



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

MARCELA CAMELO BARROS

AGRESTE LENTICULAR:
pesquisa e criação em suporte artístico.

RECIFE, 2023.

MARCELA CAMELO BARROS

AGRESTE LENTICULAR:

pesquisa e criação em suporte artístico.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Design. **Área de concentração:** Planejamento e contextualização de artefatos. **Linha de pesquisa:** Design, Cultura e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho.

RECIFE, 2023.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Barros, Marcela Camelo.

Agreste lenticular: pesquisa e criação em suporte artístico. / Marcela Camelo Barros. - Recife, 2023.

266 p. : il.

Orientador(a): Paulo Carneiro da Cunha Filho

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Design, 2023.

Inclui referências, apêndices.

1. lenticular. 2. processos de criação. 3. mulheres rezadeiras . 4. agreste de Pernambuco. I. Cunha Filho, Paulo Carneiro da. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

MARCELA CAMELO BARROS

“AGRESTE LENTICULAR: PESQUISA E CRIAÇÃO EM SUPORTE ARTÍSTICO”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Design.

Aprovada em: 30/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Oriana Maria Duarte de Araujo (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Flora Romanelli Assumpção (Examinadora Interna)
Universidade Federal do Vale do São Francisco

Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Ibarra Hernández (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Juliana Andrade Leitão (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Eduardo Antônio Barbosa de Moura Souza (Examinador Externo)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco

Para Geruza, Tereza, Maria, Dôra, Quitéria, mulheres do Agreste de Pernambuco.

Para Fátima, minha mãe.

Para Adélia e Afra, minhas avós.

Com amor e coragem.

Agradecimentos

Agradeço ao meu pai, Genaldo de Souza Barros, por todas as novenas, festas, alvoradas, toques de zabumba e acordes de sanfona que ele tem realizado desde a minha infância. Sem seu ativismo, este trabalho não existiria. Agradeço a comunidade do Trapiá (Iati - PE), aos que abriram portas e janelas para que esta pesquisa pudesse ser realizada, à Lindaura, Laércio Borges, Valmir, Zé Rita (*in memorian*), Jailma, Genivaldo Barros, Geovania Costa e todos os frequentadores e frequentadoras da novena de São Sebastião. Agradeço a Geraldo Freire por ser mais que um fotógrafo das novenas do Trapiá, é uma presença de alegria e sabedoria. Ao meu companheiro Charles Martins, que muitas vezes mergulhou comigo no universo lenticular, ajudando-me a desvendar softwares e lentes.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Paulo Cunha, que com seu olhar generoso e sensível, encorajou-me a contar esta história. À Prof^a Dra Oriana Duarte, suas palavras foram muito importantes para que eu seguisse na forma da arte. Aos demais professores e professoras e servidores e servidoras do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, pelo diálogo de sempre.

Agradeço ao Instituto Federal de Alagoas, Campus Santana do Ipanema, e a Pró-reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação que permitiu o meu afastamento temporário para que eu me dedicasse à pesquisa, e a todos e todas que foram meus alunos e alunas durante essa trajetória.

RESUMO

Agreste Lenticular: Pesquisa e Criação em Suporte Artístico, relaciona experimentos de imagens lenticulares com as manifestações da religiosidade feminina do Agreste Meridional de Pernambuco, a partir da convivência com as mulheres da comunidade do Trapiá, localizada na zona rural da cidade de Iati (PE). Na primeira parte, a tese investiga a história da imagem lenticular, relacionando a sua poética ilusionista à iconografia de imagens sacras; apresenta os principais cientistas desenvolvedores da técnica e reflete sobre o acesso aos processos que envolvem a matéria-prima. Na segunda parte, a pesquisa segue um método artístico e etnográfico, narrando em primeira pessoa as manifestações sagradas e profanas do catolicismo popular do Trapiá, apresentando a novena centenária de São Sebastião, suas protagonistas e seus principais participantes, descrevendo as sentinelas, ladainhas, benditos e cânticos e promovendo uma análise crítica a respeito de gênero e do viver em comum das mulheres da zona rural. Também na segunda parte, a tese descortina o processo de criação de uma série de imagens lenticulares, incorporando o estudo sobre a composição das obras e as possibilidades de impressões com o uso da técnica.

PALAVRAS-CHAVE: Lenticular; Processos de criação; Mulheres rezadeiras; Agreste de Pernambuco.

ABSTRACT

Agreste Lenticular: Research and Creation in Artistic Supplies, relates experiments in lenticular images with the manifestations of female religiosity in the Agreste Meridional of Pernambuco, based on coexistence with women from the Trapiá community, located in the rural area of the city of Iati (PE). In the first part, the thesis investigates the history of the lenticular image, relating its illusionistic poetics to the iconography of sacred images; presents the main scientists who developed the technique and reflects on access to the processes that involve the raw material. In the second part, the research follows an artistic and ethnographic method, narrating in first person the sacred and profane manifestations of popular Catholicism in Trapiá, presenting the centenary novena of Saint Sebastian, its protagonists and its main participants, describing the prayers, blessed and songs and promoting a critical analysis regarding gender and the common life of rural women. Also in the second part, the thesis reveals the process of creating a series of lenticular images, incorporating the study of the composition of the works and the possibilities of printing using the technique.

KEYWORDS: Lenticular; Creation processes; Praying women; Agreste of Pernambuco.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. ALVORADA LENTICULAR: um breve relato da história da técnica.....	15
2.1 Diante do enigma	16
2.2 A ilusão é real	31
2.3 A Santíssima Trindade, o 3D.....	35
2.3.1 Estereoscopia.....	37
2.3.2 Autoestereoscopia	45
2.4 Lenticular: inventores e métodos aperfeiçoando as ilusões.....	51
2.5 O eterno futuro.....	61
3. NOTAS SOBRE O ACESSO AO MATERIAL	64
3.1 Folhas lenticulares: entrelaçamentos entre indústria e criação artística	69
4. AGRESTE LENTICULAR	77
4.1 Paralaxe do Agreste	77
4.2 Rezadeiras do Trapiá.....	89
5. PROCESSO DE CRIAÇÃO – A TÉCNICA E O CONTEÚDO	162
5.1 Roteiro	163
5.2 Folha Lenticular	165
5.3 Técnicas de Impressão	169
5.4 Folha Lenticular utilizada na pesquisa.....	170
5.5 Composição e produção de imagens lenticulares com as folhas lenticulares.....	173
5.6 Processo de criação – salve rainhas do Agreste lenticular.....	186
6. “O BEIJA DAS IMAGENS” - Considerações finais	216
REFERÊNCIAS	224
APÊNDICE A – SÉRIE AGRESTE LENTICULAR	229
APÊNDICE B.....	260
APÊNDICE C.....	261
APÊNDICE D	264

1. INTRODUÇÃO

Agreste Lenticular é uma história que se passa no Agreste de Pernambuco e se entrelaça na lenticularidade através de um processo de criação artística. As características de ilusão e ambiguidade de uma técnica de construção de imagens vão dialogar com as histórias de uma região de mulheres que rezam, dançam, curam, plantam, mas que também habitam um território pedregoso e patriarcal.

Pensar o termo lenticular, na sua forma mais simplificada, significa dizer que “é o que tem forma de lente”. Nas artes visuais e no design, a lenticularidade é uma técnica aplicada para obtenção de imagens com ilusão de movimento e tridimensionalidade. No seu modo mais artesanal, a construção de uma imagem lenticular se dá a partir da junção de duas imagens. Ambas são “cortadas” em tiras e uma imagem única é composta a partir da disposição das tiras entrelaçadas. Desta forma, o movimento e a mudança da imagem são obtidos a partir do ponto de vista de quem a observa ou no movimento sobre o material no qual ela está gravada, impressa ou pintada.

Com a constante inovação técnica e de materiais de criação artística, com o surgimento da fotografia e de novos formatos de revelação e impressão, a imagem lenticular se tornou um artefato incorporado pela indústria e amplamente comercializado em brinquedos, material escolar, peças publicitárias e, predominantemente, em quadros decorativos. Foi dessa forma que se tornou amplamente conhecida e consumida, porém desconectada da sua gênese enquanto poética situada na história da arte e da fotografia como também de todo o arcabouço científico interdisciplinar que envolveu o diálogo da física, da psicofísica e da arte nos estudos das imagens em movimento do século XIX.

Dos laboratórios-ateliês de fotógrafos, artistas e cientistas do século XIX, para as paredes da sala de uma pequena casa da zona rural de Pernambuco em pleno século XXI, os quadros lenticulares chegaram às feiras livres e camelódromos das cidades do Nordeste e passaram a circular entre as pessoas exibindo uma diversidade de temas ilustrados, com destaque para temáticas da religiosidade cristã, sobretudo, católica.

O despertar da minha curiosidade para este artefato e das suas relações simbólicas com o contexto social e cultural de um lugar específico, surgiu aproximadamente em 2015. Na ocasião, desenvolvia o documentário “Ora pro nobis, as sertanejas”¹ sobre a religiosidade

¹ Documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=56aDJyURQ7I&t=182s>

popular feminina na região do Agreste Meridional pernambucano, no Trapiá (Iati - Pernambuco), comunidade rural na qual nasceu e vive parte dos meus familiares. Ao frequentar as casas e visitar a feira semanal do município, observei a persistência do artefato lenticular decorando altares domésticos. Na feira livre, era comumente chamado de quadro mágico ou quadro *3D*, sendo comum escutar o termo *3D* dividindo espaço com preços de painéis e quilos de feijão verde: “- Tem *Jesus 3D*?”, alguém pergunta ao vendedor ambulante. O artefato toca adultos e crianças, que veem Jesus piscar os olhos em cima de um cesto de macaxeira, como uma brincadeira divertida e mágica. Nesse encantamento, está uma das mais refinadas emulações de um suporte analógico e digital. O lenticular, nesse momento, apresenta o todo para o espectador, o máximo do virtual, além da interação com o sagrado.

E o que seria esse termo *3D*, que hoje representa a excelência das artes no segmento da computação gráfica, *motion graphics* e produção audiovisual sendo que aplicado nesse contexto? O termo *3D* surge em uma feira livre de uma cidade do Agreste, emanado por trabalhadores rurais, com um aprofundamento simbólico e religioso que cria uma nova ramificação do próprio termo *3D*. “*Jesus 3D*” é um objeto que faz câmbio de imagens sacras. Essa imagem é obtida através da impressão lenticular industrializada. Esse “quase cinema” tem algo da estética e da poética do ilusionismo que se une às experiências do primeiro cinema.

A história do catolicismo no Brasil é sincrética. O termo “*Jesus 3D*” em outro campo religioso poderia até se tornar profano. No entanto, pelo caráter popular das manifestações religiosas de comunidades rurais, o que notamos hoje é uma aplicação do diálogo da fé com a tecnologia. São como imagens sacras da contemporaneidade. E para unir técnica e conteúdo, apresento as mulheres rezadeiras do Trapiá, Geruza Leite, Maria das Dores, Maria Pereira, Tereza Borges, Quitéria Leite, que realizam novenas, benzimentos, sentinelas, festas sagradas-profanas. Elas foram mais do que protagonistas das imagens lenticulares: foram a razão de ser para a narração de uma história de mulheres e de práticas culturais de uma região, onde pude me reconhecer como legado das que vieram antes e das que estão aqui. Isto posto, desenvolvi uma série de obras lenticulares a partir da minha vivência no Trapiá, abordando questões que perpassam religião e patriarcado, representação e poder, colonização e gênero, mas que também apresentam o protagonismo feminino e o fortalecimento do comum: contrastes e contradições de uma região representadas no câmbio e na metamorfose de imagens.

A tese está dividida em quatro capítulos, além da introdução. No *capítulo 02*, com o intuito de investigar e me aprofundar no lenticular, apresento a trajetória do artefato: a impressão e tecnologia lenticular, o *ombro-cinema*, dentre outros, apesar de precursores da história da imagem em movimento, são carentes de estudos mais completos. Embora o

lenticular exista desde o início de 1900, as novas tecnologias de impressão possibilitaram uma maior circulação desse material, mas, paradoxalmente, poucas são as informações disponíveis a respeito de suas formas de elaboração. Neste capítulo, estabeleço as subdivisões do universo da autoestereoscopia, do qual o lenticular faz parte. Abordo o artefato enquanto suporte político, “sofisticado e/ou kitsch”, e mapeio uma possível poética do sagrado a partir das características que trouxeram aspectos da transição de imagens sacras e misteriosas nas primeiras imagens lenticulares datadas na história da arte. Apresento também artistas cinéticos que se dedicaram a investigar e produzir experiências de mobilidade da imagem nas artes visuais e cientistas que criaram inventos e patentes que até hoje fornecem subsídios teóricos e práticos para a produção lenticular.

Dedico o *capítulo 03* a relatar o caminho de acesso à matéria-prima. A incorporação pelo comércio/indústria tornou inacessível o processo de criação lenticular pelos artistas visuais. Diante desse cenário, como obter soluções para a criação de lenticulares?

No *capítulo 04*, descrevo a comunidade do Trapiá, localizando-a social e culturalmente. Narro os depoimentos de Geruza Leite, Maria das Dores, Maria Pereira, Tereza Borges, Quitéria Leite, e descrevo a Novena de São Sebastião, principal acontecimento festivo e religioso da comunidade. Trago benditos e ladainhas, canções de trabalho e de reisado, relato os principais rituais. Para esta finalidade, busquei desenvolver um método artístico-etnográfico, observando e vivenciando o cotidiano das mulheres, participando das atividades por elas realizadas (festas, ensaios, terços, cantilenas, “benzimentos”), realizando entrevistas, conversando, acessando memórias afetivas, individuais e coletivas. Dialogo com pensadoras que teorizam sobre mulheres, religião e ambientes rurais.

O *capítulo 05* concentra as etapas dos processos de criação, relatando o passo a passo da produção do artefato lenticular com a matéria-prima que adquiri, as experimentações e possibilidades de composição das obras, o uso de softwares. Narro passagens de criação da série das Rezadeiras do Trapiá. Relato também a exposição das imagens, os resultados produzidos com a intervenção junto à comunidade, no qual segui uma proposta de reincorporação simbólica do artefato como uma tentativa estética-política de mediação lúdica das artes com o público envolvido na pesquisa, com o objetivo de que os mesmos vivenciassem experiências sensoriais, perceptivas, lúdicas e críticas com imagens lenticulares e como estas poderiam ativar questões, tais como a importância das mulheres na localidade.

O desafio de ter como objetivo, e no corpo da tese, imagens que se potencializam no movimento, fez-me disponibilizar uma página na internet em que elas são expostas em animação. O link disponível é: http://museudebolso.com.br/agreste_lenticular/

Por fim, Geruza, Dôra, Maria, Tereza, Quitéria, entre tantas outras mulheres, rezadeiras, benzedeiras, agricultoras, entre vermelhos, rosas e azuis das flores de papel crepom, no cetim das roupas das bonecas, nas imagens dos santos, nas fotografias de parentes e amigos, nos ex-votos e nas panelas, no socorro aos que necessitam de amparo, na vassoura de onde tiram sustento, nas rezas em latim, no semianalfabetismo, nas filhas que fizeram faculdade, na alegria das festas, na gargalhada da liberdade, no dissenso, na tristeza, no luto, na luta. Essas são as mulheres do Agreste com quem o lenticular faz a ponte para um grande aprendizado, o de formas de vida.

“Cada substância de uma dor tem vinte sombras,
Que se mostra como a própria dor, mas não é;
Para os olhos da tristeza, vidrados com lágrimas cegantes,
Divide uma coisa inteira em muitos objetos,
Como perspectivas, que corretamente contempladas,
Não mostre nada além de olhos confusos e desorientados,
Distinguir forma. Então sua doce majestade
Olhando mal a partida de seu senhor,
Encontre formas de tristeza mais do que ele mesmo para lamentar,
Que, visto como é, nada mais é do que sombras
Do que não é”.

(II, ii, 14) William Shakespeare

2. ALVORADA LENTICULAR: um breve relato da história da técnica.

O ato de capturar e exibir imagens, sejam elas estáticas ou em movimento, sempre se configurou como um desafio curioso e enigmático para os seres humanos. Pode soar até como um simplório lugar-comum lembrar essa questão, mas quanto mais estudamos o campo da imagem, o primórdio sempre tem um lugar que se apresenta como importante, pois nos fornece princípios e práticas que se aplicam de forma atemporal nas mais diversas produções visuais, estimulando a criação e apresentando singularidade poética. As pinturas e gravuras rupestres envoltas como relicários dentro de cavernas, os mistérios do santo sudário, o ilusionismo de Georges Méliès e seus truques realizados diretamente na câmera, sugerem que o charme da imagem artesanal ou analógica pode ser tão impressionante quanto aos efeitos especiais digitais dos estúdios hollywoodianos, denotando a relatividade da tecnologia e da própria história não inerte da arte. Esse charme é da natureza do encantamento, da estética do arrebatamento que se aplica à técnica lenticular, apontando um indício do seu sucesso como suporte para representação e comercialização de imagens sacras e oníricas.

No decorrer da pesquisa, pensei se caberia me aprofundar na história do lenticular. Concentrei-me neste aspecto do artefato que poderia provocar um distanciamento do processo de criação. Uma tarefa que já exige foco suficiente diante da complexidade da técnica e da necessidade de imersão no conteúdo que objetivei abordar através da lenticularidade: as rezadeiras da comunidade do Trapiá, a religiosidade feminina, as ambiguidades e expressões de uma região, o Agreste Lenticular.

O receio de abarcar a gênese da técnica e um processo sobre ela, dois âmbitos importantes da pesquisa sobre o tema, surgiu à medida que fui adentrando no universo dessa história que se mostrou como um desafio – um quebra-cabeça com peças espalhadas em estudos publicados em múltiplas áreas: engenharia, física, matemática, óptica, química e fotografia. Cada segmento apontando um caminho para se compreender as definições da lenticularidade e seus inventores, métodos, tipos de lentes e patentes, desenhando um labirinto como trajetória. Porém, as experiências de sensação de profundidade e ilusão de movimento que artistas como Gaspar Antoine de Bois-Clair e Jesús Rafael Soto perseguiram, surgiram simplificando essas definições. Através dos trabalhos artísticos se tornou mais fácil compreender o princípio – é quando o labirinto se torna encruzilhada, lugar de encontros, justamente pelo componente do sensível se sobrepôr ao referencial tecnicista. Nesse emaranhado, alguns métodos foram difíceis de decifrar porque estavam relatados nas especificidades dos segmentos direcionados ao campo

das exatas. E as artes visuais, com grande importância nesse percurso, mostravam-se carentes de estudos sistematizados, tendo a lenticularidade como objeto.

O tema revelou o eurocentrismo dos estudos já publicados, limitando as nossas referências, majoritariamente, atreladas a uma história da arte, do cinema e da fotografia pautadas pelos centros hegemônicos que se alternam entre países da Europa e os Estados Unidos. O projeto político colonial extrapola os territórios físicos e amargamos o vazio ao nos perguntarmos como se deram esses primeiros processos lenticulares no Brasil. Levando-se em conta que associo a técnica lenticular à representação de uma manifestação da cultura de festa e de religiosidade rural nordestina, eu não poderia abstrair essa reflexão e nem deixar de tentar localizar a história desse material no contexto brasileiro. No entanto, seguirei com as referências que tive acesso, que considero importantes, porque o conteúdo das obras é local, mas o suporte, não.

2.1 Diante do enigma

Essencialmente, o artefato lenticular se forma pelo entrelaçamento de duas ou mais imagens e essa principal característica técnica o acompanha na sua poética e na sua história. O lenticular está entrelaçado em memórias de infância, em obras de arte, na ciência, no surgimento da fotografia, na religiosidade, na estética, na cultura popular e na industrialização. É um suporte que se faz presente em muitas dimensões, por isso é necessário fazer um recorte para situar essa trajetória.

A lenticularidade surgiu das experiências de quem buscava dar movimento e tridimensionalidade a uma imagem estática. Parece, no mínimo, paradoxal falar em movimento de imagem estática. Porém, não seria um delírio simplificar assim um conceito lenticular: temos uma ilustração ou fotografia que está parada, mas que se movimenta se nós a inclinarmos ou nos movimentarmos na frente delas, o que também provoca a sensação de profundidade. É um princípio que se apresenta numa dezena de métodos, mas, no seu modo mais artesanal, se dá a partir da junção de duas imagens distintas. Ambas são “cortadas” em tiras e uma imagem única é composta a partir da disposição das tiras entrelaçadas. Desta forma, o movimento e a mudança da imagem são obtidos a partir do ponto de vista de quem a observa ou do movimento sobre o material no qual ela está gravada, revelada, impressa ou pintada.

