*, de 2017 (Foto: Cortesia da Artista, Lehman Maupin, Nova York, Hong Kong e Seul).



Fonte: Revista Select.

Nossas práticas juntam-se na compreensão do território e do corpo como entidades interligadas e na busca por uma prática artística que revele alianças decoloniais com o espaço e os materiais de criação. Ambas pesquisas compartilham o entendimento de que o território não é apenas um espaço físico ou pano de fundo, mas uma presença ativa e cocriadora. A paisagem e o solo – sejam as argilas do Rio Preto ou os fios e tecidos dos Andes – são vistos como elementos que contêm memória, história e vida própria. Eles são interlocutores na criação, fazendo com que o ato artístico se torne uma extensão e uma celebração das camadas de significado que o território carrega.

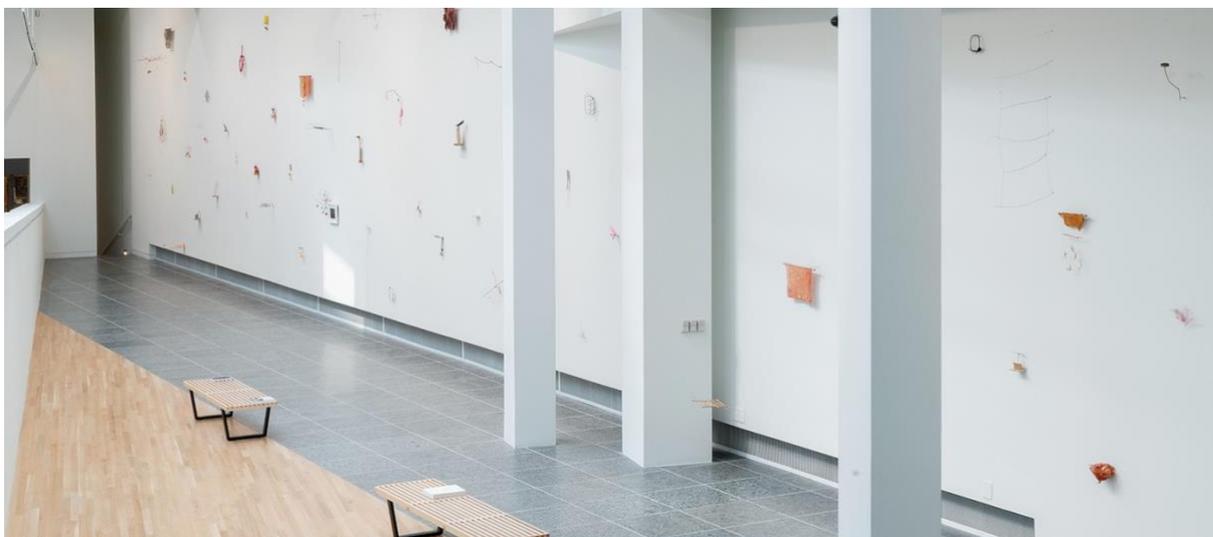
Vicuña realiza essa abordagem decolonial ao valorizar as práticas ancestrais e simbólicas dos povos originários, como nos *Quipus*, que eram usados como uma forma de comunicação e registro na era pré-colombiana. A artista transforma essas práticas em poéticas visuais contemporâneas, revelando as camadas esquecidas da história e recuperando o valor simbólico dos materiais, o que ela chama de memória do futuro, quando a tradição é reinventada. Sua obra não apenas honra o território, mas cria um espaço para que ele fale por meio de suas formas e texturas, desafiando as visões coloniais que reduziram a Terra e os materiais naturais a recursos passivos.

Figura 25 - Cecilia Vicuña, *Poncho quipu* da série *Precários*. Cortesia da artista e Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, e Seoul.



Fonte: Wexner Center for the Arts: at the Ohio State University.

Figura 26 - vista da instalação de Cecilia Vicuña: *Lo Precarious/The Precarious* no Wexner Center for the Arts.



Fonte: Wexner Center for the Arts: at the Ohio State University.

Em minha prática, ao trabalhar com o barro na criação dos corpos-paisagem, pesquiso o território como um corpo vivo que nutre e influencia a criação artística. Assim como Vicuña, na obra *Precário*, 1996 – presente (**Figura 25** e **Figura 26**), série que inclui instalações de materiais naturais e efêmeros, como pedras, palha e conchas, coletados no local da instalação, ao usar materiais orgânicos e locais, sublinha uma relação de reciprocidade com a natureza. Busco construir uma narrativa de respeito e aliança com o território, onde as escolhas de trabalhar com o barro – essa mistura entre terra e água - refletem uma tentativa de reconectar-me profundamente com o espaço e ressignificar a relação com o ambiente natural. Isso faz com que as obras se tornem espaços de confluência – pontos de encontro entre o corpo e o território, onde a prática artística decolonial se realiza pela escolha de não impor, mas de se aliar, ouvir e trabalhar em sinergia com a Terra.

Surgem as motivações do criar a partir desse compilado de referências, pensamentos e de conceber a mistura entre terra e água – o barro como ser-matéria que conecta trajetórias que se cruzam à minha experiência que transita entre esses dois espaços-tempos.

a. Ser-mulher-rio-barro-escultura-bicho no mundo

Em sua tese “Imagens de Sombra”, Rosana Paulino diz:

Aquele que cria deve sempre estar atento para as coisas que lhe tocam profundamente, procurando nunca fugir ao desafio de lidar com estes assuntos, independente de quais sejam suas escolhas, pois é este laborar que irá ajudar a compor sua poética, sua individualidade. (PAULINO, 2011, p. 20)

Interessa-me enunciar histórias dos rios e dos seres mais que humanos que se cruzam com a minha nesse percurso à procura do seu ser, uma busca para se compreender em comunhão com lugar e tempo por onde e quando se caminha. Ao me aliar a esses seres, é possível compreender suas dinâmicas de existência e, a partir daí, recriar formas e ações de viver nesse contexto social que é marcado por questões que envolvem questões de gênero e antropocentrismo.

Ainda em sua tese, Rosana Paulino fala da importância da matéria e dos interesses que nos tocam estarem em congruência e fazerem sentido formal, estético e poético. Assim, é relevante dizer a importância da escolha de trabalhar com o barro. Minha pesquisa tem uma ligação com os valores decoloniais. Nesse percurso, é inevitável ter, de novo, contato com os pensamentos dos povos originários, os quais nos lembram que a relação cultura x natureza é uma construção europeia, e que não existe separação entre o que chamaram de humanos com

aquilo que chamaram de natureza. Como afirma Mignolo:

O fenômeno que os cristãos ocidentais descreviam como “natureza” existia em contradistinação à “cultura”; ademais, era concebida como algo exterior ao sujeito humano. Para os aimarás e os quíchuas, fenômenos (assim como os seres humanos) mais-que-humanos eram concebidos como pachamama, e nessa concepção não havia, e não há ainda hoje, uma distinção entre a “natureza” e a “cultura”. Os aimarás e os quíchuas se viam dentro dela, não fora dela. Assim, a cultura era natureza e a natureza era (e é) cultura. (MIGNOLO, 2017, p. 5)

Além disso, há uma questão pessoal que está comigo desde sempre: a forma de pensar numa comunhão entre o eu e o que me cerca. Sempre foi uma prática interessar-me pelos elementos que me rodeiam. Mexer com o barro foi inevitável em meu crescimento e amadurecimento enquanto pessoa e artista. Modelar e experimentar fluidez da argila, que pegava no morro perto de casa, adicionando mais ou menos água, foi parte formadora de meu ser. O contato com a terra e a água, misturadas, faz parte do cotidiano.

Uma das minhas maiores lembranças é sobre os dias em que ia ao rio e, ao mergulhar, voltava com pedras de argila coloridas na mão, que serviam para pintar o rosto e me transformar em qualquer coisa-ser-encantada. Podia, enfim, me dar conta de outros modos de existir que confluem em todos os seres.

Em “Além da pureza visual” (2016), Ricardo Basbaum diz que o processo de criação em artes:

[..] está ligado à presença desta rede de relações como um campo de experiência, no qual é exigida uma imersão no processo de proximidade máxima com o objeto como condição mesma da experiência: tanto sujeito como objeto serão constituídos a partir da intensidade do processo experimentado, resultado não-linear do esforço inventivo. (BASBAUM, 2016, p. 24)

O campo de experiência amplia-se quando se entra em contato com o outro - com a matéria, com outros processos, perspectivas e anseios sobre a criação artística. “O eu se multiplica na existência, expandindo-se no contato com a alteridade do mundo, que não deve ser entendida como cindida, mas como parte constituinte de nossas subjetividades” (LAURENTIIS, 2021, p. 120). Essa barganha intensifica a relação entre artista-pesquisadora e obra, adquire novos significados existenciais, e, a partir da enunciação sobre o que se cria, reflete histórias, memórias e deslumbra futuros.

A produção artística é, portanto, “forma poética de conhecimento, por meio da qual o artista elabora os signos do mundo que agitam sua sensibilidade e colocam em crise suas

referências” (ROLNIK, 2006, p. 5), como uma necessidade de expressão que faz parte da incessante busca pela liberdade (FLUSSER, 2014).

O percurso criador (SALLES, 2011) demonstra como o processo é contínuo, cujo vai e volta não é linear e sim cíclico. Relaciona-se com a vida.

É minha vida.

Todos os trabalhos, estão, de muitas maneiras, conectados, alterando-se e sendo atravessados pela experiência de ser eu-mulher-rio-barro-escultura-bicho no mundo.

Essa incessante busca de criação está em contato direto com possibilidade de entrar em contato com outras formas de vida, podendo, assim, criar novas maneiras de existir e de estar no mundo. É criar em confluência com aqueles que nos rodeiam e oferecem novos olhos, sentidos e volumes ao corpo que é humano. E, quando se permite ser-outro. em uma relação de confiança, é possível acessar profundezas e, a partir desse mergulho, traduzi-las em forma, em matéria, em obra de arte.

Louise Bourgeois diz que, a partir da fantasia, é possível criar e encontrar novas formas de lidar com o mundo e, portanto, transformar a si própria. Ela diz: “é uma fantasia, mas às vezes a fantasia é vivida. (...) a lembrança era tão forte, o trabalho foi tanto, que me senti uma pessoa diferente modificou-me realmente” (BOURGEOIS, 1923-1997, pp. 157-158).

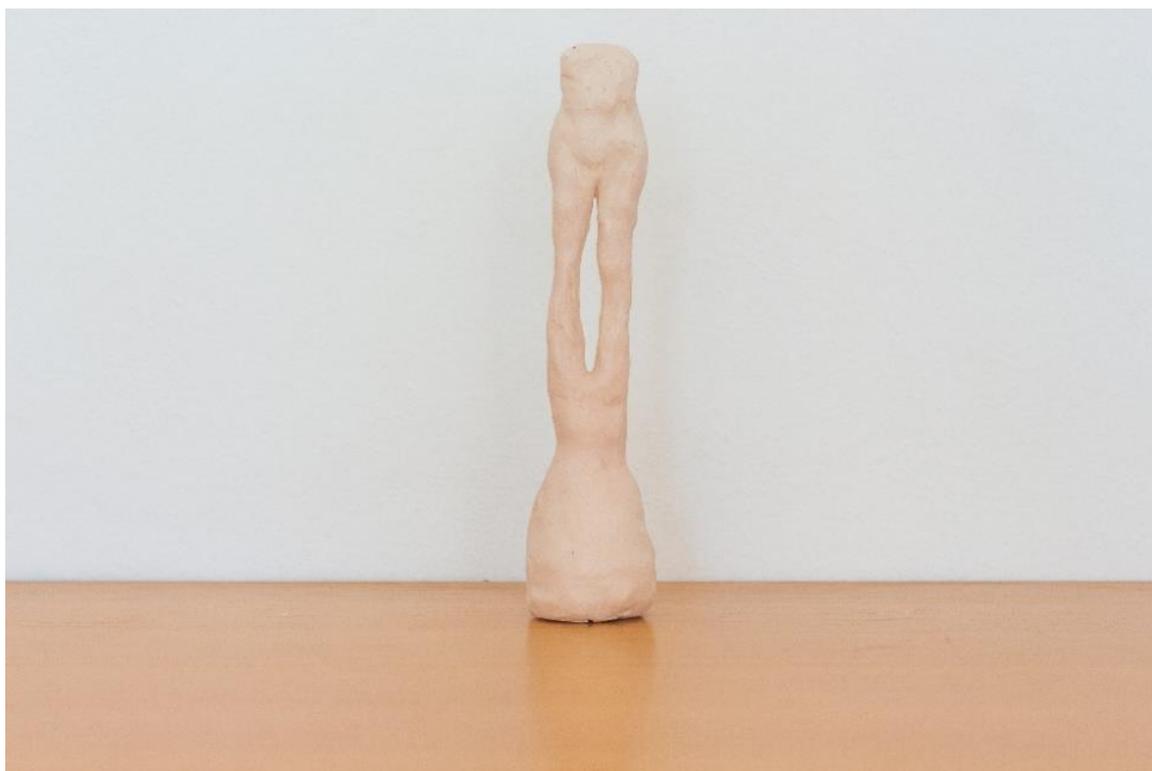
Assi, consigo e preciso me expressar, através das memórias corporais em devir que procuro entender, apreender e modificar o mundo. Ao dar forma a estas fabulações, não busco trazer à tona passados e dores e nem “a preocupação de comunicar qualquer tipo de verdade autobiográfica” (FERREIRA, 2014, p. 8), mas reapropriar-me desses vestígios para poder reconstruir o presente.

