

HABITAR O ENTRE:
Processos de criação artística sobre migração, território e pertencimento

Trabalho de Conclusão de Curso Nathany Clemente Pires

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES - IARTE

NATHANY CLEMENTE PIRES

HABITAR O ENTRE:
PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA SOBRE MIGRAÇÃO, TERRITÓRIO E PERTENCIMENTO

UBERLÂNDIA
2026

NATHANY CLEMENTE PIRES

HABITAR O ENTRE: PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA SOBRE MIGRAÇÃO TERRITÓRIO E PERTENCIMENTO

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientadora: Prof.ª Drª. Priscila Arantes Rampin

UBERLÂNDIA
2026

ATA DA DEFESA

BANCA EXAMINADORA:

Prof.ª Dr.ª Priscila Arantes Rampin – Presidente

Prof. Dr. Fábio Fonseca – Membro IARTE/UFU

Prof. Dr. Giovanni Lima da Silva – Membro IARTE/UFU

UBERLÂNDIA
2026

À minha mãe, dona Nadja, que me chama de artista desde o primeiro rabisco que lhe entreguei nas mãos. A senhora me enxergou antes que eu pudesse me ver.

Á Nathan, quem eu tenho certeza de que adoraria ver este trabalho concluído, pois gostava de recordar, como eu.

Aos meus sobrinhos Anthony, Kainã, Zaila e Aurora. Que vocês nunca deixem de acreditar no curso de seus próprios rios, pois viemos da mesma nascente.

AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo à minha mãe, que sempre acreditou em mim e nos meus sonhos. Seu apoio incondicional, em todas as etapas dessa caminhada, tornou possível que eu chegasse até aqui. Obrigada por nunca medir esforços para que eu pudesse seguir estudando e por ser, todos os dias, meu maior exemplo de força e amor.

Agradeço profundamente à minha família, à minha tia Neuza, à minha irmã Nayara e aos meus queridos sobrinhos, que me ensinaram a persistir, a acreditar em mim mesma e a seguir em frente mesmo diante das dificuldades. Vocês sempre foram minha base, meu porto seguro e a razão de eu nunca desistir.

Aos queridos moradores da Ilha do Gado Bravo, meu sincero agradecimento pela generosidade com que compartilharam suas histórias, memórias e saberes. Cada entrevista concedida com carinho e atenção tornou esta pesquisa possível e ampliou minha compreensão sobre o território que também constitui quem eu sou.

À minha orientadora, Prof.ª Dr.ª Priscila Rampin, expresso toda a minha gratidão pela paciência, pela escuta atenta e pelo acolhimento ao longo desta pesquisa. Sempre me impressionaram sua dedicação, sua sensibilidade e a maneira como recebeu, com entusiasmo e generosidade, até mesmo minhas ideias mais mirabolantes. Obrigada por conduzir este processo com tanta humanidade, respeito e confiança, fazendo com que eu me sentisse segura para experimentar, errar, aprender e crescer como pesquisadora e artista.

Aos meus amigos e colegas de caminhada, obrigada por compartilharem comigo as alegrias, os medos, as dúvidas e as conquistas que fizeram parte dessa trajetória. A graduação e a pesquisa foram muito mais leves porque vocês estiveram ao meu lado, cuidando de mim, oferecendo apoio e tornando esses anos alguns dos mais especiais da minha vida.

Agradeço também aos professores Dr. Giovanni Lima da Silva e Dr. Fábio Fonseca por aceitarem compor a banca examinadora, pela disponibilidade em ler este trabalho e pelas valiosas contribuições, que já enriqueceram e certamente continuarão a enriquecer esta pesquisa.

Agradeço ao professor Dr. Marcel Alexandre Limp Esperante, pelo auxílio e orientação ao longo dos ateliês de processos gráficos onde desenvolvi grande parte dos trabalhos que compõem essa pesquisa.

À Universidade Federal de Uberlândia e ao curso de Artes Visuais, agradeço pelos encontros, pelas experiências e pelas oportunidades que transformaram profundamente minha maneira de compreender a arte, a pesquisa e a mim mesma.

Por fim, agradeço a todas as experiências que atravessaram este percurso, mesmo as mais difíceis. Elas transformaram não apenas esta pesquisa, mas também a pessoa e a artista que me tornei. Espero que este trabalho possa honrar as histórias que o constituem e permanecer como um registro sincero do caminho que percorri até aqui.

RESUMO

Esta pesquisa investiga a construção de um espaço simbólico de pertencimento por meio da produção artística a partir da experiência migratória de uma artista nordestina, ribeirinha do semiárido baiano. Desenvolvida no campo da pesquisa em artes visuais, a investigação parte da autoetnografia como metodologia para compreender de que maneira o deslocamento, a memória, o território, a ancestralidade e a identidade atravessam o processo criativo. Ao longo da pesquisa, a escrita autoetnográfica (Ellis; Adams; Bochner 2011) é articulada à Etnografia em Casa, proposta por, João Rivelino Rezende (Barreto, 2025), aproximando a investigação das relações de comunidade, parentesco, oralidade e dos saberes construídos no próprio território. Paralelamente à escrita, a produção artística constitui um processo investigativo autônomo, desenvolvido por meio da experimentação material e da relação entre imagem e suporte, compreendida nesta pesquisa como autoetnopoética. O percurso resultou na produção das séries *CASA, Entre, Feitos de Rio, Mororó, Apanhadores de Sol* e *Fragmentos de passagem*, nas quais materiais como tijolos, folhas de mororó, tecidos, pedras e gravuras são utilizados como elementos constitutivos da linguagem poética. Os resultados evidenciam a produção artística como forma de elaboração da experiência migratória e de construção de pertencimento, ao mesmo tempo em que contribuem para a ampliação de narrativas autorreferenciadas nordestinas e ribeirinhas na arte contemporânea e para a compreensão da produção artística como forma de produção de conhecimento.

Palavras-chave: Autoetnografia nas artes visuais. Pesquisa em arte. Migração. Pertencimento. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This research investigates the construction of a symbolic space of belonging through artistic production based on the migratory experience of a Northeastern Brazilian artist from a riverside community in the semi-arid region of Bahia. Developed within the field of Visual Arts research, the study adopts autoethnography as its methodological approach to understand how displacement, memory, territory, ancestry, and identity shape the creative process. Throughout the research, autoethnographic writing (Ellis, Adams, & Bochner, 2011) is articulated with the concept of *Ethnography at Home*, proposed by João Rivelino Rezende (Barreto, 2025), bringing the investigation closer to relationships of community, kinship, orality, and knowledge produced within the artist's own territory. Alongside the written investigation, artistic production constitutes an autonomous process of inquiry, developed through material experimentation and the relationship between image and support, understood in this research as autoethnopoetics. The research resulted in the artistic series *CASA*, *Entre*, *Feitos de Rio*, *Mororó*, *Apanhadores de Sol*, and *Fragmentos de Passagem*, in which materials such as bricks, *mororó* leaves, fabric, stones, and prints are employed as constitutive elements of the poetic language. The results demonstrate artistic production as a means of elaborating the migratory experience and constructing belonging, while also contributing to the expansion of self-referential Northeastern and riverside narratives in contemporary art and to the understanding of artistic practice as a mode of knowledge production.

Keywords: Autoethnography in the visual arts; Artistic research; Migration; Belonging; Contemporary art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Nathany Clemente, “Tenho sede” (2024), óleo sobre tela, 70 cm × 50 cm. Fonte: Arquivo pessoal. 24

Figura 2 – Registro da pintura “Tenho sede” em processo, ainda com o fundo branco, (2024) 27

Figura 3 - Juliana Lapa, Colheita Noturna, da série Sorte, Saúde e Felicidade, 2023 29

Figura 5 – Nathany Clemente, “Pia” (2024) 34

Figura 6 – Tanning, Dorothea. Eine Kleine Nachtmusik (A Little Night Music), 1943. 36

Figura 7 - Caminhão pau de arara chegando em Cacoal nos anos 70. Disponível em: Rul - A melhor informação 41

Figura 8 - Imagem de um caminhão Pau-de-Arara transportando passageiros, Fonte: O Cruzeiro, 12 de abril de 1952 42

Figura 9 - Fotografia do vapor Benjamin Constantino 45

Figura 10 - Fotografia do vapor Benjamin Constantino, às margens do Rio São Francisco em Xique-Xique/BA 45

Figura 11 – Candido Portinari, Retirantes, 1944 54

Figura 12 – Candido Portinari, Criança Morta, 1944 55

Figura 13 – Candido Portinari, Enterro na Rede, 1944 56

Figura 14 – Jaleco das Indignações (detalhe), 2017, de Conchita Silva 62

Figura 15 - Conchita Silva. Desde a década de setenta, prefiro... Xilogravura sobre o papel jornal. 2019-2020 65

Figura 16 - Conchita Silva. Desde a década de 70, prefiro... - Dona Ana, 2019-2020. 67

Figura 17 - Conchita Silva. Desde a década de 70, prefiro... - Marinês, 2019-2020 67

Figura 18 - Conchita Silva. Desde a década de 70, prefiro... - Aliene, 2019-2020. 67

Figura 19 – Ensaio Trânsito (2024), Nathany Clemente, fotografia digital. Fonte: Arquivo pessoal. 71
Figura 20 – Ensaio Trânsito (2024), Nathany Clemente, fotografia digital. Fonte: Arquivo pessoal. 72
Figura 21 – Ensaio Trânsito (2024), Nathany Clemente, fotografia digital. Fonte: Arquivo pessoal. 73
Figura 22 – Ensaio Trânsito (2024), Nathany Clemente, fotografia digital. Fonte: Arquivo pessoal. 74
Figura 23 – Ensaio Trânsito (2024), Nathany Clemente, fotografia digital. Fonte: Arquivo pessoal. 75
Figura 24 – Ensaio Trânsito (2024), Nathany Clemente, fotografia digital. Fonte: Arquivo pessoal. 76
Figura 25 - Mendieta, Ana. Silueta Series, 1974. Fotoperformance e fotografia. 78
Figura 26 - Mendieta, Ana. Silueta Series, 1974. Fotoperformance e fotografia. 79
Figura 27 - Nathany Clemente, CASA, 2025 - 2026, detalhe da instalação, foto: John Rhayllander Pires 84
Figura 28 – Rosana Paulino, Parede da Memória (1994–2015). Instalação. 86
Figura 30 - Nathany Clemente, detalhe do trabalho CASA , 2025, ... 89
Figura 31 - Experimentação com transferência de imagem com cola branca em tijolos 91
Figura 32 - Quarta transferência de imagem realizada em tijolo com cola branca, 2025 92
Figura 33 - Nathany Clemente, detalhe da realização de CASA, 2025. 93
Figura 34 - Medidas do tijolo maciço 95
Figura 35 - Registro do processo de união dos tijolos em duplas com o uso de cimento, 2026 96
Figura 36 - Registro da primeira montagem do muro de tijolos, 2026 97
Figura 37 - Nathany Clemente, CASA, 2025 - 2026, detalhe da instalação, Foto: John Rhayllander Pires. 99
Figura 38 - Nathany Clemente, CASA, 2025 - 2026, detalhe da instalação, Foto: John Rhayllander Pires. 90

Figura 39 - Nathany Clemente, CASA, 2025 - 2026, detalhe da instalação, Foto: John Rhayllander Pires.....101
Figura 40 - Nathany Clemente, CASA, 2025 - 2026, detalhe da instalação. Foto: John Rhayllander Pires.....102
Figura 41 - Nathany Clemente, CASA, 2025 - 2026, 100 cm x 110 cm x 60 cm, instalação. Foto: John Rhayllander Pires..103
Figura 43- Nathany Clemente, Fragmentos de Passagem, 2026. Dimensões variáveis. Acervo da artista.....106
Figura 44- Detalhes do trabalho, Fragmentos de Passagem, 2026. Acervo da artista.....107
Figura 45- Detalhes do trabalho, Fragmentos de Passagem, 2026. Acervo da artista.....108
Figura 47- Nathany Clemente, Estação 1, acrílica sobre tela, 80 cm x 80 cm .2024. Acervo da artista. 111
Figura 48 - Nathany Clemente, Feitos de Rio: Kainã Clemente, 2026. 113
Figura 49 - Nathany Clemente, Feitos de Rio: Nathan Clemente, 2026 113
Figura 50 - Nathany Clemente, Feitos de Rio: Anthony Clemente, 2026…….114
Figura 51 - Nathany Clemente, Feitos de Rio: Ana Clemente, 2026……..……..114
Figura 52 - Nathany Clemente, Feitos de Rio: Antônia Clemente, 2026.....115
Figura 53 - Nathany Clemente, Feitos de Rio: Nayara Clemente, 2026 115
Figura 54 - Nathany Clemente, Meandro, 2026, Cianotipia sobre algodão cru, 21 cm x 141 cm. Foto: acervo pessoal. 116
Figura 55 - Preparação para antotipia, base de mdf, sob tecido de algodão cru.....120
Figura 56 - Antotipia sobre algodão cru, 21 cm x 29 cm, 2026 121
Figura 57– Primeiros testes com cianotipia em tecido……..…122
Figura 58 – Teste de cianotipia em papel utilizando a mesa de luz. Fonte: acervo pessoal.....123
Figura 59– Registro do processo de fotossensibilização do papel para realização da cianotipia. Fonte: acervo pessoal 124

Figura 60 - Nathany Clemente, Mororó:,Justiniano 2026, Fitotipia sobre Canson, 29,7 x 42 cm.....126
Figura 61 - Nathany Clemente, Mororó: Nadja Clemente, 2026, Fitotipia sobre Canson, 29,7 x 42 cm 127
Figura 62- Nathany Clemente, Mororó: Neuza Clemente, 2026, Fitotipia sobre Canson, 29,7 x 42 cm.....128
Figura 63 - Nathany Clemente, Mororó: João Clemente, 2026, Fitotipia sobre Canson, 29,7 x 42 cm 129
Figura 65 - Nathany Clemente, Mororó: Nailde Pereira, 2026, Fitotipia sobre Canson, 29,7 x 42 cm……130
Figura 66 - Nathany Clemente, Mororó: Sônia de Deus, 2026, Fitotipia sobre Canson, 29,7 x 42 cm.....131
Figura 67 -Montagem para fitotipia para ser exposta ao sol. 133
Figura 68 - Registro dos experimentos em fitotipia com as folhas de mororó.....135
Figura 69 - Registro da montagem sob o positivo. Foto: acervo pessoal. 137
Figura 70 - Registros do processo da fitotipia após exposição solar. Foto: acervo pessoal. 138
Figura 71 - Nathany Clemente, detalhe de Mororó: Justiniano Francisco, em fitotipia revelada em Mororó, 2026.. 139
Figura 72 - Nathany Clemente, Mororó, 2026, Fitotipia, dimensões variáveis. Foto: acervo pessoal.....141
Figura 73 - série Apanhadores de Sol, 2026, díptico, Ponta seca sobre CD……...142
Figura 74 - série Apanhadores de Sol, 2026, díptico, Ponta seca sobre CD……..143
Figura 75 - série Apanhadores de Sol, 2026, díptico, Ponta seca sobre CD 144
Figura 76 - série Apanhadores de Sol, 2026, díptico, Ponta seca sobre CD 145
Figura 77 - Nathany Clemente, Guardião do Sol, 2026, água-forte e água-tinta. 148
Figura 78 – Entre (2026) Nathany Clemente, Cianotipia e Guache sobre voil. 110 cm x 110 cm. 149
Figura 79 – Entre (2026) Nathany Clemente, Cianotipia e Guache sobre voil. 110 cm x 110 cm. 150

Figura 80 – Entre (2026) Nathany Clemente, Cianotipia e Guache sobre voil. 110 cm x 110 cm. 151
Figura 81 – Entre (2026), frames do vídeo que registra o processo de exposição ao sol.....153
Figura 82 - Registro da exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.. 163
Figura 83 – Registro da obra *CASA* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes.....164
Figura 84 – Registro da obra *CASA* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes.....165
Figura 85 – Registro da obra *CASA* (detalhe) na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio.....166
Figura 86 – Registro da exposição “Habitar o Entre” Fonte: Elaboração própria (2026).....167
Figura 87 – Registro da série *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....168
Figura 88 – Registro da série *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....169
Figura 89 – Registro da série *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....170
Figura 90 – Registro da série *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. 171
Figura 91 – Registro da série *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026..... 172
Figura 92 – Registro da instalação *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....173
Figura 93 – Registro da instalação *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....174
Figura 94 – Registro da instalação *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. 175
Figura 95 – Registro da instalação *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....176
Figura 96 – Registro da série *Apanhadores de sol* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....177
Figura 97 – Registro da série *Apanhadores de sol* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....178
Figura 98 – Registro da série *Apanhadores de sol* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....179

Figura 99 – Registro da série *Apanhadores de sol* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. 180
Figura 100 – Registro da série *Apanhadores de sol* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....181
Figura 101 – Registro da série *Feitos de Rio* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....182
Figura 102 – Registro da série *Feitos de Rio* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. 183
Figura 103 – Registro da série *Feitos de Rio* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. 185
Figura 104 – Registro da série *Feitos de Rio* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. 185
Figura 105 – Registro da série *Feitos de Rio* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. 188
Figura 106 – Registro do trabalho *Meandro* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....187
Figura 107 – Registro da série *Feitos de Rio* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....188
Figura 108 – Registro da instalação *Fragmentos de Passagem* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. 189
Figura 109 – Registro da instalação *Fragmentos de Passagem* (detalhe) na exposição “Habitar o Entre”,.....190
Figura 110 – Registro da instalação *Fragmentos de Passagem* (detalhe) na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....191
Figura 111 – Registro da instalação *Fragmentos de Passagem* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....192
Figura 112 – Registro da instalação *Habitar o Entre* (detalhe) na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....193
Figura 113 – Registro do trabalho *Estação 1* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....194
Figura 114 – Registro do trabalho *Estação 1* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....195
Figura 115 – Registro do trabalho *Tenho Sede* na exposição “Habitar o Entre”, 2026.....196
Figura 116 – Registro da exposição “Habitar o Entre”, 2026.....197
Figura 117 – Registro da exposição “Habitar o Entre”, 2026. 198

Figura 118 – Registro da exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.....199
Figura 119 – Registro da exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista..... 200

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 19

2. Estudante -Trabalhadora: Desafios da migração estudantil e a repercussão nos trabalhos Tenho Sede e Pia 22

3. A Retirante: o rio que deixa sua nascente 37

3.1 Meandro: o rio arrasta suas pedras 46

4. Um paralelo entre a representação do Nordeste na arte moderna e contemporânea 51

4.1. Representação do nordeste na Arte Moderna 51

4.2. Cândido Portinari 53

4.3. Representação na Arte Contemporânea 59

4.4. Conchita Silva 60

4.5. Paralelo entre os movimentos e artistas 67

5. Travessia 69

6. Pesquisa em Artes Visuais: Materialidade e Autoetnopoética 81

7. CASA 84

7.1 Procedimentos técnicos do trabalho CASA 90

8. Fragmentos de Passagem: o caminhar como simulacro 106

9. Afluente: Feitos de rio e Meandro 113

9.1 Procedimentos técnicos dos trabalhos: Feitos de Rio e Meandro 120

10. MORORÓ 126

11. APANHADORES DE SOL.....142

12. Entre 149

13. Mais uma despedida... 154

REFERÊNCIAS.....156

APÊNDICE A 163

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho surge da inquietação de meu corpo migrante. Ao sair de casa com o objetivo de cursar Artes Visuais em outro estado, me vi imersa em um estado de trânsito, de travessia, onde já não sabia morar em lugar algum. Retornava para minha terra natal, Xique-Xique (BA), na tentativa de resgatar um sentimento de pertencimento que só se fez percebido após minha partida, mas encontrava um lugar cada vez mais diferente daquele que eu havia deixado. Meu território havia mudado, eu havia mudado, e compreendi que a saudade que sentia jamais poderia ser plenamente suprida, pois ela dizia respeito à ausência de um *tempo-lugar* e de alguém que eu já não era mais.

Ao migrar de Xique-Xique (BA) para Uberlândia (MG), compreendi que o deslocamento não modifica apenas a relação com o território, mas também a forma como habitamos a memória, a identidade e a própria ideia de casa. Foi dessa experiência de desenraizamento que surgiu a necessidade de investigar, por meio da arte, maneiras de construir um espaço de pertencimento diante da experiência da migração.

Esta pesquisa, utiliza as abordagens metodológicas da autoetnografia (Ellis; Adams; Bochner, 2011), Etnografia Casa (Barreto, 2025) e parte de minha experiência enquanto migrante nordestina, ribeirinha do semiárido baiano, para investigar como o deslocamento atravessa minha identidade, minha relação com o território e meu senso de pertença. A partir de minhas próprias lentes, volto o olhar para o *etno*, compreendendo que minha experiência dialoga com a de outros migrantes nordestinos, estudantes-trabalhadores e ribeirinhos que compartilham processos semelhantes de deslocamento e transformação.

A autoetnografia constitui, ao mesmo tempo, método e resultado desta pesquisa. A pesquisa também se transformava à medida que era realizada. Ao longo da investigação, não apenas as obras foram sendo construídas, mas o próprio problema de pesquisa também se transformou. Escrever, produzir imagens e retornar ao território de origem tornaram-se movimentos inseparáveis de um mesmo processo investigativo. Dessa forma, esta pesquisa tem como objetivo a produção de um corpus de trabalhos artísticos capazes de construir um espaço simbólico de pertencimento, resgatando minha ancestralidade, minhas memórias, minha identidade e meu território.

Para desenvolver essa investigação, início analisando trabalhos produzidos por mim ao longo da graduação, nos quais já era possível identificar discussões envolvendo minha vivência migrante e o desejo de resgatar minhas origens. Nessa análise, procuro compreender de que maneira essas questões aparecem por meio da visualidade e como dialogam com a produção das artistas Ana Mendieta (1948, Cuba - 1985, EUA), Juliana Lapa (1985, Pernambuco) e Dorothea Tanning (1910 - 2012, EUA).

Em seguida, almejo compreender de maneira mais profunda aspectos da minha experiência de migração estudantil, entendendo meu existir enquanto estudante-trabalhadora, que precisa se adaptar à vida acadêmica ao mesmo tempo em que lida com a rotina de trabalho, desdobrando essa discussão para o âmbito social.

Narrando experiências vividas por mim em diálogo com Durval Muniz de Albuquerque, principalmente em *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia* (2007) e *A invenção do Nordeste* (2014), viso perceber como, historicamente, a migração nordestina se estabeleceu no território brasileiro, levantando questões relacionadas à xenofobia e ao racismo presentes nesse processo, vivenciados por mim e pelos meus entes, para elucidar suas raízes discriminatórias. Nesse sentido, realizo também uma breve análise crítica sobre as representações do Nordeste na arte moderna e contemporânea e sobre como essas representações possuem potencial simbólico para produzir narrativas acerca desse território, identificando lacunas que justificam a necessidade de produzir narrativas autorreferenciadas sobre minha própria experiência migrante e ribeirinha.

Após esse estudo referencial, realizo um aprofundamento investigativo acerca da minha própria produção, reconhecendo as relações de não pertencimento e a necessidade de falar do meu processo migratório por meio da arte. Por meio dos trabalhos artísticos construo um espaço de vínculo com base no resgate de minhas origens e na criação de narrativas autorreferenciadas sobre minha região. Ao longo desse percurso, tornam-se mais claros os aspectos da minha experiência que atravessam a produção artística.

Como resultado desta pesquisa produzo esse texto que considero autoetnográfico, pois a "A "autoetnografia" consiste em três características ou atividades: o "auto", ou *self*; o "etno" ou cultura; e a "grafia", ou representação/escrita/história. Os projetos definidos como "autoetnografia" envolvem todas as três características" (Adams; Jones; Ellis, 2022, p. 3, tradução nossa)[1]. Também, as séries *CASA*, *Feitos de Rio, Mororó*, *Apanhadores de Sol*, *Fragmentos de passagem* e *Entre* convergem a experiência artística e a prática da expressão visual com o campo autoetnográfico. Essa confluência entre método e produção em arte tem suas raízes na década de 1960, quando o artista dedica seu olhar à diversidade cultural e se deixa impactar pelas relações que se afloram desse contato aproximado (Foster, 2014). Nesses trabalhos, exploro um processo criativo que integra a escrita autoetnográfica, a memória, o contato com meu território por meio de visitas e conversas com as pessoas da minha comunidade e a experimentação material como forma de produção de conhecimento artístico.

No que se refere às contribuições desta pesquisa para o campo da arte, destaca-se a necessidade de ampliar narrativas e representações autorreferenciadas nordestinas e ribeirinhas na produção visual contemporânea. Considerando que a arte historicamente contribuiu para a construção de narrativas que "inventam" o Nordeste (Albuquerque Júnior, 2014), torna-se fundamental reivindicar o direito de produzir essas narrativas a partir de uma perspectiva situada. Da mesma forma, considerando que as imagens participam da manutenção de relações de poder (Noronha, 2019), o ato da autorreferência artística e da "escrevivência" (Evaristo, 2020) configura-se como um gesto de resistência frente às permanências coloniais.

No campo social, a pesquisa contribui para problematizar a xenofobia direcionada à população nordestina, frequentemente naturalizada, refletindo sobre seus efeitos na experiência migratória e investigando as estruturas que sustentam essas formas de discriminação.

[1] No original: " "Autoethnography" consists of three characteristics or activities: the "auto," or self; the "ethno," or culture; and the "graphy," or representation/writing/ story. Projects de ned as "autoethnography" engage all three characteristics . (Adams; Jones; Ellis, 2022, p. 3)

Por fim, no âmbito da pesquisa em arte, destaca-se a contribuição da autoetnografia como possibilidade metodológica para a investigação em poéticas visuais. Tradicionalmente mais presente nas ciências sociais, sua incorporação ao campo da arte permite compreender a produção artística não apenas como resultado da investigação, mas também como parte constitutiva da produção de conhecimento.

2. Estudante -Trabalhadora: Desafios da migração estudantil e a repercussão nos trabalhos Tenho Sede e Pia

Eu achava que tinha escolhido Artes Visuais em 2021, quando mergulhada em dúvidas de qual carreira acadêmica seguir, deparei-me com um vídeo documentário sobre o curso de ABI em Artes Visuais na UFU de 2014, e me encantei com o universo apresentado. Hoje percebo que não foi naquele momento que escolhi as artes. O estudo das artes esteve amalgamado ao meu desenvolvimento estudantil, a vontade e a necessidade de criar aparecia em fragmentos ao longo do meu crescimento, ora de maneira discreta, ora de maneira estridente. Ali, ao ver o vídeo documentário sobre o curso, apenas aceitei o curso natural do meu “rio”, ative-me, até hoje, ao processo de descoberta do “eu artista”. numa constância de questionamentos sobre o que viria a ser o fazer artístico, e como localizo-me nele.

Esse desenvolvimento acadêmico e artístico é perpassado pelo êxodo rural, com nascente no sertão e foz nas metrópoles. Assim como eu, tantos outros estudantes migrantes chegam aos grandes centros urbanos para estudar. Apesar de haver uma tendência do centro-sul a atrelar a migração nordestina à busca de melhora de vida em cidades industrializadas, há uma mudança clara no percurso histórico desses deslocamentos, agora voltado para a migração estudantil (Alves; Noleto, 2020). A razão dessas migrações tende a ser a falta de oportunidade de educação acadêmica pública em suas regiões de origem, muitas vezes, impondo a retirada.

Me vi, sim, com privilégio que pouquíssimos dos meus conterrâneos tiveram. Com apoio da família eu ‘vim me embora’ para o sudeste para cursar Artes Visuais em uma universidade federal. Eu e muitos que compartilham dessa trajetória enfrentamos o cenário capitalista que pressiona nossas vidas e a burocracia que dificulta o acesso à assistência estudantil que, mesmo quando obtida, nem sempre garante a permanência.

Assim, acabamos nos tornando estudantes-trabalhadores, iniciando as atividades do dia muito antes das aulas ou concluindo-as muito depois. Essa realidade desestimula, cansa e é sofrida. Corroborando com meu discurso e vivências pessoais, Portes (2006, apud Gaman; Pinezi, 2021 p. 6) argumenta “Se a condição econômica não é determinante das ações e práticas do estudante pobre – em um passado e em um presente –, ela é um componente real, atuante, mobilizador de sentimentos que comumente produzem sofrimento neste tipo de estudante e ameaçam sua permanência na instituição”.