Os primeiros registros do método de composição apontam para o século XVII, na pintura a óleo do francês Gaspar Antoine de Bois-Clair² (1654-1704). Mais atuante como pastor luterano do que como pintor, seu nome surge restritamente atrelado à inventividade da forma lenticular que aplicou em alguns dos seus poucos conhecidos quadros. Gaspar buscou trabalhar lenticularmente num retrato único ou inusitadamente, duplo, as imagens do Rei Frederico IV e da rainha Louise de Mecklenburg-Güstow da Dinamarca (figura 1). Para isso, pintou a rainha e o rei em retratos diferentes, sobre tiras de madeira em formato de prismas. Em seguida, intercalou-os num painel, também de madeira. Se o observador se posicionar em frente ao quadro, visualiza uma imagem ambígua. Porém, ao mudar o ângulo de visão, caminhando um pouco à esquerda, vê surgir o Rei e, caminhando à direita, vê surgir a Rainha.



² Gaspar Antoine de Bois-Clair nasceu em Lyon, na França, em 1654, e se tornou padre jesuíta. Em 1690 se converteu ao luteranismo, mudando-se para Copenhague, Dinamarca. Foi nomeado “capelão francês” da corte do Rei Christian V. Sua obra mais celebrada são os retratos do Rei Frederik IV e da rainha Louise de Mecklenburg-Güstow. Informações disponíveis em: <https://www.thecultureconcept.com/wp-content/uploads/2011/04/Bois-Clair-Portraits.pdf>



Figura 1 - Gaspar Antoine de Bois-Clair, Retrato duplo do rei Frederico IV e da rainha Luísa de Mecklenburg-Güstrow da Dinamarca, 1700.

Fonte: <https://www.thecultureconcept.com/wp-content/uploads/2011/04/Bois-Clair-Portraits.pdf>

Seria uma tentativa de homogeneizar o poder dos retratados? Elevar o olhar do observador ao campo do mistério? O pequeno passeio retiniano faz surgir à obra. Agora não é mais um retrato duplo e, sim, triplo, poderíamos pensar em tridimensionalidade também por esse viés. Quando nos posicionamos em frente à obra, enxergamos uma ambiguidade que também possui uma estética. Os variados prismas recortados apresentam uma fragmentação quase abstrata. O corpo em movimento dialoga com o suporte lenticular, proporcionando a metamorfose. Gaspar nunca figurou nos cânones da história da arte, provavelmente, um reflexo de como a questão da autoria na obra de arte ainda estava em gestação naquele período, e apesar de ser apontado como um dos pioneiros da técnica, há indícios de que o formato tenha se manifestado desde muito antes dele, em outras regiões da Europa. Em artigo³ publicado no ano de 1977, o pesquisador e professor de história da arte Allan Richard Shickman apresenta evidências de que William Shakespeare menciona o efeito lenticular e a anamorfose⁴ em vários dos seus textos e

³ Allan Shickman, “Turning Pictures’ in Shakespeare’s England,” *The Art Bulletin* 59: 1 (1977), 67–70.

⁴ A anamorfose é uma técnica de distorção de projeção que causa uma ilusão, uma deformação de uma imagem, que pode ser reconstituída com o uso de algum espelho, aparelho ou escolha de um ponto de vista específico. (https://www.blogs.unicamp.br/massacritica/2010/01/16/arte_da_anamorfose/)

escrevera, mais especificamente, sobre o efeito na peça *Ricardo II* (1595), o trecho que abre esse capítulo e versa, metaforicamente, sobre sombras recortadas em vinte pedaços, que a depender da perspectiva, revelam tristeza ou não, desorientando os olhos, mais no exercício de buscar o ângulo da contemplação.

*Tabula Scalata*⁵, *Tabula Stritta*, Tricênio ou Triscenorama são algumas das outras denominações utilizadas para esse formato mais embrionário do lenticular. Ao fazer buscas na internet pelos nomes, encontrei poucos exemplares em reservas técnicas de museus, instituições e casas de leilão. A Galeria Nacional da Escócia⁶ armazena a obra Maria, Rainha dos Escoceses (Figura 2), datada aproximadamente de 1580 e de autoria desconhecida. O retrato de Maria, que viria a ser decapitada em 1587, acusada de conspirar contra a prima, a rainha da Inglaterra Elisabeth I, apresenta um rosto extremamente branco em contraste ao rosa das bochechas e lábios, sobrancelha fina arqueando os olhos, seguindo padrões da época, em indumentária que demarca os signos da imponência. Com o método de pintura de imagens duplas em prismas entrelaçados e com a anamorfose, todo o retrato da nobreza se transforma em caveira. Uma obra em *Vanitas*, estilo do século XVI e XVII, que contrasta símbolos de riqueza e morte em crítica à vaidade humana. O retrato duplo da rainha da Escócia encontrou na forma lenticular uma aplicação para o seu desejo de representação de contradições. O museu não detalha as circunstâncias em que a obra foi pintada, mas a própria trajetória da rainha, permeada por disputas de reinado, cárcere, tragédia e violência, denota a efemeridade da soberania e da existência numa possível metáfora visual: contemple o retrato da rainha, contemple seu crânio. O hipotético binarismo entre vida e morte, poder e inépcia. O efeito de movimento proporciona essa associação, mas faz uma breve pausa no interstício do entrelaçamento das imagens. Ao mesmo tempo em que o olho passeia entre a metamorfose dos contrastes, por um momento se depara diante de uma não figuração: o enigma, a esfinge que interpela os erros e acertos da história, todas as dúvidas que pairam sobre aquela mulher. Nos prismas desfigurados estão as frágeis ostentações do devir rainha.

⁵ O termo latino "Tabula scalata" foi introduzido em 1646 por Athanasius Kircher e pode ser traduzido, aproximadamente, como "imagem em escada". Disponível em: https://www.mas.bg.ac.rs/_media/istravivanje/fme/vol45/2/3_aderosa_et_al.pdf

⁶<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/3239/anamorphosis-called-mary-queen-scots-1542-1587-reigned-1542-1567>

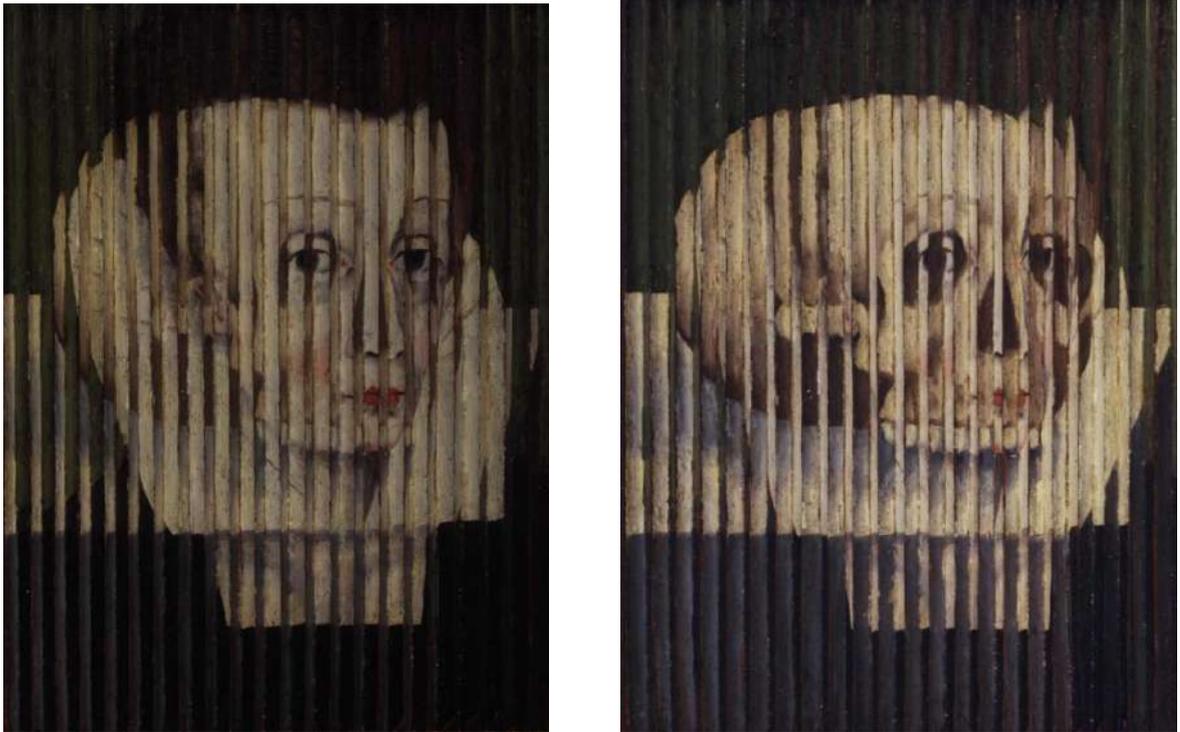


Figura 2 - Autor Desconhecido, Maria, Rainha dos Escoceses. Óleo sobre tela. 1542-1587. Fonte: Scottish National Portrait Gallery

Na reserva técnica do Galileo – Museu da História da Ciência, em Florença - Itália, a pintura a óleo do artista Ludovico Buti (1560-1611), intitulada Retrato Duplo com Espelho (1593) (Figura 3), apresenta o método em posição vertical: dois retratos executados em prismas de madeira e entrelaçados num painel único, contudo, a orientação do entrelaçamento é realizada de modo que o observador visualiza a metamorfose da obra de cima para baixo, com o auxílio de um espelho que acompanha a moldura do quadro. Retratados na obra estão Carlos III, Duque de Lorena, pintado nos prismas que estão visíveis, e sua filha Grã-duquesa Christine de Lorraine, vista no espelho que exhibe o lado oculto dos prismas.



Figura 3 - Ludovico Buti, Retrato Duplo com Espelho, óleo sobre madeira, 1593.

Fonte: Museu Galileo. Disponível em https://catalogue.museogalileo.it/object/OpticalToy_n01.html

Também no Galileo, na categoria “brinquedos óticos”, o Triscenorama, de autor desconhecido, datado do século XVII, apresenta santos entrelaçados (Figura 4). As imagens foram construídas nas mesmas proporções, numa composição pensada para se extrair o melhor possível do efeito de metamorfose.



Figura 5 - Artista desconhecido, sem título, Séc. XVII, óleo sobre madeira.
 Fonte: Museo Galileo. Disponível em: https://catalogue.museogalileo.it/object/OpticalToy_n01.html

Os livros *As duas regras da perspectiva prática* (1583, p.95) dos italianos Giacomo Barozzi da Vignola e Ignazio Danti e *A Perspectiva Curiosa* (1638, p.78), do francês Jean-François Nicéron, trazem ilustrações (Figura 5) detalhadas que descrevem a técnica. As características e o próprio contexto histórico sugerem que tais experimentos lenticulares estavam associados aos ideais do Renascimento entrelaçados com a ciência desde a sua gênese, pois o que se buscava através das ferramentas como a matemática e a geometria eram soluções para métodos de perspectiva e profundidade. Os autores descrevem o passo a passo da construção, apresentam o formato do prisma e indicam um gabarito que auxilia na disposição dos mesmos.

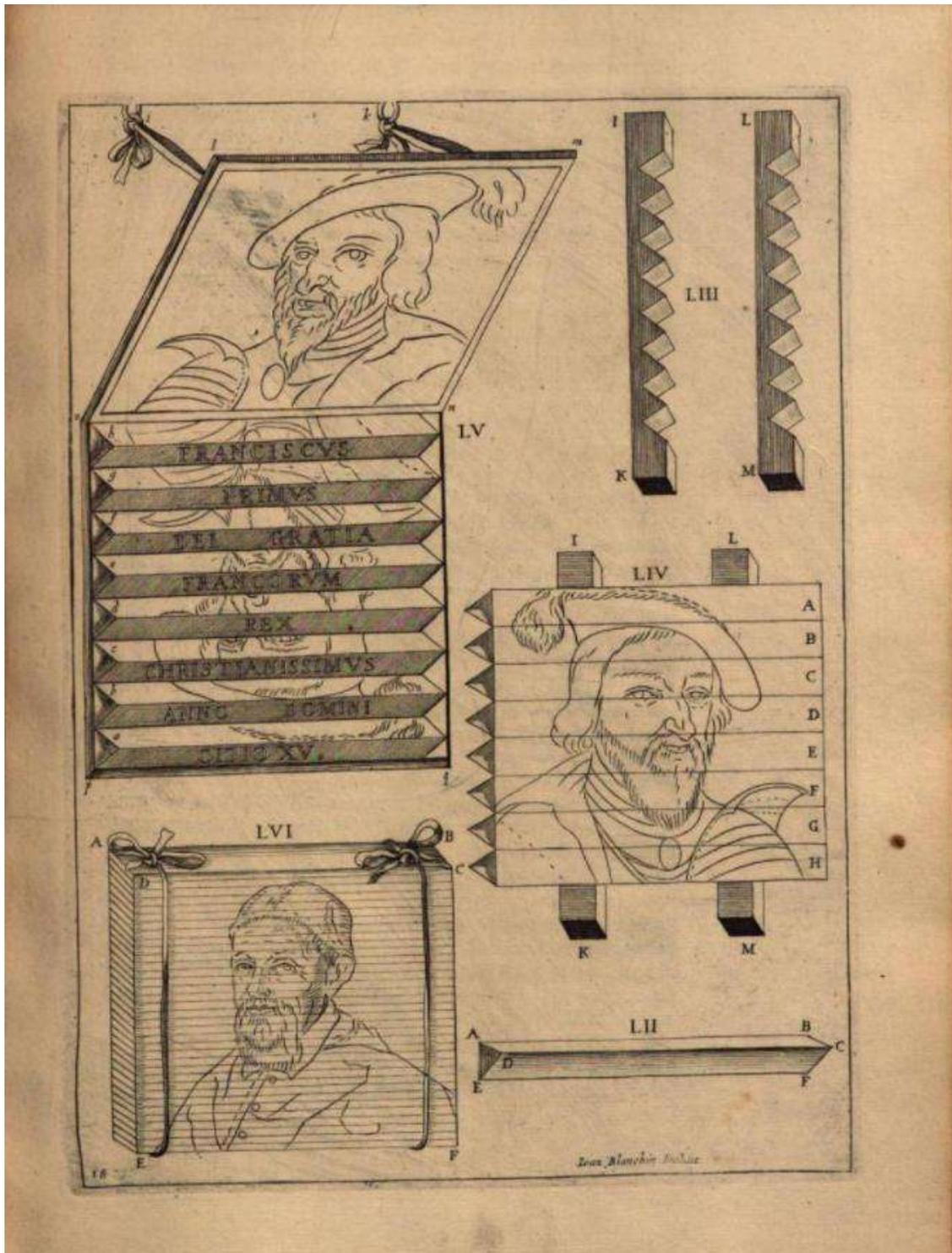


Figura 5 - Estudos de Tabula Scalata.
 Fonte: Niceron, Jean. A Perspectiva Curiosa, 1638.

O formato se popularizou e seguiu seu curso. Encontrei alguns exemplares de Triscenoramias do século XIX disponíveis em sites de leilão de antiguidades (Figura 6), já se

valendo de técnicas e suportes que foram surgindo, acompanhando novos movimentos, escolas artísticas e a própria industrialização, como a possibilidade de reprodução através da litografia. Na Capela do Engenho Prata (século XIX), localizado em Jequiá da Praia – Alagoas, consta o exemplar de uma gravura de Jesus e Maria (Figura 7), que foi trazida de Roma por um padre, irmão dos primeiros donos das terras. Mais uma vez surge a representação do sagrado nas obras que transmutam imagens sacras, evidenciando o lenticular como um suporte que extrapola a sua materialidade e se torna uma linguagem para a temática religiosa.



Figura 6 - Triscenoramamas Sacros. Autoria Desconhecida.

Fonte: https://www.liveauctioneers.com/en-gb/item/69355751_2-tabula-stritta-pictures-triscenorama-three-way



Figura 7 - Gravura sacra de lenticular artesanal do século XIX. Autoria Desconhecida. Fonte: Entrevista com André Palmeira sobre a história e arquitetura do Engenho Prata, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MsNI7ijSLZY&t=949s>

Até meados do século XIX, tais obras, predominantemente, acompanhavam a hierarquia das representações, trazendo como conteúdo as categorias de poder – igreja, monarquia e aristocracia, patrocinadores da produção artística, os que tinham prestígio e dinheiro para serem dignos e retratados como demarcação de poderio. Mas, para além de reproduzir esses grupos, acredito que o lenticular, nesse contexto, também foi aplicado como poética, pois seu formato interativo expressava a aura de soberania e esplendor que a pintura sacra e a monarquia ambicionavam. Um suporte que dialogava com o tema.

Adentrando a contemporaneidade, as denominações *Tabula Scallata* e *Triscenorama* ressurgem no século XX em criações do artista visual israelense Yacoov Agam (1928), com o termo *Agamograph*, fazendo uma referência direta ao seu sobrenome. O artista, alinhado ao cinetismo – do qual disserto mais à frente, usa o método de intercalar prismas ou ripas, exibindo formas geométricas e abstratas em pinturas, esculturas e fachadas de prédios. Encontrando a similaridade no processo e no efeito dos seus *agamographs* com a lenticularidade, viria a lançar mão de folhas com o substrato lenticular para muitas gravuras de pequenos e médios formatos.

No Monumento em homenagem e memória às vítimas do atentado à AMIA (1999) (Figura 8), localizado no instituto da comunidade judaica da Argentina, Agam constrói a escultura cinética intercalando ripas, similar aos primórdios do princípio lenticular. A obra expressa sete pontos de vista diferentes e se faz no caminhar de quem a observa. O abstracionismo geométrico ganha vida, transicionando imagens a cada mudança de posição. Já na obra intitulada *Peace* (2007) (figura 9), o artista também promove a metamorfose de formas

geométricas em outro suporte: encontra no substrato lenticular aplicado em serigrafia, o instrumento para alcançar o princípio dinâmico. Duas obras - escultura e serigrafia nos mesmos princípios de movimento, porém, materiais diferentes. O processo de criação de Yacoov Agam é uma amostra de que o efeito lenticular pode ser obtido de modo mais tradicional, com a aplicação de técnicas das belas artes, ou na apropriação de materiais resultantes da industrialização, no uso de folhas lenticulares de fábricas especializadas. Na prática, essas diferenciações são, muitas vezes, impostas por um discurso que opera enquadrando modos de fazer. Agam, como devem ser os artistas, é livre para passear entre materiais, técnicas e anti-técnicas.