b. Ser-morro

Dessa forma, partindo da autobiografia como metodologia para pensar as obras, surgem territórios imaginados, paisagens corporais, híbridos entre o lado de dentro do corpo, as vísceras e o lado externo, onde é possível conjugar outros verbos, conjugar para além do eu. Durante o processo de criação na pesquisa, foram criadas esculturas em cerâmica e pinturas feitas a partir de tintas criadas de fragmentos argilosos coletados na beira do Rio Preto, em Palmeiras, que se conectam com as trajetórias criadas pelo deslocamento do corpo associadas ao modo de ser-rio. É uma experiência de colocar no barro a experiência de confluência com o território.

O processo de criação da escultura *ser-morro*, traz a relação entre corpo-paisagem e território, traz, também, a potência das redes que se formam na criação da obra de arte. Essa obra surge a partir do processo iniciado com a produção das esculturas que compõem a instalação *aquilo que me pega pelo umbigo* (Figura 2), quando uma escultura da instalação me chamou atenção pela sua forma (**Figura 27**). Em algum momento, percebi uma relação de reflexo que ela traz em si, como se metade para cima da escultura estivesse acima da água e a metade de baixo fosse seu reflexo.

Figura 27 - *sem título*, da série *aquilo que me pega pelo umbigo*, 2022. Instalação, tamanho variado.



Fonte: arquivo da autora.

O processo de criação dessa obra foi catalizador e intenso, o qual aconteceu em 2023, no tirocínio docente orientado na disciplina Expressão Tridimensional VI, sob orientação do professor doutor Eriel de Araújo Santos. Durante a produção da escultura, algumas questões ligadas ao gesto em contato com a argila foram surgindo, como rachaduras em espaços onde o trabalho foi breve, do peso sobre a base ser para além do que, talvez, a matéria suportasse. E tudo isso foi dialogando com minha experiência no ateliê, na escrita, mas também ao perceber como as questões que surgem na construção da forma reflete questões importantes para a pesquisa.

Figura 28 - processo de construção da escultura central durante o tirocínio docente orientado na disciplina Expressão Tridimensional VI em 2023.



Fonte: arquivo da autora.

O que significa “ter um peso a mais do que a base suporta”?

O que significa “para consertar essas rachaduras é preciso cavar, abrir feridas na peça até encontrar o fim da rachadura e, só assim, será possível remodelar, reconstruir a partir do que se

rompeu”?

O que essas questões têm a ver com meu trabalho poético e, mais importante, o que elas querem me dizer, ou, o que estão me mostrando que preciso acessar para compreender questões mais intensas do meu fazer, do meu caminhar?

Figura 29 - início do processo de criação da escultura na técnica de construção em cerâmica conhecida como acordeamento.



Fonte: arquivo da autora.

Figura 30 - processo de criação da escultura na técnica de construção em cerâmica conhecida como acordeamento.



Fonte: arquivo da autora.

Após semanas no processo de recuperação das rachaduras, em um trabalho diário intenso, a argila começou a reagir aos reparos e parou de surgirem rachaduras na superfície da primeira

parte da escultura¹⁷.

Figura 31 - processo de conserto das rachaduras.



Fonte: arquivo da autora.

Nesse trabalho, é interessante observar como o processo com a argila reflete sobre as motivações de sua criação. Sem uma base forte, onde as os pés encontram a terra e se enraízam, nada consegue se estruturar e se manter vivo. Foi preciso me fortalecer enquanto artista e pesquisadora; foi preciso criar intimidade com o barro; foi preciso criar relações de confiança ente o outro que estava diante de mim ensinando-me a refletir e perceber as potências do processo de criação artística. No forno, a peça central da escultura sofreu uma deformação, fazendo com que o encaixe entre as peças não funcionasse. Dessa forma, a obra final de todo processo foi a terceira parte do projeto escultural, a escultura *ser-morro* (**Figura 33**).

Essa obra revela tais experiências com o território do qual estou falando na pesquisa, aquele que é rodeado pelo Rio Preto em Palmeiras. No processo de criação foi-se revelando como o que atravessa o corpo é, de alguma maneira, incutido na criação artística. A obra surge do processo e dele é possível visualizar os territórios e paisagens que compõem as experiências

¹⁷ A escultura teve que ser dividida em três partes de até 65 cm, pois os fornos disponíveis na EBA-UFBA possuem altura e diâmetro de até 70 cm.

vividas. Palmeiras é uma cidade rodeada por diversas serras, fazendo com que sua paisagem seja composta por morros. São esses seres que emolduram a paisagem da cidade, por eles que seres-rios nascem e fluem.

Figura 32 - base da escultura sem rachaduras após semanas trabalhando na recuperação da estrutura.



Fonte: arquivo da autora.

Figura 33- terceira parte da escultura.



Fonte: arquivo da autora.

Figura 34 - *ser-morro* na Ocupação PPGAV Mestrado na Galeria Cañizares, 2023.



Fotografia: Ana Pinheiro.

A relação de alteridade das experiências vividas com o mundo passa pelo corpo e inscreve-se nele. Então, ao criar, busca-se expandir essa experiência corporal esculpindo, pintando, catando pedras argilosas na beira do rio. O barro - mistura entre a terra seca e a água preta e gelada - se transforma em tinta e constitui o corpo-paisagem em construção.

Vera Pallamin, ao apresentar o conceito corpoescultura (PALLAMIN, 2006), abre para uma dimensão do processo criativo em que a criação de um corpo escultural se confunde e se funde ao corpo da artista. A “escultura é feita do seu próprio avesso, imprimindo prolongamentos às suas dobras mais fundas, de modo a expor sua carne e fazendo desta visibilidade um modo de contato, uma paisagem possível” (PALLAMIN, 2006, 114).

Paisagens criadas, a partir da junção das materialidades escolhidas para trabalhar nesse projeto – terra e água - criam um corpo alicerçado, movente, extensão de um espaço interno que compõe meu próprio corpo. Corpoescultura é, portanto, uma dimensão da criação que atravessa o corpo, acessa as entranhas e cria si mesmo e o outro.

O corpo expande-se ao entrar em contato com a densidade da matéria, mobilizando forças físicas para transformá-la, e alterando suas próprias configurações de acordo com as resistências e maleabilidades por ela proporcionadas. Há um encontro no qual se afetam a pele e as matérias de trabalho, [...] em uma agitação que permite inventar formas distintas das originais, e abrem possibilidades para a composição de novas paisagens subjetivas. (LAURENTIIS, 2021, p. 44)

Surgem, assim, obras que manifestam, ao lado externo, uma interioridade, intimidade que surge no envolvimento entre corpo e obra. A iminência da criação libertadora é uma faísca que acende no peito, sobe pela garganta, toma conta das mãos, dos olhos e a vontade de gritar para que tudo pegue fogo.

Nesse terreno, que é aquele do sensível, não se está no domínio de uma “pura exterioridade”. Pelo contrário, há aí uma interioridade que percorre os corpos, as coisas, as significações, entrelaçando-os, de modo que um passe pelos poros do outro incessantemente, perfazendo o que filosoficamente foi denominado como “carne do mundo” (PALLAMIN, 2006, p. 108)

É pelo corpo,

pelas entranhas que a vida acontece.

O trabalho apresenta-se como algo tão profundo que ultrapassa a barreira da pele e compartilha com o mundo camadas de sangue misturadas à terra. Essa interioridade compartilhada com o lado de fora vem também em forma de pensamento. É o pensamento encarnado no barro (DIDI-HUBERMAN, 2009).

Nesse momento, acesso a obra *balança de pesar pedras preciosas* (**Figura 35**), cujo tempo, alargado de criação, começou em 2021, mas só foi finalizada em 2023. Foi exposta em 2024, pela primeira vez, na exposição Casa de Mulheres no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) (**Figura 37**)¹⁸. Sinto que, no processo de criação artística, as coisas precisam de um tempo expandido e dilatado para acontecerem, para poder compreender os caminhos e decisões que a obra necessita, “a criação vai acompanhando a mobilidade do pensamento” (SALLES, 2011 p. 38).

Figura 35 - *Balança de pesar pedras preciosas*, 2021-23. Aquarela sobre papel, 25 linhas de algodão de 1,60m trançadas e cerâmica. 1,20x1,50 m.



Fonte: arquivo da autora.

Neste trabalho, há uma dissecação do corpo que deixa de ser infantil para se tornar, nesse caso, mulher. É a busca, por meio da arte, de processar essa mudança que causa medo pelas rupturas do conhecido; é sobre transições não só corporais, mas, acima de tudo, emocionais que

¹⁸ Link para acessar página da exposição que teve curadoria de Neyde Lantyer e Alejandra Muñoz e integrou a programação do Seminário Protagonismos Femininos, que se constituiu como um espaço de discussão, reflexão e formação de conhecimento sobre a representatividade das mulheres nas artes visuais, no design e na arquitetura: https://www.instagram.com/protagonismos_femininos/

vêm no fluxo das águas que deixam o corpo e voltam a habitá-lo. A obra é uma paisagem corporal criada por fragmentos internos que, a partir do contato com o barro - aquarela e escultura em cerâmica - possibilita “a elaboração de um outro presente, no qual as mulheres possam criar suas próprias imagens, por meio de paisagens corporais multifacetadas” (DE LAURENTIIS, 2021, p. 54).

Na obra *Destruição do pai* (1974), a artista Louise Bourgeois propõe a partir do trauma, pelo menos momentaneamente, reconstruir a relação com o pai, como ela cita em entrevista: “é uma fantasia, mas às vezes a fantasia é vivida. (...) a lembrança era tão forte, o trabalho foi tanto, que me senti uma pessoa diferente modificou-me realmente” (BOURGEOIS in FERREIRA, 2014) e se utiliza da violência para processar essa relação e, portanto, transformar a si própria. Essa reconstrução passa pelo contato da artista com a matéria, com a escultura. É nesse processo de criação, que se criam paisagens corporais que são fruto da interação entre interno e externo. Nessa obra, a artista encarna sua experiência na obra.

Figura 36 - Louise Bourgeois, *Destruição do pai*, 1974.



Fonte: Glenstone Museum.

Isso passa, portanto, pela experiência do corpo com a matéria, nesse caso, com as matérias terra e água. Paisagens criadas, a partir da junção dessas duas matérias, criam um corpo que é

também paisagem, é interioridade e exterioridade, é escultura que pulsa, pois contém em si a visceralidade da criação quando se está em consonância com as reais motivações do criar. “Nesta tecitura, uma escultura é coisa, mas é também tempo, passagem, por um lado é concretude, por outro brotamento: um escultor não cessa de “dar forma a”, de “especializar” (PALLAMIN, 2006, p. 108).

Figura 37 - *Balança de pesar pedras preciosas* na exposição Casa de Mulheres no MAM-BA, 2024.