Enfrentei o trabalho formal, com uma carga horária elevada de 40 horas semanais, concomitantemente aos estudos. A escolha pela graduação em Artes acarretou certa pressão vinda do meu entorno social, pois se acredita que é um curso que não garantiria meu sustento. Em meio a desejos e incertezas, vivenciei essa graduação entre as chamadas na aula e os registros de ponto no trabalho.

Eu vim de tão longe em busca de um sonho, e me senti tão só no meio desse mar de gente desconhecida. Não sou de mar, sou de rio, de água doce, não gosto do gosto salgado que invadia meu paladar todas as vezes que eu chorava e sofria descriminação pelo lugar de onde eu vim. Vim para estudar artes, mas diante do cansaço, eu não tinha certeza se estava de fato fazendo artes.

Era mar, mar de sal mesmo,

Eu sei porque senti o gosto,

o mar despencou de meus olhos.

Todas as vezes sozinha em meu quarto, depois de horas de trabalho e faculdade, eu buscava alguma familiaridade nessa terra nova e quase nunca a encontrava. A vida acontecia longe de mim. Minha mãe e minha casa estavam longe: Todo esse esforço valeria a pena? De repente o trabalho em escala 6x1, somado às aulas à noite e ao sono diário me faziam sentir a cabeça vazia. Não havia motivação ou espaço para a criação artística, apenas para a saudade de casa, dos banhos de rio, das conversas com minha mãe, do conforto produzido por aquela geografia que vivi desde o nascimento. Foi diante desse contexto que comecei a produzir as pinturas “Tenho sede” (Figura 1) e “Pia” (Figura 5).

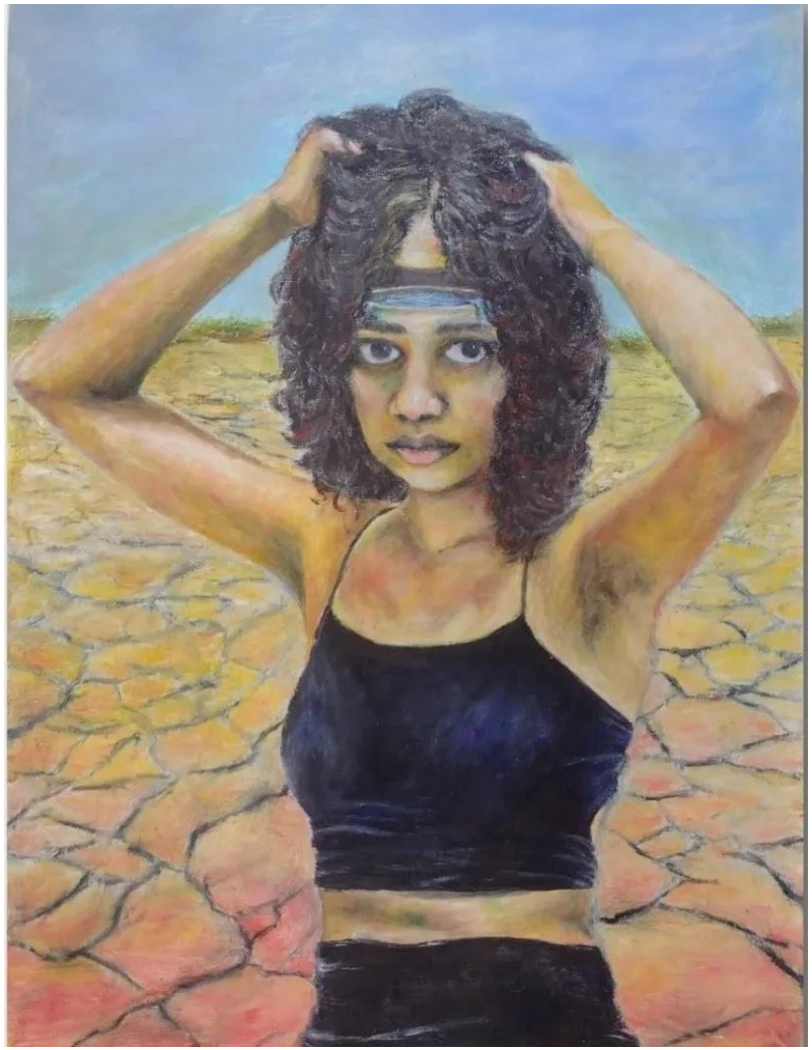


Figura 1 – Nathany Clemente, “Tenho sede” (2024), óleo sobre tela, 70 cm × 50 cm. Fonte: Arquivo pessoal.

“Tenho sede” (2024) é uma pintura em óleo sobre tela realizada para a disciplina de Ateliê de Pintura, ministrada pelo professor Dr. Rodrigo Freitas. A pintura projeta meu auto-retrato com expressão de firmeza e ao mesmo tempo vulnerabilidade. Destaco a paleta de cores, entre o amarelo quente e as demais cores associadas, como o laranja, o vermelho, e o azul frio, que dissolve o roxo. O amarelo que toca a pele faz referência ao sol, insistente, estridente, em contraste com o azul da água que está acima, trazendo frescor ao calor.

Nesta pintura, obtive um trabalho que atravessou a racionalidade e atingiu-me intimamente: senti e lembrei-me de outro tempo, como se tivesse sido transportada. Enquanto reproduzia em desenho o que foi visto pelo “olho” da câmera, encarei aquela eu de segundos atrás, que posava com as duas mãos na cabeça segurando os cabelos. Por que eu estava segurando os cabelos? De onde veio esta escolha? Não cheguei a uma conclusão imediata, mas me lembrei de mainha.

> *Há uma memória muito antiga,daquelas que guardamos tão no fundo de nossas gavetas das lembranças que, quando tentamos acessar,parecem até meio desbotadas,fugazes,a gente não consegue acessar totalmente por muito tempo. Pois então: era mainha, vozinha, tia e eu descendo o cais com baldes e bacias na cabeça. Eu era tão pequena que me lembro de esticar o pescoço e ver as grandes bacias nas cabeças de ambas. Não sei se era água, não sei se eram roupas; só lembro que estávamos subindo a grande ladeira do cais que separava o rio da cidade, vínhamos lá daquele mundão de água, do Velho Chico, segurando as bacias na cabeça, em direção à nossa casa, logo ali pertinho na descida da ladeira.*
> *Acredito que não deveria ser um dia muito confortável aquele, afinal de contas, se estávamos indo até o rio pegar água ou lavar roupas, era porque provavelmente aquele era um dia atípico em que faltava água em casa. Mas que sensação boa, que gosto doce tinha aquela lembrança, doce que nem a água do rio filtrada no filtro de barro de mainha.Que memória agradável,talvez porque eu era criança e ainda podia me agarrar à barra da saia de minha mãe. Talvez eu devesse ter tomado banho de rio naquele dia enquanto elas pegavam água,talvez porque o sol quente e o céu limpinho daquele dia traziam uma alegria que só quem vem das cidades mais quentes costuma ter e, naquele dia, lembro-me do sol escaldante de “rachar moleira”.*
> *Eu olhava para mainha e vozinha naquela hora e pensava, admirada: como elas conseguiam carregar um balde que parecia gigante e muito pesado em cima de suas cabeças? E este pensamento é o mesmo que tenho hoje, como aquelas mulheres eram fortes, pareciam até super-heroínas com seu superpoder de levar a água que faltava em casa, que faria a comida, que mataria nossa sede, nos banharia e nos aliviaria do calor. Elas tinham água, elas eram portadoras e mensageiras da doce mensagem do rio, traziam água e roupas limpas.Que poder neste mundo poderia ser maior que esse?*
> *Nós vínhamos cantarolando descendo o cais.*
> *Naquela hora, eu entendi que aquele trabalho não deveria se tratar de um simples autorretrato, então decidi incluir a água daquele dia, aquela que minha mãe e avó carregavam na cabeça,do pote e das roupas. Eu também queria levá-la na cabeça. Eu também gostaria de fazer parte daquela cena. Ali, a água na cabeça era a força, era a resistência daquelas mulheres, mulheres que sustentaram minha família por gerações. Ali era eu também, levando comigo o suficiente para resistir aos meus próprios desertos.*

Levando em consideração a simbologia da água, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant descrevem no “Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Formas, Figuras, Cores, Números” (2001) que “As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias — e as mais coerentes também.” (Chevalier, Gheerbrant, 2001, p. 30). Essa construção simbólica do elemento água e sua elaboração formal, sua fluidez, adaptabilidade e resiliência, conceituam o trabalho.

A pintura só foi finalizada cerca de um ano após o início de sua produção. Inicialmente, considerei que ela se findaria no autorretrato, onde, para mim, pintei a água que lembrava a força das mulheres de minha família, a força do rio (Figura 2). Depois de muito observá-la e experienciá-la, percebi que não haveria como deixar o fundo branco, pois faltava algo.



Figura 2 – Registro da pintura “Tenho sede” em processo, ainda com o fundo branco, (2024), óleo sobre tela, 70 cm × 50 cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Durante o processo criativo, fui recorrentemente tomada por pensamentos conflituosos, indecisões e medos. A partir disso, busquei estabelecer um paralelo entre o autorretrato, os conflitos vivenciados por mim naquele período e meu lugar de origem, reunindo elementos desse território que me constituem e, de certo modo, também o personificam.

Quando eu falo de onde venho, do interior da Bahia, e digo que lá não tem praia, que é bem longe do mar, as pessoas logo associam o local ao fenômeno da seca. Ou sou praia ou sou seca.

De fato, há muita seca na região, as chuvas tardam e são pouquíssimas no ano. Mas somos agraciados pelo grande rio, um braço do São Francisco que molha a terra e não nos sacrifica com a sede, nos dá comida: o peixe. Eu sempre gosto de dar ênfase nesse fato.

Os momentos difíceis, o medo da impermanência, às vezes a vontade da impermanência, a rotina cansativa de estudante-trabalhadora, de artista-trabalhadora, se traduziu na pintura Tenho Sede, na seca, no solo esturricado, rachado pelo sol quente e registrado por meio do amarelo queimado.

As crises eram minha seca,

me empoderei da força daquelas mulheres que subiam a ladeira do cais,

e das mulheres que vieram antes delas,

e carreguei o rio debaixo daquele sol,

não numa bacia,

mas dentro de mim.

Eu bebi tanto da água doce do São Francisco que ela acabou transbordando nos meus caminhos de artista, de estudante e de retirante.

Em diálogo com *Tenho sede* (Figura 1), Juliana Lapa, artista visual de Carpina (Pernambuco, 1985), produz trabalhos que trazem "[...] símbolos e memórias afetivas [...]" e "[...] encontra seus caminhos de acesso ao subconsciente[...]" (Lucchesi, 2017, não paginado) numa menção às pinturas surrealistas, caracterizadas assim por explorar imagens do inconsciente, associações livres e elementos imaginários que ultrapassam a representação racional (Breton, 1924), e que endereçam, em muitas delas, o reconhecimento de uma identidade regional (Figura 3). Quando busca em si um lugar, algum por onde tenha passado, ela cria certo reconhecimento. Seu trabalho lhe revela algo que nem sequer sabia que estava procurando.

> Quando me desloco, a memória do lugar onde vivi passa a ser outra coisa, mas não em um sentido nostálgico.(...) Quando estava em Carpina, já sentia Floripa através de uma atmosfera de sonho, de lembrança, de memória. Como uma beterraba que você deixa no canto por vários dias: ela vai se transformando em outra coisa, forma ramos. Existe essa transformação da memória.(...) esses processos migratórios também tinha um pouco de sair daqui para olhar para cá com uma certa distância que estando dentro eu não conseguiria enxergar. (Lapa, 2017, p. 3)



Figura 3 - Juliana Lapa, Colheita Noturna, da série Sorte, Saúde e Felicidade, 2023, lápis de cor sobre papel, 112 x 125,5 cm. Fonte: Portfolio da artista. Disponível em: Portfolio-Juliana-Lapa_PT_2025.pdf

Em consonância com a minha produção, além do caráter estético que remete aos elementos e decisões formais da pintura surrealista, criando imaginários que vão além das formas tradicionais de representar a realidade (Breton, 1924), a obra de Lapa aproxima-se conceitualmente da minha ao representar o encontro com o lugar vivido. Assim como a artista, deparo-me com meu território emergindo em meus trabalhos, como foi o caso de *Tenho sede* (Figura 1).



Figura 4 - Juliana Lapa. *A Festa da Morte*, 2019. Desenho e pintura sobre papel, dimensões variáveis. Coleção particular, Brasil. Fonte: Portfolio da artista. Disponível em: Portfolio-Juliana-Lapa_PT_2025.pdf

Juliana Lapa também produz trabalhos cujo tema envolve a presença feminina como símbolo de força e resistência. Quando em *A Festa da Morte*, da série *Fábula* (2019) (Figura 4), vê-se esse corpo feminino poderoso e invocado, sagrado, destacando-se da escolha de cores do restante do espaço, como quem chama para si uma atenção real, sem distrações. Quando, em seu desenho ou pintura, Lapa invoca uma mulher guerreira, percebo ressonância com o que eu invoco quando chamo por minha mãe e avó na beira do rio e peço pela força delas, que carregam as águas, para que eu também consiga carregar as bacias cheias de mim.



Figura 5 – Nathany Clemente, “Pia” (2024), tinta acrílica sobre tela, 80 cm × 90 cm. Fonte: Arquivo pessoal

A pintura intitulada “Pia” foi produzida em 2024 para a disciplina de Ateliê de Pintura ministrada pelo professor Dr. Rodrigo Freitas. Foi utilizada tinta acrílica feita com massa acrílica branca e pó xadrez sobre tela, resultando em uma superfície texturizada que dialoga com a materialidade do trabalho. Ainda referenciando-me nas influências do surrealismo, em especial de Dorothea Margaret Tanning (EUA, 1910 - 2012), a escolha das cores e a composição estética buscam traduzir visualmente um estado emocional complexo, onde esperanças e desesperanças coexistem.

O título “Pia” remete ao utensílio cotidiano de higiene pessoal, onde lavo meu rosto todos os dias ao acordar. A pia, localizada no quadrante superior direito da tela, simboliza a saída de água corrente, em um fluxo contínuo que evoca tanto a rotina quanto a intensidade emocional. Me imagino enchendo a pia até que transborde, inundando a casa e me afogando; dessa maneira, a água se torna uma extensão da minha subjetividade, vertendo minhas emoções. Ao mesmo tempo, a pintura funciona como um autorretrato simbólico, em que me identifico não só como a figura feminina que se mistura a grama verde e viva, mas também com o líquido fluido que sai em água doce da torneira da pia e se transforma em mar.

A pintura explora a dualidade da água: fonte de vida e nutrição também dotada de força destrutiva que ocupa o quadro em uma voluta. Como as emoções humanas, a água pode acalmar e saciar, também devastar e consumir. O movimento das ondas do mar e das correntezas do rio torna-se metáfora da continuidade e da intensidade das minhas emoções, que transbordam.

Ao colocar-me enquanto sujeitaria, como uma detentora da dualidade de águas calmas e águas agitadas, criei um paralelo entre elas. Busquei interpretar o rio/mar revolto dos momentos difíceis, as águas que bagunçam o ser, mas que alimentam a erva, que alimenta o ser humano, que faz crescer a pessoa plantada nesse chão. Porque do mesmo jeito que o rio tira, ele dá (Sônia de Deus, 2026).

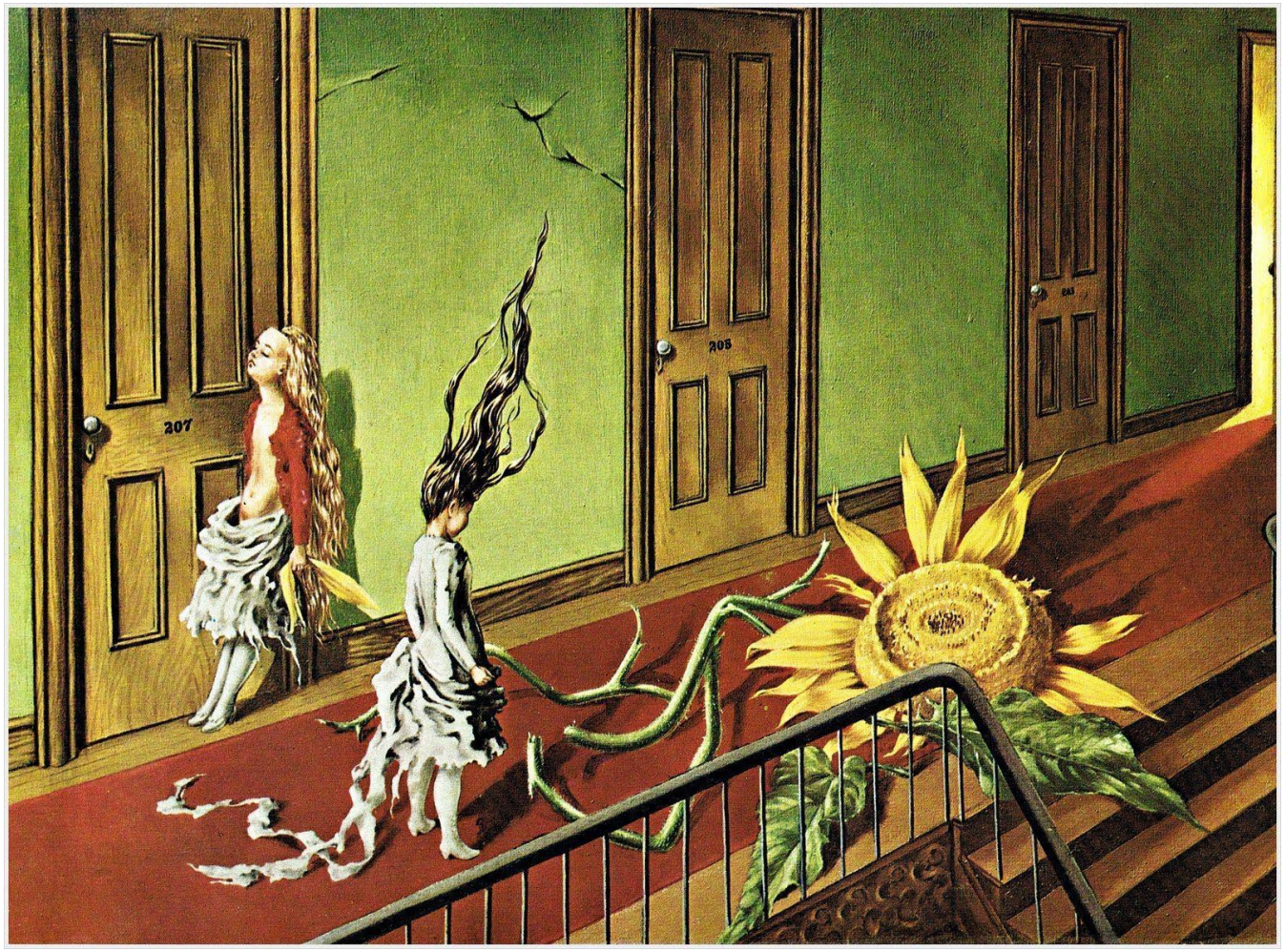


Figura 6 – Tanning, Dorothea. *Eine Kleine Nachtmusik (A Little Night Music)*, 1943. Óleo sobre tela, 101,6 cm × 76,2 cm. Coleção particular, Estados Unidos. Fonte: Coleção Tate, Londres. Disponível em: ‘Eine Kleine Nachtmusik‘, Dorothea Tanning, 1943 | Tate

Dorothea Tanning contribui com as minhas pinturas em muitos aspectos; assim como a artista se apropria dessa atmosfera onírica em seus trabalhos, eu também aposso-me de atmosfera similar para representar o que vem de dentro: uma inquietação. A agitação contida na obra *Eine Kleine Nachtmusik* (*A Little Night Music*) (1943) lembra-me das minhas águas revoltas, representadas pela água que extravasa da pia e vira mar turbulento.

Na obra, Dorothea mostra duas meninas exaustas; parecem recém batalhar por algo contra o girassol caído no corredor. O despertar, o desabrochar dessas meninas se encontra presente na tela através dessa luta que causa uma atmosfera brusca. A obra traz o medo, a subjetividade do corpo e a batalha interna que travamos com nossos próprios impulsos.

> É sobre confronto. Todo mundo acredita em si próprio e em seu drama. Se por um lado não é sempre que eles têm girassóis (a flor mais agressiva) contra os quais brigar, sempre há escadarias, corredores e mesmo teatros privados onde as sufocações e finalidades são representadas, os carpetes vermelho sangue e amarelos cruéis, aquele que ataca, e a vítima delicada (Tanning, 1999, não paginada).[2]

A pintura de Dorothea Tanning inspira a sensação de calma após a batalha, exaustão e transformação. A grama verde e brilhante da minha pintura representa esse equilíbrio natural, o crescimento e a renovação proporcionados pelo rio revolto, símbolo de algo que mudou após o caos das águas. Eu mudei. Carreguei as pedras do caminho em meio aos meandros, me tornei mais que o rio que fui ao nascer. Desabrochei, matei o girassol e floresci.

3. A Retirante: o rio que deixa sua nascente

> A minha história é talvez, é talvez igual à tua

[2] Tradução nossa de trecho retirado da carta enviada por Dorothea em 1999 para a *Tate Collection*, instituição britânica dedicada à preservação, pesquisa e exposição de arte, disponível em: https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/64

Jovem que desceu do Norte, que no Sul viveu na rua
E que ficou desnorteado
Como é comum no seu tempo
E que ficou desapontado
Como é comum no seu tempo
E que ficou apaixonado e violento
Como, como você (Belchior, 1976)

No trajeto do ônibus vindo em direção a Minas Gerais, despedindo-me do clima quente da cidade de Xique-Xique/BA, trocando as planícies por planaltos, os cactos e vegetação rasteira por mata densa, apoiei-me nos versos do compositor Antônio Carlos Belchior (Ceará, 1946 - Rio Grande do Sul, 2017). Cansada e entusiasmada; nunca havia viajado para tão longe, nunca havia visto tantas montanhas. Vinha feliz apesar de sozinha. Tinha vontade do novo, e sentia medo. Até então não sabia que medo e coragem poderiam coexistir. Quando deixei minha mãe e amigos na rodoviária e vi o ônibus se afastando devagarinho, senti muita vontade de chorar. Eu não queria ficar tão longe do lugar que foi para mim "casa" por tanto tempo. Sabia exatamente onde era meu lugar nesse mundo, e naquele momento, sentia-me à deriva, com medo de tudo. Talvez a grandeza da coragem esteja na disputa com o medo.

Eu tenho medo e medo está por fora
O medo anda por dentro do teu coração
Eu tenho medo de que chegue a hora
Em que eu precise entrar no avião
Eu tenho medo de abrir a porta
Que dá pro' sertão da minha solidão
(Belchior, 1977)

Minha experiência como migrante não existe de forma isolada. Ela se constitui em uma vivência social marcada pelos deslocamentos de gerações que vieram antes de mim e que vêm junto comigo. Ao longo do século XX, muitos "retirantes" partiram de suas cidades, de algumas regiões do Nordeste brasileiro, em direção aos grandes centros urbanos, não movidos pela ausência de afeto à terra natal, mas pela busca de melhores condições de vida. O sentimento de "trânsito" que atravessa minha trajetória encontra eco neste êxodo. Construindo um deslocamento físico e simbólico entre o sertão e a cidade grande (Pinto, 2018).

Os versos das canções *"*Fotografia 3x4*"* e *"*Pequeno mapa do tempo*"*, de Antônio Carlos Belchior, expressam o êxodo rural. O compositor transforma sua vivência de migração em poesia, elaborando o trânsito entre o sertão e a cidade como uma condição não somente física, mas também existencial. Na frase "a minha história é talvez igual à tua", Belchior demonstra partilhar do mesmo sentimento vivido por mim e por diversos imigrantes em terras, principalmente, sudestinas, revelando que, neste contexto, não há uma experiência individual.

São anos de história de êxodo rural que viram poesia na voz de muitos artistas nordestinos. Uma das composições mais famosas, "Asa branca", de Luiz Gonzaga (Pernambuco, 1912 – Pernambuco, 1989) e Humberto Teixeira (Iguatu, Ceará, 1915 – Rio de Janeiro, 1979), fala justamente sobre a dor de deixar sua terra e se lançar no desconhecido em busca de melhores condições de vida. A música deixa claro o amor pela regionalidade e a vontade de regressar à terra de origem. As migrações popularizaram a música nordestina em todo país, pois junto com a saudade, os migrantes levaram na mala sua cultura. A letra fala sobre o difícil momento da partida, onde se deixa para trás quem se ama.

> Inté mesmo a asa branca
> Bateu asas do sertão
> Entonce eu disse: Adeus, Rosinha
> Guarda contigo meu coração
> Entonce eu disse: Adeus, Rosinha
> Guarda contigo meu coração

> Hoje longe, muitas légua
> Numa triste solidão
> Espero a chuva cair de novo
> Pra mim voltar pro meu sertão
> (Gonzaga, Teixeira, 1947)

Quando entrei no ônibus para 'ir me embora' já sabia que a estrada seria longa. Nas mais de 36 horas de viagem, confinada no único ônibus que faz a rota Irecê/São Paulo, que passa por Xique-Xique (BA) e por Uberlândia (MG), a sensação era de que o destino final nunca chegaria, a lonjura era tanta que eu até me apeguei ao colega da poltrona ao lado, contava histórias e também ouvia. Se hoje o trajeto é demorado e cansativo, a migração era ainda mais difícil décadas atrás. Entre os anos 1950 e 1960 muitos migrantes, pela falta de condições financeiras ou até mesmo pela ausência de outro transporte, acabavam por fazer esses caminhos através dos caminhões pau-de-arara[3] (Figuras 7 e 8) utilizados como meio de transporte improvisado (Silva, 2022). Investigando as condições precárias dessas viagens através dos registros fotográficos que marcaram o desembarque desses trabalhadores em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, o autor Wiliam Silva (2022) no artigo "Migração nordestina na formação sócio-histórica brasileira: elementos para um debate político, econômico e social" demonstra como a migração nordestina se constituiu não apenas como um fenômeno econômico, mas como uma experiência social profunda, atravessada por riscos, expectativas.

> Na década de 1950, assim como nas anteriores nas seguintes, impulsionados pelo desenvolvimento capitalista-econômico-industrial de Estados como São Paulo, e vivenciando os problemas históricos que prevaleciam no Nordeste, como o mandonismo, o latifúndio e as secas temporárias, homens e mulheres nordestinos encontraram na jornada migratória uma forma de resistir, escapar daquela condição, se queira dizer, ir em

[3] Pau-de-arara**:** denominação atribuída a caminhões adaptados de forma improvisada para o transporte de passageiros, utilizados sobretudo por migrantes nordestinos em deslocamentos de longa distância, especialmente durante os períodos de seca e no contexto do êxodo rural. Uma das explicações para a denominação remete à semelhança entre a carroceria adaptada desses caminhões e as estruturas de madeira utilizadas para transportar araras, fazendo referência às condições precárias, à superlotação e à falta de conforto e segurança. Atualmente, esse tipo de transporte de passageiros é proibido pela legislação brasileira, embora ainda seja empregado de forma pontual em algumas localidades do interior, sobretudo em deslocamentos relacionados a romarias religiosas. Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

busca de uma vida melhor, distante do seu local de origem. Aventurando-se em viagens perigosas que se arrastavam por vários dias, indo às vezes até mesmo sem ter dinheiro suficiente para se manter até o local de destino, brasileiros do Nordeste, utilizando os paus de arara como meio de locomoção, buscavam dar novos sentido às suas histórias. (Silva, 2022, p. 172).



Figura 7 - Caminhão pau de arara chegando em Cacoal nos anos 70. Disponível em: Rul - A melhor informação



Figura 8 - Imagem de um caminhão Pau-de-Arara transportando passageiros, Fonte: O Cruzeiro, 12 de abril de 1952

Em cidades ribeirinhas, o Rio muitas vezes é o caminho, a "estrada" que há ou havia para se deslocar de uma região a outra. Quando criança, lembro-me dos barcos que saíam do porto no Rio São Francisco em minha cidade. Imaginava para onde iam aquelas canoas enormes que tinham até nome. Eu sabia que uma hora ou outra elas voltariam, mas não sabia se estariam cheias ou vazias, pois muitos dos tripulantes atravessavam o rio para encontrar o ônibus que os levaria para longe, um lugar que parecia ter mais oportunidades do que a pequena Xique-Xique. Para mim, criança, quando um parente partia da cidade era como se aquela pessoa desaparecesse por um tempo e reaparecesse de repente, "falando diferente", mais velha, trazendo consigo outras versões de si.