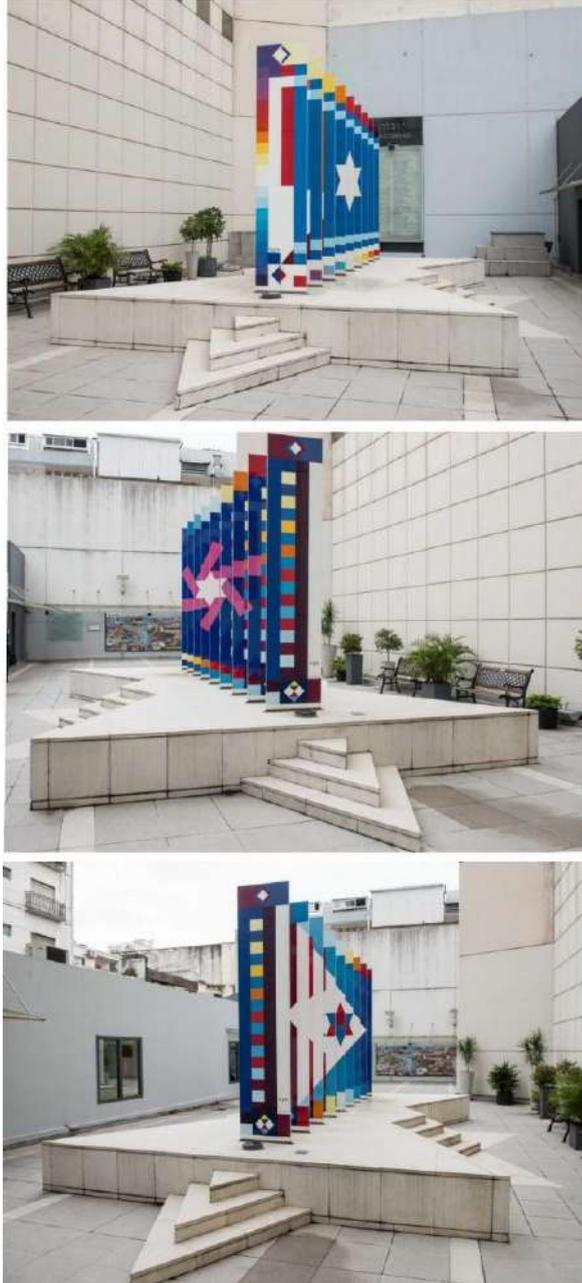


Figura 8 - Yacoov Agam, Monumento em homenagem e memória às vítimas do atentado à AMIA (Argentina), 1999. Fonte: Disponível em: <https://www.amia.org.ar/2018/08/29/a-20-anos-de-la-instalacion-de-la-obra-de-agam-en-amia/>



Figura 9 - Yacoov Agam, Peace, 2007. Fonte: <https://www.parkwestgallery.com/artist/yaacov-aga>

É assim que vemos um tempo circular para o princípio da lenticularidade que segue dialogando com vários criadores em diferentes períodos, utilizando-se de uma diversidade de materiais que não se definem como novos ou ultrapassados, mas, sim, como potenciais ferramentas criativas. E mesmo que as terminologias reducionistas da história da arte possam ser limitadoras das práticas artísticas, é inegável a contribuição e a importância de movimentos como o impressionismo, o pós-impressionismo, o cubismo, o dadaísmo, o construtivismo, na experimentação e no jogo da percepção humana. Contudo, a partir dos anos 1950, tal poética ganhou mais força através da Arte Cinética, da Arte Óptica, do GRAV - *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, onde criadores se empenharam em produzir imagem em movimento, opticamente, ilusória ou real, seja incorporando materiais que possibilitassem o feito ou se apropriando do movimento do espectador. Artistas, interessados em compreender e executar obras em que pudessem desbravar os mistérios do olho e do cérebro, experimentaram suportes que, literalmente, se moviam, ou que, mais surpreendentemente ainda, pareciam se mover, ratificando a compatibilidade técnica e estética com o lenticular.

Para além das características formais, essas “escolas da arte”, por assim dizer, buscavam aproximar o espectador da obra, fazendo do sujeito um coautor da criação. O movimento que se desejava obter na imagem se complementava com a efetiva participação do público, o que se diferenciava, sensivelmente, por exemplo, da posição de espectador numa sala de cinema, mesmo sendo o filme uma imagem que também se move e mesmo não sendo prudente separar linguagens que não tardariam a se tornarem híbridas, principalmente, se levarmos em conta a proximidade do cinema 3D, estereoscopia e autoestereoscopia, onde interatividade e sensação também se encontram. Mas, intencionalmente, as escolas das artes ópticas e cinéticas percorriam metodologias que colaboravam com a perda do caráter burguês de um determinado campo das artes visuais vinculado a um circuito expositivo classista e exclusivista, muitas vezes, acompanhados de uma crítica reticente a essas produções, que temiam que esses trabalhos pudessem ser vistos apenas como uma “regressão à arte obcecada pela sensação retiniana” (Archer, 2008, p.17).

A verdade é que o lúdico dessas expressões ópticas é popular, gera empatia e, a brincadeira é uma força política subestimada. A atração que a imagem lenticular exerce sobre as pessoas rompe com a barreira solene da obra de arte estanque na parede da exposição. O intocável, a distância espacial do sujeito e da obra, a materialidade adormecida de pinturas, esculturas e fotografias são dissolvidos. O lenticular sugere o toque, o manuseio das figuras pelas mãos, o caminhar do corpo, a interação literal.

No bojo desses movimentos, há uma forte representatividade de artistas latino-americanos: Carlos Cruz Diez (1923 - 2019), Gego - Gertrud Goldschmidt (1912 - 1994), Jesus Rafael Soto (1923 - 2005), Abraham Palatnik (1928 - 2020), Sérvulo Esmeraldo (1929 - 2017), Julio Le Parc (1928). São muitas pesquisas e experiências de artistas que se apropriaram de materiais ou construíram os seus próprios suportes para agitar os fenômenos da percepção. Obras como *Óculos para uma outra visão* (1965) (Figura 10), do argentino Julio Le Parc (1928), que instigou o público a usar óculos construídos com formatos variados, texturas e aplicações de listras nas lentes (Dempsey, 2003). No percurso final da pesquisa, tive a oportunidade de ver de perto algumas obras em Buenos Aires, dentre elas, a escultura *Hacia la luz*, de Julio Le Parc, inaugurada em 2016 (Figura 11). A escultura produz movimentos em linhas onduladas, fazendo-nos investigá-la por todos os lados, mudando sua imagem a cada ângulo, como um monumental *ombro-cinema* em via pública.

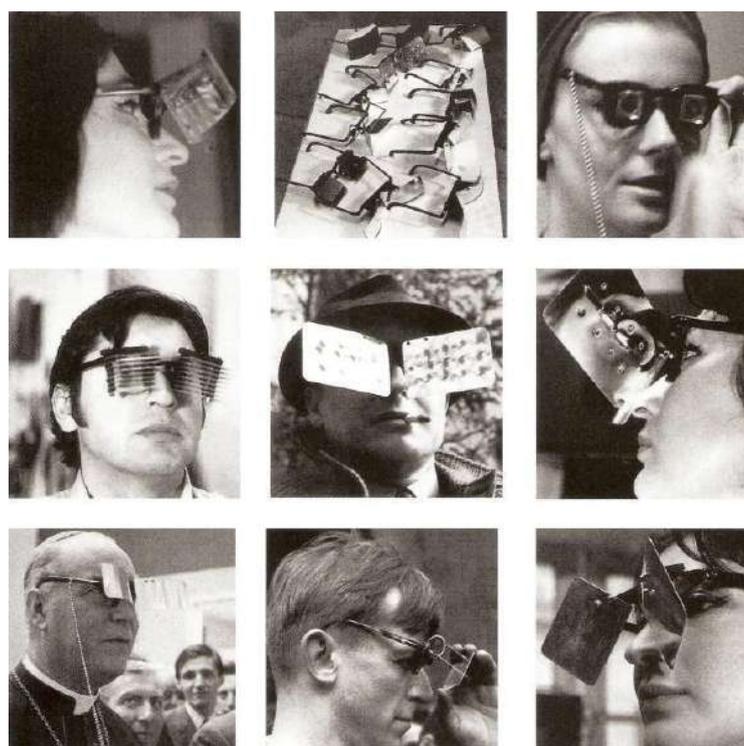


Figura 10 - Julio Le Parc, *Óculos para uma outra visão*, 1965.

Fonte: DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

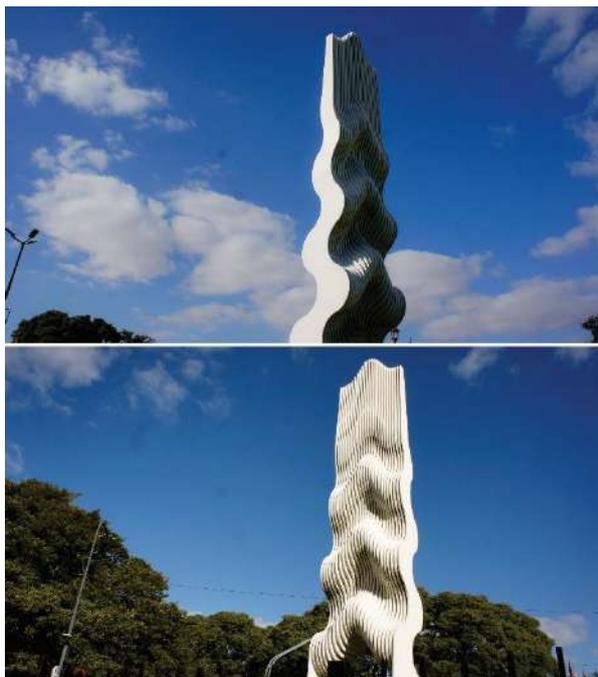


Figura 11 - Julio Le Parc, *Hacia La Luz*, 2016.
Fonte: Elaborada pela autora (2022).

La Cajita de Villanueva (1955) (Figura 12), do venezuelano Jesús Rafael Soto (1923–2005) e as *Fisiocromias*, de Carlos Cruz Diez (1923-2019), que cito adiante, similarmente, brincam com a sensação da mobilidade da imagem. No cubo de Jesús Soto, o efeito moiré é explorado pela sobreposição de linhas, construindo e permutando formas a cada alteração no ângulo de visão. O efeito paralaxe se realiza quando a grade de linhas desliza sobre a composição, que também é feita de linhas, mais uma vez guardando semelhanças com o *ombrocinema*, ou seja, parentes muito próximos à lenticularidade. Certa vez, em entrevista ao curador Ariel Jimenez, Soto rememorou a alegria da descoberta do efeito: “Sobrepondo uma trama de pontos a uma trama de quadrados pequenos, descobri um fenômeno que me deixou flutuante de felicidade (...): é que, ao superpor as tramas, apareceram núcleos luminosos que giravam e se moviam quando eu mudava de posição na frente deles” (Jimenez, 2014, p. 100).

A partir do meu percurso de criação de lenticulares, consigo imaginar essa felicidade, assim como acredito que é a felicidade de Julio Le Parc, de Daniel Santiago, de Gego e de tantos outros e outras que perseguiram as ilusões e o domínio do olhar, algumas vezes provenientes de muitas tentativas e várias frustrações, outras completamente ao acaso, que talvez nem seja tão acaso assim para quem está imerso na busca e na alegria genuína pelos resultados.



Figura 12 - Jesús Rafael Soto, *La Cajita de Villanueva*, 1955.
Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/jesus-rafael-soto-la-cajita-de-villanueva-1>

2.2 A ilusão é real

Uma grande revolução estava por vir no campo das artes ópticas: a invenção das microlentes. Usadas por mim, por Agam, por Marcel Duchamp e Man Ray, pela publicidade, pelo comércio e elaboradas no âmbito científico. Com elas, o princípio lenticular foi aperfeiçoado e abraçado pela fotografia e, conseqüentemente, pela indústria, com a contribuição fundamental das mãos, mentes e olhos de vários cientistas. Não é possível falar de lenticular sem falar de ciência e, foram as próprias academias científicas, os primeiros espaços expositivos das fotografias. Cientistas e artistas se encontram na curiosidade e observam o mundo

explorando o que pode vir a ser fenômeno. A arte é a morfologia da vanguarda, inventando e se reinventando. Invenção é a palavra que entrelaça a criação em ciência, arte e lenticularidade.

A frágil hierarquia estabelecida entre os campos do conhecimento, em parte, um legado da tradição positivista, poderia fazer com que as alegrias das descobertas artísticas parecessem pueris diante de um físico, um engenheiro, um matemático. Mas, ao me debruçar sobre os aspectos da história da imagem lenticular no contexto dessas categorias, não há diferença no quesito celebração da invenção. O que pode existir são sutis distinções de linguagem e método que conferem uma suposta maior liberdade aos artistas e um maior rigor estrutural aos cientistas. Porém, a invenção das lentes e as impressões lenticulares causaram a euforia necessária para que se estimulasse uma pesquisa contínua de seus modos de fazer.

É arbitrário delimitar um marco histórico da criação das imagens técnicas e fotomecânicas, das quais destaco as obtidas através de lentes e maquinários de captura e exibição, pois, como vimos anteriormente, as artes plásticas já perseguiam experimentações com a imagem desde os seus primórdios. Mas é preciso destacar que a partir de meados do século XIX, seguindo pelo século XX, no contexto de Revolução Industrial, uma grande efervescência criativa reuniu cientistas e inventores em torno do processo de produção de imagens, numa escalada de aperfeiçoamento tecnológico para produzir impressão de realidade (Machado, 2015). Os objetivos eram interdisciplinares e fantásticos, tal como enxergar um corpo por dentro. Os resultados foram desde a descoberta do *raio-x* e da autoestereoscopia para fins de diagnóstico na medicina aos retratos e postais lenticulares como souvenirs, artefatos de entretenimento em parques, praças, bares, circos, centros comerciais, onde as primeiras vivências com o cinema se concretizaram, num período em que a sociedade passava a acompanhar os jogos de imagem que a vida moderna proporcionava e o extraordinário que era obter as imagens do mundo e ainda fazê-las se movimentarem; “naquele tempo, vivia-se uma época de pleno encantamento com as descobertas científicas, das quais se esperava qualquer maravilha” (Montero, 2013, p.85)

Cérebro, olho, corpo. Artistas buscando uma representação da realidade se apropriando de imagens técnicas para gerar novas percepções ou de criação de realidades outras, subjetivas, oníricas, delirantes, fantásticas e ambíguas, concomitante à dimensão de um real que intencionava imitar a visão humana, a percepção psicofísica nos parâmetros da ciência, a sensação de real pela disposição de formas, cores, imagens. Pesquisadores e realizadores entendendo, através de artefatos, como os dois olhos funcionam, a relação entre eles e o cérebro. Relacionados ao princípio lenticular, as **linhas e as lentes** foram os instrumentos desencadeadores de métodos e processos.

Para sistematizar um panorama dos inventos lenticulares, é preciso apontar que muitos criadores estavam experimentando técnicas paralelamente, por vezes dialogando e convergindo materiais alternativos, que iam sendo gradativamente elaborados e ampliados. Os pioneiros fornecem informações valiosas sobre o tema até para as tecnologias mais recentes.

Espalhados nos relatos dessa história, se sobressai um grupo de homens – uns com maior inclinação à ciência, outros à indústria e/ou entretenimento, outros à arte. Não há mulheres nesse grupo, pois não são citadas, no entanto, procuro pistas para a pesquisa. Ao assistir a um webdocumentário⁷ que narra a trajetória do inventor Maurice Bonnet e sua empresa *La Relièphographie*, mulheres aparecem furtivamente como secundárias, invisíveis, sem nenhuma referência ao que fazem. Um rápido *frame* (Figura 13) com presenças femininas próximas ao *trailer* que faz itinerância em vários países, inclusive com alusão ao Brasil, apresentando a incrível novidade do momento: a fotografia em relevo, uma das denominações para o lenticular. Como acreditar que mulheres criadoras não existiram, mesmo que em pequeno número, mulheres que se interessaram e também pesquisaram tais técnicas? Nos espaços de realização científica, ambiente, majoritariamente, masculino e machista, nunca foram bem-vindas. Estavam destinadas, prioritariamente, a atividade doméstica não remunerada.



⁷ Webdoc disponível em: <http://www.reliephographie.com/webdoc2017/index.html#EP06>

CAS XIII

APPAREIL A RAMPE

Appareil de photographie en relief.

<u>DOSSIER</u>	<u>P A Y S</u>	<u>DATE DEPOT-N° DEPOT</u>	<u>N° DELIVRANCE</u>	
	FRANCE	8/8/41	943.086	36
59	HOLLANDE	29/7/42	57.921	37
60	BELGIQUE	28/7/42	446.627	38
61	ALLEMAGNE	18/7/42	113.516	39
62	SUISSE	31/7/42	234.802	40
63	ITALIE	8/8/42	421.923	41
64	ESPAGNE	8/8/42	158.193	42
337	PORTUGAL	27/8/45	23.709	43
280	ANGLETERRE	13/8/45	615.630	44
368	ETATS-UNIS	25/10/45	624.560	45
421	CANADA	7/8/42	535.931	46
556	ARGENTINE	19/2/47	58.657	47
525	BRESIL	5/9/46	35.016	48

Figura 13 - Mulheres trabalhando na divulgação da fotografia lenticular nos anos 1940.
Webdocumentário Maurice Bonnet. Fonte: <http://www.reliephographie.com/webdoc2017/index.html#EP06>

As narrativas historiográficas destacam os seus eleitos: ocidentais, europeus, homens, brancos, a cultura patriarcal vai deixando as pessoas na invisibilidade, no esquecimento. Eventualmente, um debate com viés político importante como esse, pode se tornar um sintoma de moda, com tendência a resvalar em bordões. Questões que são apropriadas e, conseqüentemente, enfraquecidas, na complexidade de uma sociedade capitalista que é propensa ao que realça virar mercadoria, fragmentar e apresentar contradições, disputas epistemológicas e de poder. Reflito assim por temer que a discussão sobre o feminismo e o colonialismo, em alguns momentos, também não escaparam de uma apropriação predatória, superficialmente mercantilista, e ao apontar questões tão sérias e fundamentais da nossa construção de conhecimento pareço estar recorrendo a essa retórica para revelar a obviedade de uma academia que ainda vem se redescobrimdo numa perspectiva não colonial e antipatriarcal. Talvez seja pelo incômodo de querer uma prosa livre de clichês e também para fugir de um individualismo neoliberal que incorre em afastamento e segregação intelectual, subtraindo a questão de classe. Sou uma mulher nordestina, originada do agreste de Pernambuco, professora no semiárido, retirante dentro do meu próprio estado para conseguir acesso à universidade, com a minha linguagem e as minhas leituras, que por muito tempo enxerguei como deficitária em relação aos autores, às pesquisas e às obras de arte que eu nunca tinha visto antes, com difícil

acesso às linhas de fomento, por não possuir a informação. Hoje, posso analisar, celebrar e apresentar no doutorado o que parecia menor se apresentado por mim que escrevo de dentro, e legitimado se fosse pesquisado e apresentado pelo olhar do outro, do “especialista” que escreve de fora, pois os saberes populares, das comunidades rurais, de pessoas do interior e periféricas muitas vezes se perpetuaram, equivocadamente, como subalternos. Portanto, relatar o incômodo dessa política da ausência não é modismo, é reparação que abre caminhos.

2.3 A Santíssima Trindade, o 3D.

Retomo as questões mais técnicas da lenticularidade. O popular e refinado 3D, a tridimensionalidade caracterizada resumidamente por altura, largura e profundidade, é associada à experiência estética transcendental dessas imagens lenticulares. Se pergunto ao camelô do centro de Garanhuns (PE) ou a vendedora da loja da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de João Pessoa (PB) como são chamados os quadros e cartazes em que uma Nossa Senhora Aparecida (figura 14) parece saltar do suporte ou Nossa Senhora de Guadalupe (figura 15) transiciona para a imagem de uma Sagrada Família, ambos me respondem com veneração que o produto que comercializam: é 3D, e essa aparência eleva ainda mais o status de imagens sagradas. Mesmo que o quadro seja uma animação em *morph* ou *flip*, o aspecto da profundidade popularizou a nomenclatura 3D para todas as famílias de lenticulares. Sendo assim, é importante situar o leitor nos conceitos de 3D, denominados como **estereoscopia** e **autoestereoscopia**.



Figura 14 - Nossa Senhora Aparecida em Lenticular 3D.
Fonte: Coleção particular - Marcela Camelo Barros (2019)



Figura 15 - Nossa Senhora de Guadalupe e A Sagrada Família. Lenticular morph/flip.
Fonte: Coleção particular - Marcela Camelo Barros (2020)

2.3.1 Estereoscopia

A estereoscopia, que na etimologia da palavra deriva do grego *stereo* – sólido/tridimensional e *skopia* – visão, é um meio de visualização e percepção de tridimensionalidade, mais especificamente, de profundidade, em imagens impressas, fisicamente planas, bidimensionais. É baseada no fato de que a nossa visão é essencialmente binocular, ou seja, enxergamos os objetos, as pessoas, as paisagens do mundo pelos nossos dois olhos e entre eles existe uma distância. Portanto, cada olho recebe uma imagem da mesma cena com perspectivas ligeiramente diferentes, mesmo que aquela paisagem, pessoa ou objeto na nossa frente seja único. A estereoscopia é o efeito que parte da fusão dessas duas imagens aparentemente iguais, porém, diferentes, em uma só, por intermédio do estereoscópio, instrumento que os inventores desenvolveram a partir da compreensão da binocularidade.