Fonte: arquivo da autora.

c. Corpo-memória-matéria

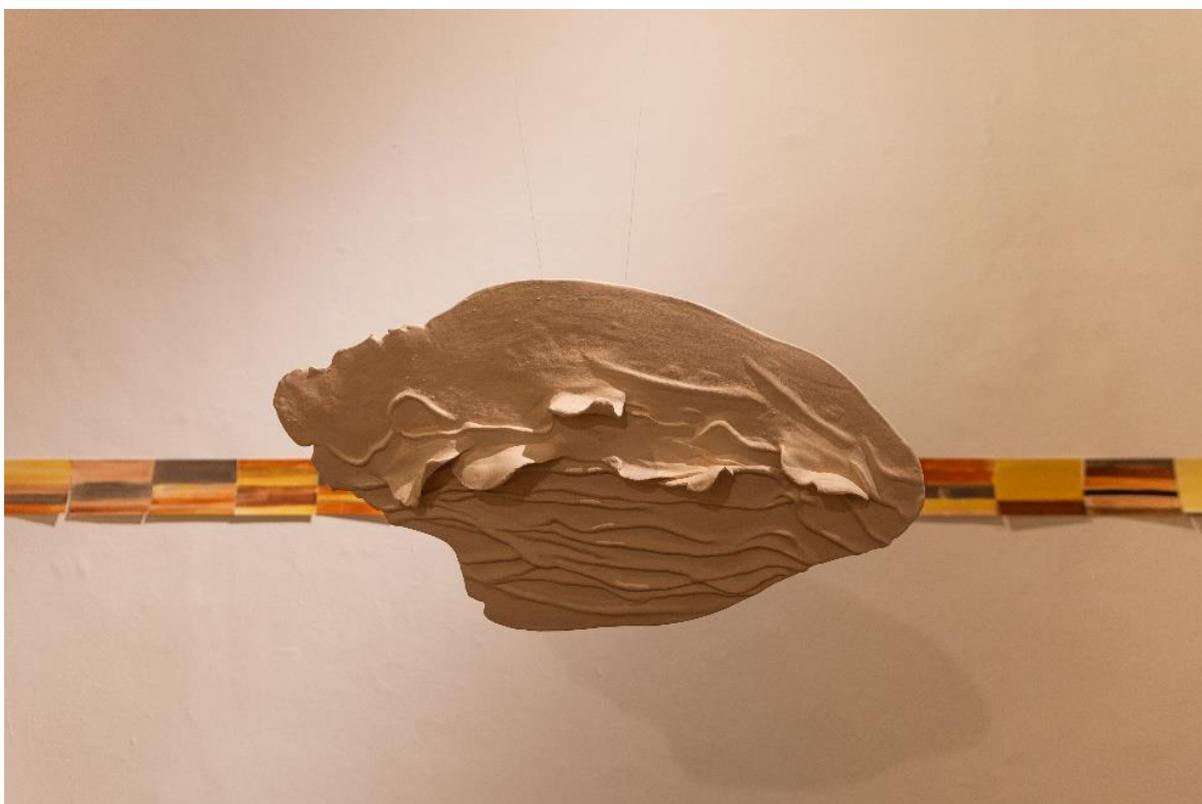
Há, nesse percurso, busca por envolvimento (SANTOS, 2023), por uma relação que, no âmago, é íntima, não é separada uma da outra. Uma intimidade do corpo com a matéria é criada a ponto de compreender que não existe uma escolha unilateral que coloca a matéria subalternizada, dominada à escolha e ao gesto da artista. Mas há, sim, compreensão da escolha mútua entre o corpo e o barro criando em comunhão.

O gesto - esse movimento pulsante em busca de liberdade - que culmina em algo simplesmente pelo fato da necessidade de existir, dá sentido a esse envolvimento entre corpo e matéria que ultrapassa as barreiras de compreensão. Essa relação é permeada, portanto, pela criação e ativação de memórias desse corpo em construção. Criar com o barro oferece um

mergulho ao desconhecido que contém em si uma “inquietação ontológica” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 62). Em contato com a matéria que escolhi e que me escolheu, posso alcançar uma compreensão do eu a ponto de infinitizar as experiências acumuladas nesse corpo em construção mútua.

A consciência do trabalho aí se precisa simultaneamente nos músculos e nas articulações do trabalhador e nos progressos regulares da tarefa. Assim a luta do trabalho é a mais cerrada das lutas; a duração do gesto trabalhador é a mais plena das durações, aquela em que o impulso visa mais exatamente e mais concretamente seu alvo. Aquela também em que há o maior poder de integração. Ao ser que está trabalhando, o gesto do trabalho integra de algum modo o objeto resistente, a própria resistência da matéria. Uma matéria-duração é aqui uma emergência dinâmica acima de um espaço-tempo. E mais uma vez, nessa matéria-duração, o ser humano se realiza antes como devir do que como ser. Conhece uma promoção de ser. (BACHELARD, 2019, pp. 18-19)

Figura 38 – *territórios imaginados* na instalação *mil silêncios e nenhum vazio* na exposição Ocupação PPGAV Mestrado na Galeria Cañizares, 2023.



Fotografia: Ana Pinheiro.

Compreendo formação de memória no processo de criação, quando, ao ter contato com a matéria, o corpo cria e acessa memórias pelo gesto. E, nesse processo, existe a possibilidade de experimentar ser, a possibilidade de devir. É um processo de comunicação entre a internalidade e a externalidade, onde as vísceras, que são ativadas em processo de devir no momento da criação, entram em contato com o outro e compreendem, nesse caminho, outras formas de

existência e funcionamento que dão vida e vasão. Esse momento não se restringe ao ateliê; é um espaço-tempo expandido que continua existindo e dialogando com outros corpos e outras existências para além do momento da criação.

[...] a instauração de uma processualidade implicará em uma sequência de movimentos, sem qualquer linearidade de encadeamento, em que a necessária condição de internalidade à experiência só se tornará produtiva na medida em que estabelecer um tecido, uma teia de relações com a região externa do fora: é somente quando reconhece-se enquanto domínio de uma exterioridade ali instalada que a região de dentro escapa à condição de interioridade (inacessível, isolada, inatingível, dotada de uma essência) para tornar-se internalidade (espaço de passagens, aberto ao exterior, sujeito ao movimento e à transformação). (BASBAUM, 2016, p. 62)

Esse mergulho às vísceras existe quando a relação de quem cria com a matéria é tão íntima, com tanta cumplicidade que permite alcançar uma dimensão profunda do eu dando corpo ao pensamento. A criação de uma obra de arte parte de um percurso confuso, íntimo, profundo, desconhecido para se tornar pensamento encarnado, que não se finda, não para de crescer e criar afluentes. Segundo Didi-Huberman em “ser-crânio”, 2009, abrir-se para entrar em contato com tal dimensão insondável da matéria:

resulta em deixar escapar todos os “belos males”, todas as inquietações de um pensamento que se volta a seu próprio destino, a suas próprias dobras, a seu lugar próprio. Abrir esta caixa é assumir o risco de nela mergulhar, perder a cabeça, ser – como por dentro – devorado (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 19).

Tal profundidade vai sendo adquirida ao mergulhar das camadas exteriores para camadas internas. Não há hierarquia nessas camadas, todas são conteúdos que formam a forma a partir de suas conexões que convergem para criação de sentido. As indagações que motivam o criar encontram resposta, podem ser compreendidas pelo próprio processo criativo. Esse tem capacidade de elucidar questões de mistério do próprio pensamento. E, assim, se cria memória.

“Para o escultor então, a memória é uma qualidade própria do material mesmo: a matéria é memória” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 55), pois, no encontro com a matéria, cria-se um terceiro espaço-tempo de existência. O momento de encarnação do pensamento que resulta em algo que surge a partir do entrelaçamento de intimidades, e, a partir daí, tal elemento-criação fixa-se no mundo e inventa gestos, vestígios de existência e, portanto, cria memória sobre si, sobre quem o criou – corpo e matéria, matéria e corpo - corpo-memória-matéria.

Iniciei esse tópico com uma imagem (**Figura 38**) da instalação *mil silêncios e nenhum vazio*, cuja procura surge de transformar em imagem o pensamento do corpo como paisagem. Agora, apresento a **Figura 39** como retrato do entrelaçamento do corpo de quem cria com a matéria que resulta em obra.

ser escultura, também é ser fóssil: uma marca do tempo, cujo espaço próprio – eu diria melhor: o lugar, o adro - inverte ou reverte todos os nossos marcos familiares; o que se torna possível, paradoxalmente, pelo fato de desenvolver a intimidade de um gesto ou de um contato. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 63).

Figura 39 - interação com a instalação *mil silêncios e nenhum vazio*, 2023.



Fotografia: Ana Pinheiro.

Modelar é, portanto, criar memória. É experimentar ser barro e se desprender de si para aprender cada vez mais sobre o corpo em criação. “O que acontece com meu corpo tem que receber uma forma abstrata e formal” (BOURGEOIS, 2000, p. 205), assim posso finalmente ver a alma que ocupa essa matéria e procurar compreendê-la é persistir e existir em processo de criação artística. Como afirma Bachelard, 2018:

A matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável, como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre. Em ambos os casos, a meditação de uma matéria educa uma imaginação aberta. (BACHELARD, A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria, 2018, p. 3).

Experimentar viver em estado de criação é como

cair no nada do vazio que encontramos no fundo do rio ao abrir
o olho, a boca e o coração para conseguir

ver para além da escuridão as pedras que escorregam pelas mãos
melam

mancham

e chegam até o rosto que sobe avesso para poder voltar a sentir
aquela sensação primeira de vida.

daqui consigo te olhar, mas olhar fundo, bem onde só quem ouve
pode ver. E sinto o remelexo que você causa desde o dia que
percebi esse mergulho,

naquele dia que precisei descer as pedras frias e escorregadias
para te alcançar.

aquelas bolhas, que se formam na superfície por causa de sua
força extrema, deixam-me calma por saber que você ainda está
aí, remexendo com tudo, com os outros e comigo também. Sinto
medo de que, se um dia você vir a desaparecer, eu vou junto.

Pois como viver sem essa parte do braço que carrega um mundo
e para na hora que precisa?

Como viver sem saber que uma hora você passa por cima das
pedras, mas não é porque não está passando por lá que não está
por debaixo causando vida e morte?

passa por cima como uma enxurrada,

que leva o que precisa levar.

e desagua e volta e esquece, porque aquilo tudo
morreu, abriu espaço para outro viver e fluir nesse mergulho que
faz o mesmo barulho quando me encontro em ti.

o corpo pede um encontro e eu te acho nos meus sonhos, na

minha imaginação, que é livre. Solução e choro, mas sou livre. Tenho nós na garganta, precisamente do lado esquerdo, comecei pela voz a expurgar isso daqui, mas tem sido também pelas mãos que todo esse movimento tem sido causado.

É bom saber que as águas que saem do meu estômago,

sobem pelo peito,

pela garganta,

chegam nos buracos dos olhos e

saem do meu corpo em sua direção. Isso me deixa cansada, mas é aquele cansaço que vem depois de um dia debaixo de sua violência que amacia a pele, penetra nos músculos e me iguala ao ser que vem da mesma substância de nós duas.

no fim somos a mesma.

3. CORPO NO TERRITÓRIO

a. Metamorfose

No processo em busca da compreensão do corpoescultura, tendo como base referencial o conceito de multiespécie, as obras criadas são materialização desse corpo que se metamorfoseia quando entra em processo de criação artística. O processo, é, portanto, aqui, um veículo de expressão do ser multiespécie no território de interesse – o Rio Preto e seus arredores na cidade de Palmeiras. Nessa pesquisa, ao prestar mais atenção nas imagens, nas estratégias de sobrevivência, nas formas como Rio Preto mantém-se vivo e fluindo. Foi possível criar junto ao barro que está disponível ao redor do rio, imaginar-fabular-devanear uma vida que se aproxima dessas maneiras que o rio evoca, assim como as alianças afetivas das quais Ailton Krenak nos ensina. Ele sugere uma relação de interdependência e coabitação entre seres humanos e mais que humanos, propondo que as alianças não se limitem a vínculos meramente humanos, mas que envolvam os seres multiespécies, como rios e morros, por exemplo.

Para Krenak, essas alianças são construídas com base no respeito profundo por todos os entes, reconhecendo sua agência, suas formas de existência e seu direito de coabitar e se expressar. Em sua conversa com Marisol de la Cadena no projeto Seres-rio (2021), ele fala sobre como essas alianças afetivas desafiam a visão colonial que separa natureza e cultura, humano e não-humano, promovendo um reencontro com a Terra enquanto entidade viva e autônoma.