Um período que não presenciei e sobre o qual os antigos contam histórias, foi a época das viagens de vapor. Xique-Xique, uma cidade ribeirinha banhada pelo grande braço do Rio São Francisco, era um dos portos onde a embarcação à vapor Benjamin Guimarães[4] atracava, recebendo cargas e passageiros com destino a Pirapora, em Minas Gerais, saído de Juazeiro, na Bahia, duas cidades que já possuíam uma economia mais desenvolvida e que serviam de ponte para as metrópoles (Figuras 9 e 10).

> Nos anos 1950 os vapores eram o principal, senão o único meio de transporte entre as cidades ribeirinhas do Rio São Francisco, transportando passageiros, cargas e movimentando o comércio da região (...) Nessa época (1950), eram quase 30 vapores que navegavam pelo Rio São Francisco, empregando diretamente mais de 1.300 pessoas, distribuídos entre a Companhia Baiana de Navegação com os vapores pintados de vermelho e branco e a Companhia Mineira de Navegação com os vapores pintados de amarelo e branco. A chegada de um vapor em Xique-Xique era um evento de grande alegria e alvoroço para toda a população da cidade pois, não obstante a frequência com que ancoravam, o fato nunca foi banalizado e nunca se tornou rotineiro. Era algo muito importante e o povo nunca deixou de assistir a chegada e a saída dessas embarcações. (Blog Xique-Sampa, 2011)

[4] Vapor Benjamim Guimarães: embarcação a vapor construída em 1913 pelo estaleiro norte-americano James Rees & Sons. Após navegar na Bacia Amazônica, foi transferida para o rio São Francisco na década de 1920, onde passou a transportar passageiros e mercadorias entre cidades ribeirinhas. Tornou-se um importante símbolo da navegação fluvial e da integração entre comunidades do Vale do São Francisco. Tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG) desde 1985, representa a memória das viagens fluviais e da vida às margens do Velho Chico INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS (IEPHA-MG). Vapor Benjamim Guimarães – Pirapora. Disponível em: Portal do IEPHA-MG. Acesso em: 16 jul. 2026.

No artigo “Legados das ribeirinhas do Velho Chico: autoetnografia de uma beiradeira”, de Diana Leia de Alencar da Silva e Elaine Pedreira Rabinovich, Diana relata sua vivência enquanto beiradeira[5] no município de Barra, também na região oeste da Bahia e vizinho à minha terra natal. Pela proximidade geográfica, há uma grande afinidade cultural entre os dois municípios.

No texto, a autora fala sobre os vapores que percorriam diversas cidades do oeste baiano, banhadas pelo Velho Chico, e sua contribuição para o processo de migração de muitos ribeirinhos devido às dificuldades de fazer os trajetos em terra, enquanto explica o desaparecimento dos vapores devido às secas que impedem o percurso das embarcações.

> Como a malha rodoviária na região era precária, fato que perdurou até recentemente, era natural a utilização dos vapores, que constantemente chegavam à região. As águas foram assim, por muito tempo, a estrada. Dessa forma, a “geografia afetiva” (Evaristo, 2020b) que traduz o vivido no espaço de nascença, de vivência, e, sobretudo, de pertença das minhas ancestrais, embora “borre” (Evaristo, 2020; 2020 b) os registros históricos oficializados, é, por vezes, confirmada por esses mesmos registros, como aqui evidenciado. Há muitos vapores que garantiam o trânsito e contribuíram para o fomento da economia na região, não mais são vistos em Barra. Hoje, mesmo as pequenas embarcações que ainda teimam em transportar pessoas, são vitimadas pelo baixo volume de água do Rio Grande e do Rio São Francisco na maior parte do ano. (Da Silva; Rabinovich, 2023, p. 81)

[5]Beiradeira: termo regional utilizado para designar mulheres que vivem nas margens de rios ou em comunidades ribeirinhas, relacionado às formas de vida, trabalho e pertencimento territorial desses espaços. Disponível em: https://www.dicio.com.br/beiradeira/





Figura 9 - Fotografia do vapor Benjamin Constantino, Blog Xique Xique. Disponível em : https://xiquexiquense.blogspot.com/2012/11/vapores-do-rio-sao-francisco-benjamim.html

Figura 10 - Fotografia do vapor Benjamin Constantino, às margens do Rio São Francisco em Xique-Xique/BA, Blog Xique Xique. Disponível em https://xiquexiquense.blogspot.com/2011/04/cronica-xiquexiqueana-chegada-do-vapor.html

O fluimento dessas migrações internas no território brasileiro foram responsáveis por construir uma identidade política e econômica nos estados que mais receberam imigrantes desde o início do êxodo rural. O processo de deslocamento da população, do que hoje conhecemos como Nordeste, região que até meados do século XVIII era designada como "Norte" [6] (Melo, 2024, apud Fausto, 1995), atravessou o tempo.

Houve uma intensificação dessas migrações do Nordeste ao Sudeste entre 1950 e 1970, (Melo, 2024, p. 36) concomitantemente ao avanço da industrialização nas capitais, sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. A industrialização nesse contexto resultou na demanda por mão de obra, especialmente nos setores industrial e da construção civil em ambas as capitais. Não há indicador exato do período em que se iniciaram as migrações; no entanto, de acordo com Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007), o fenômeno tornou-se mais notável durante o evento conhecido como "A Grande Seca", em 1877, quando a região passou por um período de forte estiagem.

Como o autor relata no livro *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia* (2007), esses longos períodos de estiagem sempre foram característicos; porém, esse episódio em específico, que durou de 1877 a 1879, chamou mais atenção que os demais, com uma grande cobertura midiática visto que essa foi marcada não somente pela morte de pessoas das classes sociais mais baixas, pessoas escravizadas e animais; ela também atingiu setores médios que já estavam sofrendo uma crise econômica (Albuquerque, 2007).

3.1 Meandro: o rio arrasta suas pedras

Ao chegar em Uberlândia, percebi que o deslocamento não se encerrava na travessia geográfica. Muitas vezes me senti estrangeira não só por estar em uma terra nova, mas também por confrontar os diversos estigmas existentes sobre minha origem. Meu sotaque, minha cultura e até minha capacidade profissional passaram a ser questionadas.

[6] Região Nordeste do Brasil: até as primeiras décadas do século XX, o território que hoje corresponde ao Nordeste era oficialmente denominado apenas como Região Norte, englobando uma área ampla do país. A separação conceitual e administrativa do Nordeste ocorre sobretudo a partir da década de 1930, em meio a políticas estatais voltadas ao combate às secas e à reorganização regional, quando a região passa a ser nomeada e compreendida como um espaço específico, marcado por características sociais, econômicas e culturais próprias. (Melo, 2024, apud Fausto, 1995)

Quando entrei no mercado de trabalho, ouvi, mais de uma vez, que os baianos eram preguiçosos, mal-educados, selvagens, além de perguntas sobre minha região que deixavam clara a perspectiva do Nordeste como lugar de seca e pobreza. Não entendia como podiam olhar para uma região tão grande como do país, com nove estados com culturas próprias, condições climáticas e econômicas específicas, sotaques únicos e ainda assim, enxergarem tudo como uma coisa só.

Para mim, tais acusações e afirmações que ouvi nunca fizeram sentido. Como eu poderia enxergar meu povo como preguiçoso se, ao olhar para a minha história e para a história da minha família, eu via exatamente o contrário? Minha família foi sustentada e fundamentada no trabalho árduo do meu avô pescador, que vivia tecendo redes, virava noites atracado nos portos e pescando para garantir o sustento dos seus. Minha avó colhia e produzia farinhas de tapioca, pegava lenha e tratava peixes para a venda. Todos os familiares que vieram antes deles, assim como os que vieram depois, sempre lutaram para sobreviver. Como essas pessoas poderiam ser consideradas preguiçosas?

Por que ser baiana, nordestina, parecia um demérito tão grande a ponto de eu sentir que precisava esconder essa origem para não ser julgada? Minha cidade, banhada por um largo braço de rio, onde a água era abundante mesmo na ausência de chuvas, era vista como um lugar seco, como se a vida não fosse possível ali. Foi nesse contexto de violências direcionadas à minha origem, onde compreendi que o preconceito que eu vivia não dizia respeito apenas a mim, mas a uma construção histórica e social.

As imagens que recaíam sobre o meu corpo, quando a minha origem se evidenciava, baseadas em estereótipos, não surgiram do acaso. Não se trata de piadas, nem de estigmas construídos a partir de experiências individuais. Pelo contrário, são construções sociais, frutos da colonização e da valorização de determinados corpos em detrimento de outros. A autora Elisete Zanlorenzi, em *O Mito da Preguiça Baiana* (1998), destaca que a construção da ideia do “baiano preguiçoso” está fundamentada no racismo. A partir de uma análise das elites brancas baianas acerca dos negros libertos e escravizados, a autora argumenta que:

> Mesmo referindo-se a outro campo empírico, Ianni aponta que o negro é percebido pelo branco como "bom para o trabalho braçal", "desorganizado", "malandro", "farrista", "sambista", "sujo", "batuqueiro". Em Salvador é comum segmentos brancos afirmarem que negro é preguiçoso. Essas nominações inscrevem-se em um esquema mais amplo de inferiorização do outro, funcionam como estratégia simbólica de dominação e exclusão.

> Dessa forma, ao instituir o outro como preguiçoso, cria-se uma imagem de que a preguiça é constitutiva da essência desse ser, fadado a permanecer para sempre no seu posto de inferioridade. (Zanlorenzi, 1998, p. 49)

Assim, com a perpetuação da ideia de que o negro é "preguiçoso" dentro da capital baiana, a partir da visão de uma elite branca, e com as migrações em massa dessa população negra para outras regiões do país, o estigma adiquire uma roupagem geográfica, o racismo se desdobra em xenofobia, adicionando mais uma camada de discriminação. O romance, "Água de Barrela", da autora Eliana Alves Cruz (2016) narra esse período de perseguição, estimulado por um plano de "higienização" da população negra na capital baiana, criado pelo político José Joaquim Seabra (J. J. Seabra), então governador da Bahia:

> A permanência em Cachoeira foi estratégica e necessária. Quatro meses após o bombardeio na cidade e a confusão que se seguiu, em maio de 1912, J.J. Seabra, o candidato do Presidente Hermes da Fonseca, assumia o governo da Bahia e, como se diz, "botando para quebrar". José Joaquim Seabra tirou do papel os planos que eram o sonho de muita gente: modernizar Salvador. Para tanto, destruiu prédios históricos e mudou a cara da cidade, para a passagem de bondes e outras benfeitorias. Nesse furor modernizador, o povo da rua, ou seja, ganhadeiras e outros profissionais que faziam das praças e avenidas o seu lar, não tinham vez. A perseguição foi implacável. Algumas vendedoras conhecidas de Martha e Tutu partiram para o Rio de Janeiro, e quem ficou teve que se adaptar a tempos nada fáceis. Como precisava garantir a sobrevivência, Martha ainda comerciava em alguns mercados em Salvador, mas com muito mais cautela. (Cruz, 2016, p. 206)

A mídia também contribuiu para reforçar esse discurso, ao reafirmar, na indústria do turismo, a Bahia como um lugar exclusivamente ligado à festa e ao lazer, como se todos estivessem permanentemente em um estado de descanso e despreocupação (Zanlorenzi, 1998). Grande parte dos migrantes que se deslocaram para as terras paulistanas eram oriundos da Bahia que é composta majoritariamente por pessoas negras, essas pessoas encontraram uma São Paulo racista e embranquecida pela forte imigração europeia. Nessa São Paulo, o "baiano" passa a ser não apenas uma identidade geográfica, mas se torna um termo pejorativo englobando diversos adjetivos negativos, como afirma Durval Muniz de Albuquerque (2007):

> O baiano assim se torna alguém negro, pobre, dedicado a atividades mais desvalorizadas do mercado de trabalho, como aqueles ligados a construção civil, ao comércio informal, aos empregos domésticos e que cultiva hábitos e costumes vistos como pouco civilizados, rudes, em descompasso com a polidez e os códigos que regem a urbanidade. Uma baianada passa a ser toda atitude que desobedece a esses códigos pretensamente mais civilizados e modernos de se comportar, assim tudo que é considerado mal-feito é visto como coisa de baiano. (Albuquerque, 2007, p. 98).

Para grande parte das populações de São Paulo e do Rio de Janeiro, durante o êxodo rural, todo e qualquer nordestino era reduzido às figuras do "baiano" e do "paraíba" de forma ofensiva (Tavares, 2018, p. 37), uma maneira de apagar a pluralidade desses sujeitos, retirar-lhes a individualidade e enxergá-los apenas como, o atrasado, o selvagem, o pobre: o outro. Esse comportamento etnocêntrico atravessa gerações, manifestando-se de diferentes formas ao longo do tempo. Para gregos e romanos, povos como os eslavos, tártaro-mongóis, gauleses e germânicos eram indistintamente classificados como "bárbaros" (Botelho, 2012). O diferente não tinha nome, cultura ou especificidade. Era apenas "o outro" e sobre ele recaíam apenas atributos negativos.

Essa visão do outro, que define quem somos, e sua constante reprodutibilidade ao longo dos séculos, resultam em uma sensação recorrente de inferioridade para pessoas que, como eu, "despencam do Norte". Ao tentar me situar nesse espaço transitório de xiquexiquense-uberlandina, muitas vezes me senti pequena diante de quem era mineiro ou paulista, como se a minha origem fosse menos "nobre". A construção de um "*pensamento abissal"*[7] (Santos, 2007, p. 72), que ainda estrutura o olhar do restante do Brasil para o Nordeste, faz com que todo uma região com suas especificidades, culturais, históricas, geográficas, seja reduzida, podendo existir somente naquela zona construída pelo outro, a partir do que ele escolhe conhecer e entender, limitando um povo, fazendo-o acreditar que é menor, menos importante.

> O que podemos encontrar de comum entre todos os discursos, vozes e imagens que acabamos de arrolar, é a estratégia da estereotipização. O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo (Albuquerque, 2014, p. 30)

[7] Pensamento abissal: conceito formulado por Boaventura de Sousa Santos que descreve uma lógica de separação radical entre grupos sociais, na qual certas populações são colocadas "do outro lado da linha", tornando-se invisibilizadas ou desconsideradas como produtoras de conhecimento, direitos e humanidade. Trata-se de um pensamento herdado do colonialismo, que legitima desigualdades ao definir quem pode existir socialmente e quem é silenciado. (Santos, 2007)

Ampliando os estigmas que recaíram sobre mim, e que recaem sobre muitos nordestinos que migram para fora de seus estados, destaca-se a imagem do Nordeste como território imerso na miséria e seca, uma generalização que se enraizou no imaginário coletivo sobretudo durante o grande fluxo migratório do Nordeste para o Sudeste, no período conhecido como a Grande Seca (1877). Esse episódio ganhou ampla divulgação na mídia da época, reforçando tal visão. Segundo Durval Muniz de Albuquerque, determinadas produções da literatura também elaboram esse imaginário acerca do Nordeste:

> A esta seca, além do romance pioneiro de José do Patrocínio, se seguirão os romances 'A fome', de Rodolfo Teófilo, O Cabeleira de Franklin Távora, Luzia-Homem de Domingos Olímpio e Aves de arribação, de Antônio Sales. Esses autores, ligados a um movimento literário ocorrido no Ceará, chamado Padaria Espiritual, influenciados pelas teorias científicas evolucionistas e social-darwinistas, que tornaram a natureza ou o meio e a raça, a constituição racial, como conceitos fundamentais para pensar o comportamento humano e as relações sociais, vão ser responsáveis pela elaboração de imagens e falas em torno do homem do Norte, notadamente deste homem vitimado pela seca. (Albuquerque, 2007, p. 93).

A ideia de pobreza, miséria, seca e flagelo, recorrente na literatura e nas artes visuais do período, ajudou a dar forma a esse arquétipo do nordestino. A obra *Os Retirantes*, de José do Patrocínio (1879), personifica essa figura do povo flagelado pela seca, tornando-a um discurso central do regionalismo nordestino. Reconhecendo o valor político dessas produções enquanto denúncia do descaso governamental, Durval Muniz problematiza tais representações: ao mesmo tempo que denunciam, também podem fortalecer estigmas e preconceitos, sobretudo pela exploração simbólica do tema.

Reconheço as condições climáticas severas que atravessam boa parte da região Nordeste, inclusive a minha, localizada no sertão semiárido, do bioma Caatinga, onde chove pouco. Compreendo a importância do levante dessas discussões, mas também levanto a necessidade de apresentar o tema de forma que não estigmatize todo um povo, criando discursos que limitam ao invés de revolucionar.

4. Um paralelo entre a representação do Nordeste na arte moderna e contemporânea

Ao observar as produções em artes visuais e os diálogos que elas constroem acerca da região Nordeste, considero importante refletir sobre como a arte moderna e contemporânea produzem narrativas sobre esse território, a fim de compreender minha necessidade de construir narrativas autorreferenciadas sobre a minha regionalidade.

Considerando aspectos estruturais do Modernismo e como o movimento foi desenvolvido no Brasil propõe-se neste capítulo uma análise comparativa entre representações do Nordeste na arte moderna brasileira e na arte contemporânea, observando permanências e deslocamentos estéticos, políticos e sociais. Para isso, são analisadas obras do artista modernista Cândido Portinari (São Paulo, 1903 - Rio de Janeiro, 1962) em paralelo com produção contemporânea da artista e ativista Conchita da Silva (Correntina, 1988), buscando compreender como o Nordeste é construído imageticamente nesses diferentes movimentos e como essa construção cria e compõe o imaginário coletivo acerca da região.

4.1. Representação do nordeste na Arte Moderna

O modernismo traz à tona um Brasil que buscava criar uma imagem e identidade próprias. Com o avanço da industrialização e a observação do que acontecia fora do país, os artistas procuravam construir uma produção que fosse essencialmente brasileira, focada na cultura e no nacionalismo, distante dos moldes europeus que ditavam o que era considerado arte. A procura por essa cultura, entendida como genuinamente brasileira, levava muitos artistas a voltarem seus interesses para o interior e para os sertões, regiões aonde a industrialização não chegava com a mesma velocidade que se espalhava pelos centros cosmopolitas. Por isso, eram vistas como menos “contaminadas” por ela. Dessa forma, esses espaços passaram a ser compreendidos como portadores de uma essência cultural e identitária que o Brasil precisava mostrar em sua arte, revelar ao mundo. De acordo com Nycolas Albuquerque (2014):

> Movimento de Arte Moderna no Brasil precisava encontrar a sua identidade nacional; o que definiria nossa população, o que representaria ser brasileiro, um brasileiro moderno, mas sem a cara e cores de uma Europa...É nesse sentido que o Movimento Modernista no Brasil vai

> criar uma imagem do brasileiro, aquela imagem em que se reconheça o valor da cultura nacional. Neste cenário o Nordeste surge como esse lugar intocado, int(c)acto. (Albuquerque, 2014, p. 282).

Havia, portanto, um interesse em representar uma cultura considerada diferente e única, capaz de sustentar a ideia de uma essência brasileira. Por meio da arte, essas produções acabaram por ressaltar os contrastes regionais. São Paulo, à época fortemente desenvolvida, parecia ainda mais moderna quando colocada em oposição a uma região interiorana, vista como arcaica e intocada pela modernidade. A cidade de São Paulo e as elites artísticas que a compunham passaram a construir as vitrines que emolduravam a cultura nordestina para o restante do país e para o mundo, a partir de um olhar curioso sobre um povo percebido como exótico.

O regionalismo passa a operar não apenas como um marcador de diferenças entre regiões, mas como um mecanismo de oposição direta entre Norte e Sul, especialmente entre Sudeste e Nordeste. Esse processo constrói as regiões como extremos antagônicos e busca afirmar um símbolo de brasilidade em contraste com a Europa moderna, exagerando características específicas para intensificar o distanciamento entre elas e reforçar essa separação simbólica (Albuquerque, 2014).

Os estigmas que descrevem o nordestino como pessoa pobre, atrasada e distante da civilização foram, muitas vezes, reforçados por meio de representações artísticas. A arte moderna, ao buscar uma identidade essencialmente brasileira, acabou por fortalecer um olhar distante sobre as cidades do Nordeste, corroborando com um entendimento limitado acerca dos corpos que habitam essa região e alimentando um olhar europeu, e de elites brasileiras, que queriam ver esse exótico: “Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo.” (Rocha, 2004, p.63 apud Nycolas Albuquerque, p 285).

4.2. Cândido Portinari

Uma das séries mais conhecidas da arte moderna que fala sobre a população da região Nordeste, mais especificamente o processo de êxodo nordestino em direção ao sudeste, durante o período da seca, é a série de pinturas “Os retirantes” (1944) de Cândido Portinari (Figura 11), inspirada no romance de José do Patrocínio (1879) de mesmo título, escrito décadas antes da obra ser produzida. O período em que José do Patrocínio produziu o romance foi próximo ao episódio da grande seca. O artista se inspirou na tragédia para narrar a história de uma família que tentava migrar do sertão para os centros urbanos em busca de condições melhores de vida. Tanto o romance quanto a obra visual carregam uma crítica social e política extremamente pertinentes à situação difícil enfrentada pela população nordestina da época.

A obra Os Retirantes, de Portinari, também foi baseada na sua vivência de ainda menino, na sua cidade natal: Brodowski, interior de São Paulo, local onde observou a migração dos retirantes que chegavam ao sudeste. De acordo com seu relato, a grande maioria deles chegavam cansados, famintos e abatidos, muitos pediam comida nas casas e fazendas. Essa situação marcou a infância de Cândido e o direcionou a uma busca pela representação desse povo brasileiro, sensibilizando a sociedade para essa discussão.

> O pintor tem, desde o início de sua carreira, a preocupação de sensibilizar o público e, tal como nos lembra Fabris (2011) em comentário no catálogo da exposição de 2011 de Portinari no MAM-RJ, “falando em nome da ‘sensibilidade coletiva’, Portinari engaja-se, desde os tempos de estudante, num projeto de definição de uma arte nacional” (Fabris, 2011, p. 35). Ele volta a sua produção para pintar a gente brasileira, em suas belezas, mas principalmente em suas misérias, a fim de criar uma identidade nacional. Tal ideia terá “contornos definidos na década de 1930, quando o artista se dedica à configuração de uma iconografia nacional, que parte de evocações da infância em Brodósqui para atingir o Brasil como um todo em cenas cujo ator principal é frequentemente o trabalhador” (FABRIS, 2011, p. 35). Desta forma, seu realismo, alimentado pelas gramáticas da volta à ordem, abebera-se nesse momento, na lição realista do século XIX, que condensava na figura do trabalhador uma série de fatores: injustiça social, dignidade, heroísmo e probidade do trabalho manual. (Oliveira, 2018, p. 38)



Figura 11 – Candido Portinari, Retirantes, 1944, óleo sobre tela. 190 x 180 cm, Fonte: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Disponível em: https://masp.org.br/acervo



Figura 12 – Candido Portinari, Criança Morta, 1944, óleo sobre tela. 180 x 190 cm, Fonte: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Disponível em: https://masp.org.br/acervo



Figura 13 – Candido Portinari, Enterro na Rede, 1944, óleo sobre tela. 180 x 220 cm, Fonte: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Disponível em: https://masp.org.br/acervo

A primeira obra que dá o nome a série “Os Retirantes” (Figura 11) mostra uma família de pai, mãe e filhos e uma figura mais velha que parece ser o avô da família, todos eles apresentam um semblante vazio, desacreditado, com roupas em frangalhos, de pés descalços, extremamente magros. Alguns parecem apresentar doenças. É interessante observar no cenário a presença de urubus que parecem apenas aguardar a morte de algum deles. É possível notar os ossos jogados no chão e a ausência de uma natureza viva, não há árvores ou rios, apenas uma montanha distante e um chão batido, seco, vasto e cheio de covas.

Essa atmosfera “fúnebre” se repete nas pinturas seguintes da série, desenvolvendo a narrativa. Nas pinturas “Criança Morta” (Figura 12) e “Enterro na rede” (Figura 13) o expressionismo adotado por Portinari repete a relação criada entre os personagens e o espaço, mantendo uma escolha de cores que os mimetizam, como se um fosse a extensão do outro.

Em a “Criança morta”, a família chora lágrimas sólidas, secas, tudo na imagem é rígido, árido, os corpos são esqueléticos e acinzentados. Olívio Tavares Araújo, interpretando a obra, diz, “Estendendo os braços quase como se o exibisse (talvez o esteja mesmo exibindo, em desespero), uma mulher segura no colo um pequeno cadáver nu, esquálido e lívido; em volta, as demais personagens choram lágrimas de pedra” (Araújo, 2016, p. 62 apud, Oliveira, 2018, p 29).

Em *Enterro na rede*, Portinari altera significativamente a composição em relação às duas obras anteriores. Se em *Retirantes* e *Criança Morta* os personagens parecem quase posar para o espectador, aqui a cena é marcada pelo movimento. Homens carregam um corpo envolto em uma rede, evidenciando a ausência de condições materiais até mesmo para um enterro digno. Ao fundo, uma mulher, de costas para o observador e com os braços erguidos em direção ao céu, expressa o luto diante da perda. O próprio título desloca a atenção para a rede, símbolo da precariedade vivida por aquela população, enquanto a ausência do rosto da mulher faz com que sua dor, mais do que sua identidade, ocupe o centro da cena.

Nessa pintura (Figura 13), a combinação de texturas transforma ainda mais a dor e o sofrimento dos retratados em convergência com o cenário, que mais uma vez envolve os personagens, como se denunciasse a causa da dor que eles sentiam: A seca.

A série revela certa motivação e potencial políticos; fala sobre o sofrimento de um povo que era esquecido pelos governantes e enfrentava problemas com a seca em suas regiões, vivendo numa situação de morte e pobreza. Esse olhar social de Portinari denuncia a realidade que foi muito negligenciada pelo Estado durante o período de 1877 e que em alguns lugares é negligenciada até hoje. Durval Muniz de Albuquerque (2014) comenta a politização da obra de Portinari voltada a essa representação:

> Na fase da pintura social, Portinari deixa este olhar voltado para o sol do interior, esse caleidoscópio de retalhos de cor e luz, em que o homem brasileiro aparece como uma mistura harmoniosa do branco, do negro e do índio. Ao adotar a preocupação com as condições sociais do país, seu olhar se desloca do interior de São Paulo para o Nordeste, indo buscar nos romancistas nordestinos, da década de trinta, imagens que melhor pudessem expressar os dramas sociais do país. As formas arredondadas cedem lugar a membros duros e ossudos. A desolação e a aridez tomam o lugar do fruto e da seiva. Os retirantes secos, enrugados, esqueléticos, que a pele mal cobre, fazem a poesia de seus quadros virarem cólera, protesto, dor e miséria. (Albuquerque, 2014, p.278)

Diante da série de Cândido Portinari, sem desconsiderar sua importância artística e seu caráter de denúncia social, interessa-me refletir sobre um aspecto mais amplo dessas imagens: seu poder de produzir narrativas sobre o Nordeste. Assim como outras obras da arte e da literatura que abordam temas como a seca, a fome, a pobreza e a violência, essas representações passaram a ocupar um lugar central no imaginário brasileiro acerca da região. Embora revelem problemas sociais historicamente existentes, a recorrência dessas imagens também contribuiu para cristalizar uma determinada visualidade do Nordeste, frequentemente associada apenas à miséria e à escassez. É nesse sentido que Durval Muniz de Albuquerque problematiza essas representações ao afirmar que:

> Estas imagens cristalizam uma visibilidade do Nordeste e do nordestino que serão agenciadas por outras produções imagéticas posteriores. O retirante esquelético e de olho vazado de Portinari, com seus bordões de madeira para se apoiar, com seus meninos barrigudos e tristes, com suas trouxas na cabeça, se torna imagem difícil de ser esquecida e de se fugir quando se vai mostrar a "realidade" regional. Esse Nordeste de gente amarela e suja, das paisagens que dão ideia de combustão vinda do céu azul, e do sol amarelo e redondo. Um Nordeste em que a natureza está em segundo plano, em que os quadros de simplificação e de pobreza de cenários serão cristalizados como a realidade regional. (Albuquerque, 2014, p.280).