Para enxergarmos a profundidade das imagens bidimensionais, o cérebro atua como um terceiro olho. As imagens continuam planas, mas a nossa mente as lê como tridimensionais, provocando toda essa sensação do real. Tais imagens são obtidas a partir das câmeras com duas lentes e decodificadas quando as colocamos no estereoscópio.

Dos primeiros registros que se têm de experiências com a estereoscopia, constam os estudos do físico inglês Charles Wheatstone (1802 – 1875). Em 1833, para demonstrar o fenômeno, Wheatstone criou um aparelho (figura 16) que dispunha de dois espelhos que

permitiam ver em profundidade quando duas imagens⁸ eram postas nas superfícies antagônicas (Paracampo, 2017). Em 1849, o modelo (figura 17) de estereoscópio foi simplificado pelo físico e inventor escocês David Brewster (1781 – 1868) e o princípio passou a ser sucessivamente aplicado em outros modelos que foram surgindo e sendo produzidos industrialmente, ofertados no comércio, incorporados no cotidiano de uma sociedade cada vez mais encantada pela fotografia tridimensional.

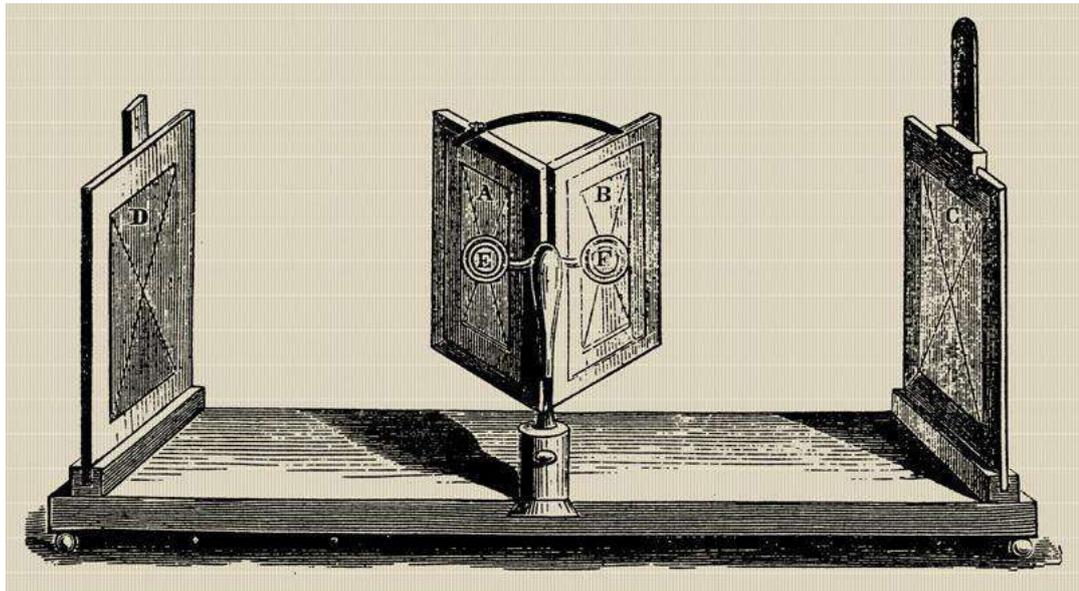


Figura 16 - Figura 16 - Estereoscópio de Charles Wheatstone

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Wheatstone-mirror_stereoscope_XIXc.jpg

⁸ A fotografia estereoscópica só foi comercializada a partir de 1851. Este efeito era conseguido porque as fotografias eram tiradas ao mesmo tempo com uma câmara de objetivas gêmeas, tendo os centros das objetivas separados entre si por cerca de 6,3 cm - a distância média que separa os olhos humanos. FOTOGRAFIA Estereoscópica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3865/fotografia-estereoscopica>>. Acesso em: 11 de Jun. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

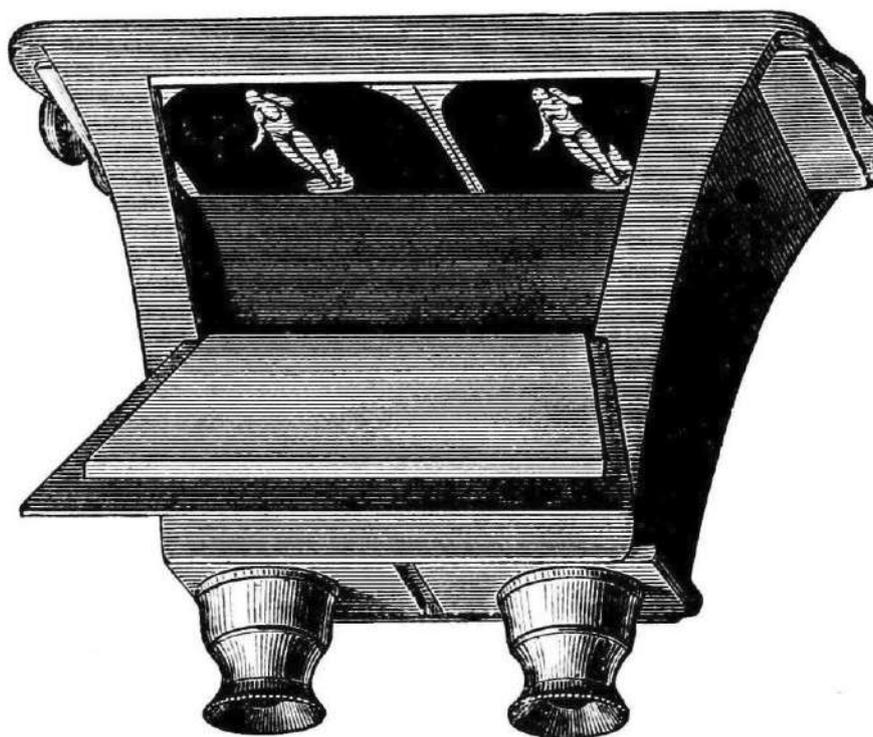


Figura 17 - Estereoscópio de David Brewster

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PSM_V21_D055_The_brewster_stereoscope_1849.jpg

Vale reiterar que artistas de países da América do Sul transformaram o nosso continente num celeiro de criações ópticas. Contudo, poucos são os instrumentos de estereoscopia do século XIX registrados. Segundo a historiadora Maria Isabela Mendonça (2019), no Brasil do século XIX, a produção estereoscópica era majoritariamente realizada por fotógrafos profissionais de origem estrangeira⁹. Os fotógrafos Marc Ferrez (1843-1923), morador do Rio de Janeiro, e Revert Henrique Klumb (1826-1886), alemão radicado em Petrópolis¹⁰, eram profissionais que não se dedicavam exclusivamente à técnica, utilizavam-na como mais uma dentre o leque de possibilidades que foram surgindo no período.

No entanto, eu precisava experienciar esse fenômeno primordial da tridimensionalidade para ter o alcance dessa sensação e compreender o conceito de estereoscopia na prática. As experiências contemporâneas, como os óculos digitais e as atuais salas de cinema equipadas para projeção 3D, não me compraziam. Foi quando tive a oportunidade de conhecer o acervo

⁹ (<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=14719> (*Maria Isabela Mendonça dos Santos)

¹⁰ FOTOGRAFIA Estereoscópica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3865/fotografia-estereoscopica>>. Acesso em: 11 de Jun. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

de dois colecionadores argentinos, com estereoscópios seculares, porém, de origem europeia. Visualizei *stereoviews* – par de imagens elaboradas para serem vistas por estereoscópios tanto reveladas em vidro quanto em transparências coloridas¹¹, o que possibilitou comparar os níveis de ilusão (figuras 18, 19 e 20). Também garimpei estereoscópios com valor acessível em sites de vendas, antiquários e redes sociais. Através do *Mercado Livre*, adquiri dois modelos de 1950: *View-Master*, de patente registrada nos Estados Unidos, e *Tele-Visex* (figura 21), um raro exemplar de estereoscópio brasileiro, com patente registrada no país.

Ao posicionar os estereoscópios no rosto, permiti que o cérebro fosse, aos poucos, acomodando a informação e, de repente, estava de frente a um vendedor de água na Palestina, da coleção de vistas etnográficas *Tele-Visex* (figura 22) ou de frente à baiana do Acarajé, do disco *Salvador Baía* (figura 23). Às vezes, olhos e cérebro se desencontraram e a ilusão desapareceu em segundos, como se o meu sistema cognitivo tivesse saído do ar. Fecho o olho esquerdo, abro o direito e vice-versa, como se eu estivesse ligando e desligando o engenho da minha percepção, porém, o passeio pelos sentidos volta à imersão quando troco de imagem. Religo a capacidade de adentrar na ilusão. Os tipos de lente, as composições das fotografias e as ilustrações dos *stereoviews* interferem na capacidade dos instrumentos oferecerem maior ou menor sensação de profundidade.

¹¹ suportes, opacos ou transparentes, foram empregados para a produção de fotografias estereoscópicas, desde a daguerreotipia, a ambrotipia, a calotipia, as fotografias sobre papel albuminado ou de gelatina, bem como as transparências coloridas dos autochromes dos irmãos Lumière, precursoras dos modernos slides. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3865/fotografia-estereoscopica>>. Acesso em: 11 de Jun. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



Figura 18 - Estereoscópio do século XIX. Fonte: Elaborado pela autora, 2022.



Figura 19 - Estereoscópio do século XIX. Fonte: Elaborado pela autora, 2022.



Figura 20 - Stereoview vintage. Fonte: Elaborado pela autora, 2022.



Figura 21 – Estereoscópio Tele-Visex. Fonte: Coleção particular - Marcela Camelo Barros, 2022.



Figura 22 - Discos de fotografias 3D (Tele-visex e View Master). Fonte: Coleção particular – Marcela Camelo Barros, 2022.



Figura 23 - Interior do Estereoscópio com Fotografia 3D Baiana, aproximadamente 1950, autoria desconhecida. Fonte: Coleção Particular – Marcela Camelo Barros, 2022.

O anáglifo é outro tipo de estereoscopia bastante disseminado e utilizado no cinema comercial e tem suas primeiras aparições registradas a partir 1853, oriundas das criações de um médico alemão chamado Wilhem Rollmann. A técnica tem como princípio o uso de uma imagem para cada olho, cada uma com um filtro de cor diferente, majoritariamente, vermelha e azul. As duas imagens são decodificadas utilizando os óculos bicolores e elas, mais uma vez, são fundidas em nossa mente, proporcionando a percepção de tridimensionalidade. Quando a composição foi vista através de óculos com uma lente vermelha e uma lente azul, cada olho percebeu apenas uma imagem.

Com o auxílio da nossa sensibilidade, a estereoscopia tem sempre um intermediário para produzir as ilusões ópticas, seja o estereoscópio ou os óculos anáglifos. Entre as imagens duplas (*stereoviews*) e os nossos olhos, se situa o instrumento que media a ilusão, tornando a experiência individual. Já com o olhar fixo no estereoscópio, nos isolamos do mundo, o que nos impede de compartilharmos a visualização simultaneamente com as pessoas ao nosso redor. Os visores e os óculos atravessam, literalmente, a ilusão, lembrando-nos da artificialidade da miragem. A estereoscopia também carrega limitações relacionadas à restrição do tamanho das fotografias que são acopladas aos *stereoviews* para se acomodar no tamanho do visor (Parente, 1999).

As limitações desafiaram inventores que se debruçaram sobre a tentativa de promover uma experiência mais livre e menos isolada de visualização de profundidade em imagens bidimensionais. Ir além, na tentativa de imitar a nossa visão humana seria aperfeiçoar a ilusão ao ponto de considerá-la dentro de um patamar poético de realidade. Para não se restringir a necessidade da intermediação dos estereoscópios ou dos óculos e para elevar o desenvolvimento e uso dos fenômenos psicofísicos, surge a autoestereoscopia, que abriga muitas técnicas de composição e exibição de imagens, dentre elas, o lenticular.

2.3.2 Autoestereoscopia

Chuva, fumaça, fogo, poeira. Fenômenos da natureza de visões em volume. Um pingo de chuva cai na nossa frente, outro atrás dele e milhares em profundidade. A chuva pode nos dar uma impressão de holograma, assim como a poeira e o seu redemoinho, sem a necessidade do estereoscópio ou dos óculos anáglifos, visualizamos a forma afunilada do vento em volume percorrer os terreiros das casas do agreste, do *Trapiá*, do chão da novena, da Igreja de Geruza. A folhagem da palmeira leque é uma impressão lenticular, *tabula scalata* natural. São fenômenos autoestereoscópicos sem a interferência humana na sua criação. Profundidade e efeito de paralaxe são ilusões construídas pelo próprio ato psicofísico de enxergar, contudo, os cientistas e criadores foram além, buscando manipular imagens para fins de autoestereoscopia, como também para dispensar o uso dos instrumentos estereoscópios. Enxergar tridimensionalidade e ilusão de movimento em imagens estáticas sem a necessidade dos óculos e dos estereoscópios é uma definição resumida para a autoestereoscopia.

A autoestereoscopia foi revolucionária porque permitiu uma liberdade de movimento que a estereoscopia não alcançou. A partir dos estereoscópios, o espectador ficava num ponto fixo, concentrando toda a sua atenção através do instrumento que cercava toda a região do seu olhar, como cabines particulares e compactas de visualização (figura 24). Já com as expressões autoestereoscópicas, as pessoas poderiam se movimentar perante as imagens, interagir com outras, comentar o que estavam enxergando, numa contemplação participativa.

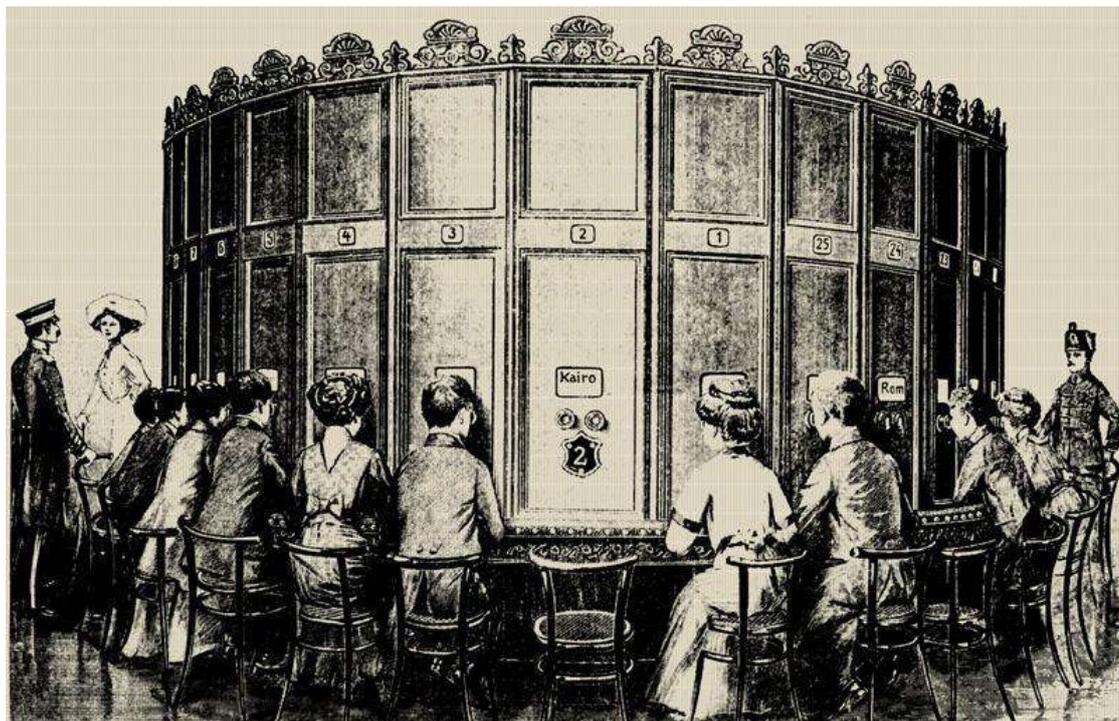


Figura 24 - Kaiserpanorama, 1880. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:August_Fuhrmann-Kaiserpanorama_1880.jpg

Os engenheiros da indústria das telas de televisão e de computadores, criadores de cinema 3D e demais desenvolvedores se mantêm em constante pesquisa para alcançar um sistema exitoso de captação e exibição de imagens em que a autoestereoscopia já esteja contida, ou seja, o 3D apareça ao espectador sem a necessidade dos óculos. Os cinemas russo e francês¹² foram pioneiros nesse quesito; a materialidade da tela decodificando a imagem construída lenticularmente (figura 25). Construíram uma tela de barreira radial para projetar filmes autoestereoscópicos (Funk, 2012), porém, a complexidade desse formato de exibição demandou uma série de arranjos, tais como a inclinação milimetricamente calculada da sala de exibição e projeção, e situações simples como encostar a cabeça no ombro da sua companhia no cinema deveriam ser evitadas para que não se perdesse o ângulo correto de visão.

¹² FUNK, Walter. *History of autostereoscopic cinema*. 2012.

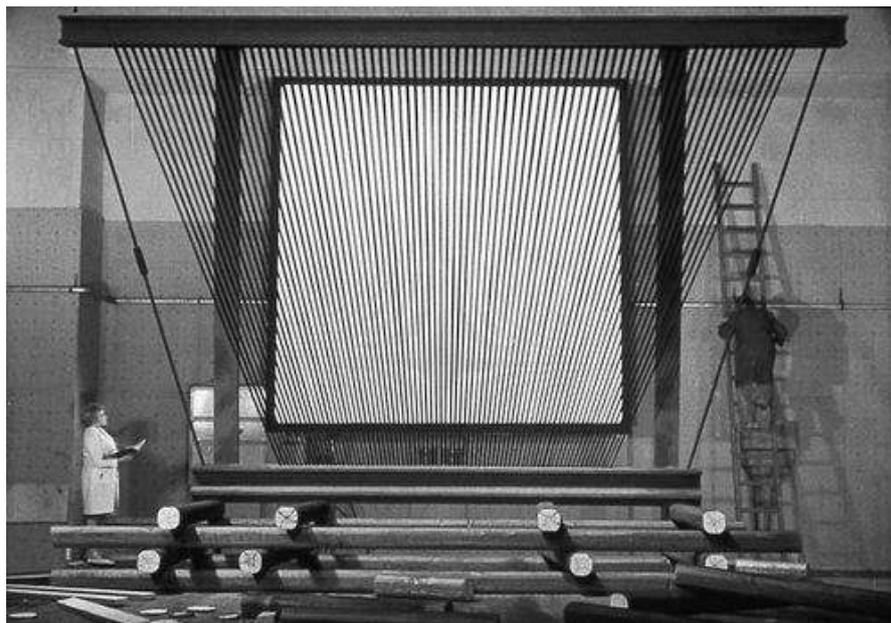


Figura 25 - Sistema de tela de cinema autoestereoscópico, século XX.
 Fonte: FUNK, Walter. History of autostereoscopic cinema. 2012.

No entanto, muitos suportes autoestereoscópicos se alimentam justamente do deslocamento do espectador, pois a ilusão se forma a partir do movimento do corpo, na alteração do ângulo de visão. Se na estereoscopia, o cérebro age como um terceiro olho, na autoestereoscopia, enxergar é um ato corpóreo e dinâmico contido na materialidade das suas expressões. O lenticular agrega tanto a tridimensionalidade quanto a imagem animada através da persistência das listras e lentes. É parente próximo do *Ombro-Cinema*, técnica em que prevalece o movimento da imagem em relação à profundidade. Ambas estão no arcabouço da autoestereoscopia e fazem conexões umas com as outras, pois surgiram paralelamente e não ficam estanques em categorias pré-definidas. Ilusões de óptica são pós-imagens cocriadas com a nossa mente, uma interface orgânica. Aqui, defino, resumidamente, as principais manifestações irmãs da lenticularidade que combinam e recombina particularidades.