É possível, a partir desse conceito, compreender meu processo de criação artística como uma expressão dessas alianças, em que as mãos que mexem com o barro fazem ecoar o movimento fluido do Rio Preto e sua vitalidade, reafirmando uma prática decolonial que desmantela as fronteiras entre corpo e território. Dessa forma, o corpo feminino, ao se aliar com o barro na confluência com o ser-rio, metamorfoseia-se em território. É, assim, uma afirmação, pela produção artística, da ocupação desse corpo confluyente no território imaginado, o qual compreende o conceito de bordas fluídas (RODRIGUES, 2019). Tal conceito expande a ideia de fronteiras ao olhar para o corpo e o território como entidades que não têm limites fixos ou rígidos. Para Rodrigues, as bordas fluídas permitem uma compreensão do corpo como algo permeável, em constante troca com o ambiente e os outros seres, como se corpo e território coabitassem e se redefinissem mutuamente.

Nesse contexto, o “eu” está entrelaçado com o espaço, reconhecendo que a identidade e o território estão em fluxo e são afetados pelas interações, trocas e alianças. Isso significa que,

ao se aliar ao território – no caso dessa pesquisa, o Rio Preto pelo barro –, o corpo deixa de ser um elemento isolado para se tornar uma expressão do lugar, transformando-se e sendo transformado. Assim, o corpo que trabalha o barro se dilui e se funde com o rio, com os sedimentos e as memórias que eles carregam, constituindo uma identidade artística que, ao mesmo tempo, é individual e coletiva, singular e múltipla. Isso permite que o ato criativo transborde os limites tradicionais entre sujeito e espaço, ampliando a ideia de um corpo-território que se expande e se molda, conforme se encontra com o outro.

A pesquisa alcança imagens que investigam formas que podem ser ao mesmo tempo – partes internas desse corpo de quem cria, e também paisagens construídas a partir das relações com os outros. Aqui, compreendo “os outros” com os quais troco experiências para criação das obras: os seres mais que humanos que entrei em contato nesse processo e criei alianças, ou seja, são o rio, paisagens ao seu redor, morros, pedras, camadas de solo, territórios e as memórias que carregam.

Em contato com tais seres, o corpo feminino cria, dá vida à metamorfose de si quando comunga com o outro (COCCIA, 2020). A obra de arte é, assim, um novo ser – um bicho que nasce, carregando consigo os traços do território, do corpo e dos seres que compõem esse processo. Para Coccia, na obra *Metamorfoses* (2020), o nascimento é um ponto de transformação que conecta todas as formas de vida. Como parte de um ciclo universal de metamorfose, sugere que, ao nascer, o ser não é algo separado do mundo, mas uma manifestação temporária de um fluxo constante que permeia a existência.

Dessa forma, compreendendo, a ideia de nascimento referido por Coccia, o corpo feminino, nessa pesquisa, ao criar com o barro, participa desse fluxo constante de metamorfose. O criar não é apenas o ponto de partida de uma vida, mas a expressão de uma continuidade entre o criador e a matéria, que ativa e cria memórias. Nesse contexto, o processo criativo é também uma forma de comunhão, quando o corpo se transforma, ganha novas formas e expressões através das alianças que estabelece com os seres ao seu redor.

Na exposição *bicho metamorfoseante*¹⁹, foram expostas peças que trazem consigo essas imagens – imagens do corpo que gesta e coloca para fora tais criações. Como a instalação *sem*

¹⁹ A exposição *bicho metamorfoseante* aconteceu em setembro de 2024 na A Galeria, no Ativa Atelier Livre em Salvador, Bahia. Com curadoria de Ticiane Lamego, montagem e iluminação de Wilton Oliveira e fotografias de Victor Mota. Para ver mais imagens da exposição acesse: <https://geovanacortes.myportfolio.com/bicho-metamorfoseante>

título, 2024 (Figura 40) e a obra *ser-fruto/urucum*, 2024 (Figura 41).

Figura 40 - *sem título*, 2024. Cerâmica sobre terra.



Fotografia: Victor Mota.

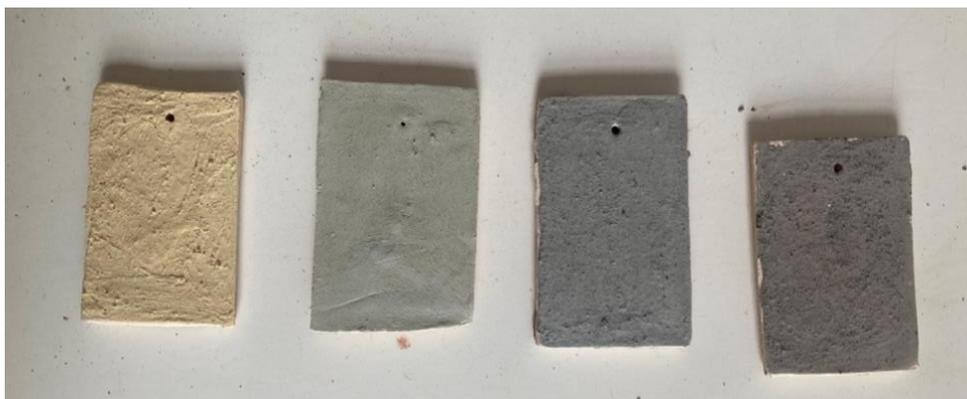
Figura 41- *ser-fruto / urucum*, 2024. Cerâmica.



Fotografia: Victor Mota.

As duas obras (**Figura 40** e **Figura 41**) são esculturas em cerâmica. A primeira é uma instalação de escultura em cerâmica sobre terra. Em ambas, foram trabalhadas a técnica cerâmica de engobe, que consiste na pigmentação e textura da peça em ponto de couro com colorantes, compostos fundentes e argila. No caso dessas esculturas, os colorantes foram as argilas em pó coloridas, coletadas no território ao redor do Rio Preto – amarela, verde, cinza e preta (**Figura 42**). Na escultura da instalação *sem título*, usei o engobe verde; nas esculturas do políptico *ser-fruto/urucum*, usei um dos colorantes para cada peça.

Figura 42 - mostruários de argilas coloridas para teste como engobe antes da sinterização.



Fonte: arquivo da autora.

Após a sinterização²⁰, as peças mudaram de cor, pois, ao serem expostas à alta temperatura no processo de sinterização, compostos orgânicos evaporam, restando somente compostos inorgânicos. Dessa forma, foi possível perceber que a composição das argilas coletadas é, em sua maioria, de óxido de ferro, em diferentes porcentagens, devido às cores terrosas reveladas (**Figura 43**).

Figura 43 - mostruários de argilas coloridas para teste como engobe depois da sinterização.



Fonte: arquivo da autora.

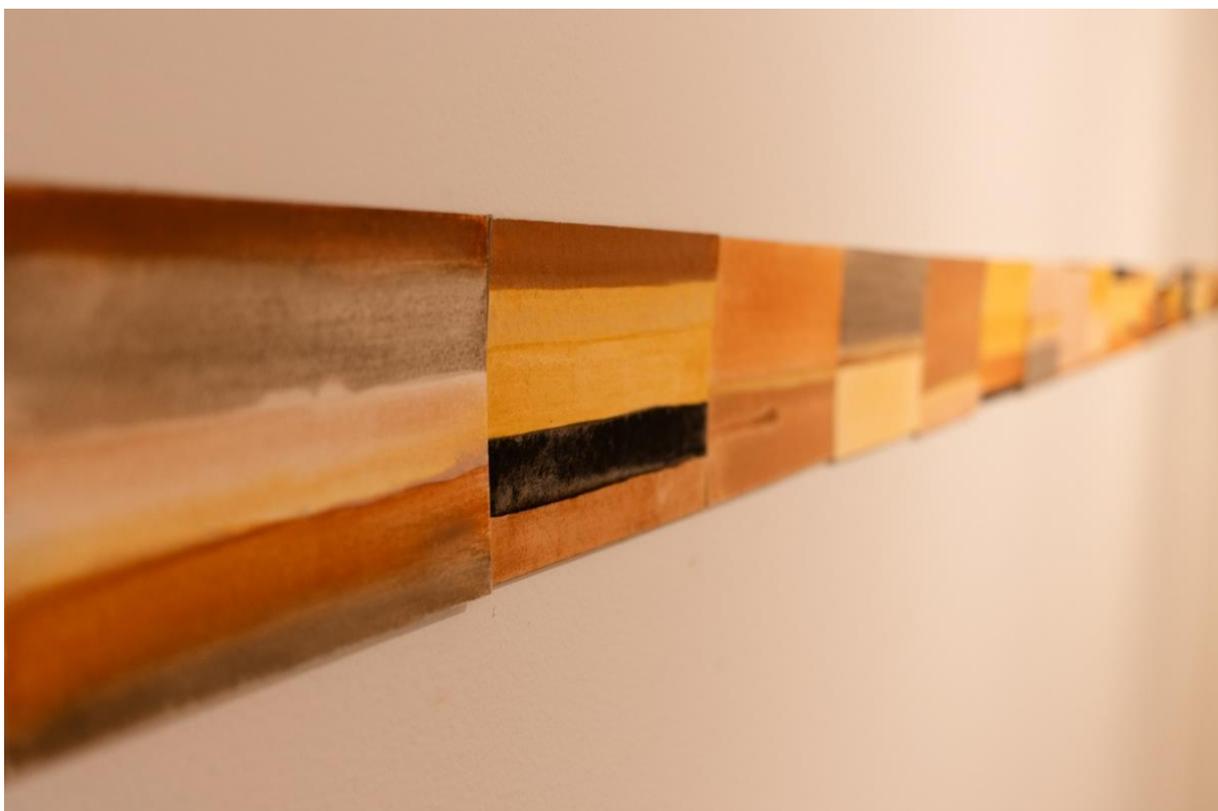
²⁰ Processo físico e térmico que a escultura em argila é submetida para, ao entrar em contato com altas temperaturas, perca água e compostos orgânicos, para compactar e formar uma peça sólida, transformar-se (metamorfosar-se) em cerâmica.

Tal revelação demonstra características físicas do território investigado, que ultrapassam as barreiras do real e tomam conta das imagens cridas dos territórios imaginados.

b. Jardim-rio

As cores são características importantes que surgem da investigação de pigmentos coletados ao redor do Rio Preto. O trabalho *silêncio*, 2022 (Figura 44) que compõe a instalação *mil silêncios e nenhum vazio* (Figura 45), apresenta inúmeros tons terrosos, os quais aparecem nas outras criações. Esses tons insistem na pesquisa, até mesmo de maneira inesperada, como foi o caso da experimentação do uso das argilas coletadas como engobes. Ao experimentar colocar as argilas coloridas nas peças cerâmicas, era impossível saber quais seriam as cores dos pigmentos após a sinterização. Por isso foram feitos os mostruários (**Figura 42** e **Figura 43**), os quais apresentaram os mesmos tons terrosos que eu já estava usando nas obras de pinturas feitas com os pigmentos naturais – *silêncio* (**Figura 44**) e *cartas ao vento* (**Figura 13**).

Figura 44 - *Silêncio*, 2023. Aquarela natural sobre papel, na instalação *mil silêncios e nenhum vazio*, 2023.