Essa cristalização da imagem de um Nordeste de pobreza não ocorre na arte por si só, trata-se de toda uma construção histórica e social colonialista que tende à limitação de corpos marginalizados, como apontado anteriormente. A arte, a partir da exploração simbólica de temas sociais, pode aplainar os vértices do preconceito e tratar temas com maior aproximação entre quem retrata e quem é retratado, mas também pode gerar certa representação primitiva e reducionista. Muito dessa construção de estereótipos vem da repetição dessa imagem limitada do que é o Nordeste. O trabalho de Portinari carrega uma grande relevância crítica e reflexiva, mas numa sociedade colonialista suas reverberações podem reforçar preconceitos e estigmas sociais.

4.3. Representação na Arte Contemporânea

A arte contemporânea surge no século XX como um novo paradigma e não apenas como um período cronológico dentro da história da arte. De acordo com a socióloga Nathalie Heinich (2014), ela pode ser compreendida como um gênero artístico, visto que na contemporaneidade frequentemente os artistas revisitam, em suas obras, diferentes períodos da história da arte. Nesse sentido, a produção contemporânea se caracteriza pela diversidade de linguagens, pela incorporação de novos suportes e pela exploração de questões sociais, políticas e culturais.

De acordo com Heinich:

> Na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição. Isto é, de fato, uma questão sociológica, questão esta que precisa ser considerada por aquele que se aventura no mundo da arte contemporânea. É a razão pela qual tantos permanecem do lado de fora, pois, às vezes, nem compreendem o que precisa ser compreendido: eles não conhecem as regras do jogo. Daí surge um conflito de paradigmas (Heinich, 2014).

Enquanto a arte moderna esteve marcada pela busca de novas linguagens, pela ruptura com a tradição acadêmica e, no contexto brasileiro, pela construção de uma identidade cultural e regional, a arte contemporânea amplia essas experimentações ao questionar não apenas as formas artísticas, mas também os próprios limites do que pode ser considerado arte.

Nesse contexto, a arte contemporânea apresenta uma pluralidade de práticas e propostas. Os artistas passam a utilizar diferentes meios, como fotografia, performance, instalação, colagem digital e intervenções urbanas, expandindo o campo artístico para além das técnicas tradicionais da pintura e da escultura e para além do chamado cubo branco, deslocando a arte para outros espaços expositivos e explorando a materialidade dos suportes e dos ambientes. Para o filósofo Arthur Danto (2006), esse momento marca uma mudança na história da arte, na qual já não existe um único caminho ou estilo dominante.

Em contraponto à arte moderna no Brasil, não há mais a busca por uma estética específica que represente uma identidade cultural única. As reflexões políticas surgem, muitas vezes, das vivências individuais e coletivas dos artistas, bem como de suas observações do mundo. Dessa forma, é possível perceber como a materialidade, os suportes, as formas e os signos passam a ser explorados de maneira intencional, tornando-se parte fundamental do conceito das obras.

4.4. Conchita Silva

Conchita Silva é uma artista e ativista do Oeste da Bahia, da cidade de Correntina, graduada em licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Oeste da Bahia, trabalha com técnica mista, frequentemente se utilizando a arte têxtil e processos gráficos para tratar principalmente das questões que circundam sua regionalidade.

A região de Correntina sofre intensamente com a exploração do agronegócio e, principalmente, com a grilagem[8] das águas do Rio Arrojado, que banha a região. Em resistência a esse cenário, a população se posiciona em uma luta que se arrasta desde a década de 1970 em defesa das águas

[8] Grilagem é uma técnica antiga, termo que vem da prática fraudulenta de colocar documentos falsos em uma caixa com grilos para ser roídos e adquirir uma coloração amarelada, devido às fezes dos insetos, dando a impressão de que o documento é antigo. Prática essa que contava muitas vezes com a ajuda de donos de cartórios, feita para efetuar em termos “legais” o roubo de terras. Mas hoje a grilagem ganhou novas formas de entendimento, a prática não se dá apenas na ação de pôr grilos em documentos, mas sim toda ação que promove o roubo de terras/água nos âmbitos legais/ fraudulentos (SILVA, 2021).

do rio, contra o agro-hidronegócio e os programas governamentais que se propõem ao desenvolvimento da região, mas que acabam gerando violência, injustiças sociais e trabalho escravo (Silva, 2021).

Diante do contexto de exploração vivenciado em sua região, a artista faz da produção artística de denúncia e protesto, abordando a luta e resistência de sua comunidade. Sua arte dá voz a essa luta tão presente em sua vivência, além de abordar a dor das perdas decorrentes dessa exploração e das dificuldades que envolvem viver em uma sociedade exploradora, marcada pelo capitalismo e pelo patriarcado. De acordo com as próprias palavras da artista, ela argumenta acerca das principais motivações de suas produções:

> E foi assim que inseri em minhas criações questões políticas conflituosas, sobre a luta por terra, água e territórios no Oeste da Bahia. Compreendendo território como a integração e pertencimento do lugar onde se vive, vivendo em coletivo, em comunidade e harmonia entre natureza, pessoas e suas culturas, em uma simbiose. Assim, com foco nas comunidades tradicionais geraizeiras de Fundo e Fecho de Pasto. Tenho falado de uma dor que é coletiva, mas também pessoal.” (Silva, 2021, p. 31).

O trabalho de Conchita, portanto, se coloca em uma posição de denúncia da exploração de seu território e do aprisionamento de sua comunidade, mas também assume outras perspectivas ao trazer o olhar das mulheres dentro da luta contra a exploração do Cerrado pelo agronegócio e pelo Estado. Por meio do seu trabalho, Conchita também externaliza indignação, materializando os seus sofrimentos. Ademais, traz obras que envolvem sua ancestralidade, suas origens beradeiras, enaltecendo a cultura e resistência das comunidades dos Gerais[9].

[9] Gerais é uma denominação atribuída a territórios do Cerrado, especialmente no norte de Minas Gerais, caracterizados por modos de vida tradicionais ligados à relação com a terra, aos saberes ancestrais e ao uso coletivo dos recursos naturais. (Silva, 2021)



Figura 14 – *Jaleco das Indignações* (detalhe), 2017, de Conchita Silva. Bordado, desenho, colagem, carimbo e estêncil sobre jaleco. Disponível em : Sistema de Bibliotecas - UFBA

A obra **"**Jaleco das indignações**"** (2017) (Figura 14), é uma peça de roupa sobre a qual Conchita registra falas, sentimentos, emoções, relatos e olhares capturados através de diálogos em lugares diversos, desde os corredores da Universidade Federal do Oeste da Bahia, onde cursou

licenciatura em Artes Visuais, até as ruas e os ônibus que frequentava em sua rotina diária. Os relatos registrados nesse jaleco revelam a indignação de um povo diante de um sistema opressor que cerceia seus direitos, violenta sua população e sequestra seu território.

O jaleco possui frases como “Humanidade descartável”, “primeiro eu louvo a Deus… depois louvo ao dinheiro”, “sem água somos todos miseráveis”, “eu tenho, eu sou, eu uso, meu”, “Ordem e Progre$$o”, “Brasil: corrupção enraizada”, “egoísmo não digerido”, “justiça quebrada”, “a lei: finge que funciona”, “Correntina são seus rios”, “com uma gruta dessa, quem precisa de rio?”, “nós na garganta”, “ensino, pesquisa, extensão, pilares em ruína”, “UFOB em queda”, “vendada pelo capital”, “o homem só vai dar valor na água quando acabar a última gota”, “por mais que haja empatia, ninguém sente o que o outro sente, somos ilhas afetivas”, “o dinheiro é mais livre que as pessoas. As pessoas estão a serviço das coisas”, “um tiro no coração”, “procura-se empatia”, entre outras.

As frases denunciam, apontam e dão ênfase a um sentimento de angústia sentido e observado por Conchita. É possível notar que não havia uma atmosfera de passividade diante das questões políticas e sociais enfrentadas pela sua comunidade no Oeste baiano; pelo contrário, seu trabalho traz um regionalismo ativo, pertencente à luta e não apenas ao sofrimento, apresentando uma visão crítica e política da situação vivida por eles

A artista tem Arthur Bispo do Rosário como uma de suas referências, artista que também utilizava a arte têxtil e explorava registros e escritos em tecidos como forma de expressão. Assim, ao experimentar os limites das técnicas têxteis por meio desses registros, Conchita constrói uma obra que se aproxima da ideia de memória e arquivo de experiências coletivas, transformando o vestuário em um suporte político e documental, capaz de registrar a história vivida pela comunidade, constituindo-se como um arquivo de queixas, revoltas e indignações.

O trabalho da artista carrega uma camada visceral, pois ao falar da sua territorialidade, do seu povo, ao registrar no jaleco o sofrimento que carregava e ao usar o vestuário, sentia em seu corpo a dor e o peso que as palavras e imagens ali registradas carregavam, ao mesmo tempo que investigava também os avessos do vestuário, o que aquele interior de marcas e pontos bordados lhe dizia.

> Como vestia o jaleco diariamente, de forma processual e performando, conforme ia colocando os assuntos, sentia uma carga pesada e sentimentos múltiplos de descontentamento, impotência, raiva, desconforto, e ao longo do que fui registrando passei a sentir febre, dores no corpo, medo, ansiedade, indignação. Para mim era pesado vestir todas aquelas coisas de uma só vez e, ao mesmo tempo, lidar com os olhares curiosos das pessoas que tentavam nos ler. Com os efeitos que o Jaleco me causava, comecei a limitar o seu uso, passei usá-lo em locais que me sentia mais confortável e quando eu estava em um lugar sozinha, eu o tirava para encará-lo, como se fosse uma pessoa, e com o tempo passei investigar seu avesso, que era uma parte dele que me intrigava. Os bordados com os assuntos que mais me abalavam, no avesso era um emaranhado com alinhavos bastante agressivos, já os que não me atingiam com tanta força eram suaves, bem próximo do inverso. Percebi que de acordo com minha fúria o avesso demonstra maior expressão. (Silva, 2021, p. 43).

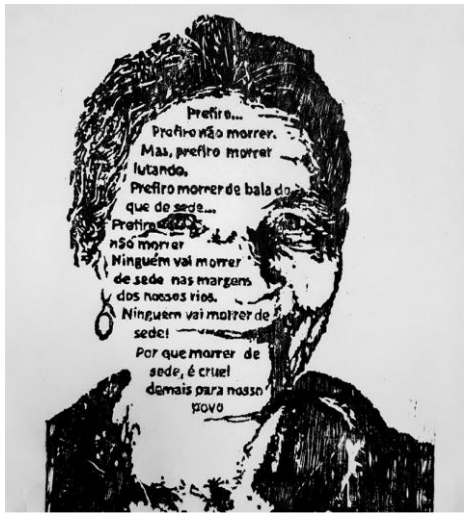


Figura 15 - Conchita Silva. Desde a década de setenta, prefiro... Xilogravura sobre o papel jornal. 2019-2020. Disponível em Sistema de Bibliotecas - UFBA, Foto: Lucas Malkut.

Outro trabalho de Conchita Silva é a série de xilogravuras “Desde a década de setenta, prefiro...”, (2029 - 2020), que traz a imagem de mulheres de comunidade e que são, para ela, símbolo de resistência dentro do contexto de luta contra a exploração do agro-hidronegócio. No

trabalho, a artista busca trazer um recorte de gênero dessa luta, evidenciando o protagonismo feminino na resistência, muitas vezes pouco visto e exaltado. Nos conflitos por terra e na defesa do bioma e dos rios da região, o papel feminino é invisibilizado, e por isso a artista decide exaltar essa atuação.

De acordo com a artista, o trabalho dessas mulheres nas hortas, na produção de alimento, no fabrico do sabão e nas plantações, atividades que eram base de sustento para as comunidades, que possibilitam a luta dos homens, nutrindo-os para participarem dos sindicatos e irem à luta no campo, é visto como uma ajuda e não como um trabalho real e essencial. Essa visão se torna regra dentro de uma sociedade patriarcal que desvaloriza o papel da mulher e o que ela representa para a comunidade. Desde a década de 70, prefiro… (Silva, 2019-2020) (Figuras 15 a 18) apresenta o rosto das geraizeiras e frases de denúncia em xilogravura, desmistificando a ideia de que as mulheres não participam da luta pelo seu território e expondo o quanto elas são afetadas pelos processos de devastação (Silva, 2021).





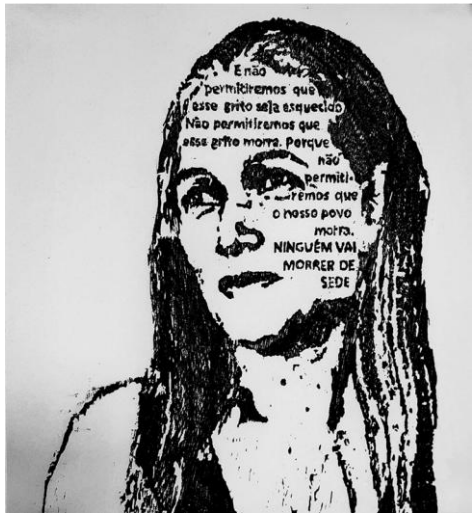


Figura 16 - Conchita Silva. Desde a década de 70, prefiro... - Dona Ana, 2019-2020. Xilogravura sobre o papel jornal. Fonte: arquivo pessoal da artista.;

Figura 17 - Conchita Silva. Desde a década de 70, prefiro... - Marinês, 2019-2020. Xilogravura sobre o papel jornal. Fonte: arquivo pessoal da artista.;

Figura 18 - Conchita Silva. Desde a década de 70, prefiro... - Aliene, 2019-2020. Xilogravura sobre o papel jornal. Fonte: arquivo pessoal da artista.

4.5. Paralelo entre os movimentos e artistas

Traçando um paralelo entre os movimentos da arte moderna e contemporânea, a partir das análises das obras de Cândido Portinari e Conchita Silva, é possível observar que, embora todas dialoguem com questões sociais e territoriais, elas diferenciam-se, principalmente, na forma de abordagem.

Ao analisar a representação da seca nas obras de Cândido Portinari, surge uma questão: suas pinturas operam apenas como denúncia social ou também participam da construção de um imaginário sobre o Nordeste? A relevância de sua produção para a história da arte brasileira é inegável, sobretudo por evidenciar o sofrimento de uma população marcada pela seca, pela fome e pela migração forçada. Entretanto, ao representar esse contexto por meio de uma família de retirantes, a narrativa construída privilegia a dimensão da dor e da precariedade, sem aprofundar as especificidades territoriais, culturais e identitárias desses sujeitos.

Nas pinturas de Portinari, muitas vezes as figuras humanas se confundem com a paisagem árida, reforçando a imagem de um coletivo marcado pela fome, pelo sofrimento e pelo deslocamento. Essa representação constitui uma importante denúncia das desigualdades sociais brasileiras, mas também suscita uma reflexão sobre os efeitos produzidos pelas imagens. Como problematiza Durval Muniz de Albuquerque (2014), determinadas representações do Nordeste, ao se consolidarem como imagens recorrentes da região, podem contribuir para cristalizar uma visualidade baseada quase exclusivamente na seca, na pobreza e na migração. A questão não está em desqualificar a obra de Portinari, mas em compreender como determinadas imagens, mesmo produzidas com intenção crítica, podem participar da construção de um imaginário hegemônico sobre o Nordeste, reduzindo a diversidade histórica, cultural e territorial da região a uma narrativa de escassez e sofrimento.

Enquanto a série *Retirantes* enfatiza os efeitos da seca sobre os corpos e a paisagem, Conchita desloca o olhar para as formas de resistência construídas por aqueles que fazem parte do seu território. Em suas obras, o sofrimento convive com o ativismo e com a reafirmação de vida. A crítica da artista volta o olhar para um sistema econômico predatório que torna sua região, abundante em água e natureza, um local marcado pela exploração de suas terras e pela transposição de suas águas, desmontando o foco da seca a partir de fenômenos climáticos e falando sobre o outro motivo do esgotamento de riquezas naturais em muitas regiões interioranas do Nordeste brasileiro. A artista rompe com a ideia de terra infértil e escassa, comumente atribuída à região Nordeste e aponta para os causadores dessa escassez, o Estado e o agronegócio. Dessa forma, seu trabalho revela que cada território nordestino possui especificidades geográficas, culturais e históricas próprias, afirmando identidades que muitas vezes foram apagadas ou simplificadas

Diante do paralelo traçado entre as representações modernistas e contemporâneas na arte, o principal ponto a se observar é a politicidade da imagem e como a arte pode contribuir para a desconstrução de estereótipos cristalizados no inconsciente coletivo. Quando a arte contemporânea intenciona desfazer essas amarras e paradigmas criados a partir de um olhar colonizador, surge uma nova perspectiva acerca de todo um povo, através do poder da imagem, da construção de narrativas que podem reposicionar corpos antes subjugados e marginalizados. Esse movimento é proposto por Conchita Silva em suas produções voltadas à indignação. De acordo com a autora Danielle Parfentieff de Noronha no artigo "Reflexões sobre diferença, representação e poder em diálogo com um pensamento decolonial":

> Desse modo, a imagem, entendida como instrumento de produção artística e midiática, mas que também pode ser entendida como mecanismo político e simbólico, principalmente através do acesso mais fácil às câmeras e outras tecnologias, permite a construção de representações desde "dentro", que dialogam e se tensionam aos estereótipos dominantes e narrativas míticas produzidas pelos meios hegemônicos sobre quem são as pessoas, através da construção de significados com base na demarcação das diferenças sociais. A autorrepresentação, ou as representações e análises imagéticas outras, é a construção de narrativas por pessoas e grupos sobre si mesmos, que sugerem novos questionamentos e compreensões, novas subjetividades, novos processos identitários e novas formulações sobre o indivíduo e o coletivo, que podem ser estabelecidas de diferentes maneiras. (Noronha, 2018, não paginado)

Quando falo sobre minha história através da arte, encontro uma maneira de tensionar narrativas colonizadoras e também de responder a uma necessidade de reafirmar minha ancestralidade, minha especificidade.

5. Travessia

Ao longo desta pesquisa, compreendi que a necessidade de autorrepresentação surgia como uma forma de narrar a minha trajetória com o objetivo de elaborar as marcas deixadas pelo deslocamento. A inquietação não dizia respeito apenas ao fato de ter migrado, mas também à sensação de não pertencimento produzida por esse estado de trânsito ao chegar a um lugar novo, sem rostos conhecidos e diante de ruas tão diferentes da paisagem que constituía minhas memórias, onde buscava constantemente alguma familiaridade. Minha memória tentava reconhecer Xique-Xique, por vezes encontrando pequenos vestígios, por vezes não, em um espaço amplo, habitado, mas não por mim.

Para o geógrafo Yi-Fu Tuan (1977), espaço e lugar são conceitos distintos. O espaço transforma-se em lugar à medida que estabelecemos relações com ele, atribuímos significados e permitimos que nossa identidade o habite. Quando cheguei a Uberlândia, essa significação inexistia. Eu não habitava a cidade; tinha a sensação de que ela me engolia.

Gaston Bachelard (2008) amplia essa compreensão ao pensar a casa como o primeiro universo do ser. Mais do que uma construção física, ela abriga nossas lembranças, afetos e imaginação, permanecendo como um espaço interior que continua a nos constituir mesmo quando nos afastamos dela. Talvez por isso eu acreditasse, durante tanto tempo, que bastaria voltar para Xique-Xique para reencontrar a sensação de pertencimento.

Acreditava que o alívio para as inquietações morava lá, e que bastaria descer do ônibus e sentir o calor xiquexiquense para que a saudade desaparecesse. No primeiro retorno foi o que senti. Estava há poucos meses fora da cidade, sobrevivendo aos meandros e ao estado estudante-trabalhadora e ao reencontrar minha mãe, tive vontade de nunca mais partir.

Nos retornos seguintes, porém, essa sensação começou a mudar. Aos poucos compreendi que minha casa já não parecia exatamente a mesma, e não era. A saudade que eu alimentava durante todo o ano não desaparecia quando eu chegava; ao contrário, parecia crescer. Pela primeira vez percebi que eu também já não pertencia completamente à minha “nascente”.

Foi nesse estado de travessia que produzi o ensaio fotográfico *Trânsito* (Figuras 19 a 24), desenvolvido na disciplina Ateliê de Fotografia, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Mattos Angerami. Embora o trabalho integrasse a série *O mito do artista*, dedicada às inquietações relacionadas à escolha do curso de Artes Visuais, foi nesse ensaio que a experiência da migração apareceu pela primeira vez.



Figura 19 – Ensaio *Trânsito* (2024), Nathany Clemente, fotografia digital. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 20 – Ensaio *Trânsito* (2024), Nathany Clemente, fotografia digital. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 21 – Ensaio *Trânsito* (2024), Nathany Clemente, fotografia digital. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 22 – Ensaio *Trânsito* (2024), Nathany Clemente, fotografia digital. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 23 – Ensaio *Trânsito* (2024), Nathany Clemente, fotografia digital. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 24 – Ensaio *Trânsito* (2024), Nathany Clemente, fotografia digital. Fonte: Arquivo pessoal.

A ideia do ensaio era transformar em imagem o estado de conflito por meio do cenário, da perspectiva, das cores, das mudanças de posição do corpo e das diferentes roupas utilizadas pela personagem. O local escolhido pode parecer apenas uma paisagem rural, mas trata-se de um trecho da BR-050, entre Uberlândia (MG) e Araguari (MG), na direção da saída da cidade, o mesmo percurso por onde sigo sempre que retorno para Xique-Xique.

A perspectiva das fotografias é direcionada para o norte, numa tentativa de construir uma relação simbólica com meu território de origem. Olhar para o norte era também olhar para casa.

A posição da personagem nas imagens também participa dessa construção. Quanto mais distante da câmera ela está, maior parece ser seu afastamento daquele território; quanto mais próxima, mas se insinua uma tentativa de aproximação. O corpo permanece em deslocamento durante toda a série, sem nunca encontrar um lugar definitivo.

As escolhas cromáticas surgiram durante as discussões realizadas no ateliê. Predominam tonalidades de azul e verde, cores que reforçam a atmosfera melancólica que eu buscava construir. Segundo Moceri (2021), o azul está associado simbolicamente à infinitude, à nostalgia e à melancolia, enquanto o verde apresenta uma simbologia ambígua, oscilando entre esperança e incerteza. Essas associações potencializam a sensação de suspensão e instabilidade presente nas fotografias.

O ensaio aproxima-se, nesse sentido, da poética de Ana Mendieta na série *Silueta Series* (1974). (Figuras 25 e 26). Marcada pela experiência do exílio, a artista investiga visualmente sua relação com a terra e com o pertencimento, utilizando o próprio corpo como forma de reinscrever sua existência na paisagem.

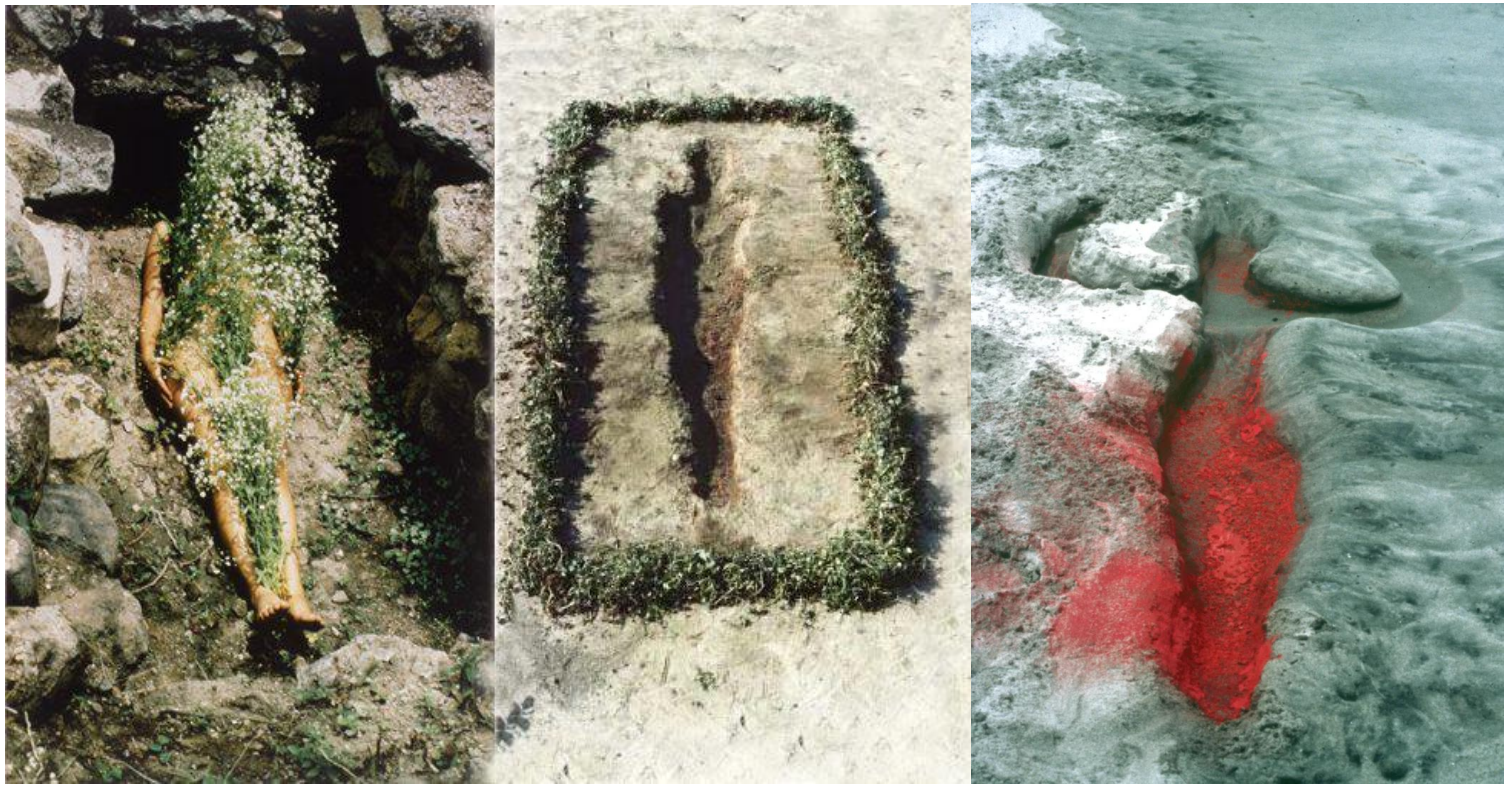


Figura 25 - Mendieta, Ana. *Silueta Series*, 1974. Fotoperformance e fotografia. Disponível em: https://www.anamendietaartist.com/work/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36



Figura 26 - Mendieta, Ana. *Silueta Series*, 1974. Fotoperformance e fotografia. Disponível em: https://www.anamendietaartist.com/work/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36

Enquanto Mendieta busca fundir seu corpo ao território, numa tentativa de restabelecer vínculos com sua terra de origem, em *Trânsito* o corpo permanece em constante deslocamento. Ele atravessa a paisagem, aproxima-se, afasta-se e vaga pelo espaço sem conseguir criar raízes. Se em Mendieta, a terra acolhe o corpo, no meu ensaio a estrada torna-se a imagem do próprio entre-lugar.

Naquele momento eu não compreendia o que havia de errado no fato de não conseguir pertencer plenamente nem ao lugar onde vivia, nem ao lugar de onde havia saído. A dor vinha acompanhada de outra: a percepção de que o tempo continuava passando sem mim. Eu comecei a notar traços de envelhecimento no rosto da minha mãe e da minha tia, enquanto sentia que perdia pedaços da vida delas a cada semestre longe de casa. Era como fechar os olhos e, ao abri-los novamente, descobrir que um ano havia passado para todos nós.

Inicialmente, esta pesquisa foi motivada pela vontade de investigar a manifestação artística da saudade, na tentativa, quase terapêutica, de aliviar a falta. Durante os encontros de orientação, compreendi que isso talvez nunca fosse possível. A saudade não dizia respeito apenas a um lugar, mas também a um tempo e à pessoa que eu havia sido. Como sugere Heidegger (2015), a existência humana constitui-se na temporalidade; todo retorno acontece a partir de um novo horizonte de experiências. Não voltamos ao mesmo mundo, porque o mundo já foi transformado, assim como nós também fomos.

Apesar desses conflitos internos, minha cidade guardava aqueles que eram meu porto seguro, as pessoas para as quais eu poderia voltar caso quisesse. Essa sensação de segurança, porém, foi profundamente abalada no início de 2026, com a morte de meu sobrinho Nathan.