Holografia

A holografia é um processo de gravação e exibição de imagens em três dimensões, com múltiplos métodos e suportes. Ela é elaborada a partir da recriação de uma mesma imagem em ângulos diferentes, o que proporciona a sua visualização espacial. Um dos métodos mais utilizados é a captura fotográfica de um objeto em 360 graus e a sua projeção refletida a fim de se obter a imagem em volume. Possui um método de impressão muito sofisticado que segue o mesmo conceito da tridimensionalidade sem uso dos óculos. A superfície bidimensional da

fotografia holográfica exhibe volumes que transbordam para o campo da sensação. O holograma também se popularizou, pois permite que enxerguemos imagens como se fossem reais, entretanto, são simulacros que ficam na fronteira da realidade. Ultimamente, vários shows musicais substituíram a ausência física de astros do mundo *pop* por hologramas. O recurso conquistou adeptos e se disseminou no mundo do entretenimento. Desenvolvi hologramas para a exposição do projeto “Repatriação digital”, do acervo Afro Pernambucano, sob a guarda do Centro Cultural São Paulo. O holograma foi o formato que encontrei para apresentar os objetos confiscados de terreiros do Recife da década de 1930, durante as perseguições às religiões de matriz africana e salvaguardados pela missão folclórica de Mário de Andrade. A técnica holográfica não substitui a materialidade e a sacralidade dos objetos, mas ativa, expograficamente, o desejo de tê-los por perto.

Paralaxe de barreira

O conceito de Paralaxe de Barreira designa uma boa parte das técnicas que utilizam as listras como elemento propulsor da sensação de imagem em movimento. Paralaxe significa “deslocamento aparente de um objeto quando se muda o ponto de observação”¹³. Paralaxe de Barreira consiste em utilizar uma barreira/tela de linhas espaçadas para decodificar uma imagem construída com linhas intercaladas. Sobrepor a tela tracejada na imagem resulta em ilusão de profundidade e movimento.

No dia a dia, paralaxe é mais comum do que imaginamos: uma porta dupla de correr de vidro jateado com listras, grades verticais que mudam de formato quando alteramos nosso ângulo de visão, uma estampa listrada que vibra na tela da televisão, fenômenos pareados com o efeito de *Moirè*, que é a sobreposição de tramas em prol da vibração.

Ombro-Cinema, Kinegram

Justapor linhas e telas acarretou em muitos processos criativos que alternavam os suportes e as nomenclaturas. O *Ombro-Cinema* cria a ilusão de imagem em movimento com uma tela de listras impressas sobreposta a uma sequência de imagens interpoladas, aparentemente, distorcidas. Os *Ombros-Cinema* são elaborados com uma folha que intercala listras preenchidas e espaços vazios e, muitas delas são produzidas em transparências tracejadas por linhas pretas sólidas. O que faz o *Ombro-Cinema* acontecer é a imagem que o acompanha, chamada de *Kinegram*. O *Kinegram* é uma imagem manipulada, estruturada em listras

¹³ Definição de Paralaxe disponível no Dicionário Oxford.

entrelaçadas, assim como é a imagem base do lenticular, formando uma composição que possibilita o surgimento de uma animação na medida em que se desliza a tela listrada sobre a folha com a ilustração ou fotografia tracejada. A imagem vibra e se torna dinâmica quando cada listra preta da folha transparente cobre o espaço vazio do *kinegram*, onde visível e não visível desencadeiam a ilusão de movimento no nosso cérebro. Apontada como uma criação do final do século XIX, a técnica também tem outras denominações e variações a depender do inventor e da patente. Nos anos 2000, se popularizou com o termo *Scanimation*, uma marca registrada, patenteada pelo inventor Rufus Butler Seder.

Em 1898, foi publicado em Londres o livro *Motograph Moving Picture Book* com uma série de imagens tracejadas e acompanhadas da tela de listras impressas na transparência. Numa das edições do livro, a capa foi especialmente ilustrada pelo pintor francês Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), que vivia imerso na atmosfera boêmia e festiva de vaudevilles, cabarés e salões da França, criando cartazes e assimilando as novidades do entretenimento do final do século XIX. A ilustração (figura 26) retrata o ambiente da época, exibindo uma mulher visualizando ilustrações através da transparência.

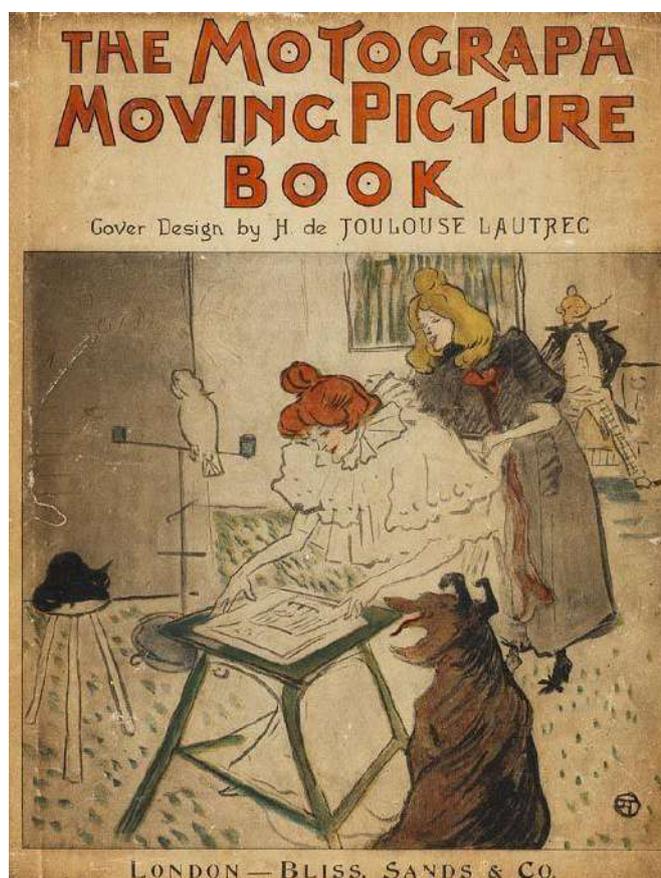


Figura 26 - Capa de Henri Toulouse Lautrec para o livro *The Motograph Moving Picture Book*, 1898.
Fonte: <https://www.loc.gov/pictures/item/73151022/>

O *Ombro-Cinema* foi uma das técnicas que utilizei com os estudantes do 8º ano do Ensino Fundamental da *Escola Municipal Miguel Arraes*, em Garanhuns-PE (figura 27), e compartilhada com toda a comunidade escolar na vivência Agreste Lenticular. Durante o mês de maio de 2019, realizei experimentações e oficina com processos de criação de imagens autoestereoscópicas com um grupo formado por 30 adolescentes, sob a minha orientação. A turma explorou a temática da educação relacionada ao conceito de movimento da imagem, culminando em exposição interativa para crianças, jovens e adultos.



Figura 27 - Oficina Agreste Lenticular, Escola Municipal Miguel Arraes de Alencar (Garanhuns – PE)
Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

2.4 Lenticular: inventores e métodos aperfeiçoando as ilusões

Através das formas que viabilizaram os métodos animados expostos, sigo, na pesquisa, articulando os pioneiros. Uma parte dos estudos sobre o lenticular é concentrada no fenômeno que se paraleliza a fotografia, a cinematografia, a estereoscopia e aos processos fotomecânicos no geral. Se esses métodos forem o parâmetro cronológico, o lenticular surgiu no final do século XIX e se desenvolveu pelo século XX pelas linhas e microlentes, juntamente com o desenvolvimento da fotografia colorida, dos *autochromos*, do *halftone*, o que possibilitou o aprimoramento e a expansão da técnica na modernidade.

A pesquisadora americana Kim Timby, especialista na história do Lenticular, analisa que o novo processo de gerar imagens animadas e em profundidade começou pela tela de linha: “uma folha de vidro ou plástico coberta com linhas paralelas, opacas, separadas por espaços transparentes”. Duas imagens separadas eram cortadas em tiras e depois essas tiras entrelaçadas: “a tela de linha seria colocada na composição, alguns milímetros da superfície. Se o ângulo de visão fosse correto, permitiria a cada olho ver apenas as tiras pertencentes à imagem correta necessária para a percepção de uma ilusão estereoscópica” (Timby, 2015, p. 12). Para o caso de obter a imagem animada, o processo dialoga com os métodos de *Ombro-Cinema*, *Paralaxe*, de deslizar a folha transparente tracejada de linhas opacas sobre a composição entrelaçada. Outro método é o de visualização alternada, que é bastante utilizado para obter o efeito de metamorfose e consiste em inclinar para frente e para trás ou movimentar em mãos a fotografia lenticular. Após a tela de linha, surgiu a tela lenticular composta por lentes minúsculas, que foi um divisor de águas na história da técnica. Contudo, de acordo com Timby, “o princípio permaneceu o mesmo: combinar e entrelaçar várias imagens, controlando qual olho viu quais elementos em determinado momento” (2015, p. 12).

Auguste Berthier

Em 1896, um francês chamado Auguste Berthier, que até hoje não é muito conhecido e com pouquíssimas informações disponíveis a respeito da sua biografia, publicou seus estudos sobre seu método de criar imagens animadas e, mais uma vez, a linha foi uma ferramenta primordial. Nos experimentos de Berthier, foi a primeira vez que o uso da tela de linha, que faz conexão com os outros métodos, apareceu nos círculos da invenção e da ciência. **Autoestereogramas** (figura 28) de Berthier consistia em duas imagens em um negativo estereoscópico, cortadas em

tiras. As imagens são refeitas, compostas alternadamente, de forma entrelaçada. Uma placa de vidro com linhas opacas é colocada sobre essa composição, com alguns milímetros de distância. Linhas sobre linhas formam uma barreira paralaxe: “da distância e do ângulo corretos, cada olho só podia ver as tiras fotográficas tiradas do ângulo correspondente”.¹⁴ A publicação foi feita na revista francesa Cosmos, acompanhada das ilustrações para exemplificar o processo.

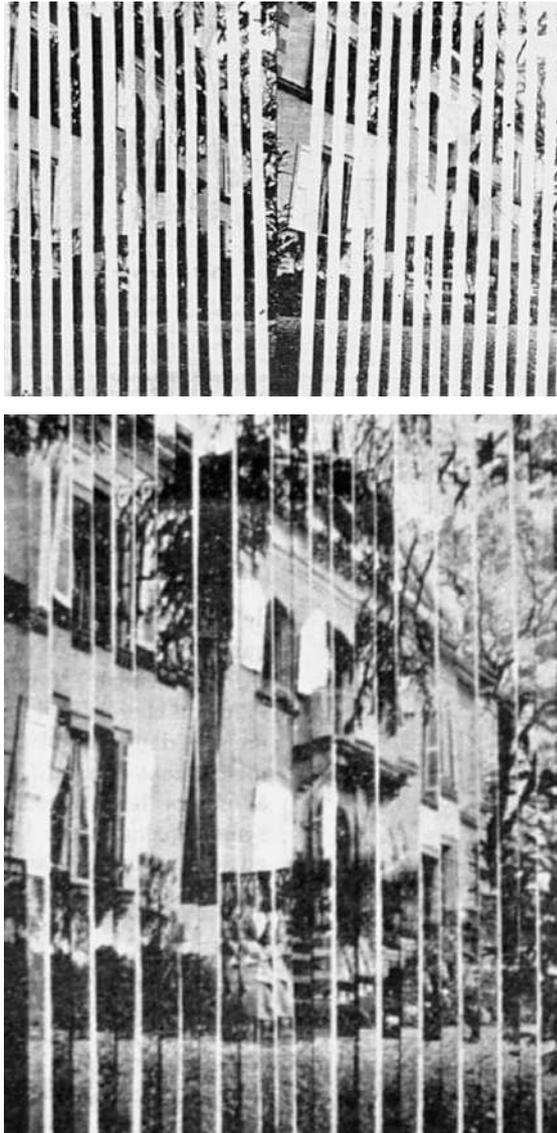


Figura 28 - Fabricação de uma fotografia composta a partir de uma visão estereoscópica, desenvolvida por Auguste Berthier. Fonte: Revista Le Cosmos, maio de 1896.

¹⁴ Disponível em: https://handwiki.org/wiki/Barrier_grid_animation_and_stereography

Frederic Eugene Ives

Pouco tempo depois, em 1902, nos Estados Unidos, o cientista americano Frederic Eugene Ives (1856 – 1937) (figura 29), também encontrou na linha uma ferramenta decodificadora de imagens e nomeou seu processo de Estereograma Paralaxe. Aparentemente, o princípio se assemelhava a Berthier, sendo Ives o primeiro a patentear. O estereograma paralaxe também era formado por uma tela de barreira listrada, porém, tinha uma placa de vidro transparente atrás da tela criando espaçamento entre ela e a emulsão fotográfica que consistia na imagem entrelaçada em tiras que se alinhavam nos espaçamentos da tela de barreira. Os estereogramas, assim como a estereoscopia, separavam o que cada olho iria ver, porém o instrumento que substituiria o estereoscópio seria a tela de barreira.

Ajustar essas composições demandava uma precisão, que até hoje é necessária na junção da imagem entrelaçada com a tela, de modo que os ângulos fossem precisamente posicionados para se obter a tridimensionalidade. Quando a chapa fotográfica fosse revelada e reintegrada atrás da mesma tela de barreira, o olho esquerdo do observador veria apenas as listras do olho esquerdo e o olho direito veria apenas as listras do olho direito. Frederic também desenvolveu métodos para a fotografia e imagens em movimento coloridas, além do processo de composição e impressão em meio-tom¹⁵.



Figura 29 - Frederic Eugene Ives. Fonte: Autor Desconhecido, Clínicas Internacionais, Volume II, Décimo, Série (1900).

¹⁵ Disponível em: <https://www.lenstarlenticular.com/history-of-lenticular#to>

Eugène Estanave

Com os mesmos princípios que nortearam Berthier e, mais especificamente, Frederic Ives, o francês Eugène Estanave (1867-1937), matemático e inventor de experimentos fotográficos, se destacou na história da fotografia autoestereoscópica. Segundo Kim Timby (2015), foi observando o sucesso de Ives que Estanave iniciou seus trabalhos com estereogramas em 1905, com sua primeira patente publicada em 1906. O método de Estanave, assim como o de Ives, buscava capturar as duas fotografias simultaneamente, já entrelaçando-as em tiras. Para tanto, o francês utilizava uma câmera especial com uma lente grande angular e com um diafragma, possuindo duas aberturas. "Uma tela de linha foi colocada perto do negativo. Duas imagens entravam na câmera em ângulos diferentes e passavam pela tela antes de atingir a superfície fotográfica, onde foram entrelaçadas à medida que cada uma caía nas áreas deixadas nas sombras pela outra" (Timby, 2015, p. 25). Timby também afirma que Estanave tinha esperança de que a cor, a estereoscopia e a animação seriam um dia combinadas em uma única fotografia, graças ao uso simultâneo de várias telas. Sua placa¹⁶ autoestereoscópica de 1908 foi inspirada no processo autocromo dos irmãos Lumière. Estanave unia a tela de linha e a chapa fotográfica.

Além do desenvolvimento científico da fotografia, Estanave tinha como objetivo viabilizar comercialmente a placa autoestereoscópica (Timby, 2015), condição que até hoje mobiliza os criadores e a indústria. O fato é que o material lenticular possui uma complexidade de execução, necessitando de maquinário e elaboração de imagens específicas que sejam decifradas por esse sistema. Uma câmera exclusiva para tirar fotos lenticulares demandaria todo um sistema projetado para este fim, assim como manter empresas e locais de revelação para essas imagens.

Investigar o processo de aplicação de cores em fotografia contribuiu para o desenvolvimento de métodos de imagens animadas e em profundidade. O princípio lenticular foi fundamental para a construção da cor na fotografia e no cinema. As primeiras experimentações revelam telas de uma plasticidade poética, como uma pintura que desliza cores na paleta de um pintor impressionista, indo além do pragmatismo tecnológico. Cada ruído, cada sobreposição na imagem, ponto, linha, sombra, cada pedacinho de filme, uma obra de arte

¹⁶ Em 1º de agosto de 1908, Estanave obteve a patente francesa N ° 392871 para uma chapa fotográfica autostereoscópica. Esta placa foi exposta e desenvolvida para criar uma imagem estereoscópica positiva, evitando o problema de alinhar a fotografia entrelaçada com uma tela linear. Disponível em: https://handwiki.org/wiki/Barrier_grid_animation_and_stereography

separada do todo, da narrativa. A busca por tridimensionalidade, movimento e cor na imagem era paralela. Eugène explorou conteúdos figurativos como uma imagem sacra (figura 30) até abstrações (figura 31).



Figura 30 - Eugène Istanave. Aparição a Bernadette, 1931.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Image_st%C3%A9r%C3%A9oscopique_prise_par_Istanave_en_1931.jpg

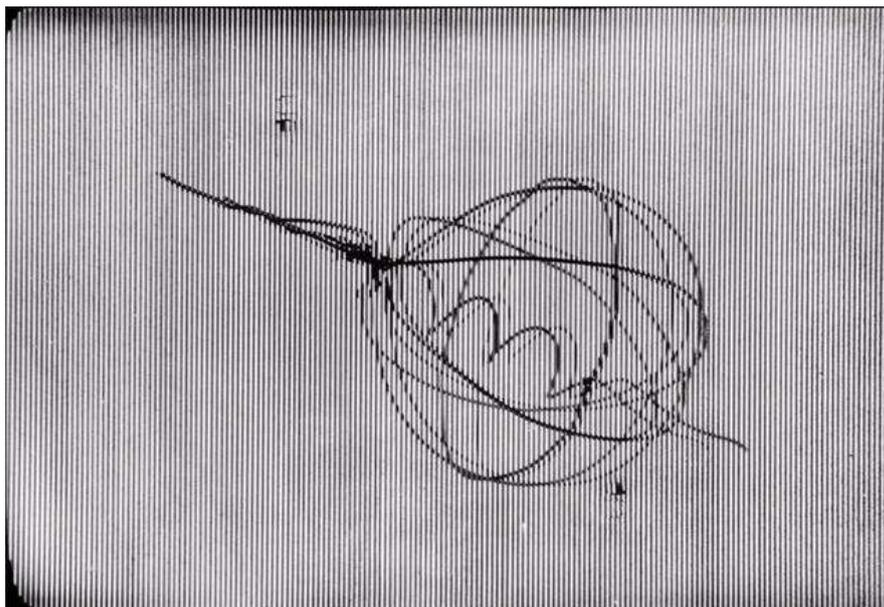


Figura 31 - Eugène Estanave, Wire Loop 1908. Fonte: Coleção de fotografias do MOMA.

Gabriel Lippmann e o lenticular como fotografia integral

Recordo a primeira vez que fiz uma rápida consulta ao *Google* sobre a história da técnica lenticular e o nome que primeiro surgiu foi o do físico Gabriel Lippmann (1845-1921) (figura 32) associado ao Prêmio Nobel de Física conquistado em 1908 pelo seu “método de reprodução fotográfica de cores com base em fenômenos de interferência”¹⁷. Mesmo que o Nobel não seja lá muito representativo para mulheres, especialmente, as mulheres fora do círculo branco e europeu, o prêmio já me daria pistas do caráter cientificista das técnicas fotográficas que foram experimentadas no âmbito acadêmico entre o final do século XIX e meados do século XX e, a importância que elas têm na maneira que enxergamos as imagens hoje.

Lippmann, nascido na cidade de Luxemburgo, refletia sobre uma fotografia que integralizasse as sensações e percepções, que se aproximasse da forma natural com que enxergamos o mundo, com profundidade, movimento e livre do estereoscópio. Seu método, inspirado na observação do sistema ocular de alguns insetos, substituiu a tela de linhas opacas por uma tela composta por várias microlentes (Timby, 2015).

Essa transição da tela de linhas pela tela de lentes integrais, que Gabriel Lippmann nomeou como método de Fotografia Integral, foi apresentada na Academia Francesa de Ciências: “o processo utilizou uma série de pequenas lentes esféricas, conhecidas como lentes

¹⁷ Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/physics/1908/lippmann/facts/>

olho de mosca (uma tela que consistia em um grande número de pequenas lentes convexas), para gravar e reproduzir a imagem”¹⁸.

Ciência, arte e indústria se misturam de tal maneira na história da lenticularidade que não é difícil encontrar sites de empresas fornecedoras de material lenticular, trazendo informações de modo mais compreensível sobre as transformações do material. David E. Roberts, autor de um compilado desses métodos históricos publicados no site da *Lenstar*¹⁹, pontua que no final da década de 1920, vários cientistas “começaram a considerar a simplificação do arranjo de lentes integrais de Lippmann (figura 33) (olho de mosca) incorporando um arranjo de lentes lenticulares. Uma folha de lente lenticular consiste em um arranjo linear de lentes cilíndricas plano-convexas espessas”²⁰. A folha lenticular que utilizo nesta pesquisa se baseia na transição de lentes esféricas para lentes em linhas e longitudinais.