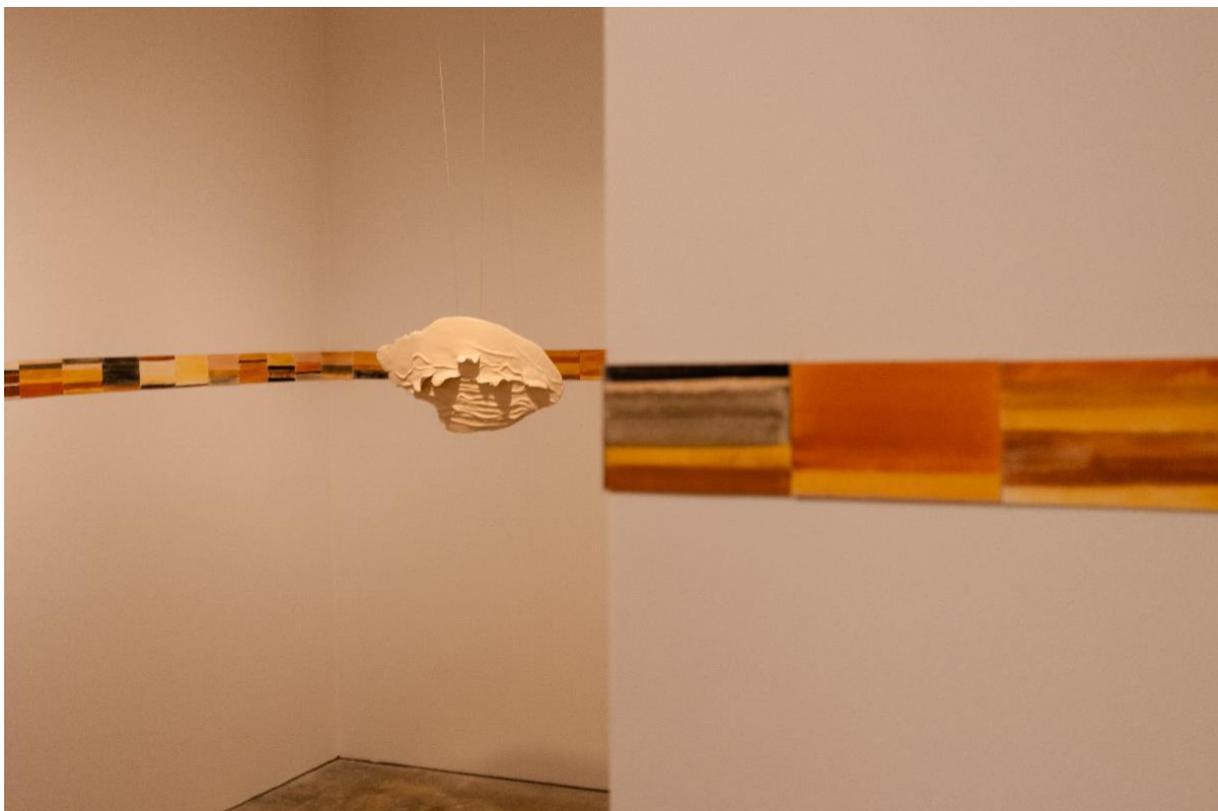


Fotografia: Victor Mota.

Isso revela a interação com o território e suas materialidades. Essas cores não são apenas um recurso visual, mas uma forma de dialogar diretamente com a terra, trazendo para a obra uma parcela das características físicas e das memórias que o território carrega. Cada tom obtido

- na criação dos pigmentos para as pinturas ou engobes para cerâmica -, pode ser visto como uma forma de expressão do território que traz uma dimensão tátil e visual à obra, com um testemunho da presença dele nas esculturas e nas pinturas.

Figura 45 - *mil silêncios e nenhum vazio*, 2023 na exposição *bicho metamorfoseante*, 2024.



Fotografia: Victor Mota.

A produção artística da artista Sarah Hallelujah, é permeada pela imaginação política a partir do território, o qual dá sentido às experimentações e aproxima quem faz parte desse território, ou outros parecidos. Na série *Espinhas*, 2022 (**Figura 46**), as esculturas em cerâmica evocam corpos-paisagens, em que o território não é apenas um espaço geográfico, mas um campo de experiências e memória materializadas.

Assim como na em minha prática, onde utilizo o barro e pigmentos naturais do Rio Preto para construir uma poética visual e tátil, *Espinhas* também recorre ao barro, criando uma presença que dialoga com a resistência da paisagem e de suas marcas. Ambas as obras afirmam o território como corpo, como extensão do ser que o habita e molda, e com o qual estabelece uma relação de cuidado, transformação e pertencimento.

Essa relação com o território se intensifica na obra *sem título*, 2024 (**Figura 47**) que também traz no seu cerne o território. É uma pedra de rio que coletei no Rio Preto na região do povoado de Campos de São João, pintada com argila em pó e óleo. Ao ter experimentado

misturar argila em pó e óleo sobre tela na obra *sem título*, 2023 (**Figura 20**) e perceber nessa mistura texturas e volumes que somente a tinta não possibilitava. Passei, assim, a sentir vontade de aplicar essa mistura de barro sobre outras superfícies.

Figura 46 - Sarah Hallelujah, Espinhos na exposição Quase Árido na RV Cultura e Arte, 2024.



Fonte: RV Cultura e Arte.

Figura 47 - *sem título*, 2024. Argila em pó e óleo sobre pedra. 6,5 x 6,5x 3 cm. Na OCUPAÇÃO - Exposição de discentes de mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA.



Fotografia: Duda Toro.

No artigo *Caminho percorrido entre relatos, documentos e a história de deslocamento do meteorito do Bendegó*, 2019, Halleluiaah reflete sobre território e prática artística através da experiência da Caminhada dos Umbuzeiros²¹ que realizou em 2017 e 2018. E também nos apresenta o processo de criação da obra *Para resistir: Bendegó* (**Figura 48**), esculturas em cerâmica - réplicas do meteorito de Bendegó. Em tal processo, a artista procura compreender a experiência de caminhar pelo território para compreender os atravessamentos históricos e de resistência do meteorito, do espaço e dos corpos - humanos e mais que humanos - que habitam o território. A artista diz que

quando penso nessas narrativas em deslocamento pelo semiárido como forma de resistência é priorizando cada vez mais as narrativas grudadas nos corpos, que compartilham de múltiplas experiências enquanto caminham, experiências coletivas, individuais, subjetivas e corpóreas, narrativas em incorporação. (HALLELUIAH, 2019. p. 228)

Figura 48 - Sarah Halleluiaah, *Réplicas do meteorito do Bendegó* feitos em argila preta, 2019.

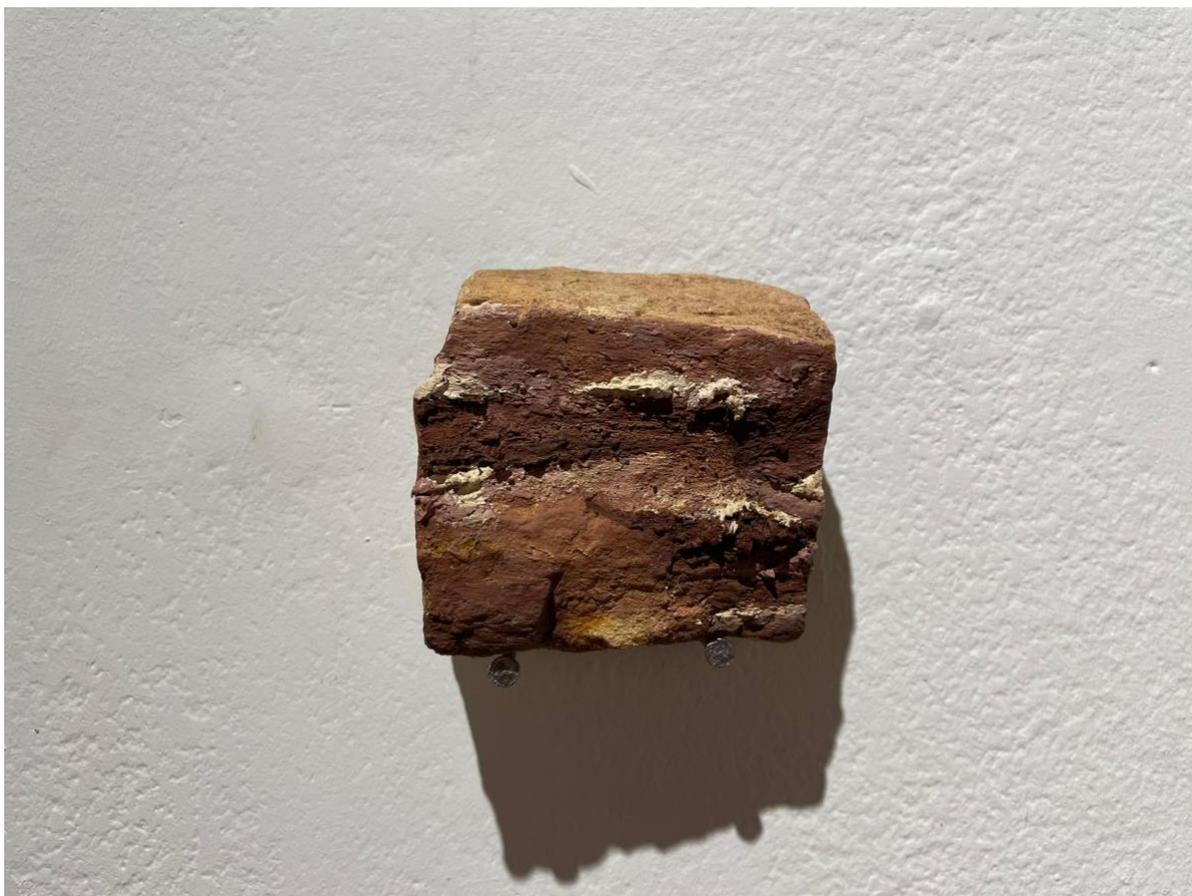


Fonte: arquivo da artista Sarah Halleluiaah.

Ao andar nos Campos de São João no caminho do rio, é possível ver, na paisagem, muros de pedras soltas, pois esse povoado foi construído sobre um solo de pedras centenárias. Nesse percurso, em junho de 2024, deparei-me com essa pedra (**Figura 49**), a qual me impactou pela sua forma e pelas linhas horizontais que se formam em sua superfície.

²¹ “Caminhada coletiva, que acontece anualmente, a Caminhada dos Umbuzeiros. Refazemos o percurso dos Conselheiristas (peregrinos que acompanharam Antônio Conselheiro na construção do arraial de Belo Monte) da cidade de Uauá até Canudos Velho” (HALLELUIAH, 2019. p. 225)

Figura 49 - *sem título*, 2024. Argila em pó e óleo sobre pedra. 6,5 x 6,5x 3 cm. Na OCUPAÇÃO - Exposição de discentes de mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, 2024²².



Fotografia: Duda Toro.

Tais linhas assemelharam-se, em meus olhos, aos *silêncios* (**Figura 44**) e às *cartas ao vento* (**Figura 13**), os quais apresentam uma persistência pela linha. Essa característica no meu trabalho foi-me apresentada, pela primeira vez, ao ter contato com a curadora da exposição bicho metamorfoseante Ticiano Lamego, quando, no texto curatorial da exposição, ela diz que

a pesquisa escultórica de Geovana se revela como o momento de permitir que as mãos sejam cérebro e a argila seja corpo. Há uma intrigante obstinação no tratamento da linha como elemento central da obra bidimensional (horizonte, rio, onda, nervos etc.) pulverizada na antropização da obra tridimensional. (LAMEGO, 2024)

Ter a linha horizontal, persistindo na criação artística, é perceber, nessa insistência, uma forma de aproximar as imagens desse território que é paisagem. Essa linha não apenas marca o

²² A OCUPAÇÃO foi organizada pelas professoras Junia Mortimer e Ludmila Pimentel, aconteceu na Galeria Cañizares, em Salvador-BA, entre os dias 16 a 29 de outubro de 2024. Essa obra também foi exposta na Ocupação do CAB na Calçada na Pivô Salvador em 2024. Para ver mais sobre o evento acesse: <https://pivo.org.br/noticias/o-pivo-salvador-celebra-seu-primeiro-ano/> e <https://geovanacortes.myportfolio.com/cab-na-calcada-pivo-salvador>

horizonte físico presentes em imagens de paisagens, mas evoca elementos constantes como o fluxo do rio, a formação dos morros e a continuidade dos muros de pedra. Entendo, então, que a linha pode ser uma extensão das formas naturais, um espelho dos relevos e contornos que fazem parte da memória e da identidade do lugar. É como se, ao traçar a linha, o processo dá corpo a esses elementos, colocando-os dentro da criação, como uma tentativa de reencenar, nas esculturas e nas pinturas, o gesto contínuo do território.

A partir dessa interação com o território, percebo uma relação com a ideia de jardim evocada no livro *Imagem e Pensamento Criador* (2019), de Sonia Rangel, onde ela versa sobre esse conceito como um espaço que transcende o lugar físico e se transforma em um campo de possibilidades para o pensamento e a criação. Para Rangel, o jardim é uma metáfora rica para entender o processo criativo – ele é simultaneamente um espaço de cultivo e de acolhimento do inesperado, onde a criação e a transformação se entrelaçam. O jardim representa um local de abertura para o imprevisto, para o devaneio e para o encontro com o outro, funcionando como um microcosmo de relações e trocas. Esse jardim oferece um contexto de liberdade, no qual a criação pode florescer, e as fronteiras entre o eu e o mundo exterior se tornam fluidas. É, então, uma metáfora para a prática artística que cresce a partir de encontros e que se transforma junto com o ambiente e os materiais ao seu redor.