Eu e Nathan construímos uma relação de irmãos. Crescemos juntos na casa de minha avó, compartilhando a infância e as brincadeiras. Sua perda desestabilizou meu ser e atravessou a pesquisa. Pela distância geográfica, sequer pude despedir-me desse amor. Definitivamente, o luto rompeu o elo que eu insistia em reconstruir a cada retorno para Xique-Xique. A cidade continuava existindo, mas já não era a mesma, porque uma parte dela havia desaparecido junto com ele. Compreendi, então, que eu jamais conseguiria me relacionar com aquele território da mesma maneira. A inquietação que antes dizia respeito apenas ao deslocamento tornou-se também uma experiência de ausência permanente. Já não bastava voltar para casa: eu precisava recompor o pertencimento, e o fiz através da arte.

6. Pesquisa em Arte: Materialidade e Autoetnopoética

A materialidade ocupa um lugar central em meu processo de pesquisa artística. Os materiais, tijolo, plantas, fotos de família etc. são escolhidas por suas características físicas ou técnicas e pelas relações simbólicas, afetivas e territoriais que estabelecem com a investigação. Em meus trabalhos, o suporte deixa de funcionar como superfície para a imagem e passa a constituir a própria linguagem. Foi durante a produção de *CASA* que compreendi esse dado da criação, ao perceber que o tijolo não operava apenas como suporte, mas como parte do significado do trabalho.

O processo de desenvolvimento da produção *CASA* foi de grande importância para que eu entendesse meu processo criativo e meus interesses de investigação em arte. Reconheci o interesse da minha pesquisa pela narrativa autorreferenciada, a autoetnografia (Ellis; Adams; Bochner, 2011) metodologia que conheci após a leitura do artigo *Legados das ribeirinhas do Velho Chico: autoetnografia de saberes e práticas socioculturais*, de Diana da Silva e Elaine Rabinovich (2024). Ao desenvolver uma autoetnografia sobre as vivências de mulheres ribeirinhas do semiárido baiano, Diana da Silva e Rabinovich abriram caminhos para que eu pensasse a minha experiência de vida e compreendesse as questões sociais, históricas e culturais da migração. Assim, ao voltar o olhar para mim enquanto artista, migrante, baiana e ribeirinha, atino para o fato que investigar minha própria experiência também significa estudar os contextos coletivos que me constituem.

Um outro texto, *Etnografia em Casa*, desenvolvido por João Rivelino Barreto (2025), apresentou uma forma de produzir conhecimento ainda mais comprometido com as epistemologias de território e ancestralidade contrária à tradição antropológica colonial. Em oposição a essa lógica, Rivelino propõe uma investigação realizada em casa a partir do conhecimento da comunidade, valorizando o território, as relações de parentesco, a oralidade e os saberes transmitidos entre gerações.

Ao aproximar essas perspectivas da pesquisa em artes visuais, compreendi que meu processo criativo também acontecia a partir dessas relações de proximidade com a casa e suas significações. As memórias, os diálogos com minha família, os retornos ao meu território e as

experiências vividas tornaram-se “conceitos operatórios” (Rey, 2002) da pesquisa, não se limitando, portanto, ao tema. Conforme Sandra Rey, as operações não são apenas procedimentos técnicos, são operações mentais que viabilizam ideias e concretizam o pensamento. Cada procedimento instaurador do trabalho implica a operacionalização de um conceito. Por isso, são nomeados de “conceitos operatórios” (Rey, 2002).

Nesse momento, percebi que meu processo artístico não se iniciava pela escolha de uma técnica, mas pela relação afetiva estabelecida com determinados materiais. Sempre que uma memória surge, ela traz consigo uma matéria. Ao recordar a casa da infância, surgem os tijolos. Ao pensar na comunidade ribeirinha e na natureza, surgem as folhas do mororó, o rio. Ao rememorar a infância, os CDs, que refletiam a luz do sol em nossas brincadeiras. Ao pensar na travessia entre dois territórios, apareceram as pedras recolhidas do calçamento e a translucidez do voil. A imagem nunca emerge dissociada da matéria; ela já se apresenta incorporada ao suporte.

A escolha dos materiais, portanto, não acontece como uma decisão meramente técnica, mas como uma relação afetiva e simbólica. O suporte não ocupa um lugar passivo na construção dos trabalhos; ao contrário, participa da produção de sentidos ao carregar sua própria carga simbólica. Assim, imagem e matéria estabelecem uma relação de reciprocidade, na qual o material também contribui para narrar as experiências que atravessam o trabalho.

Embora a autoetnografia e a Etnografia em Casa orientem a escrita desta pesquisa, o processo artístico não surge como consequência dessas reflexões, tampouco como uma etapa posterior destinada a ilustrá-las. A produção dos trabalhos constitui uma investigação própria, realizada simultaneamente à escrita. Ao longo do processo, escrever, experimentar materiais, produzir imagens, retornar ao território e dialogar com minha comunidade tornaram-se movimentos inseparáveis. Muitas vezes, foram as próprias experimentações materiais que produziram novas questões para a pesquisa, da mesma forma que as reflexões teóricas alteravam os caminhos da produção artística. Texto e objeto artístico não estabelecem uma relação hierárquica, pois constituem processos de investigação que acontecem paralelamente e se transformam mutuamente.

Alinhada à Sandra Rey, Rauscher explica esse contínuo estado de pensar, refletir e produzir o trabalho: “[...] uma das particularidades da pesquisa em arte é que o artista coloca suas questões através dos trabalhos. Saber olhar um trabalho em processo para retirar dele as questões essenciais da pesquisa é uma qualidade da artista-pesquisadora e exige uma reflexão sistemática sobre o processo de criação” (Rauscher, 2011-2015, p.10).

A partir dessa compreensão proponho o conceito de autoetnopoética para nomear o processo de pesquisa em arte desenvolvido nesta investigação. Se a autoetnografia busca compreender experiências individuais em relação aos contextos sociais e culturais que as constituem, e a Etnografia em Casa orienta esse olhar para as relações de pertencimento, ancestralidade e comunidade, a autoetnopoética designa o movimento em que essa investigação contínua por meio da criação artística. A produção artística não representa os resultados da pesquisa, de outro modo, constitui a própria investigação em desenvolvimento, prática alinhada à metodologia proposta por Sandra Rey (2002). Cada escolha material, cada técnica, cada imagem e cada suporte tornam-se procedimentos investigativos capazes de produzir conhecimento sobre a minha experiência migrante, meu território e minha relação com o pertencimento.

Nesse processo, compreendo a materialidade como parte da investigação artística. Como aponta Cecília Salles (2008), a criação acontece por meio de uma rede de relações em constante transformação. Em minha pesquisa, essa rede é formada pelas memórias, experiências migratórias, conversas com minha comunidade, experimentações materiais e pelos afetos que atravessam cada trabalho.

7. CASA



Figura 27 - Nathany Clemente, CASA, 2025 - 2026, detalhe da instalação, foto: John Rhayllander Pires. Acervo da artista.

Eu queria voltar para casa, mas onde é minha casa?

Novamente a sensação de corpo em trânsito, corpo nômade. Eu tenho um lugar em Uberlândia e outro em Xique-Xique, mas não sei a que lugar pertenço depois de todo o percurso migrante. Ao dizer "vou para casa" a frase me parece confusa, pois minha casa sempre foi a Bahia, mas de repente passei a categorizá-la como "minha casa lá na Bahia" ou "minha casa de lá em Minas Gerais". Quando eu passei a habitar mais de um lugar? ou lugar nenhum?

Com base nessa pergunta acerca do lugar que habito, desenvolvo o primeiro trabalho (Figura 27), a instalação *CASA*, para o trabalho de conclusão de curso. Esse trabalho, assim como os demais, se tornou uma tentativa de construir artisticamente um lugar de pertencimento, que eu pudesse habitar, pois os lugares existentes já não me eram suficientes.

Ao discutir a dimensão da poética do habitar, Bachelard afirma que "todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa" (Bachelard, 2008, p. 25). A noção de habitar de verdade um espaço, o excede como uma construção física, para constituí-lo como um espaço simbólico. Ao perceber-me como alguém em trânsito, à deriva entre a Bahia e Minas Gerais, entre quem eu fui e quem sou, busquei me localizar retomando á minha infância, quando era fácil sentir-me em casa no grande quintal da minha avó. Ao acessar tais memórias, lembrei-me do muro que escalávamos, eu, Nathan, Anthony e Kainã, meus sobrinhos. O muro era feito de tijolinhos maciços, assim como toda a casa da minha avó. Podíamos vê-los nas paredes já descascadas. Esses tijolos me lembram o lar. E eu, por vezes em estado nostálgico, acessava esse lugar da infância, do crescimento, acessava esses tijolos. Tentando resolver esse desassossego que tomava conta do meu corpo, a vontade de acessar de alguma forma esse "lar", reencontrei o trabalho de Rosana Paulino, "Parede da Memória" (1995–2015) (Figura 28), um extenso conjunto de fotografias transferidas para o tecido e posteriormente bordadas que me causou maravilhamento



Figura 28 – Rosana Paulino, Parede da Memória (1994–2015). Instalação. Microfibra, tecidos, imagem digital sobre papel, linha e aquarela. Aproximadamente 8 x 8 x 3 cm cada elemento, dimensão variável. Foto: Claudia Melo/Reprodução. Disponível em: Rosana Paulino - Revista Continente

Rosana fala de sua ancestralidade negra, enaltecendo sua história e a das pessoas que vieram antes dela, ocupando espaço, literal e simbolicamente, com todos aqueles rostos que se repetem na parede. Utilizando essa obra como uma de minhas referências conceituais para

idealizar *CASA*, apeguei-me à ideia de que, assim como Rosana, eu gostaria de resgatar e enaltecer lugares e pessoas, ocupando espaço com a imagem daquilo que para mim era casa e território.

No processo de entender como realizar esse resgate do meu “pertencer”, tive contato com a série “Há construção em toda ruína”, da artista Analu Guimarães (Figura 29). Analu havia transferido imagens de ruínas para grandes blocos de concreto. Pedaços de ruínas tornavam-se imagem e matéria simultaneamente.



Figura 29 – Analu Guimarães, Série HÁ CONSTRUÇÃO EM TODA RUÍNA (2022–2025). Impressão por transferência sobre pedra. Dimensões variadas. Fonte: Analu Guimarães – Há Construção em Toda Ruína.

A técnica de transferência de imagem indicada na legenda da obra me chamou atenção. Enquanto cursava a disciplina de Fotoperformance, realizei uma primeira experimentação dessa técnica utilizando a superfície material dos tijolos e entendendo esse material como um símbolo de construção e casa.

CASA (Figuras 37 a 41), portanto, é resultado da experimentação com transferência de imagem que canaliza as intenções: integrar a saudade desse tempo-lugar da infância e as memórias de afeto que se corporificam na materialidade dos tijolos maciços e seu simbolismo e falar do território enquanto lugar conectado à ancestralidade.

O projeto "CASA" foi desenvolvido em 2025 ao longo de dois ateliês: na disciplina de Ateliê de Processos Gráficos, que favoreceu a prática da etapa de transferência de imagem em tijolos, e na disciplina de Ateliê de Tridimensional, onde foi elaborada a montagem tridimensional do trabalho. A ideia central é usar os tijolos como matéria simbólica. Tendo também elegido a transferência de imagem como parte do processo, as decisões foram pautadas pela escolha das imagens a serem transferidas, que se referem ao sentimento de pertencimento. A casa não precisava necessariamente ser um espaço físico, mas sim as relações que se dão nele, o que transforma o espaço em lugar é a maneira como nos relacionamos com ele (Yi-Fu Tuan, 1977). Tomada pela saudade enorme que sentia de meus familiares quando estava longe, recorri aos álbuns de família que registram momentos de afeto.

Fazendo um primeiro levantamento nas fotos de família, decidi, ter não apenas rostos conhecidos, mas lugares e manifestações culturais. Com a ajuda de minha tia Neuza e minha mãe Nadja, consegui imagens de lugares importantes para mim em Xique-Xique, como o rio, a ilha do Gado Bravo, a Igreja do Senhor do Bonfim, o pôr do sol no Rio São Francisco, além de imagens de momentos culturais, como registros do samba de roda característico da minha região e as pescarias. Essas imagens (Figura 30) refletiam não só minha biografia através dos álbuns de família, mas falavam de minha etnografia enquanto ribeirinha nascida em Xique-Xique, reforçando o meu território. Após a seleção, no total 46 imagens foram submetidas a uma edição, aumentando o contraste e nitidez para favorecer a transferência manual. Ao acrescentar os eventos, os lugares e a paisagem nesta grande série de tijolos da casa-afeto, demarco o papel do lugar, no sentido desejado para o trabalho, do acolhimento proporcionado

pelo convívio partilhado com a comunidade. Paredes da Memória (1994) de Rosana Paulino, por sua vez, resgata a ancestralidade por meio de outras matérias, embora também localizadas no cotidiano, as fotografias de familiares são impressas em patuás e a costura remete ao ofício aprendido no ambiente familiar.



Figura 30 - Nathany Clemente, detalhe do trabalho CASA , 2025, transferência de imagem com cola transfer em tijolos. Acervo da artista.

7.1 Procedimentos técnicos do trabalho CASA

O primeiro grande desafio na produção do trabalho foi o processo de transferência de imagem (Figura 31). Realizei diversas tentativas com diferentes técnicas de transferência, incluindo o uso de óleo de banana e outros solventes mais fortes, sem alcançar o resultado desejado por conta da superfície porosa e irregular do tijolo. A partir dessas tentativas e de pesquisas sobre métodos de transferência em suportes rígidos, a alternativa mais eficaz se deu por meio do uso da cola branca (Figura 32) (ou cola *transfer*). O processo consistia na colagem da imagem impressa a laser em papel sulfite diretamente sobre o tijolo, unindo à face imagem. Após a colagem, aguarda-se a secagem por pelo menos 4 horas. Em seguida, realiza-se a remoção do papel com o auxílio de água, dissolvendo cuidadosamente a camada do papel com a ponta dos dedos, em movimentos suaves, ou com o uso de um tecido macio, como a flanela. No entanto, na primeira experimentação utilizei a face mais estreita dos tijolos que, consequentemente, também era mais lisa, para transferir as imagens. Ainda assim, houve dificuldades na transferência, na remoção do esbranquiçado do papel e na nitidez das imagens.



Figura 31 - Experimentação com transferência de imagem com cola branca em tijolos na disciplina de fotoperformance, 2025, Acervo da artista

Para a obra CASA, utilizei a face mais larga dos tijolos, que apresenta mais imperfeições e texturas; essas irregularidades foram um grande desafio no processo de revelação das imagens. Após um mês de tentativas, o resultado não ultrapassava 3 boas transferências, o restante das tentativas resultou em imagens totalmente arrancadas da superfície, mesmo com a remoção cuidadosa, esbranquiçadas por conta das fibras do papel

ou pouquíssimas nítidas. Esses fracassos se juntaram com a grande dificuldade com o transporte dos tijolos para universidade devido ao peso, e o dispêndio de tempo e de materiais, que me deixaram desmotivada. Mesmo produzindo uma dezena de tijolos por dia, sem sucesso, fazia-se necessário compreender a razão do erro sistemático Uma das possibilidades era que a textura rústica impedia uma boa transferência, desse modo, tentei minimizar essa característica aplicando goma laca para preencher as irregularidades, também sem bons resultados. A próxima tentativa foi o lixamento primeiro lixando-os a seco, que gerou uma quantidade de pó significativa e um alongado tempo para deixar a superfície com menos textura. Passei a utilizar a lixa d'água grão 200 juntamente com a água, que se apresentou mais sustentável e diminuiu o esforço para aplainar o tijolo, observando, assim, uma maior facilidade em transferir a imagem.



Figura 32 - Quarta transferência de imagem realizada em tijolo com cola branca, 2025. Acervo da artista

Feita a transferência, a remoção de todo o papel de modo que a imagem não ficasse esbranquiçada após a secagem da água também foi dificultosa. Percebi que a remoção das fibras de celulose não se daria em sua totalidade. Após testes com materiais como vernizes e óleos encontrei a solução no uso da goma laca após a remoção máxima do papel das imagens. A goma laca preenchia os veios do papel e deixava os resquícios transparentes permanentemente, isso se a remoção houvesse sido feita corretamente. Após a resolução desses problemas de percurso, consegui entregar ao final do ateliê 41 tijolos com as imagens gravadas. (Figura 33)



Figura 33 - Nathany Clemente, detalhe da realização de CASA, 2025, transferência de imagem sobre tijolos .Acervo da artista.

A segunda etapa foi desenvolvida no Ateliê Tridimensional, sob a orientação da Profª. Drª. Tatiana Sampaio, momento em que o projeto se voltou para a resolução da estrutura de sustentação espacial do trabalho. A forma de apresentação idealizada foi a construção de dois muros, configurando uma proposição tridimensional. Os tijolos foram posicionados em "L" (APÊNDICE A), simulando o encontro das duas faces de uma parede. Ao trabalhar com dois planos que se encontram, tive a intenção de evocar uma sensação de acolhimento, de abrigo, a ideia era que a obra passasse a sugerir um espaço de habitação e aconchego, contrapondo-se à função do muro como elemento de separação ou obstáculo. As imagens do acervo familiar transferidas para os tijolos foram organizadas na estrutura do muro de forma intercalada com tijolos sem imagem, visando uma organização visual mais equilibrada e evitando a saturação imagética.

Do ponto de vista construtivo, novos desafios se apresentaram. Como as imagens foram aplicadas na face mais larga do tijolo, superfície que convencionalmente é utilizada como base em construções, a estabilidade da estrutura ficou comprometida. Os tijolos, com base de aproximadamente quatro centímetros, (Figura 34) mostraram-se insuficientes para sustentar o empilhamento, resultando em sucessivas quedas, quebras e perdas de material. Além disso, havia a intenção de que o objeto fosse desmontável, de modo a reforçar conceitualmente a ideia de trânsito e deslocamento. A possibilidade de montagem e desmontagem da estrutura dialoga com a experiência migratória, sugerindo uma casa que não é fixa, mas móvel, passível de reconstrução em diferentes contextos.

Diversas soluções foram testadas, incluindo a construção encostada à parede e a criação de uma base fixa com colagem posterior dos tijolos, hipótese que foi descartada por comprometer a integridade estética do trabalho. Também foram consideradas alternativas como a construção de uma estrutura de madeira para sustentação, posteriormente abandonada por interferir na tridimensionalidade e na circulação do espectador, além do uso de materiais como espuma de poliuretano ou cerâmica para fixação, descartados por limitações de tempo e de recursos.

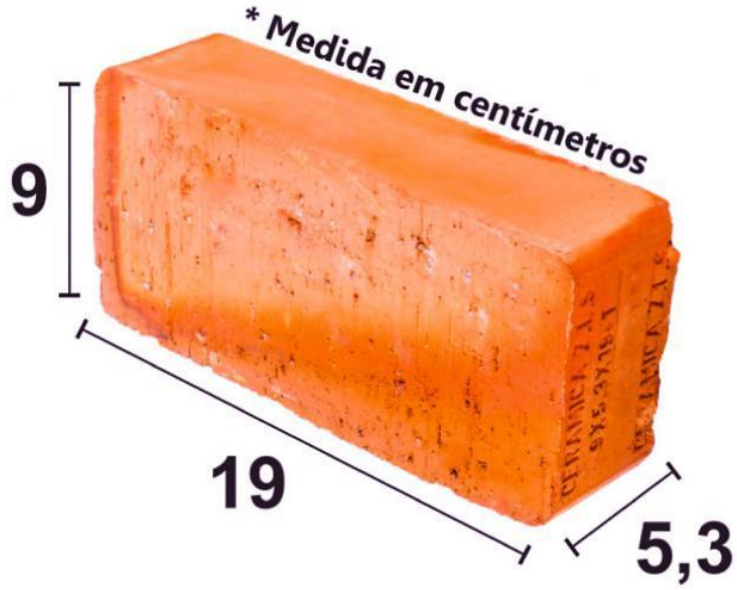


Figura 34 - Medidas do tijolo maciço, Disponível em: https://www.ceramicazls.com.br/produto-detalhe/tijolo-macico-9x5,3x19-t-28

Diante dessas tentativas, a solução final consistiu em ampliar a base de apoio, por meio da união dos tijolos com imagem a outros tijolos sem imagem. Essa estratégia aumentou a largura da base para aproximadamente dez centímetros, garantindo maior estabilidade. Os tijolos foram unidos com cimento (Figura 35 e 36), sendo deixado um espaço interno em cada junção como possibilidade de inserção de reforço estrutural, caso necessário, que acabou não sendo utilizado. Ao todo, cerca de 60 tijolos foram empregados nesse processo, permitindo a construção dos dois planos que configuram o canto assegurando a estabilidade.



Figura 35 - Registro do processo de união dos tijolos em duplas com o uso de cimento, 2026. Acervo da artista



Figura 36 - Registro da primeira montagem do muro de tijolos, 2026. Acervo da artista

Cabe destacar que o desenvolvimento do trabalho demandou um investimento significativo de tempo, exigindo maior frequência ao laboratório para que fosse possível concluir todas as etapas dentro do prazo estabelecido. Ao final, todos os tijolos foram devidamente unidos e a estrutura foi resolvida, ainda que permanecesse o desejo de incorporar um número maior de tijolos sem imagem, a fim de ampliar os intervalos visuais entre as fotografias e refinar ainda mais o equilíbrio estético da composição.

Por fim, após a montagem da estrutura, foi aplicada uma camada de resina acrílica sobre os tijolos, com o objetivo de conferir leve brilho à superfície e minimizar o desprendimento de pó característico do material. Ainda assim, algumas questões permanecem em aberto, especialmente no que se refere ao seu peso e às dificuldades de transporte, aspectos que se tornam ainda mais relevantes considerando a natureza modular e potencialmente itinerante do trabalho. A pesquisa não se encerra nesta etapa, projetando-se em desdobramentos futuros, como a ampliação da escala por meio da produção de novos tijolos, com a intenção de atingir dimensões mais imersivas, possivelmente chegando a cerca de dois metros de altura, intensificando a relação do corpo do espectador com o espaço construído. Também se considera a possibilidade de, em outros contextos expositivos, apresentar o trabalho fixado à parede, explorando novas configurações de montagem e expandindo as leituras possíveis.



Figura 37 - Nathany Clemente, CASA, 2025 - 2026, detalhe da instalação, Foto: John Rhayllander Pires. Acervo da artista.



Figura 38 - Nathany Clemente, CASA, 2025 - 2026, detalhe da instalação, Foto: John Rhayllander Pires. Acervo da artista.



Figura 39 - Nathany Clemente, CASA, 2025 - 2026, detalhe da instalação, Foto: John Rhayllander Pires. Acervo da artista.



Figura 40 - Nathany Clemente, CASA, 2025 - 2026, detalhe da instalação. Foto: John Rhayllander Pires. Acervo da artista.



Figura 41 - Nathany Clemente, CASA, 2025 - 2026, 100 cm x 110 cm x 60 cm, instalação. Foto: John Rhayllander Pires. Acervo da artista.

Ao longo do desenvolvimento de *CASA*, tornou-se evidente que o trabalho não se constitui apenas como um objeto final, mas como um processo contínuo de elaboração de memória, pertencimento e deslocamento. Cada etapa, marcada por dificuldades técnicas, escolhas materiais e reformulações estruturais, acabou por incorporar-se ao sentido do trabalho, revelando que construir essa casa implicava também em lidar com instabilidades, perdas e adaptações. Nesse percurso, o fazer artístico se aproximou de um gesto de insistência, em que a repetição, o erro e o recomeço se tornaram fundamentais para a construção não apenas da estrutura física, mas também de um espaço simbólico de afeto. Dessa forma, *CASA* se apresenta como uma tentativa de materializar um lugar que não é fixo, mas está em constante transformação.

Ao final, compreendo que essa casa construída é também provisória, incompleta e aberta a novos desdobramentos, refletindo a impossibilidade de definir de maneira única o que é habitar. O que é "casa" ou quem é "casa" torna-se uma questão que atravessa o trabalho, uma vez que as fotografias não falam apenas de um lugar, mas também de pessoas e de um tempo. A casa que busco não se limita a um espaço físico. Nesse sentido, o trabalho materializa a saudade de um lar, ao mesmo tempo em que responde à necessidade de retorno. Ao longo do processo, a produção artística possibilitou um reencontro simbólico com o quintal da casa de minha avó, evocando boas experiências da infância. Produzir a obra tornou-se, portanto, uma forma de habitar novamente esse lugar, esse tempo e essas relações.

Assim, o trabalho representa memórias e cria um espaço de permanência. Nele, reconheço a mim mesma como parte desse lugar e dessa história, acessando aquilo que, no presente, só pode ser retomado por meio da criação artística. As pessoas que amo e infelizmente não consigo mais encontrar nesse mundo, permanecem inscritas nesse espaço onde meu eu criança também existe, e é através do trabalho que se torna possível reencontrá-las e matar a saudade de alguma forma (Figura 42).



Figura 42 - Detalhe da obra CASA: tijolo contendo a imagem de meus três sobrinhos, Nathan, Anthony e Kainã. Acervo da artista.

8. Fragmentos de Passagem: o caminhar como simulacro para a migração e a coleta como reconstrução da memória



Figura 43- Nathany Clemente, Fragmentos de Passagem, 2026. Dimensões variáveis. Acervo da artista.



Figura 44- Detalhes do trabalho, Fragmentos de Passagem, 2026. Acervo da artista.



Figura 45- Detalhes do trabalho, Fragmentos de Passagem, 2026. Acervo da artista.

Fragmentos de passagem (2026), é um trabalho que envolve o deslocamento pelo gesto de caminhar, a coleta do material (pedra) e a transferência de imagem da paisagem de Uberlândia/MG e Xique-Xique/BA. As pedras, assim como os tijolos, sofrem uma alteração de função e sentido por meio do ato criativo. Andando pelo centro de Uberlândia encontrei uma porção de pedrinhas soltas do calçamento e sempre que vejo essas pedrinhas ou paralelepípedos não posso deixar de lembrar a formação do calçamento da minha cidade natal. Sempre os achei lindos, apesar dos tropeços, pois é diferente do asfalto, liso e padronizado. Me colocando em situações que só os artistas costumam se colocar, coletei as pedras soltas das calçadas (Figura 46), examinado-as cuidadosamente para escolher aquelas que mais serviriam para a técnica de transferência, com base lisa e espaço para imagens.

> "[...] muitos são os artistas que, servindo-se do depósito como local de guarda, vêem igualmente no ato de coletar, juntar, colecionar materiais da vida diária e cotidiana, proposições poéticas. Da acumulação inicial à sua utilização posterior, todo artista coletor define o tempo de espera de cada resíduo, sendo este coletado do mundo ou fazendo parte de sua história ou processo de trabalho [...] (Sommermeyer, 2009, p.1301)



Figura 46 - Registros da coleta de pedras. Fonte: arquivo da autora.

As imagens transferidas para as pedras foram de fotografias de minha autoria de paisagens de Uberlândia e algumas imagens cedidas por minha mãe de paisagens da cidade e da ilha em Xique-Xique. Pretendi que as imagens fossem bem pequenas, como se fossem fragmentos dos dois chãos, algumas são literalmente fragmentos de imagens, pois cortei fotografias grandes em pedaços pequenos em busca dessa visualidade. A montagem desses *Fragmentos de Passagem* se dá pela disposição de todas as pedras em uma composição que mistura os cenários. Ao todo são 38 pedras de tamanhos e formatos variáveis (Figuras 43 a 45).

Na exposição (APÊNDICE A) que acompanha este Trabalho de Conclusão de Curso, *Fragmentos de Passagem* será apresentado juntamente com a pintura *Estação 1*, (Figura 47) realizada por mim em 2024, na disciplina de Pintura I.