Figura 32 - Gabriel Lippmann. Fonte: <https://www.loc.gov/rr/print/>

¹⁸ Disponível em: <https://www.lenstarlenticular.com/history-of-lenticular#part1>

¹⁹ Empresa Estadunidense especializada no desenvolvimento de folhas lenticulares.

²⁰ <https://www.lenstarlenticular.com/history-of-lenticular#part3>

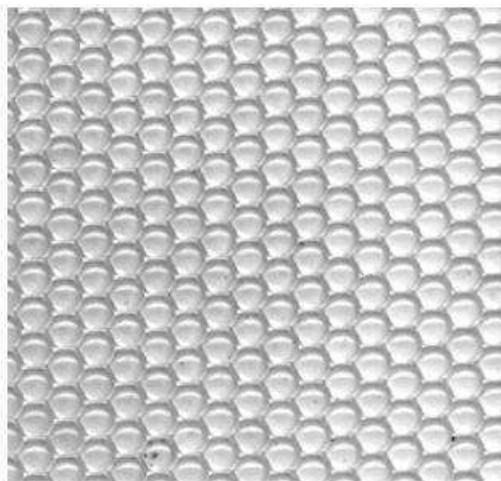


Figura 33 - Representação de folha lenticular de lentes cilíndricas.
Fonte: www.lenstarlenticular.com

Maurice Bonnet

Mais um europeu que se destaca nos nomes arrolados como importantes na história da imagem lenticular é o do francês Maurice Bonnet (1907-1994) (figura 34). Seguindo os passos de Gabriel Lippmann, Bonnet patenteou câmeras e técnicas para obtenção de imagem 3D e abriu uma empresa chamada *La Reliephographie* na avenida *Champs-Élysées*, em Paris, onde realizava retratos lenticulares que se tornaram obras de arte²¹ da história da autoestereoscopia. Mesmo com mecanismos complexos, obteve relativo sucesso comercial, pois “a fotografia e a ilusão de profundidade nunca antes tinha sido tão perfeitamente entrelaçada como na tela de linha de Bonnet” (Timby, 2015, p. 75). O inventor detectava precariedade no seu suporte, como fotos escuras e frágeis e, então seguiu aperfeiçoando técnicas, dentre as quais a transição da tela de linha para a tela de lente, como já pensado por Lippmann, o que representaria um grande avanço. Também chama a atenção o enorme tamanho da *Câmera OP 3000* (figura 35), uma das invenções patenteadas por Bonnet.

²¹ <http://www.reliephographie.com/>



Figura 34 - Maurice Bonnet. Fonte: www.reliephographie.com



Figura 35 - Câmera OP 3000. Fonte: www.reliephographie.com

Uma ciência que busca o ápice das ilusões, uma indústria que as capitalize, o paradoxo da arte. Certamente, outros inventores e inventoras não estão aqui listados. É plausível que as primeiras experiências relacionadas à construção de uma imagem autoestereoscópica não estejam restritas ao círculo de cientistas homens, na maioria, europeus. Através do que se tem hoje de imagens lenticulares antigas, identificam-se indústrias chinesas (figura 36), japonesas, indianas e da antiga União Soviética. Em 1978, uma das técnicas 3D foi desenvolvida pela cientista afro-americana Valerie LaVerne Thomas, mas sua patente está mais voltada para transmissores. Desenvolver esse capítulo foi um desafio, mas aos interessados pelo campo, com os quais quero compartilhar essas informações coletadas em fontes fragmentadas, espalhadas

em sites de patentes, empresas e alguns poucos livros, e analisadas pelo meu ponto de vista, têm aqui um compilado de nomes e métodos que sugerem outros variados caminhos de pesquisa e de criação.

Nessa história de homens e métodos, após a tela de linha, o surgimento da tela lenticular foi um ponto de virada importante: "as telas recém-concebidas não foram compostas de lentes esféricas, mas de uma série de lentes semi-cilíndricas longitudinais, colocadas lado a lado. Estas lentes formaram uma folha fina estriada de um lado e lisa do outro" (Timby, 2015, p. 80). Mas saliento que essa reflexão não deve resvalar para o pensamento equivocado de que o surgimento de uma técnica supere as outras que vieram antes. Não cabe à arte esse juízo de valor. Desenvolver o artefato também atenderia a intenção comercial que se intensificou a partir da década de 1940 e, ao mesmo tempo, abriria o leque de possibilidades para a criação.



Figura 36 - Caixa de Fósforo vintage com lenticular de origem asiática.
Fonte: Coleção particular – Marcela Camelo Barros.

2.5 O eterno futuro

Foi nesse percurso que a história do lenticular atravessou a história da elaboração dos processos fotomecânicos, aos quais se concentram a maior parte dos inventos lenticulares, associados aos fenômenos que os paralelizam a fotografia, fotografia colorida, a cinematografia e a estereoscopia.

Através desse panorama, é possível analisar que a simultaneidade com que as invenções eram experimentadas e criadas oportunizaram o aprimoramento das técnicas e vieram no bojo da modernidade que explorava as descobertas da imagem em movimento, entrecruzando as fronteiras do entretenimento, da indústria, da arte e da ciência. Modernidade remete ao movimento e ao lenticular, a partir do final do século XIX, é representativo das mudanças significativas na sociedade, nas suas formas de lazer, de consumo e de enxergar o mundo. A fotografia retesava o momento e o lenticular seria o movimento do momento.

Além do movimento da imagem, é notório que se desejava transpor a questão da realidade dessa imagem, para que o seu conteúdo se tornasse tão real quanto aquilo que se retratava, tal qual os hologramas, onde corpos imateriais são corpos, porque assim os vemos e os queremos a nossa percepção, modificada pelos estímulos da modernidade.

O artefato lenticular adquiriu uma materialidade franqueável a partir dos inventores e transpassou o círculo da ciência para o entretenimento, conquistando a cultura popular com tecnologia sofisticada. Como no cinema dos primórdios, a autoestereoscopia estava próxima ao povo que ocupava as praças, ruas e que se encantava com as trucagens dos filmes, com a fantasmagoria, que se divertia com os mágicos de circo e com o jogo de espelhos da monga - uma performance das artes ópticas de metamorfose de mulher e macaco como um *morph* lenticular. Depois, adentrou a casa das pessoas em quadros decorativos, chaveiros, cartões-postais, brindes, souvenirs e embalagens de produtos.

Não se sabe com precisão quando os lenticulares industrializados se tornaram populares no Brasil. Um caminho para encontrar vestígios de uma possível produção no país ou da comercialização local de empresas internacionais seria através de fontes primárias, com acesso aos acervos de museus. Devido à pandemia de COVID-19, só foi possível buscar em acervos que estão disponíveis na internet²². Mesmo assim, não encontrei menção aos lenticulares produzidos ou comercializados aqui no país do início do século XX, mas obtive algumas pistas

²² Acessos ao MIS (Museu da Imagem e do Som de São Paulo <https://www.mis-sp.org.br/acervo/como-pesquisar>)

através da distribuição, em meados dos anos 1960 e 1970, de artefatos lenticulares disponíveis na América do Sul (foto da caixa de fósforo comprada em Buenos Aires) e da própria história oral: relatos de indivíduos que possuíam imagens lenticulares em casa também a partir da década de 1960. Não tardou os posters de arte sacra deslumbrarem os olhares dos fiéis e incrementarem os altares domésticos da zona rural, espaço bastante representativo da nossa espiritualidade sincrética, imagética, autônoma, onde as casas são templos.

Escrever sobre uma técnica adjetivando como inovadora ou "de ponta" pode, no decorrer do tempo, soar como uma análise ultrapassada, fruto de uma história da arte linear que acompanha apenas o desenvolvimento das técnicas. A tese não é a história do lenticular, mas sobre oferecer um relato histórico e importante para o conhecimento sobre o artefato, pois o princípio da autoestereoscopia está tanto nos quadros do século XVIII quanto nas tentativas dos engenheiros de construir um dispositivo na tela de uma televisão que proporcione a percepção lenticular. Nos relatos dos primeiros entusiastas que se debruçaram sobre os estudos da autoestereoscopia, percebo inquietações semelhantes às minhas hoje, durante o processo de experimentação e criação. Os pioneiros, cientistas, criadores, artistas e industriais que embarcaram nessa aventura, continuaram fornecendo informações valiosas sobre o tema até para os métodos mais avançados da atualidade, reforçando que a imagem lenticular terá sempre um horizonte. A arte deve escapar da obsolescência programada do capitalismo, do controle de patentes pela indústria e aqui trago o lenticular como suporte que abriga expressões artísticas.

Surgido pelas artes plásticas, o lenticular não está associado estritamente à fotografia. Lenticular é como um entrelaçamento da arte cinética com a fotografia, pois há cinema sem narrativa no cinetismo. A lenticularidade é como uma linguagem, a linguagem do movimento, da tridimensionalidade, que pode estar desde as ilustrações até os textos. O enaltecimento dos processos fotomecânicos da lenticularidade não pode camuflar os experimentos de artistas que trabalharam em técnicas artesanais, *DIY*, bricolagem e na liberdade que a categoria tem de se apropriar de materiais. Procurei efeitos ópticos em copos, tijolos de vidro, mangueiras de plástico, bastões de polímero. Artistas fazem adaptações, estudam, pesquisam, calculam e desfrutam da satisfação de se encontrar uma nova metodologia e adaptar um material. Penso que esses apontamentos da técnica no contexto dos inventores são contribuições para a pesquisa, porque é usual e inerente aos desenvolvedores, engenheiros, programadores passarem a dominar a técnica, criando ferramentas, e ao artista resta terceirizar as etapas pré-imagem sem descortinar o processo mágico, que é complexo, porém, fascinante. Digo isso atenta para não incorrer no tecnicismo, afinal, a poética deve prevalecer à técnica.

O lenticular tem uma gênese e uma memória de uma história sem fim, em constante movimento, um eterno futuro. Seu passado é presente nas formas de pensar, pesquisar e criar o que se produz de mais elaborado desse artefato na contemporaneidade porque a lenticularidade já nasceu sofisticada, inteligente e misteriosa, sempre com um desafio a ser superado, mas também com a recompensa do encantamento e da diversão quando se alcança o seu princípio formal.

3. NOTAS SOBRE O ACESSO AO MATERIAL

Só o encantamento provocado pela sensação da imagem em movimento é capaz de atravessar o tempo e explicar como, em plena era da tecnologia digital, o *Gif*²³, intercâmbio de imagens de baixa compressão com dinâmica semelhante ao lenticular, porém, na plataforma virtual, é tão celebrado quanto um filme em altíssima definição. Do *gif* ao lenticular, do *scanimation* ao *flip book*, desde o século XIX, continuamos sendo tocados pelo extraordinário, pelo caráter mágico do jogo das imagens animadas e tridimensionais. Consequentemente, o poder de atratividade de tais imagens foi visto como uma grande oportunidade de negócios para a indústria: seja como adereço de artefatos e utensílios triviais – brinquedos, materiais escolares (figura 37), canecas, porta-retratos, capas de dvd e de livros, até a ferramenta da publicidade. Empresas europeias, como a *London Stereoscopic Company*²⁴ (1854) e *La Relièphographie*²⁵ (1937) são hoje objetos de estudo e de musealização de pesquisadores da história da estereoscopia e autoestereoscopia.

Nesse escopo, as imagens sacras e decorativas se transformaram num grande nicho de mercado da lenticularidade. Basta uma rápida visita aos sites de *e-commerce* para constatar a extensa variedade de pôsteres da iconografia cristã sendo oferecidos como produto de exportação, além de vendidos ao varejo (figura 38). Ferramenta de lucro, o lenticular carrega o vestígio do *modus operandi* do capital: industrialização ostensiva da matéria-prima e monopólio como verdadeiros maquinários de inacessibilidades para artistas e projetos autorais que desejem ter acesso e confeccionar suas próprias imagens lenticulares. A alta industrialização, as patentes e o controle do conhecimento sobre a temática resvalaram na obstaculização do acesso à técnica e aos processos criativos.

²³ O *GIF* (Graphics Interchange Format) é um formato de imagem que foi lançado pela empresa *CompuServe* no ano de 1987. Em português, a sigla significa Formato de Intercâmbio de Gráficos, e este formato possibilita a compactação de várias cenas, exibindo movimento. Os *GIFs* não possuem som, as próprias imagens transmitem a mensagem desejada. Bastante utilizado em imagens na *web*, o *GIF* possui limitações de qualidade, mas a possibilidade de criar animações é o seu grande diferencial. Estas possuem cerca de 15 frames por segundo. Disponível em: <https://www.futuraexpress.com.br/blog/o-que-e-gif/>. Acesso em: 15 de janeiro de 2020.

²⁴ <https://www.londonstereo.com/introduction.html>

²⁵ <http://www.reliephographie.com/>

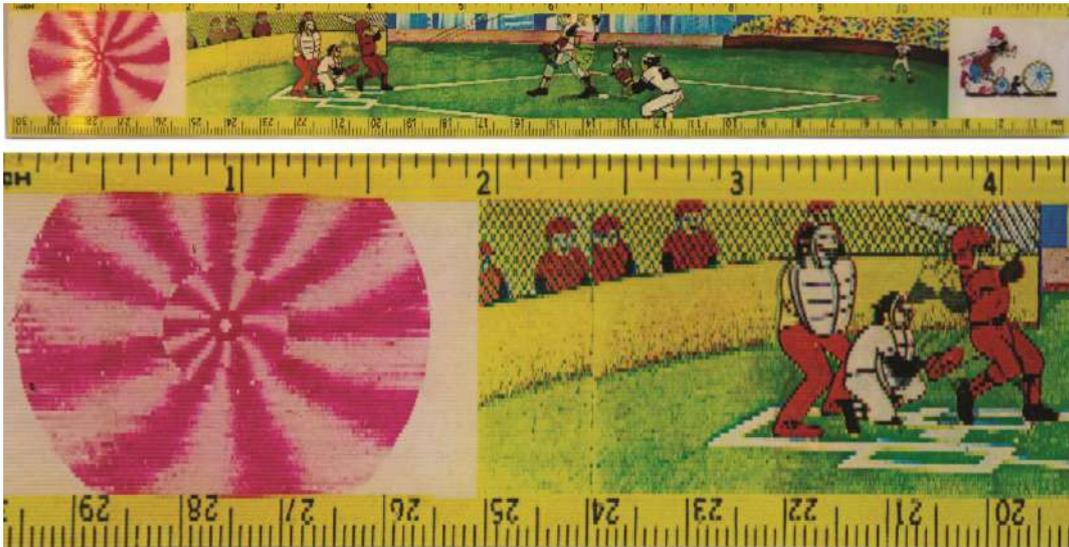


Figura 37 - Régua escolar com efeito lenticular. Coleção Particular.

Religious Jesus Christ 3D Lenticular Picture for Decoration
\$0.01-\$2.00 / Piece
3000 Pieces (Min Order)

Wenzhou Chongkun Printing Co., Ltd. > **CN** **7 YRS**
 84.4% Response Rate US \$40,000+ in 4 Transaction(s) "Quick delivery"

[Contact Supplier](#) Chat Now! compare

wholesale jesus 3d pictures lenticular 3d pictures of jesus christ
\$0.05-\$1.00 / Piece
1000 Pieces (Min Order)

Hunan Splendid Culture Co., Ltd. > **CN** **14 YRS**
 94.6% Response Rate US \$2,000+ in 1 Transaction(s)

[Contact Supplier](#) Leave Messages compare

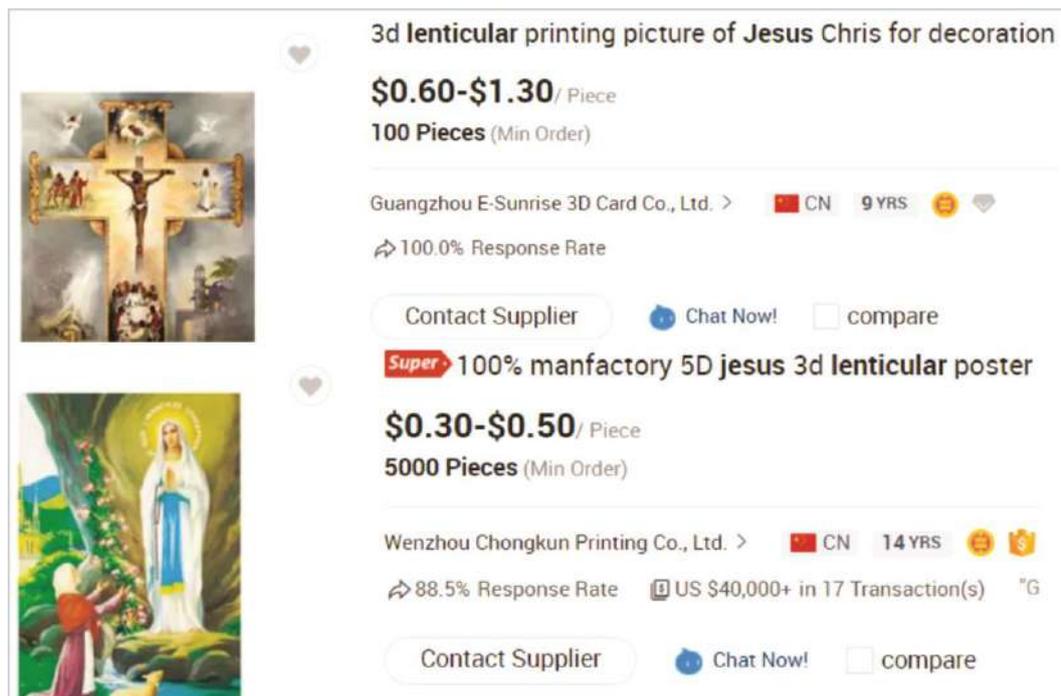


Figura 38 - Pôsteres e quadros lenticulares expostos à venda, visualizados na interface do site de e-commerce Ali Baba. Disponível em: https://www.alibaba.com/products/Jesus_Lenticular.html?IndexArea=product_en&page=2

Contudo, a pesquisa de materiais sempre se fez presente no universo das artes visuais. Investigar, explorar e experimentar são práticas inerentes à produção artística. Ao despontar de uma nova tecnologia, e “nova tecnologia”, aqui, entende-se como uma ocorrência que pode e deve ser relativizada, paralelamente, desponta o espírito investigativo do artista que deseja se apropriar da novidade como suporte para suas criações. Mas, como bem reflete o pesquisador Silvio Zamboni, é preciso primeiro ter conhecimento das qualidades, adaptabilidade e versatilidade das ferramentas para depois manipulá-las (2012, p. 46) e essas questões movem o processo de criação enquanto pesquisa.

O percurso do artista venezuelano Carlos Cruz-Diez (1923-2019) é uma amostra interessante de como ele se empenhou na pesquisa de materiais para desenvolver a sua poética de transição de cores em quadros estáticos, utilizando linhas e composições geométricas (Figura 39). Ao longo de três décadas de conversas com o historiador e curador Ariel Jiménez, que resultou em livro²⁶, o artista compartilhou as linhas gerais do seu processo afirmando “que não

²⁶ JIMENEZ, Ariel. Carlos Cruz-Diez conversa com Ariel Jiménez. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

se resolvem da noite para o dia, porque dependem de profunda convicção pessoal” (2014, p. 116). De lâminas opacas de cartão Celloderme ao plástico de cores transparentes à base de acetato de celulose, a incorporação de novos materiais foi gradual, sem a exclusão completa de um suporte em detrimento de outro.

Para compor as imagens dinâmicas, o venezuelano criou um sistema de programação quando ainda não existia computador. Com a pesquisa em constante desenvolvimento, foi descobrindo e se apropriando de vários materiais, como o Lumaline, um acrílico banhado em vapor de mercúrio. Além dos acrílicos transparentes, adotou o PVC por extrusão que o libertou da limitação de tamanho imposta pelo cartão. Mas, no início da década de 1970, a primeira grande crise do petróleo interrompeu a produção de PVC que dele é derivado: “desapareceu do mercado e ninguém sabia se voltaria a ser produzido e a que preço. Como eu não queria voltar a usar o cartão e, além disso, estava trabalhando com obras em grandes dimensões, tive que buscar uma alternativa. Encontrei-a no alumínio”, relata o artista (2014, p. 130).