Compreendo, então, o Rio Preto, como o jardim do território em interesse nesta pesquisa. Ele, o rio, torna-se um lugar de confluência e liberdade onde experimento permitindo que o processo artístico flua como o próprio rio. Assim, esse ser de água se apresenta como um espaço simbólico de trocas e criação, onde é possível dialogar com a terra, a água, as pedras e as memórias que emergem desse espaço. Esse jardim-rio assim assume um papel de nutrir a prática criativa, tornando-se um lugar onde as cores, as texturas e os materiais se entrelaçam em um processo de criação que é profundamente conectado ao território. Como um jardim, o Rio Preto proporciona a abertura para o desconhecido e o espaço para dar forma aos devaneios e experimentações que transformam e fortalecem o território imaginado no meu trabalho artístico.

O jardim, segundo Rangel, é um espaço que acolhe e ao mesmo tempo se transforma constantemente, sendo ao mesmo tempo familiar e experimental. Ele permite que a relação entre o indivíduo e o espaço seja de trocas contínuas, promovendo uma relação de afeto, curiosidade e contemplação. A ideia do jardim envolve uma conexão direta com a ideia de casa, mas vai além das fronteiras convencionais, propondo uma interação com o ambiente que é íntima e pública ao mesmo tempo. O jardim seria, assim, um espaço poroso onde os limites são

fluidos e permeáveis, possibilitando uma relação mais livre e aberta com o entorno, sendo propício à experimentação, ao encontro e ao devaneio.

Ao pensar no Rio Preto como o jardim do território de criação, percebo nele um espaço de confluência, onde a terra e a água estão em constante troca com o corpo e a prática artística. Dessa forma, o rio se torna um território de expressão, uma paisagem viva e em mutação, e onde cada interação é uma forma de coabitação. O território permeia a criação dando sentido às experimentações e, aproximando o outro que compartilha memórias que cruzam com as imagens evocadas nas obras.

c. Exposição final “bicho metamorfoseante”

Figura 50 - card de divulgação da exposição bicho metamorfoseante.

exposição
bicho metamorfoseante
de Geovana Côrtes

curadoria
Ticiano Lamego

Abertura 05/09 - 18h
Exposição até 28/09

DE quarta à sexta
DAS 15h às 19h
*sábados - 9h às 12h

A
galeria

UFBA
FAPESB
GOVERNO DO ESTADO BAHIA
SECRETARIA DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO
Escola de Belas Artes UFBA 145 anos
PPGAV

Fonte: arquivo da autora.

Em setembro de 2024, entre os dias 05 e 28, aconteceu a exposição bicho metamorfoseante, na A Galeria, Ativa Atelier em Salvador, Bahia (**Figura 50**). Com curadoria de Ticiano Lamego, montagem e iluminação de Wilton Oliveira e fotografias de Victor Mota.

A exposição fez parte do projeto dessa pesquisa de mestrado. Dessa forma, foram expostas obras criadas no período de dois anos, entre os anos de 2022 e 2024. Ou seja, são obras que carregam o território do Rio Preto e a relação de experiência decolonial do corpo feminino com esse ser.

Em 21 de setembro, aconteceu uma visita guiada comigo e a curadora, Ticiane Lamego, momento em que pude ter uma troca mais direta com o público, suas percepções, análises, atravessamentos e interesses. Nessa visita guiada, ao conversar com o público, que foi em sua maioria de mulheres, pude compartilhar percepções sobre o processo de criação das obras e os interesses da pesquisa. As respostas a esse compartilhamento vieram carregadas de falas de como cada uma se sentia aproximada de um contexto em que o corpo feminino é protagonista do território que a exposição retratou. E também o protagonismo do barro ao narrar a experiência desse corpo no território de rio.

A referência ao título da exposição - *bicho metamorfoseante* - pode ser experimentada pelos visitantes ao serem convidados para serem fotografados interagindo com a instalação *mil silêncios e nenhum vazio*. Ao se posicionarem atrás da escultura território imaginados, os visitantes puderam vivenciar a possibilidade de ser uma metamorfose entre corpo e barro, entre território e obra (**Figura 51** e **Figura 52**).

Após essa dinâmica, a leitura do nome da exposição com as obras expostas ficou mais explícito. Foi um momento também de troca de experiências de vida e pude responder a algumas questões relacionadas ao meu primeiro contato com o barro, ainda na infância, junto ao rio. Compartilhei algumas vivências como a coleta do barro branco no morro ao lado de minha casa e como minhas brincadeiras de criança envolviam modelar esse barro, ou pintar o corpo com as pedras argilosas que encontrava no fundo do rio. Nessas histórias, algumas pessoas foram se identificando ou até mesmo encontrando vestígios dessa liberdade na brincadeira de criança, nas obras expostas.

Uma das pessoas que participaram da conversa refletiu como as imagens criadas trazem referências a algo que está em processo de criação, de existência, ou seja, está em transformação, metamorfose. As obras expostas evocaram sensações de nascimento de algo que está surgindo, de corpos que surgem da terra nas obras *sem título* (**Figura 54**) e *ser-morro* (**Figura 59**); dos pigmentos naturais que guiam o percurso até encontrar um ser à procura de interação para completar sua existência nas obras *mil silêncios e nenhum vazio* (**Figura 58**) e *cartas ao vento* (**Figura 60**); das esculturas em cerâmica que evocam o corpo que gesta nas

obras *sem título* (Figura 56) e *ser-fruto/urucum* (Figura 57).

Figura 51- visitante interagindo com a instalação *mil silêncios e nenhum vazio* na exposição *bicho metamorfoseante*, 2024.



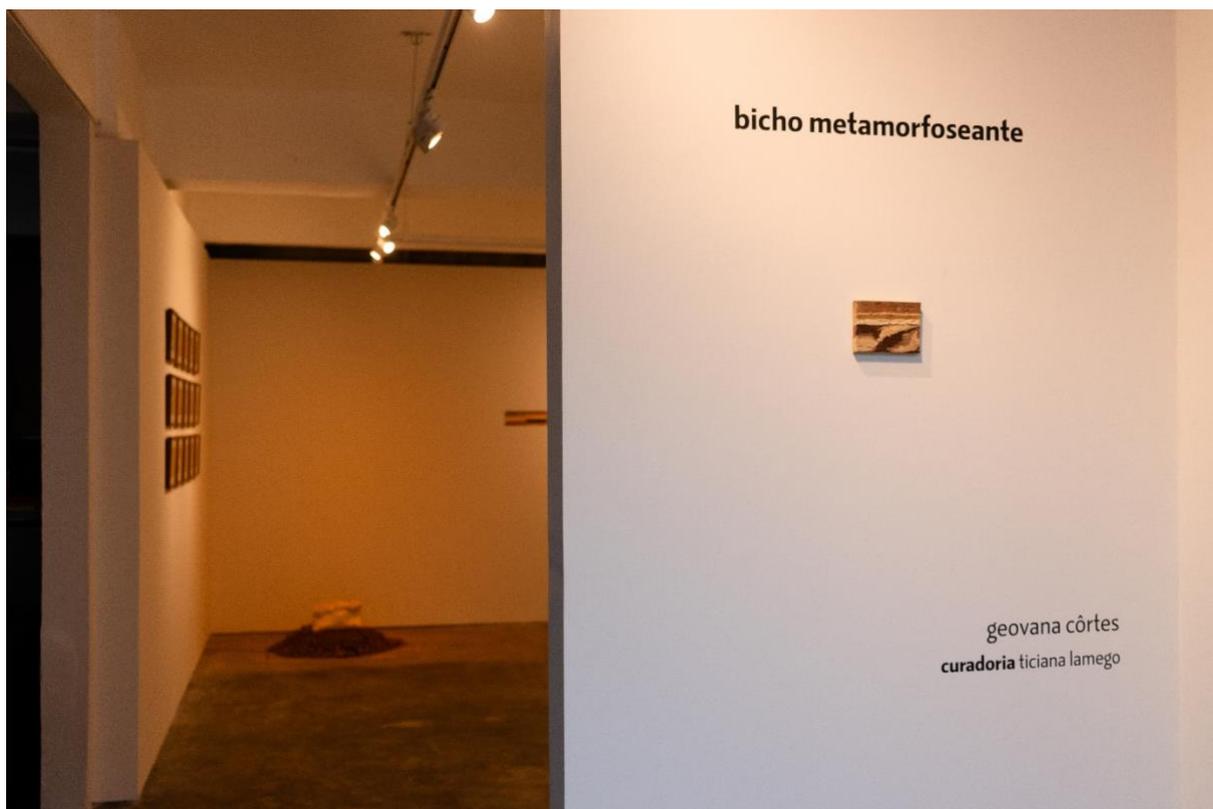
Fonte: arquivo da autora.

Figura 52- visitante interagindo com a instalação *mil silêncios e nenhum vazio* na exposição *bicho metamorfoseante*, 2024.



Fonte: arquivo da autora.

Figura 53 - entrada da exposição *bicho metamorfoseante* na A Galeria em setembro de 2024.



Fotografia: Victor Mota.

Figura 54 - *sem título*, 2023 na exposição *bicho metamorfoseante* na A Galeria em setembro de 2024.



Fotografia: Victor Mota.

Figura 55 – vista da exposição *bicho metamorfoseante* na A Galeria em setembro de 2024.



Fotografia: Victor Mota.

Figura 56 - *sem título*, 2024 na exposição *bicho metamorfoseante* na A Galeria em setembro de 2024.



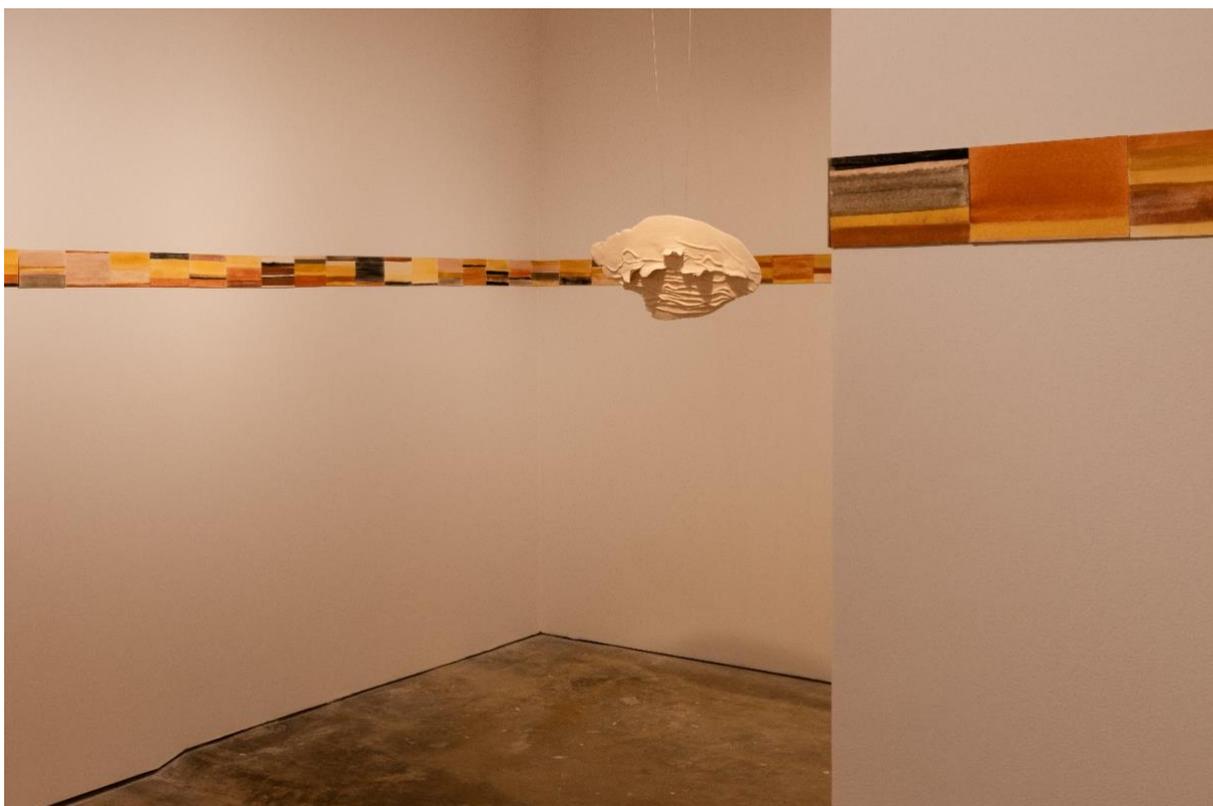
Fotografia: Victor Mota.