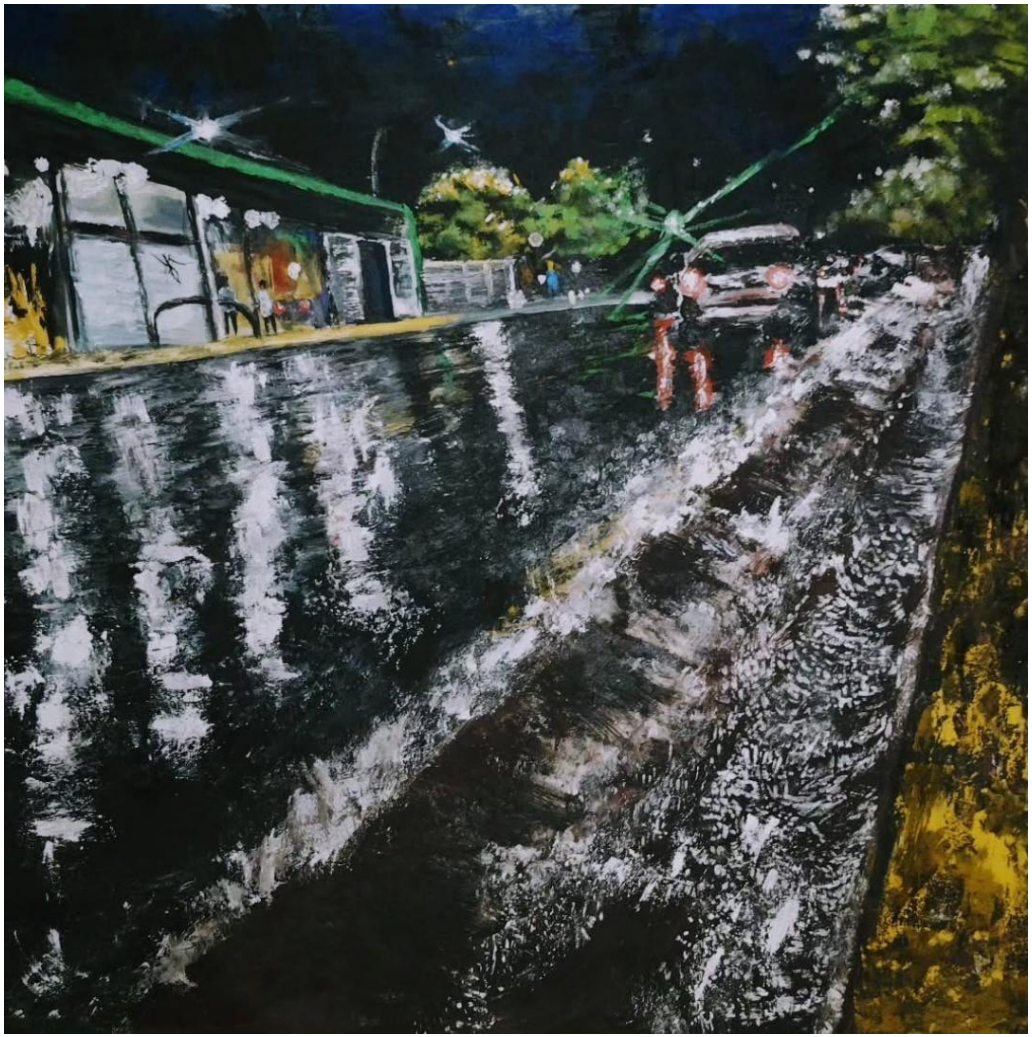


Figura 47- Nathany Clemente, Estação 1, acrílica sobre tela, 80 cm x 80 cm .2024. Acervo da artista.

A pintura representa um trecho do percurso que realizo diariamente até a Universidade Federal de Uberlândia (UFU), mais especificamente a travessia em frente à Estação 1 – UFU Leste. Assim como *Fragmentos de Passagem*, a obra registra uma paisagem que passou a constituir minha experiência cotidiana na cidade. Sua inclusão na exposição amplia a reflexão sobre os percursos que atravessam esta pesquisa, aproximando os fragmentos da cidade de origem daqueles que passaram a compor minha vivência em Uberlândia.

9. Afluente: Feitos de rio e Meandro



Figura 48 - Nathany Clemente, Feitos de Rio: Kainã Clemente 2026, Cianotipia em papel canson, 29,7 x 42 cm, Foto: acervo pessoal.

Figura 49 - Nathany Clemente, Feitos de Rio: Nathan Clemente 2026, Cianotipia em papel canson, 29,7 x 42 cm, Foto: acervo pessoal.



Figura 50 - Nathany Clemente, Feitos de Rio: Anthony Clemente 2026, Cianotipia em papel canson, 29,7 x 42 cm, Foto: acervo pessoal.

Figura 51 - Nathany Clemente, Feitos de Rio: Ana Clemente 2026, Cianotipia em papel canson, 29,7 x 42 cm, Foto: acervo pessoal.



Figura 52 - Nathany Clemente, Feitos de Rio: Antônia Clemente, 2026, Cianotipia em papel canson, 29,7 x 42 cm, Foto: acervo pessoal.

Figura 53 - Nathany Clemente, Feitos de Rio: Nayara Clemente, 2026, Cianotipia em papel canson, 29,7 x 42 cm, Foto: acervo pessoal.



Figura 54 - Nathany Clemente, Meandro, 2026, Cianotipia sobre algodão cru, 21 cm x 141 cm. Foto: acervo pessoal.

Xique-Xique é cercada por diversas ilhas que se moldam ao fluxo das águas do Rio São Francisco. Desde criança, eu frequentava a ilha mais próxima da cidade, Gado Bravo, localizada do outro lado do braço do rio. Há poucos passos do fundo da casa onde cresci fica o cais que protege a cidade das cheias, ali meu tio João, irmão de minha mãe, costumava nos buscar de barco para atravessar o rio até a Ilha do Gado Bravo, onde vivia com minha tia Tózinha (Nailde) e seus filhos. Foi lá que passei grande parte da infância. Eram dias de banho de rio, de comer araçá, cruilí e juá, de aprender crochê com tia Tózinha e comer peixe frito recém-pescado.

Decidi retornar a Gado Bravo numa das poucas oportunidades anuais. Em visita à ilha, conversei com familiares e moradores, buscando compreender como suas histórias e suas relações com o rio atravessavam a minha. Decidi direcionar meu olhar para além de minha própria experiência, pois também precisava escutar aqueles que construíram comigo a memória daquele território.

Meu tio João foi uma das primeiras pessoas com quem conversei. Enquanto observávamos o movimento dos barcos, ele me contou sobre a época em que meu avô trabalhava na pesca e sobre a forma como nossa família organizava a vida em torno do rio, do profundo respeito pelas águas doces do São Francisco e da fartura de peixes que vinha dele. Falou dos antigos arranchos, acampamentos temporários onde os pescadores e suas

famílias estabeleciam seus pontos de pesca, na rotatividade entre as ilhas e na necessidade que meu avô tinha de muitas vezes viajar para longe e passar meses no rio, para garantir o sustento da família.

> A gente fazia o arrancho ali, depois mudava para outra ilha, era assim, cada um tinha seu ponto do dia, e todos os dias mudavam de ponto para que todos os pescadores pudessem pescar, quando os peixes iam diminuindo a gente arranchava em outra ilha, acompanhava o rio [...] Às vezes pai viajava para longe com os outros (pescadores) e passava meses fora, era sofrido, a gente chorava, passava muita dificuldade, tinha medo dele não voltar, do rio levar, mas depois eles voltavam trazendo a fartura. (João Clemente).

Minha tia Neuza, recorda que durante as cheias muitas famílias precisavam abandonar suas casas, submersas pelas águas. Durante a enchente de 1979, por exemplo, toda a comunidade precisou se abrigar nas estradas, onde a água ainda não havia chegado. Nas épocas de seca, por outro lado, o rio alterava novamente a paisagem e obrigava os pescadores a buscar outros lugares que houvesse peixes. O rio organizava a vida cotidiana, determinava os tempos da pesca, os percursos, os lugares de permanência e os de partida.

Um dos diálogos que me levou a pensar o conceito dos trabalhos “Feitos de Rio” e “Meandro” foi a conversa com Dona Sônia, também moradora da ilha, sua casa sempre reunia as crianças da comunidade, era onde passávamos as tardes brincando. Em nossa conversa, ela falou sobre o amor que sente pelo lugar, mesmo diante das dificuldades de viver às margens do rio.

> Quando o rio enche muito ele leva tudo, quando as casas eram de barro ele derrubava, levava as plantações e a gente via a água subindo e tinha que sair, reconstruir a casa mais pra trás. Mas te dizer que eu saio da ilha? Não saio, eu quero viver aqui pra sempre, eu amo viver aqui. Porque mesmo levando tudo, a cheia do rio traz o peixe e a fartura, molha a terra que estava seca, traz vida pra gente e meu pai sempre dizia que o rio come tudo mas não come os braços, a gente sabe como plantar de novo. A gente respeita o rio, a natureza, e ele nos dá tudo. (Sônia de Deus).

A fala de Sônia evidencia uma profunda relação de respeito com o rio e com seus ciclos. As cheias carregam uma ambiguidade: ao mesmo tempo que levam, também trazem. Se por um lado provocam perdas materiais, por outro renovam as águas, trazem os peixes, renovando a continuidade da vida beiradeira.

. Nota-se em sua fala que a resiliência do povo ribeirinho existe pela vulnerabilidade social, ausência de infraestrutura adequada e descaso histórico do poder público com essas populações, ser resiliente não é uma escolha é uma necessidade para continuar vivendo naquele território.

À medida que escutava essas histórias, percebi que o rio deixava de ser apenas um símbolo de migração da minha pesquisa. As conversas revelam como o rio organiza os deslocamentos, os afetos, a memória familiar e os modos de habitar. Os saberes da comunidade acerca da pesca, das travessias, dos plantios, das cheias e das secas produzem significados acerca do rio tanto quanto o próprio conformava suas existências.

As conversas e o contato com a experiência do outro, elaboraram sensivelmente a minha identidade ribeirinha à medida que eu as ouvia, me lembrava de momentos do passado, e numa *confluência* (Bispo, 2023), produzia significados acerca de nossa territorialidade. Para Antônio Bispo dos Santos “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.” (Bispo, 2023, p. 4). Essas conversas, culminaram nas séries “Feitos de rio” e “Meandro” que trazem a natureza e a fluidez das águas do rio e a imagem das vidas atravessadas por essas águas.

9.1 Procedimentos técnicos dos trabalhos: *Feitos de Rio e Meandro*

Assim como na obra CASA, busquei integrar materialidade e imagem, fazendo com que o suporte também participasse da construção do sentido da obra ao retratar pessoas da minha comunidade sobre uma representação das águas do rio. Por usar retratos já existentes, o gesto fotográfico deslocou-se do momento da captura para o processo alternativo de revelação das imagens.

Começo relatando os processos experimentados e abandonados no decorrer da produção desse trabalho. Em seus estudos sobre metodologia e poéticas visuais, a artista e pesquisadora Sandra Rey (2002) defende que o "erro" no processo criativo é um vetor de motivação que aponta novos rumos e possibilidades para a pesquisa. Inicialmente, a técnica escolhida foi a Antotipia, processo natural e alternativo,

com materiais simples e esteticamente compatível com a minha produção, porém, devido à quesitos técnicos e visuais, abandonei-a em prol de da cianotipia, também um processo alternativo.

Meu interesse pela antotipia surgiu durante pesquisas sobre fotografia experimental desenvolvidas para uma aula ministrada por mim aos alunos do EJA da Escola Estadual Inácio Castilho em Estágio I, orientada pela Prof.ª Dr.ª Tamiris Vaz. Na ocasião, investiguei diferentes processos de fotografia alternativa, como a antotipia, cianotipia e fitotipia.

Usei o pigmento da cúrcuma (açafrão da terra), pela sua cor amarelo queimado, que me lembrava as águas do rio São Francisco, sobre o tecido de algodão cru, por ter uma boa absorção do pigmento. No primeiro teste revelei uma fotografia de meu avô Justiniano, que viveu sua vida sendo pescador. A fotografia positiva foi impressa em acetato e colocada sobre o tecido fotossensibilizado com a cúrcuma, utilizei duas madeiras mdf como suporte rígido para o tecido e uma placa de vidro (Figuras 55 e 56).



Figura 55 - Preparação para antotipia, base de mdf, sob tecido de algodão cru fotosensibilizado com pigmento à base de curcuma e álcool, positivo, placa de vidro e pregadores

A imagem foi colocada no sol num lugar alto, sem sombras, às 10:00 da manhã e retirada no dia seguinte às 13:00 horas, após, foi mergulhada numa solução de bicarbonato e água para aumentar o contraste da fotografia.

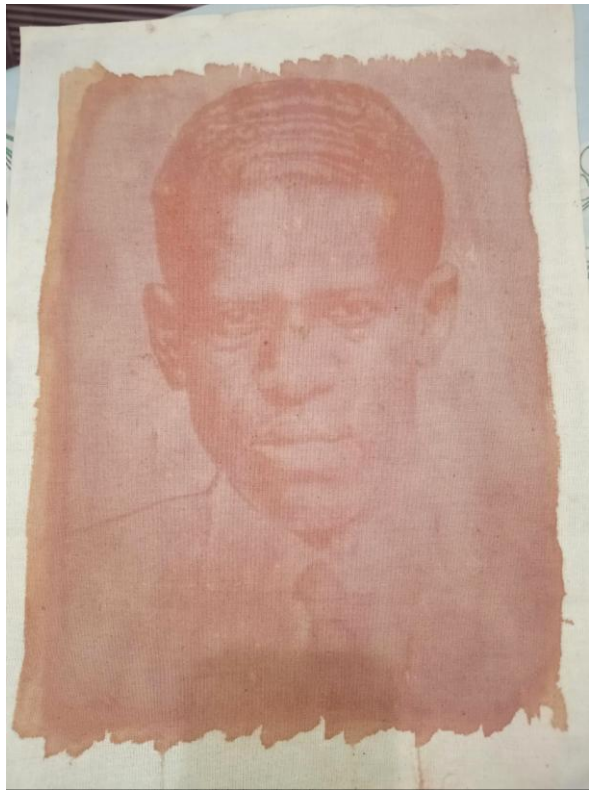


Figura 56 - Antotipia sobre algodão cru, dimensões, 2026

Apesar de achar o resultado positivo, o tom amarelo terroso almejado não foi obtido, e o baixo contraste da imagem afastava-se da aparência do rio. Outras questões técnicas também me fizeram desistir da antotipia, como por exemplo o tempo de exposição elevado e a pouca durabilidade da imagem (Figura 56).

Com essas questões em mente, iniciei uma série de experimentações em cianotipia. Os primeiros testes foram feitos em tecido de algodão cru, no entanto, como o tecido absorvia uma quantidade muito grande da solução fotossensível, resultando em um azul intenso e escuro que também não dialogava com a imagem do rio e com a memória que eu buscava construir.



Figura 57– Primeiros testes com cianotipia em tecido, retrato de minha irmã Nayara e Meu sobrinho Nathan. Fonte: acervo pessoal

Apesar de reconhecer a beleza da cianotipia, a profundidade desse azul me afastava da memória que guardo das águas do Rio São Francisco, marcadas por tonalidades mais claras, terrosas e translúcidas. Além disso, também me incomodava a dureza das bordas do positivo aparecendo na imagem, que quebrava a ideia de fluidez (Figura 57). Diante desse incômodo, decidi substituir o tecido pelo papel. O papel permitia um controle maior da quantidade de solução aplicada e, consequentemente, da intensidade da cor obtida durante a revelação. Utilizei a mesa de luz UV para

garantir uma homogeneidade nas revelações, colocadas todas juntas. Após testes de tempo de exposição, o intervalo de tempo ideal se estabeleceu em 50 minutos.



Figura 58 – Teste de cianotipia em papel utilizando a mesa de luz. Fonte: acervo pessoal

As imagens reveladas em papel ainda apresentavam as bordas retas (Figura 58) e muito marcadas, mesmo tendo aplicado a solução em pinceladas mais orgânicas. Essa característica disputava com o conceito da série, ligado ao fluxo das águas e da relação entre as pessoas e o rio.

Diante dessa questão, me dei conta de que a cianotipia também poderia ser um processo pictórico. No esforço de incorporar a corrente do rio à imagem, troquei os pincéis largos pelos pequenos, trabalhei certo ritmo às pinceladas, preservei espaços entre elas, evitei sobreposições e lancei mão da diluição com água. (Figura 59. Desse modo, os retratos das pessoas se integravam ao gesto da pintura e o fluxo das águas passava a atravessá-las.

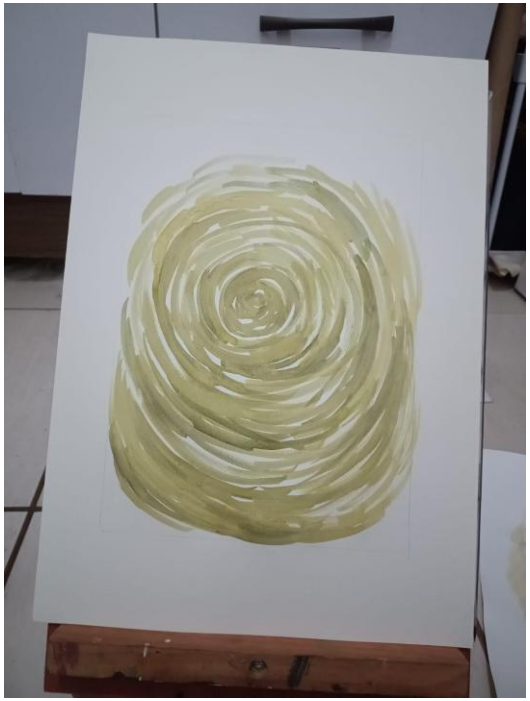


Figura 59– Registro do processo de fotossensibilização do papel para realização da cianotipia. Fonte: acervo pessoal

Na revelação, conferir maior transparência aos retratos, que parecem se esvair na água, optei por preservar parte dos tons amarelados presentes no processo, evitando uma limpeza completa da imagem na etapa de lavagem, fazendo referência aos tons do rio São Francisco. Essa

escolha também retoma o diálogo estabelecido com a série *Parede da Memória* (1994 - 2015), de Rosana Paulino (Figura 28), na medida em que o retrato é compreendido como um lugar de elaboração da memória.

A série foi composta pelos retratos de minha irmã Nayara, de minha avó materna Ana, minha bisavó materna Antônia e de meus sobrinhos, filhos de Nayara: Nathan, Anthony e Kainã. Seus rostos não estão sobre o rio, eles são rio, pois suas vidas confluem com as águas do *Velho Chico* (Figuras 48 a 53). Também produzo em cianotipia o trabalho intitulado "Meandro" uma silhueta similar à do Rio São Francisco, nele os meandros do rio atravessam 5 tecidos de algodão cru (Figura 54) formando a imagem.

10. MORORÓ



Figura 60 - Nathany Clemente, Mororó:,Justiniano 2026, Fitotipia sobre Canson, 29,7 x 42 cm, Foto: acervo pessoal.



Figura 61 - Nathany Clemente, Mororó: Nadja Clemente, 2026, Fitotipia sobre Canson, 29,7 x 42 cm, Foto: acervo pessoal.



Figura 62- Nathany Clemente, Mororó: Neuza Clemente, 2026, Fitotipia sobre Canson, 29,7 x 42 cm, Foto: acervo pessoal.



Figura 63 - Nathany Clemente, Mororó: João Clemente, 2026, Fitotipia sobre Canson, 29,7 x 42 cm, Foto: acervo pessoal.



Figura 65 - Nathany Clemente, Mororó: Nailde Pereira, 2026, Fitotipia sobre Canson, 29,7 x 42 cm, Foto: acervo pessoal.

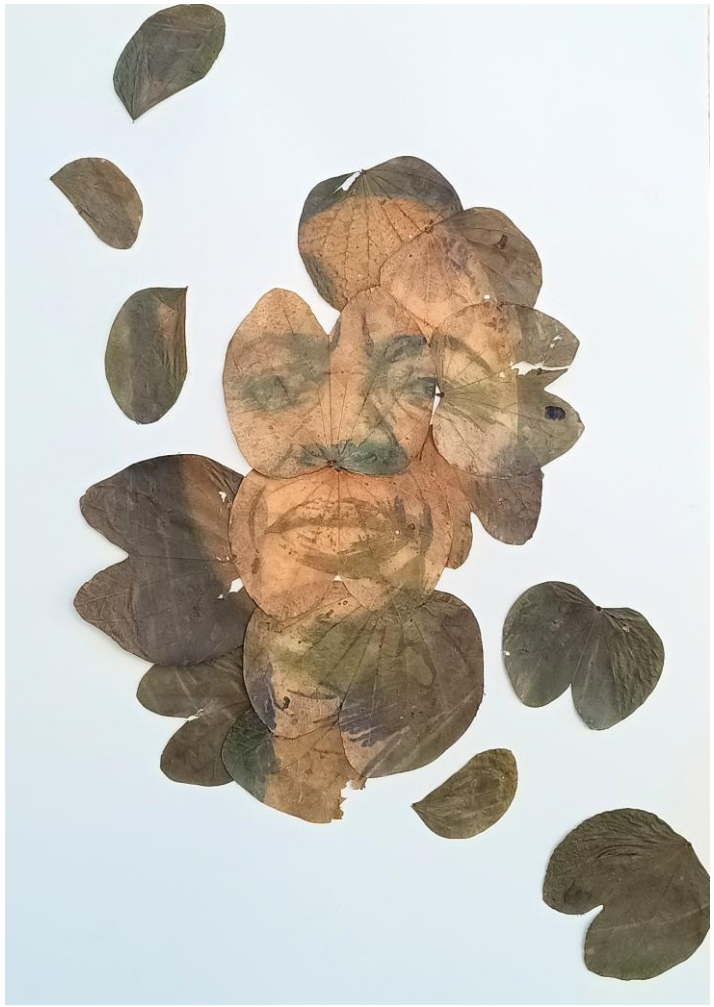


Figura 66 - Nathany Clemente, Mororó: Sônia de Deus, 2026, Fitotipia sobre Canson, 29,7 x 42 cm, Foto: acervo pessoal.

Nas visitas a Tia Tozinha na ilha, sempre era possível observar as muitas plantas bem cuidadas por ela, e ouvir suas explicações acerca dos poderes medicinais e estratégias de jardinagem para cultivá-las. Ao final das visitas, minha mãe sempre levava consigo alguma muda. No quintal, meu tio João recolhia frutos de todos os tipos, enchendo nossas sacolas. Lembro-me de olhar para cima e encarar o grande juazeiro que testemunhava nossas brincadeiras de criança pensando sobre como ele se mantinha tão belo sob o sol de "rachar moleira" do semiárido baiano.

No quintal de tio, encontrei, por acaso, uma planta muito comum das ruas de Uberlândia: o mororó, ou pata-de-vaca, como também é chamado. O mororó estava crescendo em meio às pedras e barro "Ela apenas nasceu aí, e está se cuidando sozinha, pois só agora vi, essa planta é assim mesmo, ela vive brotando aqui no quintal" disse meu tio, um exímio conhecedor de plantas. Fiquei presa na imagem do mororó.

Com a intenção de pesquisar a fitotipia, como nova opção de fotografia experimental, eu saía pelas ruas de Uberlândia fotografando plantas, depois pesquisava sobre os seus biomas nativos, também buscava determinadas plantas conhecidas da caatinga. Essas, porém, tinham folhas muito pequenas ou não desbotavam pela ação do sol, condição necessária para o sucesso do processo fotográfico.

A pouca disponibilidade de referências sobre fitotipia, tornou-se um desafio. Apesar disso, um dia ouvindo as conversas gravadas com os moradores, cheguei ao trecho em que falávamos de plantas e me veio novamente a imagem do mororó[10], facilmente vista em cada esquina de Uberlândia. Concretiza-se assim, o encontro da matéria que daria o sentido à série. O mororó constrói uma ponte entre os dois territórios, Uberlândia e Xique-Xique.

---

[10] O mororó ou pata-de-vaca *a cheilantha*) é uma espécie com domínio fitogeográfico tanta na Caatinga quanto no Cerrado. (*Bauhini* Mororó, de origem indigena, vem de moró (nutrir, alimentar), e rô (produzir), alusivo às folhas, que são alimentícias. Disponível em: https://www.embrapa.br/documents/1355099/54244086/Especies+Arb%EF%BF%BDreas+Brasileiras+vol+5-+Refer%EF%BF%BDncias/9e90a3e9-e336-8ad3-027f-79bb3ff24a3d.

Antes de me voltar aos testes com o mororó, imprimi, em acetato pequenas, imagens das pessoas da comunidade entrevistadas e de outros membros da família, experimentando a revelação em plantas do quintal de mainha.

Testei tempos de exposição, iniciando com apenas 4 horas no sol forte de Xique-Xique e aumentando gradativamente. Só obtendo boas imagens após cerca de 18 horas de exposição em dias em que a temperatura em Xique-Xique estava acima dos 33°C. Os resultados foram bons nas plantas maracujá, boa-noite, buquê de viúva e zamioculca (Figuras 67). Nessa experimentação inicial, observei aspectos como a escolha de folhas novas, recém-nascidas nas plantas, em lugares das árvores que recebem pouca incidência de sol, conferiam imagens que revelavam mais rápido e com maior nitidez.



Figura 67 - Montagem para fitotipia para ser exposta ao sol utilizando mdf, papel toalha, folha de maracujá recém colhida, vidro e pregadores. Registro da fitotipia na folha de maracujá e registro da fitotipia nas folhas de: Boa noite, buquê de viuva e zamioculca. Foto: acervo pessoal.

A despeito dos resultados terem sido satisfatórios, conclui que a eleição da planta ideal, que representasse a relação com o território e com a comunidade, deveria ser um dos pontos críticos desse trabalho. Desse modo, já de volta à Uberlândia, comecei as experimentações com o mororó.

Durante todo o processo de produção da série *Mororó*, compreendi que trabalhar com um organismo vivo significava também aceitar que ele decidisse, em alguma medida, como a imagem aconteceria. Trabalhar com uma matéria orgânica exige abandonar a expectativa de controle. Diferentemente de processos em que os materiais respondem de maneira relativamente previsível, como a cianotipia, as folhas possuem seu próprio tempo, composição e forma de reagir ao que é externo. Na fitotipia a folha é suporte, mas também participa da criação do trabalho.

Nas experimentações, notei que as folhas de mororó apresentam características que variam conforme a idade da planta. Seu formato arredondado permanece semelhante, mas sua espessura, textura e resistência se modificam à medida que a árvore amadurece. Os primeiros experimentos foram realizados utilizando folhas de plantas adultas. O procedimento parecia simples: posicionar o positivo fotográfico sobre a folha e a deixar exposta ao sol. No entanto, mesmo após horas ou dias de exposição, a imagem não era impressa ou tinha baixíssimo contraste (Figura 68).



Figura 68 - Registro dos experimentos em fitotipia com as folhas de mororó expostas ao sol por 22 horas. Foto: acervo pessoal.

Os repetidos “resultados indesejáveis” causaram-me enorme frustração. Os primeiros testes exitosos realizados em Xique-Xique levaram cerca de 18 horas de exposição solar. Em Uberlândia, entretanto, obtive resultados frustrantes, devido à baixa intensidade solar, o clima mais ameno do período do ano e as condições ambientais.

Em Uberlândia, o tempo prolongado de exposição do material ao sol tampouco surtiu bom resultado. Em um dos experimentos, montei os vidros, chapas e folhas e os deixei sob a ação do sol durante 4 dias e a exposição excessiva acabou apagando completamente os retratos. A luz atravessou integralmente os positivos, superexpondo e clareando as folhas além da conta.

No geral, a bibliografia científica, relatos de artistas e pesquisas sobre fitotipia não continham uma receita pronta, que desse previsibilidade no resultado

Encontrei os melhores relatos publicados no *site web Alternative Photography*[11], especializado em processos fotográficos alternativos. Alguns desses relatos sugerem a fervura das folhas antes da exposição, indicando que determinadas folhas podem possuir uma fina camada cerosa sobre sua superfície que dificulta a ação da luz. Eu já suspeitava da existência dessa camada em algumas folhas do mororó e havia tentado removê-la esfregando delicadamente a superfície das folhas com um pano úmido.

Seguindo os conselhos do referido *site*, fervi algumas folhas (Figura 69) durante poucos minutos e ao retirá-las da água, percebi que haviam adquirido uma tonalidade marrom, perdendo parte do verde intenso que apresentavam anteriormente.

[11] Disponível em: https://www.alternativephotography.com/



Figura 69 - Registro da montagem sob o positivo. Foto: acervo pessoal.

Com essa orientação, obtive a primeira fitotipia com mororó bem-sucedida, era o retrato de meu avô, Justiniano. Os primeiros elementos visíveis foram seus olhos e eles reacenderam a minha motivação, perdida após 3 meses de tentativas frustradas. (Figuras 70 e 71).



Figura 70 - Registros do processo da fitotipia após exposição solar. Foto: acervo pessoal.



Figura 71 - Nathany Clemente, detalhe de Mororó: Justiniano Francisco, em fitotipia revelada em Mororó, 2026. Foto: acervo pessoal.