Ainda assim, o alumínio oferecia limitações: “ficar na dependência do que a indústria resolvia pôr no mercado significava perder minha liberdade de criar. Eu tinha que procurar um modo de produzir meus próprios perfis de alumínio para ter a mesma liberdade que o PVC me dava” (2014, p. 143). Carlos Cruz-Diez precisou aprender a cortar, dobrar, perfurar e pintar o alumínio e para isso precisava criar suas próprias máquinas e ferramentas, o que o fez adentrar no mundo da mecânica: “com a desculpa de comprar materiais, eu ia às fábricas ver os equipamentos, fazia croquis do seu funcionamento e pesquisava exemplos”, narra. E com essa pesquisa conseguiu construir suas próprias máquinas e impressoras, conquistando a autonomia desejada de elaborar sua própria matéria-prima para as obras (Figura 40).



Figura 39 - Carlos Cruz-Diez. Chromointerference Mécanique (1970), serigrafia sobre papel e plástico, motor e madeira. (60 x 60 x 11cm). Disponível em: www.cruz-diez.com

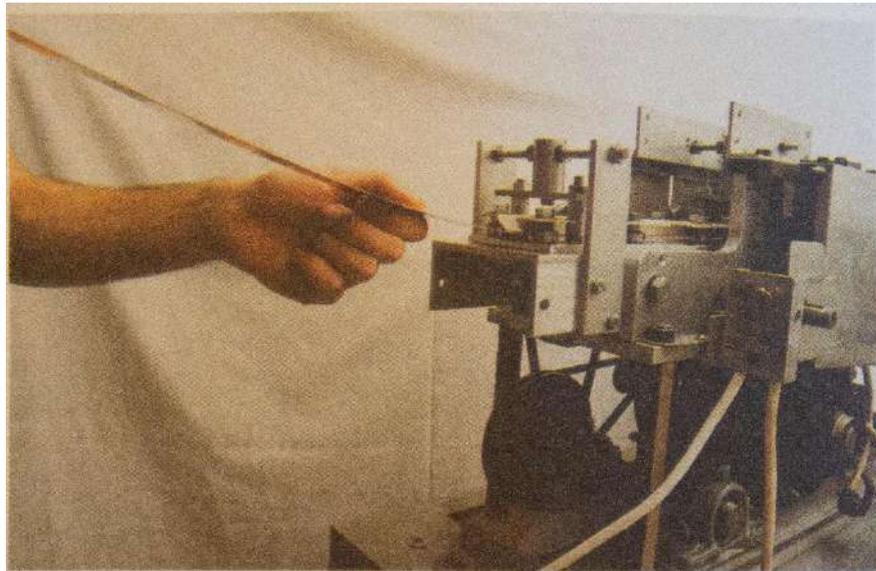


Figura 40 - Máquina construída por Carlos Cruz-Diez. Disponível em: JIMENEZ, Ariel. Carlos Cruz-Diez conversa com Ariel Jiménez. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Viabilizar as folhas lenticulares para poder experimentá-las se transformou numa saga de caminhos heterogêneos que encontra semelhanças nos relatos do venezuelano, haja vista que a arte óptica e a cinética são linguagens que dialogam com a poética lenticular. Em um dado momento preponderante da pesquisa, as folhas lenticulares deixaram de ser fornecidas no Brasil. Em intensidades parecidas, vieram à angústia e a vontade de produzir minhas próprias máquinas. Irrefutavelmente, esses desvios criativos impulsionaram muitas experimentações: como obter uma imagem lenticular sem a folha lenticular? De forma “artesanal”, no sentido que não passaria por nenhuma interface e insumo disponível, especificamente, para o fim lenticular? Nesse ponto, o estudo já vinha experimentando, mas para contemplar a ideia inicial do projeto que pretendia se debruçar sobre a técnica, fundamentalmente, eu teria que desenvolver minha própria folha lenticularizada para entender o seu funcionamento. Quanto mais me aprofundava nos estudos da física e da óptica, mais obtinha respostas que denotavam a complexidade do feito, que acabaria por afetar a dimensão artística do projeto, que também exigia a minha dedicação à criação do conteúdo que os artefatos revelariam: o Agreste que gostaria de apresentar através do lenticular e a poética da linguagem autoestereoscópica, não apenas o lenticular em seu estado bruto. Trajetória de aquisição narrada nos tópicos que se seguem como forma de fornecer atalhos e encurtar caminhos para quem deseje percorrê-los. Caminhos que, muitas vezes, pareceram sem saída e que poderiam mudar o rumo da pesquisa e do seu objeto principal.

3.1 Folhas lenticulares: entrelaçamentos entre indústria e criação artística

No final de 2016, antes de pensar a pesquisa como objeto de estudo do doutorado, comecei as primeiras buscas pelo lenticular e constatei que se tratava de um artefato com certo nível de indisponibilidade, sendo possível encontrar um reduzido número de gráficas em São Paulo - SP que fornecem o serviço, abarcando as etapas de pré-impressão, impressão e finalização, que vão do entrelaçamento das imagens à laminação. No entanto, é uma proposta que segue no caminho da produção industrial de grande escala e não contempla a bricolagem, o “Faça você mesmo”, o *“Do it yourself”*, do legado do movimento punk, do underground, dos zines do século passado e popularizado, atualmente, no ciberespaço pela sigla *“DIY”*. O “Faça você mesmo” norteia os estudos em poéticas de criação, é político, é estético; então como descortinaria esse processo se uma parte fundamental dele fica nas mãos do mercado? Mercado que é regido por leis próprias que, dificilmente, publiciza e compartilha informações para não alimentar a concorrência, para não perder espaço, cliente e lucro.

Conhecer as principais características das folhas lenticulares é o ponto de partida para buscá-las com quem as fabricam. Essa busca pode confundir artistas e designers diante da variedade de formatos e tipos disponíveis, uma miscelânea com capacidade de gerar a incompatibilidade entre material e equipamento. No capítulo *Processos de Criação* me aprofundarei nesses aspectos técnicos do material lenticular, todavia, para a primeira etapa de triagem, assevero que o fator determinante para a escolha do material do/no qual se deseja obter imagens lenticulares são os **métodos de impressão**, que dividi em **bricolagem** e **industrial**: **1) bricolagem**: folhas lenticulares que possibilitam a laminação manual - a imagem é entrelaçada, impressa em impressoras jato de tinta e aplicada manualmente na folha lenticular adesivada, ou seja, folhas lenticulares que viabilizam a realização de imagens lenticulares para projetos autorais, experimentais, *DIY*, compatíveis com impressoras acessíveis. **2) industrial**: folhas ou rolos lenticulares que são projetados para impressoras industriais, de grande porte e produção em larga escala. Algumas são fabricadas para impressão da imagem diretamente na superfície lenticular (Figuras 41, 42 e 43).

Até meados de 2017, existia um fornecedor de folhas lenticulares de método bricolagem - aplicação manual e impressão acessível, que anunciava localização em São Bernardo do Campo – SP, que chamarei de Fornecedor 1. O site, de layout simples, não apresentava endereço completo da empresa, nem portfólio, muito menos CNPJ, e, à medida que fui mantendo contato, entendi que o proprietário mantinha essa atividade de modo quase informal. Os valores eram dispendiosos, mas por se tratar do único local com a matéria-prima disponível no Brasil, resolvi investir. Antecipadamente, estabeleci contato telefônico. Numa longa conversa, o sujeito tentou me explicar o passo a passo da produção e afirmou que me mandaria por escrito algumas orientações e assim prosseguimos. Recebi o material, vi que era exequível, dava para desenvolver uma pesquisa prática e, em seguida, uma produção em sala de aula com meus alunos e alunas da Escola Municipal Governador Miguel Arraes (Garanhuns – PE) e com a comunidade do Trapiá. Já que eu precisaria de financiamento, submeti o projeto ao Funcultura²⁷.

Após a aprovação no Funcultura, em 2018, dei sequência ao cronograma do projeto, novamente entrei em contato com o Fornecedor 1 e o site não estava mais no ar, o sujeito que tinha sido bastante atencioso não atendia mais meus telefonemas, não respondia e-mails nem mensagens. Assim como Carlos Cruz-Diez que viu o PVC sumir como consequência da crise

²⁷ FUNCULTURA - O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE) é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, e está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE).

do petróleo, eu vi o fornecedor e as folhas lenticulares sumiram e, o motivo principal foi a alta do dólar. Depois de muitas tentativas, consegui uma resposta evasiva informando a causa da interrupção, pois o material era oriundo de importação. Outro detalhe: anteriormente, tinha tentado agendar uma visita ao local, mas o fornecedor justificou uma mudança de cidade e de ateliê como razões para o impedimento.

O obstáculo repentino e os prazos a cumprir me fizeram peregrinar pelas poucas gráficas de São Paulo que produzem lenticulares. Já mais familiarizada com o suporte, entrei em contato com a *Triarts*²⁸, que desenvolve artefatos de tridimensionalidade e impressões lenticulares, porém, não fornece a matéria-prima. Em conversa com o fundador, foram pontuadas questões que a pesquisa já vinha elencando: as folhas lenticulares como insumos para aplicação em projetos autorais, que não demandassem equipamentos de alta tecnologia para realizar seus processos, já que não eram facilmente disponíveis. Usualmente, o artefato que reproduz a imagem lenticular é obtido pela intermediação de gráficas e empresas de tecnologia que possuem maquinário compatível com a matéria-prima.

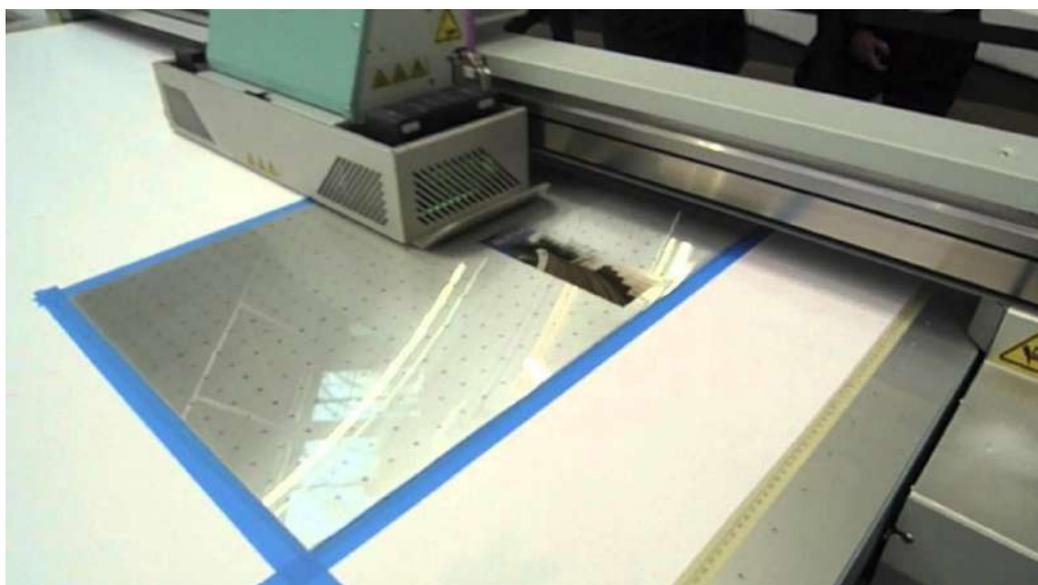


Figura 41: plotters UV, impressão direta da imagem entrelaçada na folha lenticular. Disponível em: <http://lenticular-print.com/>

²⁸ www.triarts.com.br



Figura 42: impressão lenticular na impressora Genius 52 UV. Disponível em: <http://lenticular-print.com/>

A busca pelas folhas lenticulares compatíveis com o meu equipamento me direcionou para a China. Se a história identifica a gênese da lenticularidade em países da Europa, os sites de vendas *on-line* e o comércio de produtos importados apontam que hoje empresas chinesas dominam o segmento. O comércio, popularmente conhecido por “lojas de 1,99”, são redutos geopolíticos de uma multiplicidade de utensílios, incluindo os artefatos lenticulares, que mostram a força do *Made in China* atravessando a economia de cidades do interior do Nordeste ao imperialismo Norte-Americano. A história da industrialização chinesa, uma das mais antigas civilizações do mundo, demanda um aprofundamento analítico de amplitude política e social e, incorreria na superficialidade se eu tentasse abarcar numa rápida descrição. Porém, a experiência da pesquisa com a busca de aquisição do material, ratifica a inserção do país na produção da tecnologia. A China, que na antiguidade nos ofertou o papel e a impressão, hoje responde por uma grande parcela de produção e distribuição de artefatos decorativos lenticulares, impressão lenticular, fornecimento da matéria-prima, folhas lenticulares e maquinários.

Após o levantamento parcial de fornecedores chineses, entrei em contato com a multinacional *KDX CO., LTD*²⁹. A resposta foi imediata e as dúvidas eram tiradas instantaneamente. Informei o meu método de impressão e produção (bricolagem, impressora jato de tinta), tipo de folha que gostaria de solicitar (*Flip*, 40 LPI, com adesivo), *softwares 3D Masterkit* da *Triaxes* e *Superflip*. Foi enviado a mim, digitalmente, um material promocional explicativo dos métodos e materiais lenticulares que a companhia fabrica. Pela quantidade

²⁹ Kangdexin Composite Material Group (KDX) é uma empresa de tecnologia de materiais que se dedica principalmente ao desenvolvimento, produção e venda de materiais de alto polímero. Disponível em: <http://en.k3dx.com/>

mínima de pedido que eu teria que fazer, a empresa sugeriu a opção de frete via container por navio, o que me deu a dimensão da inviabilidade de aquisição para o meu contexto. Porém, a partir dos folders virtuais enviados, percebi uma indústria em constante experimentação para o desenvolvimento de materiais de revestimento e optoeletrônico que se distribui em categorias que vão de equipamentos de imagens de diagnóstico a artefatos decorativos, além de filmes, substratos e películas que possibilitam a imagem tridimensional em telas (televisores, celular, computadores) sem a necessidade dos óculos 3D, aperfeiçoamento de *Touch Screen*, estudo e confecção de materiais não poluentes, dentre uma multiplicidade de produtos em que o lenticular segue como categoria, nessa amplitude de insumos de alta tecnologia.

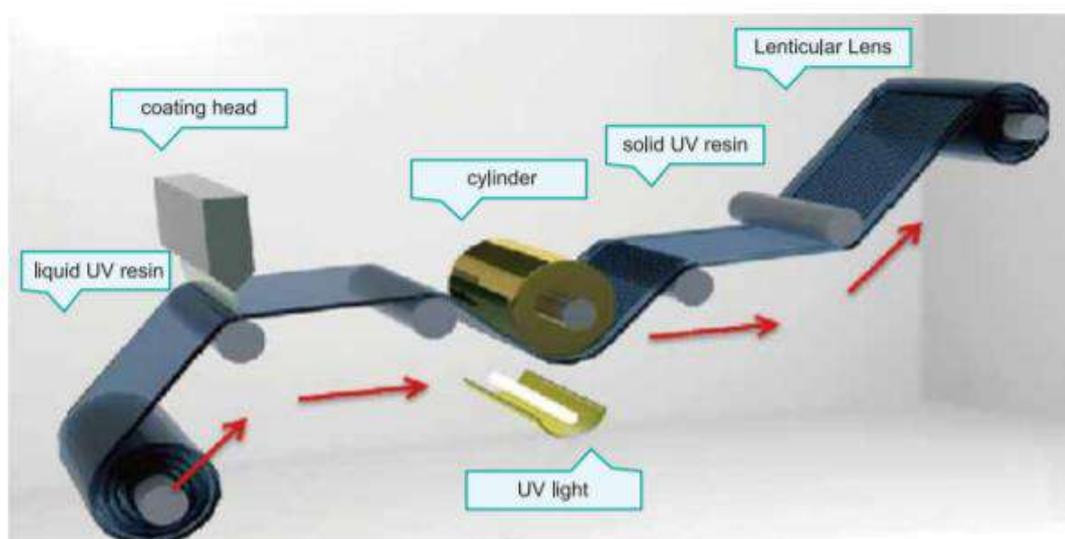


Figura 43: Esquema do processo de revestimento UV na estrutura da lente lenticular da KDX. A lente é feita de resina acrílica UV na superfície de propriedades ópticas PET/APET. Material fornecido por: www.kangdexin.com

Sem material no Brasil e com a compra na China descartada, voltei para o início do caminho e me concentrei numa pequena amostra de material comprado com o Fornecedor 1 de São Bernardo do Campo. Numa das folhas, constatei uma etiqueta que continha o endereço de um site, além das especificações da lente. Ao acessá-lo, se tratava de um fabricante de folhas

lenticulares em *Las Vegas*, Estados Unidos, exatamente dentro das características que se encaixavam no método da bricolagem.

Enviei um e-mail para o fabricante e fui respondida de imediato. A partir daí, estabeleci um diálogo com o fundador da *VueThru*³⁰, Jay Gresham, sobre a técnica, as especificidades das lentes da folha lenticular e o envio (Figura 44). Como já tinha um melhor entendimento das especificidades lenticulares, a articulação se deu de forma rápida, porém, as informações mais detalhadas do modo de fabricação da matéria-prima não me foram repassadas.

O próximo passo era entender os trâmites da importação. Analisei o Programa Ciência Importa Fácil³¹, do CNPQ, mas decidi fazer independentemente em razão da não garantia de aprovação. Quanto ao Funcultura, de onde sairia o financiamento para o custeio, tive que realizar a aquisição também de forma independente, compreendendo que a legislação fiscal tributária difere entre países e isso poderia dificultar a minha prestação de contas no que concerne à apresentação de nota fiscal brasileira. Fui alertada da taxa de tributação de importação na aduana, o que corresponderia ao valor em dobro. Felizmente, a taxação não ocorreu e recebi o material conforme o planejado, via Correios e, com eles busquei experimentar o princípio da lenticularidade e produzir a série de imagens desta pesquisa.

³⁰ VueThru, Inc., é uma empresa especializada em design gráfico e impressão localizada em Las Vegas, NV. Fundado por Jay Gresham em 2000. Disponível: <https://vuethru.com>

³¹ <http://cnpq.br/apresentacao-importacao-para-pesquisa>

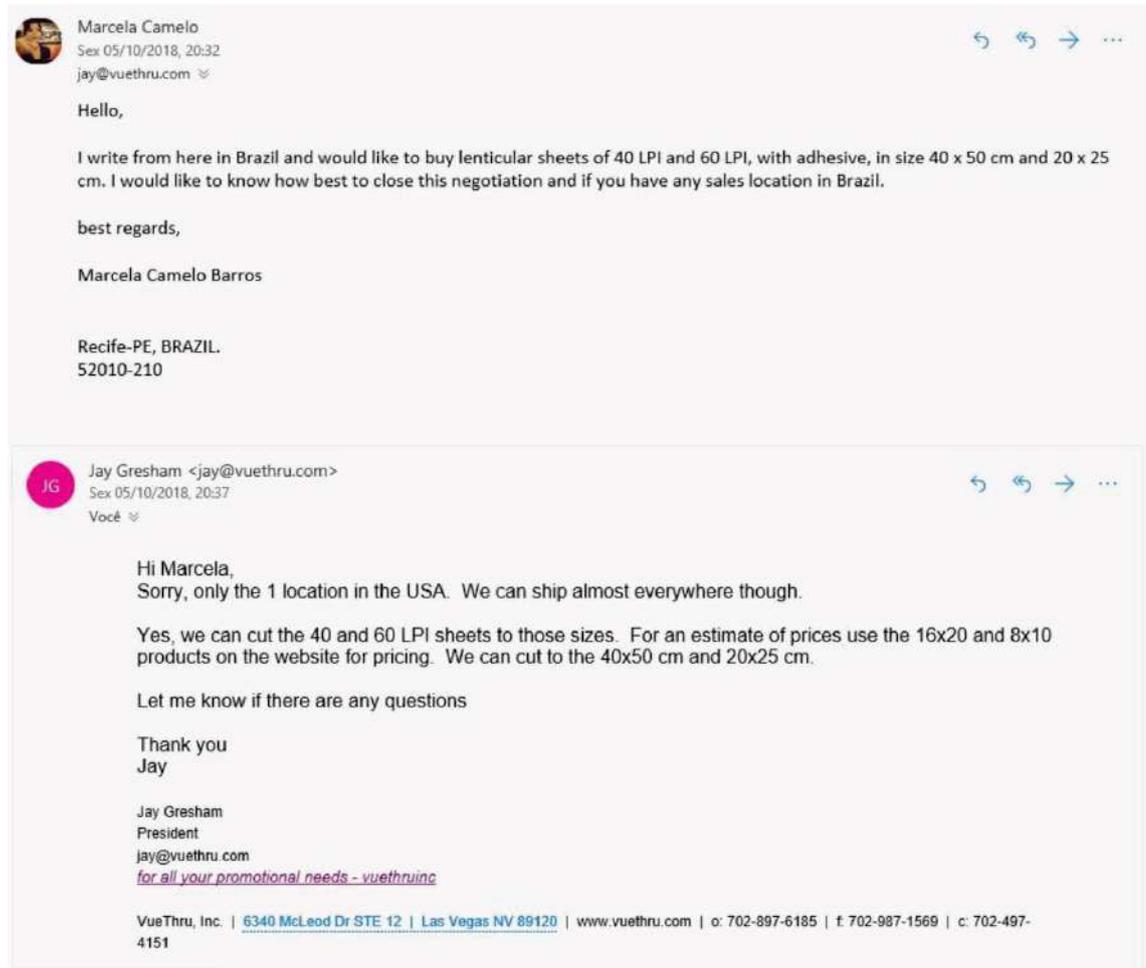


Figura 44 - Troca parcial de e-mails com a VueThru.