Figura 57 - *ser-fruto/urucum* na exposição *bicho metamorfoseante* na A Galeria em setembro de 2024.



Fotografia: Victor Mota.

Figura 58 - instalação *mil silêncios e nenhum vazio* na exposição *bicho metamorfoseante* na A Galeria em setembro de 2024.



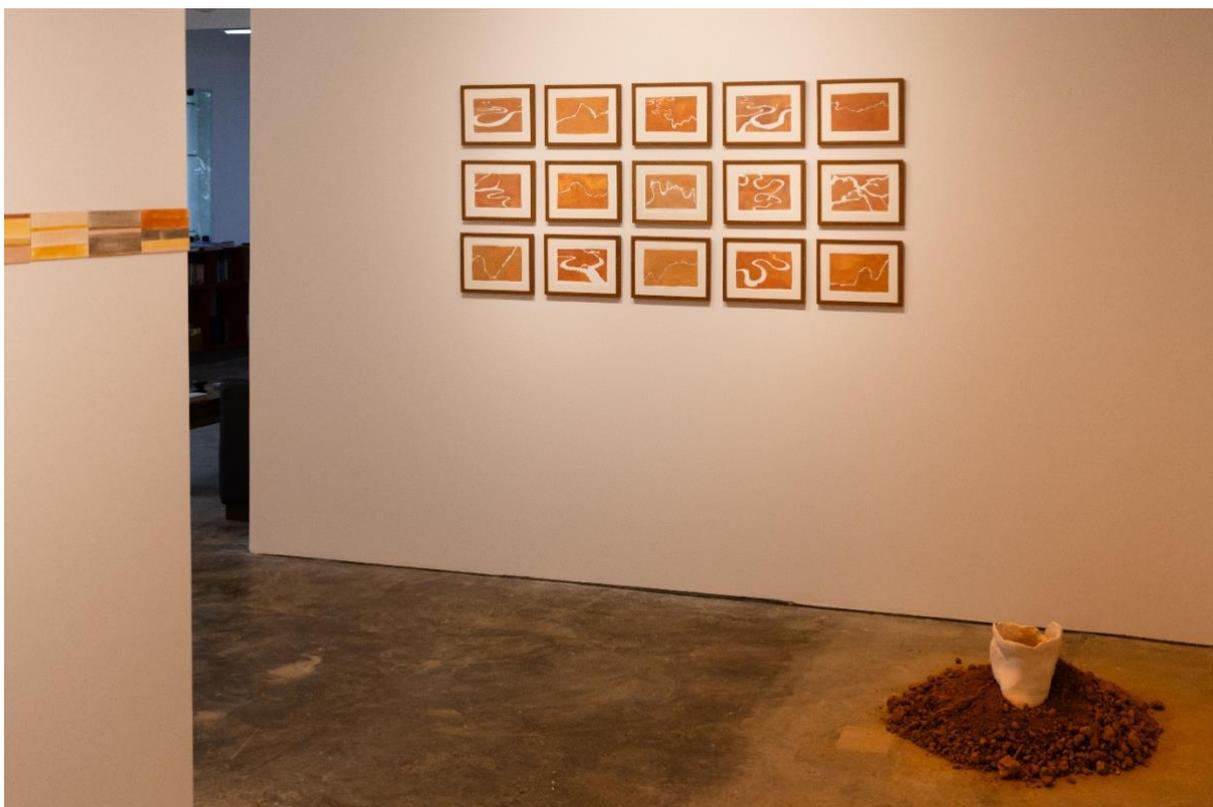
Fotografia: Victor Mota.

Figura 59 - *ser-morro* na exposição *bicho metamorfoseante* na A Galeria em setembro de 2024.



Fotografia: Victor Mota.

Figura 60 - vista das obras *ser-morro* e *cartas ao vento* na exposição *bicho metamorfoseante* na A Galeria em setembro de 2024.



Fotografia: Victor Mota.

Seguem abaixo a imagem do folder da exposição e o texto curatorial feito por Ticiane Lamego:

Figura 61 – folder da exposição com texto da curadora Ticiane Lamego.



Fotografia: Victor Mota.

Texto curatorial

Por Ticiane Lamego

A argila também será, para muitas almas, um tema de devaneios sem fim. O homem se perguntará indefinidamente de que lama, de que argila ele é feito. Pois para criar sempre é preciso uma argila, uma matéria plástica, uma matéria ambígua onde vêm unir-se a terra e a água. (BACHELARD, 2018)

“Na Biologia, metamorfose é um processo que implica em grandes mudanças físicas de um ser vivo. Um bicho que se metamorfoseia altera sua forma, sua natureza, suas funções. A lagarta se transforma em borboleta, o girino em sapo, a salamandra sai da água para a terra transformando brânquias em pulmões. Numa metamorfose, é natural que o comportamento destes seres sofra alterações, modificando inclusive (e quiçá, antagonizando Kafka), o seu caráter. E é nesse sentido de transformar tanto corpo quanto espírito, é nesse tempo intersticial do gerúndio desta transformação onde pretende se inserir o atual trabalho da jovem artista Geovana Côrtes.

Geovana é dotada de uma firmeza metodológica e incansável dedicação investigativa.

Sua força reside na constante indagação das suas próprias perguntas, muitas delas já elucidadas intuitivamente, mas ainda assim levadas a cabo em processos de buscas das possibilidades de respostas. Tendo nascido e passado sua infância e adolescência no interior da Bahia, sua relação com esse território permeia toda sua poética e gera um polo motriz para sua relação com as materialidades dos elementos terra, água, fogo e ar, encontrando no barro a síntese de todos eles. Num primeiro momento, é notável a extensa paleta de marrons, vermelhos e sépias que pontuam as obras. Na sua investigação de pigmentos naturais, Geovana transita por um extenso fluir (perder-se e re-encontrar-se) nesses longos e quase infinitos tons terrosos. Com um rigor científico e curiosidade alquimista, do(s) barro(s) da Chapada Diamantina a artista extrai suas cores e estas então convertem-se em linguagem, em tema, em reflexão, em poesia. Mas o barro chama ainda para uma infinidade de outras materialidades, num caminho árduo que a artista trilha com passos firmes numa busca por aprofundar suas reflexões sobre a confluência com a matéria.

Numa segunda instância, cabe transitar pelos diferentes outros contextos de sua produção, aqui apresentada em 6 obras decorrentes de sua pesquisa de mestrado na Escola de Belas Artes da UFBA, no qual marca um forte questionamento da materialidade do sonho: “Qual a substância do sonho? Qual é o tempo do sonho? Qual é o espaço do sonho?”. E é nessa impulsão por libertar-se do ser e permitir o devir, ela se deixa penetrar atenta num espaço onírico, distante (entretanto real), onde encontra seu segredo intrínseco a desvelar e pensar a relação existente entre (seu) corpo, o barro e o terceiro elemento factível a surgir dessa confluência.

Ao entender e ler corpo como território e ler barro (veículo de materialidade) como percurso e resultado, são criadas aquarelas (pigmentos desenvolvidos pela artista), esculturas, telas e instalações nas quais essas novas existências se tornam, se (e nos) transformam. Com a sagacidade (e coragem) de se permitir envolver pelo difícil espaço unificado entre o singelo e o complexo, suas pinceladas são realizadas com persistência laboratorial, decantando seus pigmentos colhidos a partir de amostras do terroso chão de sua terra natal. A pintura em papel é cuidadosa e parece pretender-se infinita: ela é multiplicada em duas, três, quatro, cinco. Em mil silêncios. O silêncio que se repete e se multiplica, mas nunca se desmancha no nada.

A pesquisa escultórica de Geovana se revela como o momento de permitir que as mãos sejam cérebro e a argila seja corpo. Há uma intrigante obstinação no tratamento da linha como elemento central da obra bidimensional (horizonte, rio, onda, nervos, etc.) pulverizada na antropização da obra tridimensional (ser-morro, de 2023 e ser-fruto / urucum, de 2024): fendas,

ondulações, curvas, retas e círculos. A sensualidade perpassa a temática escultórica de uma forma natural, carnal, sem pretensões de desencadear uma narrativa engajada, manifesta. É a carne como carne, vinda do barro em sua gênese.

As obras, mesmo em seus diferentes substratos, mantêm uma coesão plástica e sensitiva. As cores uniformizam os diálogos entre as peças, amigas destes e de outros tempos. É possível verificar num olhar instantâneo os elementos essenciais que perfazem e moldam as experiências e a prática artística apresentada. Um olhar que permite mil significados, infinitas formas de permanências. Sonhar e criar andam neste mesmo chão, sempre de mãos dadas. E quando neste sonho há silêncio, ele não é apenas um. Tudo é preenchido e interpenetrável neste território imaginável de um devir, de um bicho metamorfoseante.” (LAMEGO, 2024)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse processo de pesquisa no programa de Pós-graduação em Artes Visuais na linha de pesquisa de Processos de Criação Artística, ao ter que aprofundar meus interesses e buscar compreender o que motiva minha criação, percebi, inicialmente, a materialidade da água como algo que me chamava atenção. Os seres de água apareceram como conectores de experiências, que, a meu ver, eram muito distantes - a experiência de viver em Palmeiras – onde nasci e cresci - e a vivência em Salvador, onde moro hoje. A água, então, marcando presença nesses dois lugares, rio e mar, numa conexão natural, é a principal razão que me mantém conectada à minha terra natal.

Ao perceber isso, fui atrás do que realmente me instigava, e, assim, fui compreendendo o território do Rio Preto como algo que permaneceu em minhas vivências, mesmo longe fisicamente dele. Fui percebendo, em meus sonhos, imaginação, devaneios e fabulações como esse rio, assim como outros seres mais que humanos que o circundam, fazem parte das imagens que crio, são a essência dessas imagens. Em uma busca de reconexão com essa terra, de onde venho, a partir da relação com o rio, voltei a lugares que há muito tempo não ia. Visitei partes do rio que, quando criança, eram frequentes a minha ida, assim como, estar na estrada, fez-me criar uma outra relação de vivência com o território que era pelo trânsito. Então, as paisagens que passavam por mim enquanto eu estava nesse trânsito ao revisitar os locais, não só reavivaram memórias, mas também criaram novas experiências que se tornariam imagens.

A primeira obra criada nesse percurso foi *silêncio* (**Figura 44**), que partiu justamente, como uma maneira de apreender aquelas novas imagens que surgiam dessa experiência de trânsito. Nesse momento, o território não só se torna um ponto de interesse, mas também a maneira como eu me relaciono com ele. Ou seja, as experiências que vivo nesse corpo, que é feminino, alteram como nossa relação, conexão e troca acontecem. Reparar nessa diferenciação do corpo, colocou-me em contato com os estudos feministas, e nesse percurso de pesquisa, fui compreendendo as conexões entre o fazer feminista com ações decoloniais, nas quais encontrei um abrigo ao ver semelhanças entre as demandas decoloniais apresentadas por pensadores contemporâneos e nas maneiras como eu e a comunidade em Palmeiras nos relacionamos com o rio e o território.

Ao ler o relato de Ailton Krenak (2022) sobre o rio que atravessa o território do povo Krenak, fui encontrando semelhanças com as percepções que tenho sobre o Rio Preto, a sua importância na minha formação como artista. Um ser que moldou e molda minhas vivências,

que faz parte da minha constituição enquanto ser vivo. Essa pesquisa de mestrado, colocou-me em contato direto com esse vínculo. Foi preciso aprofundar e criar embasamento sobre essa aliança com o ser-rio.

Nesse contexto, vi uma oportunidade de trabalhar conceitos e teorias importantes na contemporaneidade como o decolonial e o feminismo. Trazer essas questões urgentes para embasar minha pesquisa interessa-me no que concerne à forma como acredito que nós, seres humanos, devemos nos relacionar com os seres mais que humanos e nos compreender enquanto multiespécie para, a partir daí, poder repensar formas de existência (TAKUÁ, 2020).