Para confirmar a hipótese, realizei um novo teste utilizando, lado a lado, uma folha fervida e outra sem qualquer tratamento. Apenas a folha fervida revelou a imagem, levando-me a acreditar que aquele seria um procedimento indispensável para toda a série, crença que foi logo derrubada ao ver que muitas folhas eram desbotadas mesmo sem a fervura isso porque, ao longo dos testes percebi que a fervura quebrava os pigmentos da planta, as deixando marrons, o que de fato facilita o processo, mas não era crucial e em algumas folhas até impediu a revelação com nitidez (Figura 72), visto que após testes, consegui algumas imagens em ótima definição com folhas que não foram fervidas (Figuras 60 e 61).

Resolvi guardar algumas folhas em um ambiente escuro durante uma semana. Quando voltei a observá-las, percebi que o contraste havia aumentado significativamente. As imagens tornaram-se mais definidas, a folha continua em constante estado de transformação, tanto na luz quanto na escuridão (Figura 72).

A série Mororó definiu-se, finalmente, com a revelação de 6 retratos de familiares e amigos da comunidade: Meu avô Justiniano, minha mãe Nadja, minha tia Neuza, meu tio João, tia Tozinha (Nailde) e Dona Sônia (Figuras 60 a 66). Os resultados permaneciam imprevisíveis durante a edição final, mesmo que tivesse seguido o mesmo tratamento, aplicado às folhas da mesma árvore e as colocado sob o mesmo positivo: algumas folhas escureciam completamente sem revelar a imagem, em outras obtive apenas fragmentos, algumas liberavam grande quantidade de água, outras permaneciam praticamente secas e certas folhas apresentavam rugas profundas mesmo com a pressão do vidro sobre elas durante a exposição solar, quando o clima esfriava.

Algumas aderiram ao acetato durante a exposição, outras não. Havia folhas que respondiam melhor recém-colhidas, enquanto outras apresentavam melhores resultados após perder parte de sua umidade. As folhas que revelavam sem fervura preservavam um verde mais intenso, produzindo resultados visuais bastante diferentes daqueles obtidos com as folhas fervidas, mas até entre as folhas verdes e fervidas houve variabilidade de tons na mesma montagem. (Figura 68).

A conclusão é de que não há um procedimento absolutamente correto. Cada planta possuí sua constituição biológica, sua própria espessura, sua própria quantidade de água e, consequentemente, sua própria resposta à luz. Mais do que executar uma técnica, passei a estabelecer uma relação de troca com a matéria e aceitei que o processo não teria uma fórmula definitiva. Lidei com as incertezas do que é vivo, do que tem seu próprio curso. Foi preciso descobrir, em cada folha, o momento exato em que a imagem desejava aparecer. As intensas experimentações que me levavam ao reinício, quase diário, da pesquisa prática, demonstram a minha vinculação quase obsessiva com o método artístico e com a poética. O que parecia difícil ensinou-me mais do que eu imaginava. Considerei descartar muitas folhas que deram “errado” no início das experimentações, mas

a relação tão aproximada com a matéria se transformou em um carinho muito grande pelas folhas imperfeitas, ou, perfeitas à sua maneira. Assim, decidi que elas iriam compor a série *MORORO*, sendo expostas separadamente sobre uma mesa de vidro.



Figura 72 - Nathany Clemente, Mororó, 2026, Fitotipia, dimensões variáveis. Foto: acervo pessoal.

11. APANHADORES DE SOL



Figura 73 - série Apanhadores de Sol, 2026, díptico, Ponta seca sobre CD impressa em papel algodão, 19 cm x 28 cm, Foto: acervo pessoal



Figura 74 - série Apanhadores de Sol, 2026, díptico, Ponta seca sobre CD impressa em papel algodão, 19 cm x 28 cm, Foto: acervo pessoal

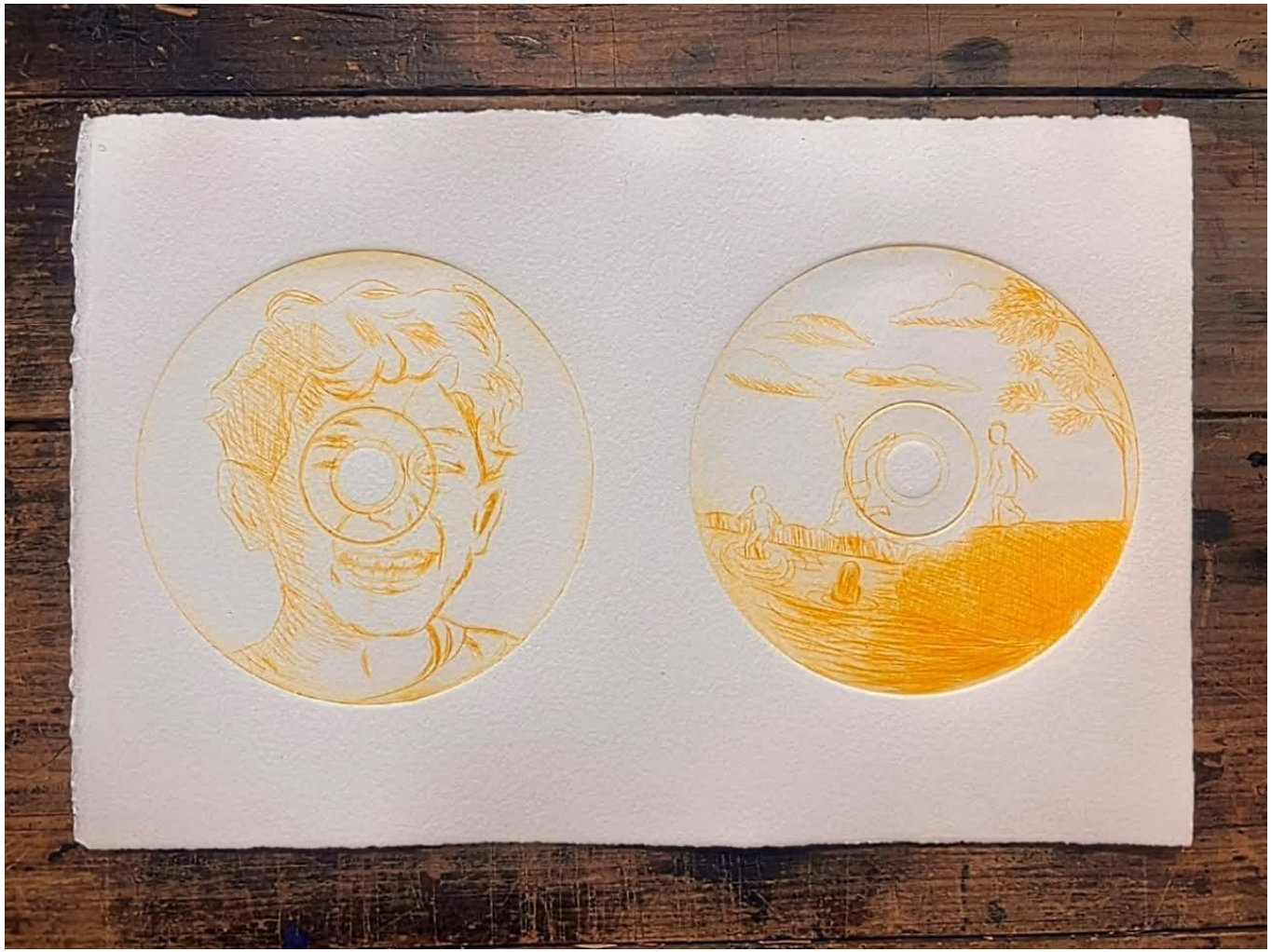


Figura 75 - série Apanhadores de Sol, 2026, díptico, Ponta seca sobre CD impressa em papel algodão, 19 cm x 28 cm, Foto: acervo pessoal



Figura 76 - série Apanhadores de Sol, 2026, díptico, Ponta seca sobre CD impressa em papel algodão, 19 cm x 28 cm, Foto: acervo pessoal

A série Apanhadores de Sol foi provocada por um evento familiar difícil: a morte do meu sobrinho Nathan, aos dezenove anos, em fevereiro de 2026. Sua morte e o luto atravessaram a escrita deste Trabalho de Conclusão de Curso e, por conseguinte, o processo artístico. (Figuras 73 a 76).

A série é formada por 4 dípticos, somando 8 estampas impressas em amarelo em papel de algodão 300 gramas, feitas a partir da gravação em ponta seca sobre *Compact Disc* (CD), um disco óptico digital desenvolvido originalmente para armazenar áudio e dados, usado como matriz alternativa ao cobre. Essa abordagem da gravura foi proposta da disciplina de Tópicos Especiais em Processos Gráficos com ênfase em gravura em metal, ministrada pela professora Drª. Priscila Rampin. Manejar o CD transportou-me à infância. Eu e meus três sobrinhos, criados juntos como irmãos, costumávamos pegar escondido os CDs da coleção de minha tia, para brincar no quintal. Gostávamos de refletir a luz do sol nas paredes, tentando capturá-la com aqueles pequenos espelhos circulares. Era uma brincadeira simples, que ocupava nossas tardes inventando jogos a partir da luz. Nathan dizia que era como uma mágica. Èramos "apanhadores de sol." Minha avó Ana sempre dizia que "quem guarda sempre tem". Então, guardávamos o sol nos CDs.

Com felicidade, Nathan acompanhou a produção do trabalho *CASA* por meio de fotografias. Ele era muito parecido comigo, nostálgico e saudosista ao recordar da nossa infância e tinha orgulho de nossas origens. Gostava de relembrar acontecimentos da infância e frequentemente retomava histórias daquele tempo. Talvez essa ligação com a memória e o desejo de guardá-la seja um traço de nossa família e Apanhadores de sol seja a maneira encontrada de guardar o meu "maninho" Nathan de alguma forma.

Enquanto segurava novamente aquele objeto, decidi falar sobre esse momento da infância. Senti a necessidade de voltar não apenas à casa de minha avó, mas também às experiências que compartilhamos naquele quintal. Foi a maneira que encontrei de viver meu luto através da arte, e eternizar aqueles momentos. Produzi os desenhos inspirados em fotografias e lembranças de nossas brincadeiras: soltando pipa, mergulhando no rio, brincando com água e fazendo bolinhos de barro no quintal da casa de minha avó. Também desenhei nossos rostos quando crianças, baseado nas memórias mais vivas que tenho de Nathan, pois quando me mudei para Uberlândia, há 4 anos, ele ainda tinha a expressão de menino. A distância me apartou do seu crescimento.

Os desenhos foram realizados buscando preservar um traço simples, próximo ao desenho infantil. Essa escolha pretendia aproximar a visualidade da própria experiência da infância preservando certa espontaneidade do gesto.

As impressões foram realizadas com tinta amarela para que dialogasse com as cores dos comprimentos das ondas do sol que chegam à Terra. O sol é o elemento que se apresenta em toda a série, tanto na lembrança da brincadeira infantil quanto na construção simbólica do trabalho. O amarelo é frequentemente associado à luminosidade, ao calor, à vitalidade e à alegria (Hellen, 2013), aproximando-se da atmosfera afetiva que procurei construir ao revisitar essas memórias da infância.

Os raios do sol parecem ser únicos em cidades quentes como Xique-Xique. A região do semiárido baiano, o oeste do estado da Bahia concentra alguns dos maiores níveis de irradiação solar do país[12] costuma-se dizer que há um sol para cada pessoa e nós, os Clementes, carregamos um pouco desse sol, um tipo de intensidade, calor, afetividade dentro de nós.

Por fim, produzi o retrato de Nathan intitulado Guardião do Sol, 2026, em água forte e água-tinta sobre papel algodão (Figura 77). Trata-se de um retrato que mescla realidade e memória inventada, uma vez que não pude o ver virar adulto.

[12] Dados disponíveis em: https://www.ba.gov.br/inema/sites/site-inema/files/2025-09/RIMA_Complexo%20Solar%20Carnaubal.pdf



Figura 77 - Nathany Clemente, Guardião do Sol, 2026, água-forte e água-tinta sobre papel algodão, 28,5 cm x 18,5 cm. Foto: acervo pessoal.

12. Entre



Figura 78 – Entre (2026) Nathany Clemente, Cianotipia e Guache sobre voil. 110 cm x 110 cm. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 79 – Entre (2026) Nathany Clemente, Cianotipia e Guache sobre voil. 110 cm x 110 cm. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 80 – Entre (2026) Nathany Clemente, Cianotipia e Guache sobre voil. 110 cm x 110 cm. Fonte: Arquivo pessoal.

O último trabalho desenvolvido para esta pesquisa retoma justamente a condição de deslocamento que atravessou todo o processo investigativo. Se, em *Trânsito*, (Figuras 19 a 24) o corpo percorre a paisagem em busca de um lugar de pertencimento, em *Entre* o corpo já não tenta retornar à origem nem se fixar no destino; permanece suspenso entre ambos, habitando o entre como condição de existência. A obra não procura resolver essa tensão, mas materializá-la, compreendendo o deslocamento como parte constitutiva da minha identidade. *Entre* é um autorretrato do meu eu à deriva.

Entre (Figuras 78 a 80) é composto por três cianotipias sobre voil, realizadas a partir da silhueta do meu próprio corpo. A escolha do voil, tecido translúcido que permite a sobreposição de camadas e a visão através dele, reforça visualmente a ideia de "transmutação" do corpo em deslocamento: um corpo que paira pelos espaços sem encontrar lugar.

A imagem foi produzida por meio do processo fotográfico da cianotipia utilizando a luz solar, de modo que a incidência do sol também participa da constituição do trabalho. Foram necessários cerca de 25 minutos de exposição solar, realizada ao meio-dia, para a revelação das imagens, processo que exigiu de mim resistência ao sol e controle, já que durante a revelação das três imagens eu não poderia me mover. O processo foi realizado no Complexo Parque do Sabiá (Uberlândia/MG), não pude deixar de notar os olhares curiosos dos transeuntes ao me ver deitada sob o sol do meio-dia, imóvel, utilizando o mesmo vestido rosa que aparece no ensaio *Trânsito*, o processo me remeteu a performance, poética que também é de meu interesse e prática. Decidi então registrar o processo despretensiosamente, o que resultou num vídeo que será exibido na exposição dos trabalhos desta pesquisa (Figura 81).



Figura 81 – Entre *(*2026), frames do vídeo que registra o processo de exposição ao sol. Fonte: Arquivo pessoal.

O vestido contornava minha silhueta, tornando-a fugaz e quase indefinida em alguns momentos. O vento que movimentava o tecido fez com que a imagem se transformasse ao longo da revelação.

Após a revelação das imagens, resolvi interferir em duas das silhuetas utilizando guache azul diluído em água. Em uma delas, realizei o desenho do corpo de um rio (Figura 78), enquanto em outra produzi pequenos retângulos em referência a janelas (Figura 79). O rio foi utilizado como símbolo de deslocamento e percurso do meu processo migrante, as janelas, por sua vez, buscam representar um corpo cosmopolita que habita esse novo território, Uberlândia. A silhueta que não recebeu interferências busca representar o entre presente no espaço simbólico que atravessa Xique-Xique e Uberlândia. (Figura 80)

O trabalho se apresenta como uma instalação, na qual os tecidos são suspensos por fios de nylon que, por serem transparentes, parecem invisíveis, produzindo a sensação de que os elementos estão flutuando. Os tecidos são posicionados de maneira semi-enfileirada, mantendo uma

pequena alternância de aproximadamente 15 cm. Além disso, propõe-se um espaço mínimo de 40 cm entre os tecidos, permitindo que o espectador possa transitar no entre os *voils*.

13. Mais uma despedida...

Tenho pensado em como concluir esta investigação dando conta de tudo o que descobri ao longo do processo. Encontro dificuldade em finalizar esta pesquisa, talvez por não querer seu fim. Mergulhei tão profundamente que ela se tornou um abrigo; as memórias revisitadas, as experimentações, os erros e os acertos constituem agora um manancial de ideias que fluem, ininterruptas, como o curso de um rio.

Lembro-me de que, no início, pretendia apenas investigar o processo migratório e resgatar minhas origens por meio da arte. No entanto, o que se revelou foi mais do que planejei. Comecei a escrever movida pelo desejo de retornar, de reencontrar um tempo e um lugar que já não me pertencem como antes. Aos poucos, vi escorrer de minhas mãos as possibilidades de me relacionar com meu território do mesmo modo e hoje compreendo que foi justamente nesse escoamento que o novo tornou-se possível. Foi preciso aceitar que o retorno não aconteceria pela tentativa de reviver o passado e sim pela construção de uma outra relação com esse território.

Hoje encontro este trabalho em um lugar de profundo afeto. Consigo reconhecer o amor em cada memória despertada, em cada produção artística, e na força que sustenta esta investigação. Força construída por minha trajetória migrante, por um corpo em trânsito que aprendeu a lidar com a xenofobia, com a saudade, com o luto, com as exigências da vida de estudante-trabalhadora e com a constante sensação de deslocamento.

Compreendi que essa experiência poderia ser transformada em matéria para falar de mim e do meu povo. Se durante muito tempo outros narraram nossas histórias e construíram imagens sobre nossos corpos, agora, produzir imagens de mim e dos meus tornou-se um gesto de retomada da narrativa. Foi nesse diálogo entre memória, matéria e experimentação que compreendi meu processo criativo como autoetnopoética, pois acontece no encontro entre memória e materialidade, quando uma lembrança encontra um suporte, um gesto ou um material capaz de acolhê-la.

Os trabalhos elaborados surgiram do diálogo com a minha comunidade, da observação sensível, da experimentação dos materiais, e da leitura referencial. Portanto, o meu processo criativo produz conhecimento acerca da pesquisa em arte, pois desloca o fazer artístico da ideia de processo e o coloca também na posição de produto da investigação.

Aprendi a experimentar sem a necessidade de controlar completamente os resultados, permitindo os erros, como ensina Sandra Rey, deixando que os próprios materiais conduzissem parte do processo. As falhas deixaram de representar fracassos e passaram a indicar novos caminhos.

Esta pesquisa não diminui a saudade. Também não ameniza o luto ou encerra todas as inquietações. Ao produzir os trabalhos, compreendi que a criação, e aquilo que dela resulta, também são formas de permanecer e pertencer, ainda que essa permanência seja passageira, como são as imagens efêmeras nas folhas do mororó.

Cada trabalho estabeleceu vínculos com os materiais, com as pessoas que participaram do processo e com aqueles que ainda encontrarão essas imagens e palavras. As histórias representadas nas séries deixam, então, de existir apenas em minha memória e na memória daqueles que as viveram comigo. Elas passam a habitar outros olhares, outras leituras e outras sensibilidades. Permanecem porque continuam produzindo encontros. Permanecem porque podem ser retomadas, reinterpretadas e compartilhadas.

Encaro meu território de origem não mais presa a um saudosismo ou à vontade de me relacionar com ele como antes, de voltar a ser aquela menina que brincava com os sobrinhos na rua, que vivia alheia a outras realidades e sentia que não precisava de mais nada além daquele lugar para ser feliz. Aceito quem me tornei e a nova relação que estabeleço com meu território. Uma relação mais madura, mais difícil por estar marcada pelo luto e pela saudade, mais crítica, porém também mais orgulhosa de quem sou e do lugar de onde vim. Hoje compreendo a grandeza presente nos momentos vividos ali e no simples fato de pertencer àquele lugar, de ser ribeirinha e também ser rio.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2014.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar**: as fronteiras da discórdia. São Paulo: Cortez, 2007.

ALTERNATIVEPHOTOGRAPHY.COM. **AlternativePhotography.com**: historical photographic methods in use today. [*S. l.*], [s. d.]. Disponível em: https://www.alternativephotography.com/. Acesso em: 10 jul. 2026.

ALVES, Higo Gabriel Santos; NOLETO, Sylvana de Oliveira Bernardi. Sentidos e significados da migração estudantil interestadual para os estudantes da Universidade Federal de Goiás. **Educação: Teoria e Prática**, [*S. l.*], v. 36, n. 71, p. e30, 2026. DOI: 10.18675/1981-8106.v36.n71.s18795. Disponível em: https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/educacao/article/view/18795. Acesso em: 5 dez. 2025.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARRETO, João Rivelino Rezende (sib Yúpuri Sararó). **Etnografia em casa: o método da antropologia da transformação**. *In*: REUNIÃO EQUATORIAL DE ANTROPOLOGIA, 8., 2025, Cuiabá. **Anais [...]** Cuiabá: UFMT/Even3, 2025. Disponível em: https://www.even3.com.br/anais/viiirea/. Acesso em: 12 jul. 2026.

BELCHIOR. Fotografia 3x4. *In*: BELCHIOR. **Alucinação**. São Paulo: PolyGram, 1976. 1 disco sonoro (31 min). Faixa 3.

BELCHIOR. Pequeno mapa do tempo. *In*: BELCHIOR. **Coração Selvagem**. São Paulo: Warner Music Brasil, 1977. 1 disco sonoro (36 min). Faixa 4.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora; PISEAGRAMA, 2023.

BLOG XIQUE XIQUE. **Vapores do Rio São Francisco**: Benjamim Guimarães. [S. l.], 15 nov. 2012. Disponível em: https://xiquexiquense.blogspot.com/2012/11/vapores-do-rio-sao-francisco-benjamim.html. Acesso em: 20 jul. 2026.

BOTELHO, Max. Os povos bárbaros. **Pergaminho**, Patos de Minas, v. 3, p. 61-70, 2012.

BRETON, André. **Manifesto do surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARVALHO, Paulo Ernani Ramalho. Mororó: Bauhinia cheilantha. *In*: CARVALHO, Paulo Ernani Ramalho. **Espécies arbóreas brasileiras**. Brasília: Embrapa Informação Tecnológica; Colombo: Embrapa Florestas, 2010. v. 4, p. 375-382. Disponível em: https://www.embrapa.br/documents/1355099/54244086/Especies+Arb%EF%BF%BDreas+Brasileiras+vol+5-+Refer%EF%BF%BDncias/9e90a3e9-e336-8ad3-027f-79bb3ff24a3d. Acesso em: 21 jul. 2026.

CHAVES, Juarez M. **Crônica Xiquexiqueana**: a chegada do vapor. Blog Xique Xique, 1 abr. 2011. Disponível em: https://xiquexiquense.blogspot.com/2011/04/cronica-xiquexiqueana-chegada-do-vapor.html. Acesso em: 11 fev. 2026.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CRUZ, Eliana Alves. **Água de barrela**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006.

DICIO. **Beiradeira**. Dicionário Online de Português. [S. l.: s. n.], [2026]. Disponível em: https://www.dicio.com.br/beiradeira/. Acesso em: 20 jul. 2026.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: an overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, v. 12, n. 1, art. 10, 2011. DOI: https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *In*: FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 158-185.

GANAM, Eliana Almeida Soares; PINEZI, Ana Keila Mosca. Desafios da permanência estudantil universitária: um estudo sobre a trajetória de estudantes atendidos por programas de assistência estudantil. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 37, e228757, 2021. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/0102-4698228757. Acesso em: 5 dez. 2025.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. **Asa Branca**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1947. 1 disco sonoro (78 rpm).

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 373-390, jul./dez. 2014. DOI: 10.1590/2238-38752014v424. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2238-38752014v424. Acesso em: 22 fev. 2026.

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

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS (IEPHA-MG). **Vapor Benjamim Guimarães – Pirapora**. Belo Horizonte: IEPHA-MG, [2026]. Disponível em: https://www.iepha.mg.gov.br/. Acesso em: 16 jul. 2026.

LAPA, Juliana. **A Festa da Morte**. 2019. Desenho e pintura sobre papel, dimensões variáveis. Coleção particular, Brasil. *In*: LAPA, Juliana. Portfolio da artista. [*S. l.*], 2025. p. 1-20. Disponível em: Portfolio-Juliana-Lapa_PT_2025.pdf. Acesso em: 20 jul. 2026.

LAPA, Juliana. **Colheita Noturna**, da série Sorte, Saúde e Felicidade. 2023. Lápis de cor sobre papel, 112 × 125,5 cm. *In*: LAPA, Juliana. Portfolio da artista. [*S. l.*], 2025. p. 1-20. Disponível em: Portfolio-Juliana-Lapa_PT_2025.pdf. Acesso em: 20 jul. 2026.

LUCCHESI, Sofia. Juliana Lapa: o abismo do desenho. **Revista Continente**, Recife, ed. 198, jun. 2017. Disponível em: https://revistacontinente.com.br/edicoes/198/juliana-lapa--o-abismo-do-desenho. Acesso em: 3 dez. 2025.

MELO, William Silva de. **Migração nordestina na formação sócio-histórica brasileira**: elementos para um debate político, econômico e social. 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Serviço Social) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: https://repositorio.unifesp.br/bitstreams/87dd6d49-717d-4126-9efa-3a655a765183/download. Acesso em: 11 fev. 2026.

MENDIETA, Ana. **Silueta Series**. 1974. Fotoperformance e fotografia. Disponível em: https://www.anamendietaartist.com/work/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36. Acesso em: 20 jul. 2026.

MOCERI, Fernanda. **Reação à cor**: a cor como forma de expressão. 2021. 332 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP). **Acervo**: Candido Portinari. São Paulo: MASP, [2026]. Disponível em: https://masp.org.br/acervo. Acesso em: 20 jul. 2026.

NORONHA, Danielle Parfentieff de. A importância social da imagem: reflexões sobre diferença, representação e poder em diálogo com um pensamento decolonial. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 47, 2018. DOI: 10.22456/1984-1191.80371. Disponível em: https://doi.org/10.22456/1984-1191.80371. Acesso em: 11 fev. 2026.

O CRUZEIRO. **Imagem de um caminhão pau-de-arara transportando passageiros**. Rio de Janeiro: Diários Associados, 12 abr. 1952. 1 fotografia.

OLIVEIRA, Marina Colli de. **Os retirantes de Portinari**: crítica comentada sobre as obras da série pertencente ao MASP. 2018. 214 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21253/1/RetirantesPortinariCritica.pdf. Acesso em: 11 fev. 2026.

PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1879.

PINTO, Nathalia. **Apenas um rapaz latino-americano**. Cadernos do Colóquio Sul de Literatura Comparada, Porto Alegre, n. 38, [s. d.]. Disponível em: https://www.ufrgs.br/ppgletras/coloquiosularquipelagos/artigos/38_Apenasumrapazlatinoamericano.pdf. Acesso em: 11 fev. 2026.

RAUSCHER, Beatriz. **Poéticas urbanas contemporâneas**: imagem, ação e contexto. [*S. l.*], 2011-2015. Texto não publicado.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 123-140.

RUL. **Caminhão pau de arara chegando em Cacoal nos anos 70**. Ji-Paraná: RUL, 28 abr. 2022. Disponível em: https://rul.com.br/noticias/geral/caminho-pau-de-arara-chegando-em-cacoal-nos-anos-70/20779. Acesso em: 20 jul. 2026.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2. ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 79, p. 71-94, nov. 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 11 fev. 2026.

SARZI RIBEIRO, Regilene Aparecida; LACERDA, Laís Miguel. Corpo–paisagem: identidade e nomadismo nos registros de performance de Ana Mendieta. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 13, n. 29, p. 134-147, 2021.

SILVA, Conchita. **Narrativas indignadas**: proposições em arte no Oeste Baiano. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Oeste da Bahia, Santa Maria da Vitória, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufob.edu.br/. Acesso em: 13 fev. 2026.

SILVA, D. L. A. Legados das ribeirinhas do Velho Chico: autoetnografia de saberes e práticas socioculturais. **Revista Ouricuri**, Juazeiro, v. 14, n. 1, 2024. Disponível em: https://www.revistas.uneb.br/ouricuri/article/view/18420. Acesso em: 11 fev. 2026.

SOMMERMEYER, Vânia. Latência e ativação: uma investigação sobre as operações artísticas na arte contemporânea. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18., 2009, Salvador. **Anais [...]** Salvador: ANPAP, 2009. p. 1296-1312. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/vania_elisabeth_selzlein_sommermeyer.pdf. Acesso em: 16 jul. 2026.

TANNING, Dorothea. **Eine Kleine Nachtmusik (A Little Night Music)**. 1943. Óleo sobre tela, 101,6 × 76,2 cm. Coleção particular. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/tanning-eine-kleine-nachtmusik-t07346. Acesso em: 20 jul. 2026.

TAVARES, Emília Querino. **Discurso, identidade e Nordeste**: uma análise dos verbetes Paraíba e baiano em dicionários de língua portuguesa. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

ZANLORENZI, Elisete. **O mito da preguiça baiana**. 1998. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-16062025-111618/pt-br.html. Acesso em: 20 jul. 2026.