Existem muitas maneiras de repensar formas de existência. Em minha produção artística sempre foi uma preocupação trabalhar com materiais que estivessem de acordo com a aliança com meu território; então o uso de pigmentos naturais apareceu como uma alternativa matérica no meu processo. Ao mesmo tempo, experimentar com as pedras coloridas que povoam os leitos do rio foi como voltar, acessar memórias de criança e de tempos mais antigos, acredito que usar esses pigmentos na minha produção artística ultrapassa a escolha poética e estética. Faz parte do meu ser, das experiências que acumulo em meu corpo. O gesto ao ter contato com os pigmentos naturais que eu mesma fiz, misturando fragmentos argilosos com água – barro, surgem obras como *silêncio* (**Figura 44**) e *cartas ao vento* (**Figura 13**).

Da mesma forma veio a resposta do barro. Houve o momento em que a materialidade do barro tomou conta dos meus desejos. Sem entender, comecei a sentir a necessidade de trabalhar com ele. Assim como trabalhar com os pigmentos naturais foi uma reinvestigação de algo que já tinha sido experimentado, modelar o barro apareceu como uma necessidade e segurança de que essa matéria contém em si o cerne da minha pesquisa, o barro como estrutura de imagens de água. Nesse momento, fui ao Morro do Cristo, que fica ao lado da minha casa e peguei as mesmas argilas que pegava quando criança. A partir daí, começaram a surgir as esculturas e instalações que dão corpo à pesquisa – *aquilo que me pega pelo umbigo* (**Figura 2**), *ser-morro* (**Figura 59**), *territórios imaginados* (**Figura 38**), *sem título* (**Figura 40**) e *ser-fruto / urucum* (**Figura 41**).

Em um terceiro momento de experimentação com o barro, surgem as obras *Rio Preto* (**Figura 12**), *sem título* (**Figura 47**) e a série *corpo-paisagem* (**Figura 20** e **Figura 22**), que são um híbrido entre escultura e pintura, já que, no processo das pinturas com tinta óleo, estava procurando formas de encontrar texturas e ter mais corporeidade. E também nesse processo, surgiu um questionamento: como trazer o barro e a territorialidade para esses trabalhos? A

resposta estava em minha mesa no ateliê - as argilas em pó que tinha coletado em Palmeiras (**Figura 14, Figura 15**) deram corpo que estava faltando na poética que procurava nesses trabalhos.

O corpoescultura (PALLAMIN, 2023) construído durante a pesquisa, *bicho metamorfoseante*, dá-me estrutura não só para seguir minha carreira artística, mas também uma compreensão do eu ajuntado com o território de maneira expandida do significado de criar.

Criar vida, criar obras de arte, criar futuros, criar novas existências.

O bicho metamorfoseante existe no processo criativo, na aliança com algo maior que eu, que atravessa, altera, cria novas sensações, novos corpos, metamorfoseia na criação de algo que comunga e celebra existências múltiplas e confluentes.

REFERÊNCIAS

A PAIXÃO de JL. Direção de Carlos Nader. 2015. 82 min., son., color.

AFLUENTES: o rio é uma serpente. Frestas Trienal de Artes 2020/21. Sesc Sorocaba / Serviço Social do Comércio. Administração Regional no Estado de São Paulo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2021.

ANNA Maria Maiolino. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9539/anna-maria-maiolino>. Acesso em: ago. 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Revista Estudos Feministas, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

BARBOSA BARROS, R. K. **O povo filho das águas**: entre narrativas verbais e visuais Pataxó. Têssera, v. 4, n. 1, p. 101–114, 2022. DOI: 10.14393/TES-v4n1-2021-63541. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/63541>. Acesso em: 28 mar. 2024.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2016.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997.

CARRION, Caroline. Anna Maria Maiolino. 2018. Disponível em: <https://www.artequacontece.com.br/anna-maria-maiolino/>. Acesso em: dez. 2022.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Instalação como problemática artística contemporânea**: os modos de espacialização e a especificidade do sítio. 2005. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10864>. Acesso em: ago. 2023.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins, 2005.

CECILIA VICUÑA – BIOGRAPHY. *Cecilia Vicuña*, [s.d.]. Disponível em: <http://www.ceciliavicuna.com/biography>. Acesso em: 8 nov. 2024.

CECILIA VICUÑA: Lo Precario (The Precarious). *Wexner Center for the Arts*, [s.d.]. Disponível em: <https://wexarts.org/exhibitions/cecilia-vicuna-lo-precario-precarius>. Acesso em: 8 nov. 2024.

CECILIA VICUÑA: SONHAR A ÁGUA – UMA RETROSPECTIVA DO FUTURO. *Pinacoteca de São Paulo*, [s.d.]. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/cecilia-vicuna-sonhar-a-agua-uma-retrospectiva-do-futuro/>. Acesso em: 8 nov. 2024.

CHAVARRIA, Joaquim. **La cerámica**: la técnica y el arte de la cerámica explicados com rigor y claridade. Barcelona: Parramón ediciones, 2006.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfose**. Tradução de Luciana Murari. São Paulo: Dantes Editora, 2020.

COUGO, Vitória Rosa et al. **Enlaces entre o feminino e a psicanálise na obra de Louise Bourgeois**. *Rev. Subj.*, Fortaleza, v. 22, n. 1, p. 1-13, abr. 2022. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692022000100001&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 30 jan. 2024. DOI: 10.5020/23590777.rs.v22i1.e10277.

CUMMINGS, Phoebe. **Production Line. Contemporary Art Society**, 2015. Disponível em: <https://www.phoebecummings.com/production-line-contemporary-art-society-2015/h1fbdooe57832wz9ojgzb276np2e1f>. Acesso em: dez. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. João Pessoa: C/Arte, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

ESCREVIVÊNCIA: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Organização: Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. 1. ed.

Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FIORI, Nabylla. **A voz do silêncio**. Voz: impressão do corpo, v. 1, p. 102-106, 2023.

FLOREZ, Mauricio. **Dança e o jogo das metamorfoses**. Cadernos SELVAGEM. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2023. Disponível em: https://selvagemciclo.com.br/2023/wp-content/uploads/2023/11/CADERNO78_FLOREZ.pdf. Acesso em: 28 mar. 2024.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FONSECA, Rafael. **Anna Maria Maiolino**, 2018. Disponível em: <https://raphaelfonseca.net/Anna-Maria-Maiolino>. Acesso em: dez. 2022.

GORDILHO, Viga (Org.). **Trilhas de cristal**: documentos de percurso, registros e reflexões em processos criativos nas Artes Visuais. Salvador: Edufba, 2022.

HALLELUJAH, Sarah. **Caminho percorrido entre relatos, documentos e a história de deslocamento do meteorito do Bendegó**. In Rotas / Rutas, 2019. Disponível em: https://issuu.com/pesquisaemarte/docs/rotas_rutas/s/11585628. Acesso em: 8 nov. 2024.

HALLELUJAH, Sarah. **Portfólio Sarah Hallelujah 2021**, 2021. Disponível em: https://issuu.com/sarah.hallelujah/docs/portf_lio_sarah_hallelujah_2021. Acesso em: 8 nov. 2024.

HANISCH, Carol. **O pessoal é político**. Notas do segundo ano: Women's Liberation, 1969. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2Bé%2BPol%C3%ADtico.pdf>. Acesso em: ago. 2021.

JUNG, Carl G. et al. **O homem e seus símbolos**. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2016.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Arte & ensaios, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton; DANTES, Anna (Org.). **Metamorfose: flecha 3**. Cadernos SELVAGEM. Publicação digital da Dantes Editora Biosfera, 2021. Disponível em:

https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/10/CADERNO_FLECHA_3.pdf. Acesso em: 30 jul. 2024.

LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi de. **Louise Bourgeois e modos feministas de criar**. São Paulo: Sobinfluencia Edições, 2021.

LEITURAS BRASILEIRAS. **Conceição Evaristo**: Escrivivência, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>. Acesso em: jul. 2024.

LISPECTOR, Clarice. **Tanta mansidão**. In: Onde estivestes de noite. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MARTINS, L. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 27 maio. 2024.

MAIOLINO, Anna Maria. **Trabalhos em processo**, manuscrito de 1º de março de 1997.

MIGNOLO, Walter D. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. Serie Afterall, v. 2, São Paulo, 2019.

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade**: o lado mais escuro da modernidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 32, 2017.

MIGNOLO, Walter D. **'Epistemic Disobedience'**: the de-colonial option and the meaning of identity in politics. Gragoatá, v. 12, n. 22, 2007.

MORE: Mecanismo online para referências, versão 2.0. Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013. Disponível em: <http://www.more.ufsc.br/>. Acesso em: ago. 2024.

MUSEU DE ARTE DO RIO – MAR. **Rosana Paulino**: a costura da memória, 2018. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/noticias/apos-temporada-de-sucesso-na-pinacoteca-de-sao-paulo-rosana-paulino-a-costura-da-memoria-chega-ao-museu-de-arte-do-rio/>. Acesso em: jul. 2023.

PALLAMIN, V. **Corpoescultura**: o olhar, a metáfora, o abismo. LOGOS 25: corpo e contemporaneidade, ano 13, 2º sem. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/15223>. Acesso em: ago. 2023.

ROSANA PAULINO, [s.d.]. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em: 8 nov. 2024.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e

Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Exposição Quase Árido. RV Cultura e Arte, [s.d.]. Disponível em: <https://rvculturaearte.com/exposicao>. Acesso em: 8 nov. 2024.

RANGEL, Sonia Lucia. **Imagem e pensamento criador.** Salvador: Solisluna Editora, 2019.

RAGO, M. **Escrita de si, parresia e feminismo.** In: CASTELO BRANCO, G.; VEIGA NETO, A. (Org.). Foucault: filosofia e política. São Paulo: Autêntica, 2011.

RAGO, M. **Language and place in the life of Brazilian women in London:** writing life narratives through art practice. 2016. Tese (Doutorado) – University of the Arts, London.

ROLNIK, Suely. **Florações da realidade.** Núcleo de Estudos da Subjetividade, São Paulo, 2006.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. **Autobiografia como metodologia decolonial.** ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, v. 26, p. 3148-3163, 2017.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. **Atos autobiográficos e práticas decoloniais em artes visuais.** Palíndromo, Florianópolis, v. 11, n. 24, p. 152-161, 2019. DOI: 10.5965/2175234611242019152. Disponível em: <https://200.19.105.203/index.php/palindromo/article/view/12657>. Acesso em: 17 abr. 2023.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. **Pesquisa autobiográfica em arte:** apontamentos iniciais. Revista Nós: cultura, estética e linguagens, v. 6, n. 1, p. 95-130, 2021. DOI: 10.5281/zenodo.4818090.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado.** São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação:** construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2016.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos:** modos e significações. Brasília: INCTI, UnB, 2015.

SERES-RIO: São Francisco, Jequitinhonha, Doce. MOULIN, G. et al. (Org.). Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2021.

SELVAGEM: ciclo de estudos sobre a vida. **Ciclo Sonhos.** Disponível em:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLYysvnBmz4S01VtgRiYea9VfDQAgc_UqT.

Acesso em: 10 nov. 2022.

SILVA, Luana Fortes da. **Cecília Vicuña**: céu escuro, futuro iluminado. *Revista seLect*, 6 nov. 2023. Disponível em: <https://select.art.br/cecilia-vicuna-ceu-escuro-futuro-iluminado/>.

Acesso em: 8 nov. 2024.

SOUZA, Fernanda Silva e. **Dos pés escuros que são amados**: na delicadeza de um bordado ou na contundência da escrita que se constituem os arquivos pulsantes da experiência negra.

Revista Serrote, n. 45, IMS, nov. 2023.

SOUZA, João Wesley de. **Escultura**: uma genealogia para atualização do termo. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2017.

TAKUÁ, Cristine. **Seres criativos da floresta**. Cadernos SELVAGEM. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020. Disponível em: https://selvagemciclo.com.br/2023/wp-content/uploads/2020/11/CADERNO_4_TAKUA.pdf. Acesso em: 28 mar. 2024.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WARNER, Marina. **Alma e arte**: poéticas do sagrado na obra de Louise Bourgeois. Porto Alegre: Zouk, 2023.