APÊNDICE A — Registros da Exposição *Habitar o Entre*



Figura 82 – Registro da exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 83 – Registro da obra *CASA* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 84 – Registro da obra *CASA* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 85 – Registro da obra *CASA* (detalhe) na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 86 – Registro da exposição “Habitar o Entre” Fonte: Elaboração própria (2026).

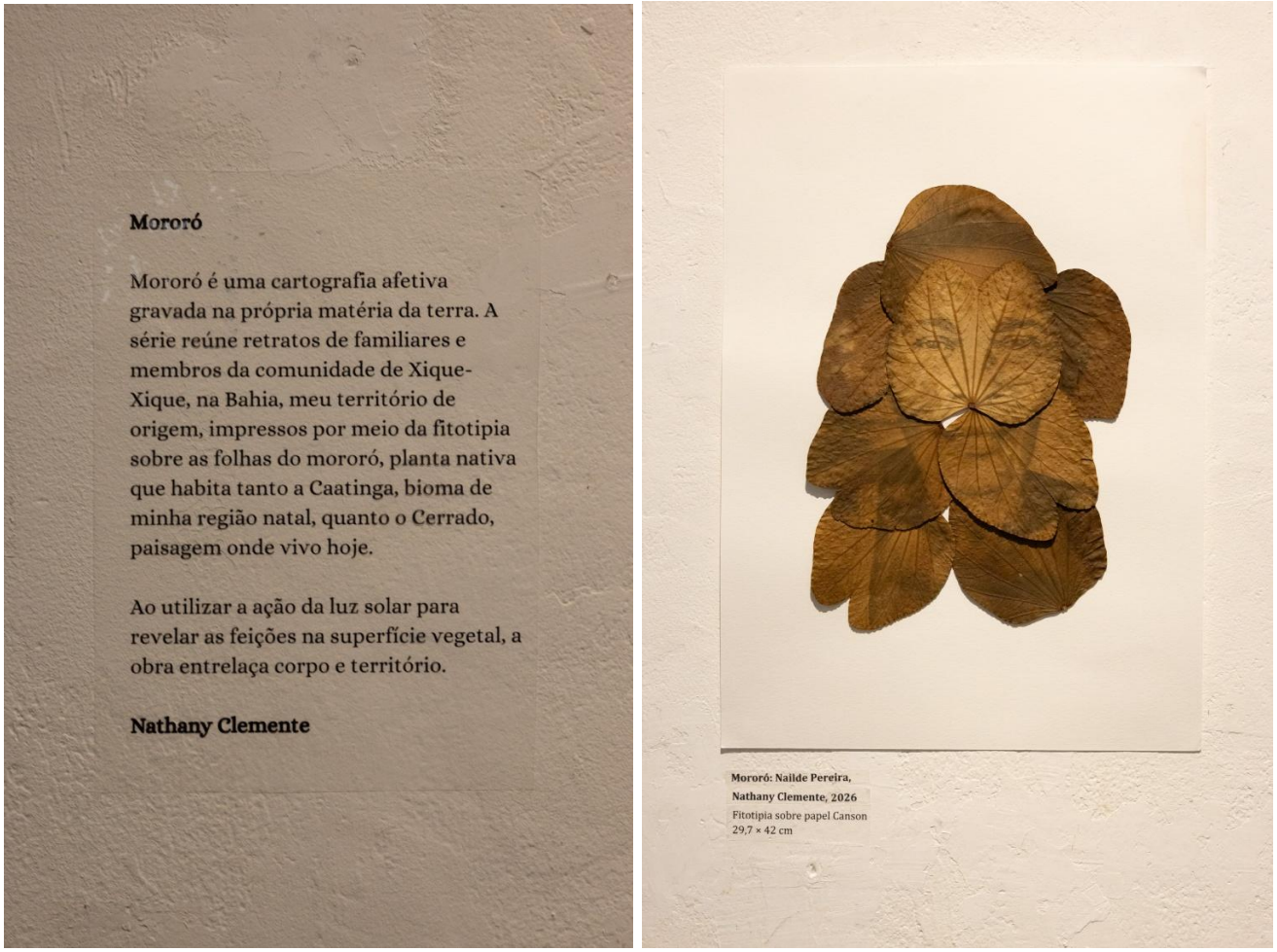


Figura 87 – Registro da série *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 88 – Registro da série *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 89 – Registro da série *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 90 – Registro da série *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 91 – Registro da série *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 92 – Registro da instalação *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 93 – Registro da instalação *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 94 – Registro da instalação *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 95 – Registro da instalação *MORORÓ* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.

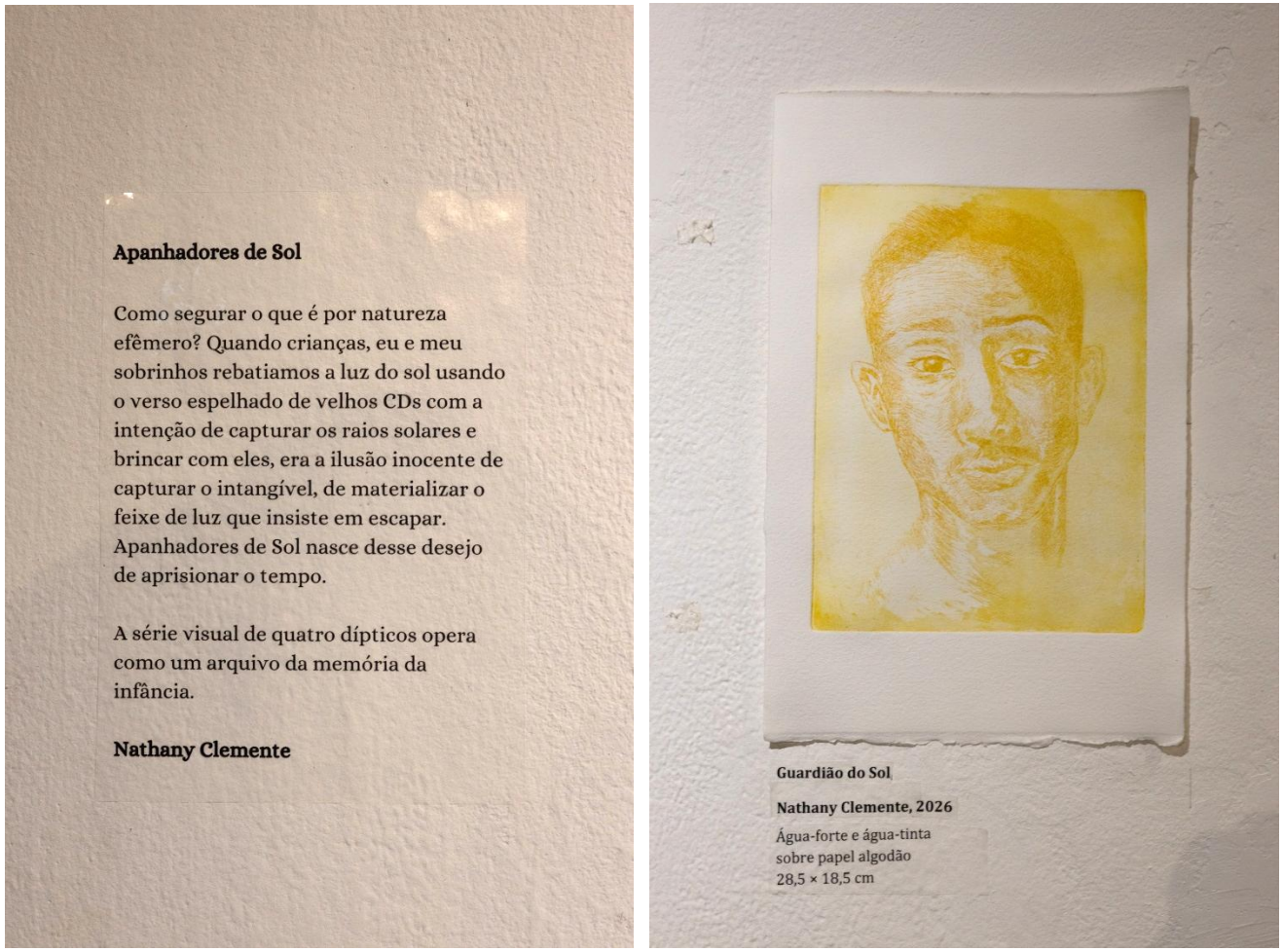


Figura 96 – Registro da série *Apanhadores de sol* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 97 – Registro da série *Apanhadores de sol* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 98 – Registro da série *Apanhadores de sol* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 99 – Registro da série *Apanhadores de sol* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.

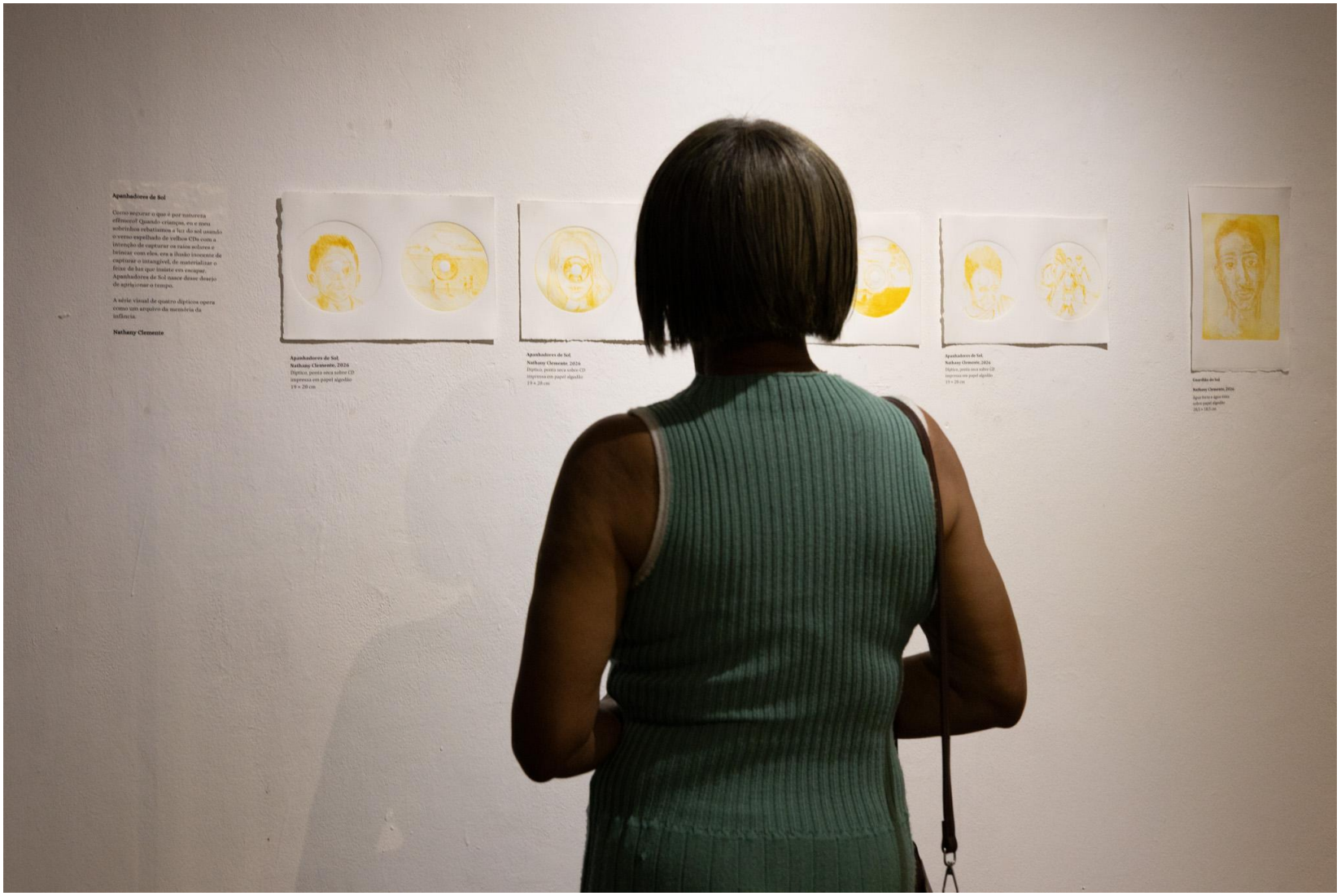


Figura 100 – Registro da série *Apanhadores de sol* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.

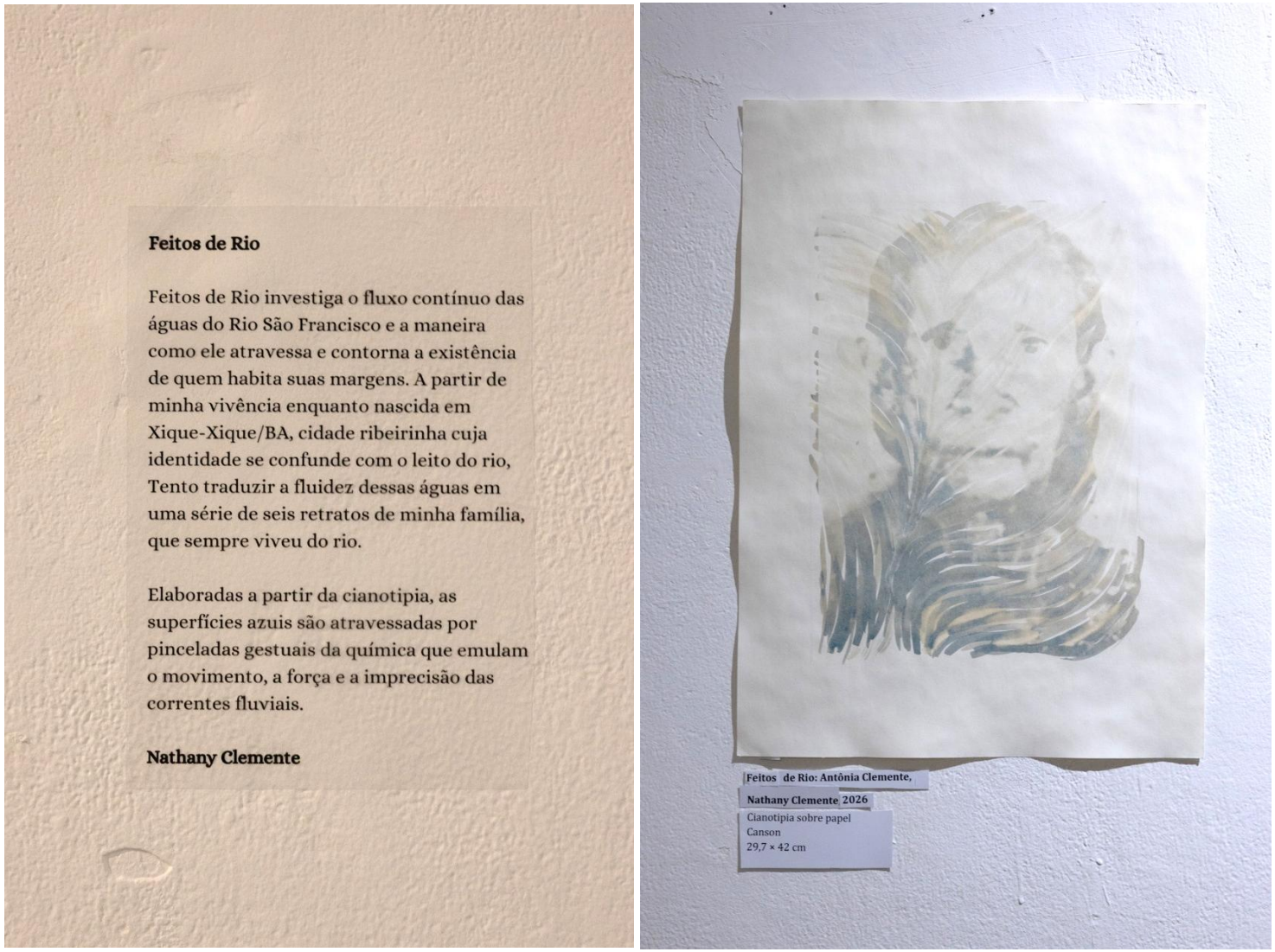


Figura 101 – Registro da série *Feitos de Rio* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 102 – Registro da série *Feitos de Rio* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.

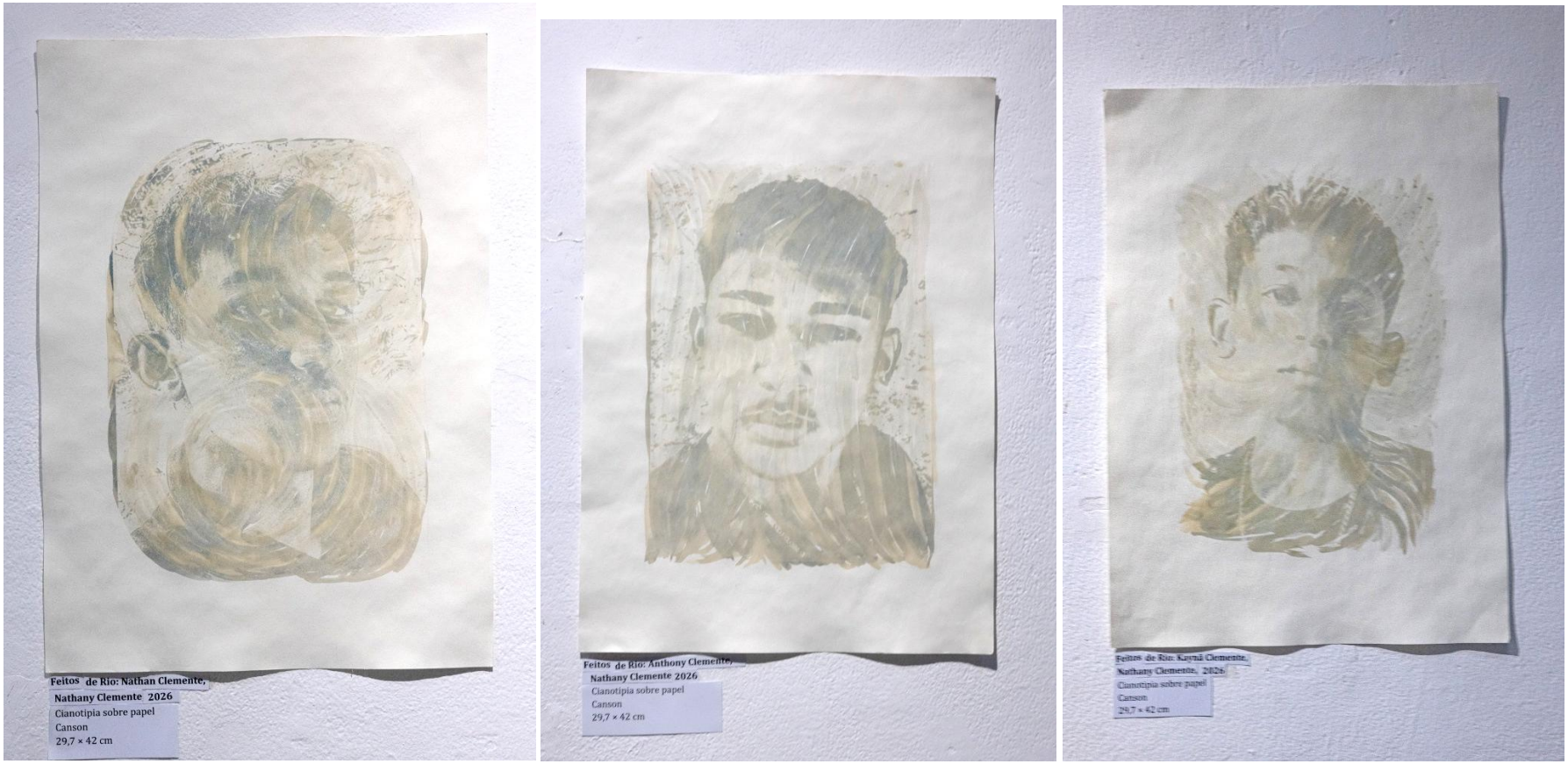


Figura 103 – Registro da série *Feitos de Rio* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 104 – Registro da série *Feitos de Rio* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 105 – Registro da série *Feitos de Rio* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 106 – Registro do trabalho *Meandro* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 107 – Registro da série *Feitos de Rio* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 108 – Registro da instalação *Fragmentos de Passagem* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Neuza Clemente da Silva. Acervo da artista.



Figura 109 – Registro da instalação *Fragmentos de Passagem* (detalhe) na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 110 – Registro da instalação *Fragmentos de Passagem* (detalhe) na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 111 – Registro da instalação *Fragmentos de Passagem* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.

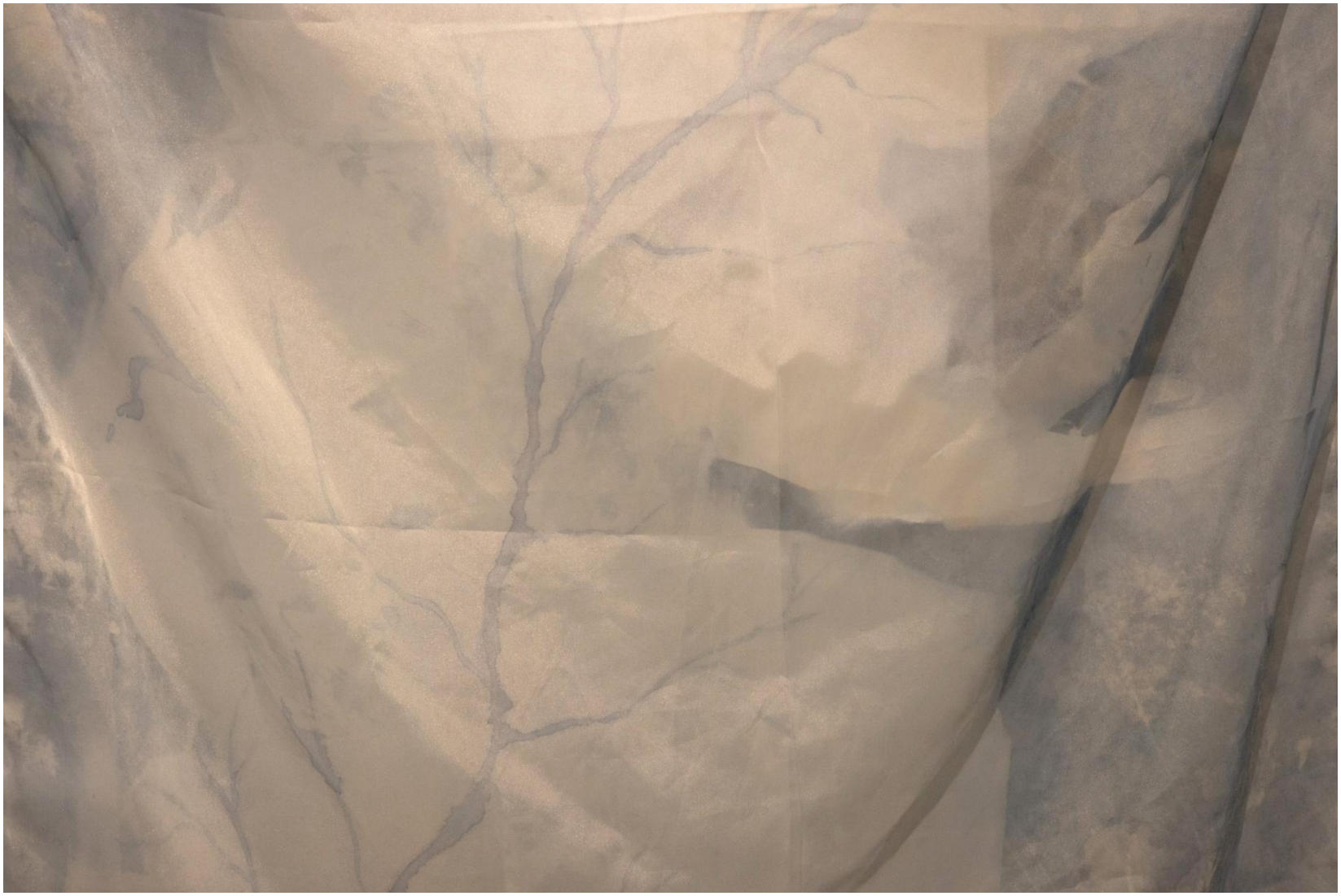


Figura 112 – Registro da instalação *Habitar o Entre* (detalhe) na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 113 – Registro do trabalho *Estação 1* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.

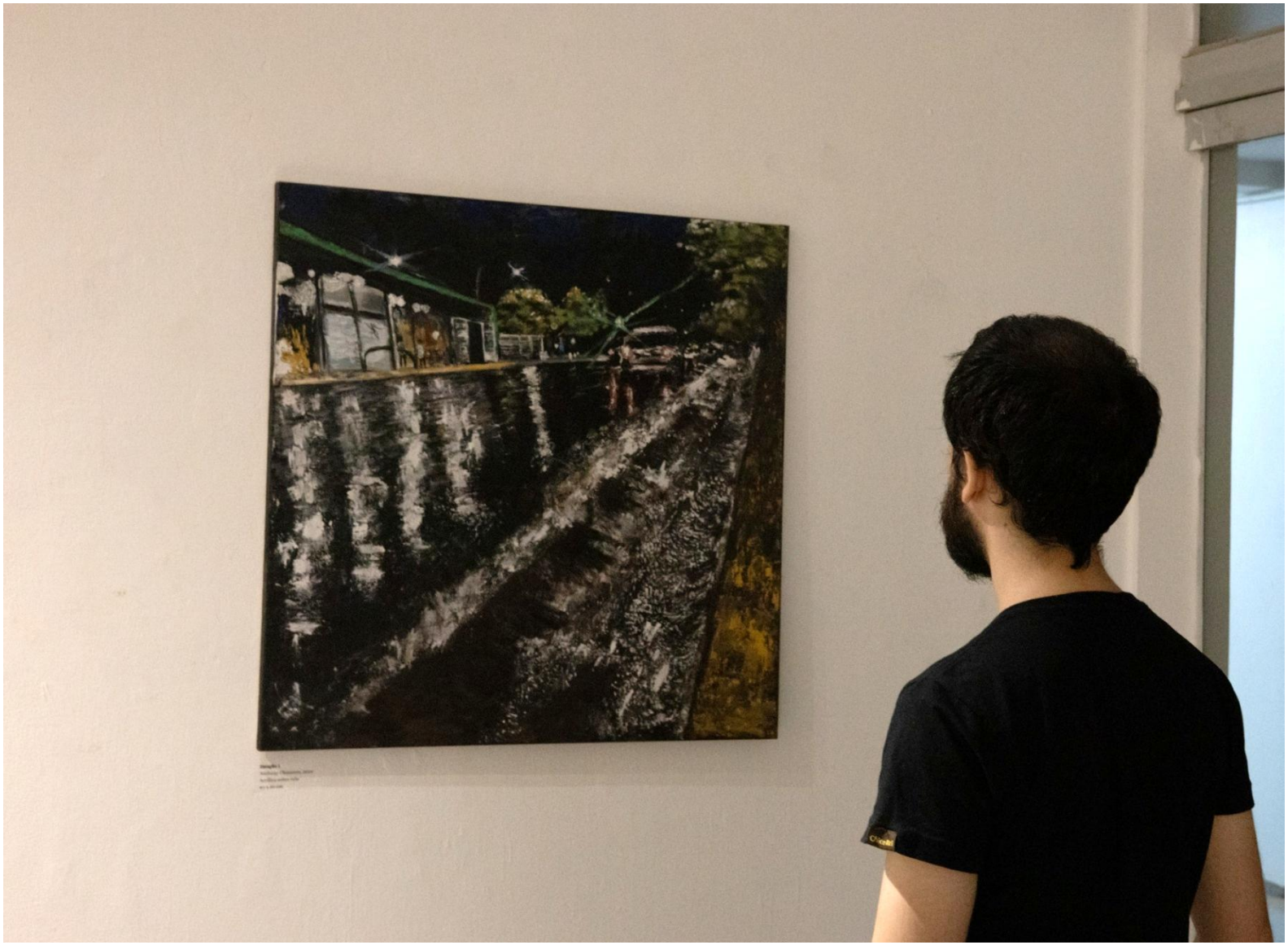


Figura 114 – Registro do trabalho *Estação 1* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 115 – Registro do trabalho *Tenho Sede* na exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 116 – Registro da exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 117 – Registro da exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 118 – Registro da exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.



Figura 119 – Registro da exposição “Habitar o Entre”, 2026. Foto: Alexandre Antônio Gomes. Acervo da artista.