Toda essa trajetória provoca reflexões acerca da produção de materialidades, exceto em algumas manifestações da arte conceitual, dos artistas visuais e designers que lidam diretamente com a produção de matéria, mesmo que dela se queira externar o simbólico. Objetos, produtos, suportes e artefatos que devem ser pensados e repensados, seja pelo viés social do consumo, da sustentabilidade ou da criação artística. É preciso ter ciência da velocidade de mudança do mundo dos objetos, que eles se modificam, transmutam, desaparecem, reaparecem e que essa consciência é fundamental para compreendermos a sazonalidade e os modismos, o atrelamento

da criação ao que seja considerada novidade, que também atinge produtos disponíveis para construção de artefatos que demandam matéria-prima. Artefatos e objetos são parametrizados em terminologias que os adjetivam entre sofisticados ou cafonas, *vintages* ou modernos, adquirindo uma condição com base na dinâmica da sociedade de consumo, por consequência, na sociedade de classes. O próprio lenticular enquanto artefato disponível em camelôs, feiras livres e comércio popular, com suas temáticas figurativas de santos, flores, animais e paisagens bucólicas, é associado a algo jocoso, podendo ser menosprezado e subestimado esteticamente por uma camada social que frequenta o circuito dito especializado das artes, que invariavelmente, se mostra elitista. Contudo, se o mesmo lenticular atravessa essa fronteira e se insere nesse circuito, adquire o status simbólico que o contexto o dá. Por conseguinte, se mostra sempre em voga o clássico *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), de Walter Benjamin, pensando a transformação que a indústria provocou na produção de imagens, na criação artística e no acesso à arte.

Se a indústria e o capital se apropriam das ideias de vanguarda da arte e da ciência, a arte por sua vez hackeia esses sistemas, buscando para si o que é e o que poderá vir a ser produto dela.

A técnica lenticular ainda guarda uma atmosfera de mistério e de inacessibilidade, pois compreender o princípio lenticular da construção de uma imagem é como desvendar os segredos do funcionamento do nosso cérebro, da nossa percepção, como eles se comunicam. Produzir essas imagens é como jogar com essa interface orgânica, que é o nosso corpo, que vai para além dos nossos olhos.

Entre softwares que entrelaçam imagens digitalmente e fornecedores de folhas lenticulares semi-escondidos no universo da internet, não tem como não se sentir ou pelo menos se imaginar no espírito da busca do conhecimento que moviam os cientistas do fim do século XIX e início do século XX, que pesquisavam e construía a lenticularidade, a fotografia, a estereoscopia. De Gabriel Lippman a Man Ray, São Paulo à China, de Las Vegas ao Trapiá, sigo contribuindo e saudando a pesquisa, a ciência e a arte.

4. AGRESTE LENTICULAR

Na introdução desta pesquisa, situo a minha relação com o Agreste de Pernambuco e com o Trapiá, comunidade em que desenvolvo as imagens lenticulares e, que é representativa da realidade de muitas outras comunidades rurais do interior de Pernambuco, principalmente, das regiões agrestinas e sertanejas. Rememorando o que já foi dito por mim e, tentando fazer dessa história compartilhada, quase solipsista, uma experiência coletiva, eu nasci no Agreste, em Garanhuns, Pernambuco, principal cidade do Agreste Meridional, e minha família paterna tem todas as suas origens no Trapiá: pai, tios e tias, primos e primas, avós e bisavós. Dito isto, minha reflexão abrange tentativas de concepções do Agreste e do Trapiá, que fui buscando entender, mesmo “indo e voltando” nas histórias mais endógenas, que são como círculos de ancestralidade.

4.1 Paralaxe do Agreste

Entre a zona da mata e o Sertão, o Agreste é a ambiguidade lenticular. É aquele instante em que somos só vertigem diante da imagem em transição. Quando esta imagem não é uma coisa nem outra, difícil de decifrar, mas bonita de se ver, não de bonita que deriva apenas do que pode ser belo, mas bonita justamente porque guarda em si feiuras de outra natureza de beleza, a das contradições, dos estranhamentos, de misturas que não se assentam e de outras que podem até harmonizar.

Quando comecei a estudar o lenticular, pensei na sua estética como um binário: *imagem A + imagem B*, Jesus que se transforma em Maria, rio seco que se transforma em rio cheio, mulher de burca e mulher sem burca. Binarismos associados à região Agreste que, nas justaposições, também apresentariam choque de sentidos, abrigando o sincretismo rebelde do catolicismo popular. Contudo, percebi que nem o lenticular e muito menos o Agreste se limitam binariamente, pois, no meio, no entre e no devir, há profusão a se revelar na estética do embaraço. Essa ambiguidade lenticular agreste me remete à *paralaxe filosófica* do filósofo esloveno Slavoj Žižek que se apropriou do conceito de paralaxe para pensar o real (no segundo capítulo defino paralaxe como “deslocamento aparente de um objeto quando se muda o ponto de observação”). Este real é questionado quando se tem mais de uma realidade que se alterna a partir da mudança do ponto de vista de um sujeito que está sempre em movimento. Essas

realidades sobrepostas apresentam contradições que têm um sentido importante na tentativa de compreensão de um contexto sociocultural (Silva, 2013).

Em algumas imagens que escolhi trabalhar o lenticular, que por si só se constrói a partir de duas ou mais imagens, observo essas realidades justapostas, incompletas e contraditórias de forma mais evidente e quase óbvias. Numa destas, apresento em plano médio, o altar da igreja da rezadeira Geruza³² e a pia da sua cozinha (Figura 45). Um altar colorido, que alterna listras das cores primárias azul e vermelha, com flores e corações confeccionados em emborrachado de glitter, muitas imagens de santas e santos, dentre eles, São Sebastião, padroeiro da comunidade, terços, velas, lâmpadas e pétalas de rosas. Alterando o ponto de vista, o altar se metamorfoseia numa torre que equilibra panelas areadas e utilitários da cozinha da casa. Nessa mudança de ponto de vista, a cabeça de Nossa Senhora de Fátima é coberta pela bacia de plástico verde, parte de uma escultura da irmã Dulce é coberta pela cuscuzeira de alumínio reluzente, o glitter das flores se apaga. Entre uma imagem e outra, a contradição aponta a sua realidade. A ilusão da imagem lenticular resguarda o sonho de que a presença espiritual das mulheres rezadeiras as protege do agreste patriarcal. Porém, a pilha de panelas lavadas está ali, ainda marcando o lugar do trabalho reprodutivo e doméstico na vida das mulheres, que repercute em seus corpos, nas suas subjetividades e liberdade. A incompletude da utopia que nos dá o direito de sonhar com uma nova espécie de terra de amazonas no interior de Pernambuco. O que está visível e o invisível nas camadas paralaxes.

³² Acesse o perfil completo das rezadeiras do Trapiá no tópico 4.2 *Rezadeiras do Trapiá*, deste capítulo.



Figura 45 - Lenticular Flip – Painéis no altar, (2020). Elaborado pela autora.

Trabalho reprodutivo e doméstico são aqui mencionados a partir da identificação das teorias de Silvia Federici, historiadora, nascida em 1942, na Itália, com quem segui dialogando em outros trechos da pesquisa. Feminista e ativista, Federici reflete sobre a reprodução como um “complexo de atividades e relações por meio das quais nossa vida e nosso trabalho são reconstituídos diariamente” (Federici, 2019, p. 20), incluindo-se aí o trabalho doméstico que foi sendo naturalizado como feminino. Colocam-nos na posição de cuidadoras, enfermeiras,

psicólogas; exploram nosso tempo, nossa dedicação, nosso esforço físico, dentro da lógica de exploração capitalista. E no Trapiá, na casa da rezadeira, a presença religiosa divide espaço com o trabalho reprodutivo.

Agreste é coexistir

O devir Agreste, nas suas contradições, é potente porque é capaz de nos deixar mais livres de estereótipos; desprendidos de ícones enraizados como ocorre ao sertão e ao litoral. Isso não significa ausência de identidade, é mais sobre coexistir, pois, muitas vezes, a gente se descobre de uma região pelo olhar do outro. Recordo-me quando da minha falta de habilidade para comer um caranguejo que despertou a curiosidade do garçom da praia: “- você é do sertão, não é?” A resposta é que estou no entre, sou do quase, sou do Agreste, no qual muitas vezes tenho dificuldade de definir, onde a paisagem pode transmutar o brejo em caatinga.

Territórios e fronteiras possuem características não só geográficas como também políticas, haja vista que regiões são definidas e institucionalizadas de acordo com as relações de poderes administrativos e fiscais (Albuquerque Jr., 2017). Contudo, o objetivo da pesquisa não se concentra em levantar dados sociodemográficos da região. É mais sobre adentrar na subjetividade, na poeira da atmosfera do Trapiá, para que as imagens lenticulares criadas falem, conversem e se façam poesia diante de cada interlocutor. Nisso, dou a devida importância aos vestígios do Agreste pelas conversas, pelos sotaques, pelas festas, pela comida e pela ciência da roça.

Trapiá, terra solta

Na manhã de 20 de janeiro de 2023, fez sol e chuva em Iati e, os pingos chamavam atenção pelo grande tamanho da circunferência marcada no chão, nos vidros e pelo barulho das gotas. Olhando para a janela, minha avó Adélia dizia: “- ainda ontem eu estava chorando por roça, era nesse tempo que se plantava e dava abóbora, tava uma quadra boa de eu ir no Trapiá”, meu pai Genaldo completa “ - não tinha arado, depois o sertão foi virando agreste”. Naquela breve conversa, abria-se para mim mais um resquício de formação da região da comunidade do Trapiá, que entre os agrestes pernambucanos que se dividem em Central, Setentrional e Meridional, localiza-se neste último, mais próximo da transição para o Sertão. A cultura de roça na caatinga do Trapiá se estabelecia pelo calendário das chuvas que caíam entre novembro e dezembro, quando se plantava. Com o passar dos anos, o bioma foi sendo gradativamente

desmatado em alguns trechos, o clima mudou ligeiramente e começou a chover com mais frequência entre maio e julho. Surge o arado e a agricultura sertaneja da comunidade foi se transformando numa agricultura agrestina, plantando em junho e julho, colhendo em agosto. Para quem trabalhou na enxada, conversar sobre o tempo não é ausência de assunto. Meu pai trabalhou na enxada, vários dos seus irmãos, minha avó e meu avô, assim como muitos dos moradores do Trapiá, que antes da abertura de pequenos comércios, auxílios e rendas de aposentadoria, tinham a subsistência direta na agricultura.

O Agreste também se associa à estética da pintura rupestre, dos desenhos mais simples, isolados, quase abstratos, distanciados de narrativas, como se quem os executou há 9 mil anos fosse o mais selvagem dos ancestrais do Nordeste, o único território que nos comporta. O Agreste das gravuras e pinturas da Pedra Pintada do sítio arqueológico Boi Branco, escondidas na paisagem árida da zona rural de Iati.

O olhar embaçado e o coração duro me levam a pensar numa região que faz sair e voltar, que me fez migrar, assim como tantos amigos, amigas e parentes. Como pode ser fluído e rígido esse lugar? Mais uma vez as imagens se sobrepõem. Agreste quer dizer rústico e, muitas vezes, pode ser mesmo pedregoso, principalmente para nós mulheres, cis, lésbicas ou trans. Uma mulher no Agreste Meridional é voz e silêncio, reza e revolta. Imposta na sombra da vegetação rasteira, é resistência cansada de resistir. Mas violências físicas e simbólicas estão espalhadas em cada canto desse país e seria injusto colocar o machismo e a misoginia apenas na conta de uma região, que não é homogênea, é embaçada, emaranhada, lenticularizada. Por isso estou aqui reivindicando um lugar que o patriarcado desde sempre nos furtou: de protagonistas de formas de vida, driblando a submissão e mantendo a autoestima diante das nossas realizações, enaltecendo a mulher do Trapiá, que cura e faz chover, que cria altares coloridos para festejar os santos e a si próprias, que nos transmite força e alegria, que mantém o sentido do viver em comum. Agreste e lenticular podem ser matérias-primas em estado bruto, mas no rústico, associado ao rural, ainda se preserva o sentido de comunidade, numa sociedade onde existir no coletivo é uma dádiva de muitas mulheres do campo.

Quase não existem registros das origens do Trapiá, mas não se deve creditar o fato apenas à amnésia histórica provocada pela violência colonial já explícita no próprio cristianismo praticado na manifestação religiosa do lugar, para não incorrer no risco de diminuir a importância que a tradição oral possui para a localidade. Porém, um dos meios de mapeá-la, historicamente, é pelo já citado município de Iati, palavra que significa casa nova, de uma história marcada pela presença dos indígenas Carijós e Tupiniquins e dos africanos escravizados que, no século XVII, conseguiram fugir e se refugiaram na localidade fundando um Mucambo,

que em dialeto quibundo³³ significa esconderijo, sendo o primeiro nome da cidade quando ainda era um distrito criado em 1892 pertencente ao município de Águas Belas. Ainda no século XVII, os colonizadores e seus herdeiros se apossaram da terra e afastaram indígenas e negros³⁴.

Iati tem aproximadamente 19 mil³⁵ habitantes, fica a 85 km de Garanhuns. O Trapiá dista 12 km do seu centro, integrando a zona rural iatiense com uma média de 1.000 moradores, estimativa feita pela própria comunidade. À medida que nos afastamos da área central do município, deixando para trás a praça principal, as ruas de paralelepípedo, mercearias, bares e o cemitério, a paisagem urbana se dissolve dando lugar à estrada de terra cheia de pequenas ondulações que popularmente chamamos *costelas de vaca*, um caminho adornado por muitas espécies de cactos como facheiros, mandacarus, xiquexiques, rabos de raposa, além de lombadas improvisadas e suas placas sinalizadas artesanalmente. Pereiros, floridos ou não, algarobas para o gado comer, imburanas, serras ao fundo, pedras e longos trechos de cercas de arame farpado apresentam pequenos sítios e suas atividades agropecuárias. Motocicletas movimentam a circulação na estrada, carros-pipa que abastecem as cisternas sempre aparecem e na metade do trecho o cenário aparentemente desabitado é interrompido pela sequência de monumentais torres de rede de energia elétrica.

Após as torres, o aspecto despovoado da paisagem é interrompido. Além do barulho das motos, principal meio de transporte do local, que acabou por fazer do motocross uma atividade esportiva e de lazer tão importante quanto a “pega de boi” no mato e a vaquejada, agora já se escutam músicas, vozes de adultos e crianças à medida que a comunidade se aproxima. As primeiras casas surgem num terreno amplo antes do “Riachão”, onde se localiza o templo oficial da igreja católica e, se seguirmos por uma das vias, ao longe se localiza o cemitério rural em meio a vegetação rasteira da caatinga (Figuras 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52).

³³ Língua de origem africana.

³⁴ Disponível em: <https://iati.pe.gov.br/historia-de-iati/>

³⁵ Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pe/iati.html>



Figura 46 - Vista aérea do Trapiá. Foto: Felipe Camelo Barros (2022).



Figura 47 - Estrada para o Trapiá. Foto: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 48 - Placa de lombada no Trapiá e plantação de palmas. Foto: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 49 - Caminhão pipa na zona rural de Iati (PE). Foto: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 50 - Riachão, Trapiá (PE). Foto: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 51 - Templo da igreja católica no Trapiá. Foto: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 52 - Bar no Trapiá. Foto: Marcela Camelo Barros (sem data).

O Riachão é um rio temporário. Quando seco, se caminha tranquilamente no seu curso, crianças atravessam suas tubulações, pisando na areia e nas pedras. Em tempos de trovoadas, se transforma. Afeta a paisagem semiárida de modo abrupto. Sua correnteza puxa galhos, pedras, faz o movimento da água parecer uma grande cobra. Depois da ponte, a praça inaugurada em 2022, que esteve com sua construção por muito tempo parada em pedaços de concreto carcomidos e tomada pelo mato, felizmente, veio a ser finalizada, sendo um espaço de lazer importante, com quiosques e quadra de futebol iluminada, exibindo o grande letreiro “Trapiá” ao lado do desenho de coração vermelho. Logo após, uma bodeguinha abastece os moradores com mantimentos básicos. Uma das donas morreu no percurso da pesquisa. Após o almoço, a moradora deitou-se no chão para se refrescar e não acordou mais.

A comunidade também possui bar com sinuca, borracharia, escola municipal e igreja evangélica. Durante a pandemia, aprimorou o acesso à internet, como foi o caso de muitas localidades rurais. Os moradores costumam ir à feira semanal de Iati. As feiras têm um papel importante no Agreste, dialogam com a vanguarda desde Caruaru. A itinerância de seus vendedores/expositores contribui para a circulação de artefatos que são vitrines da globalização.

Uma busca rápida no *Google Images* por “Trapiá, Iati, Pernambuco”, nos oferece um mosaico de imagens de shows de forró, paisagens áridas, caixas d’água e dessalinizadores,

visita de políticos e as rezadeiras. As imagens de assassinatos e acidentes de moto também surgem no bojo do fenômeno de audiência de blogs locais que investem no sensacionalismo para obter visualizações. Um retrato paradoxal que reflete características das cidades do interior de Pernambuco. Do bucolismo da zona rural, da resistência sertaneja, das manifestações de alegria da cultura popular, dos paredões iluminados de sons automotivos, da feira livre que vende imagens lenticulares penduradas em suas barracas, do diálogo com a tecnologia, união e vivência do comum aos reveses hostis de carências sociais que conhecíamos refletidos no espelho da nossa própria história recente, basta ver as súplicas de Canudos, a dicotomia do cangaço, os atravessamentos de beligerância que contribuíram para estigmatizar, em partes, o arquétipo da “macheza”, sendo o fenômeno da guerra afinado com o mundo patriarcal, mas que também são revoltas sociais encabeçadas pelo povo pobre³⁶. Porém, a contemporaneidade abarca mazelas de uma violência que não distingue urbano e rural e o messias, a bruxa, o feiticeiro, o justiceiro, a rezadeira, as que dançam quando rezam, representam mais ameaças ao domínio de corpos e mentes que perpetuaram senhores de engenho e coronéis no poder. Ao vivenciar a comunidade do sítio Trapiá, percebo que a presença da espiritualidade não se coaduna com a ausência de senso crítico.

Na comunidade, a posse da terra pelos mais antigos pode ter tido sua origem na ocupação de terras devolutas. Posses que não devem ser confundidos com grileiros, pois mesmo que por ali já tenha circundado o coronelismo do século passado e o resquício da invasão do colonizador, as famílias dos trabalhadores do campo do Trapiá são em sua maioria de baixa renda, mestiços, pardos e negros.

Segundo relato de moradores antigos, até aproximadamente o fim dos anos 1960, o Trapiá não tinha cercas. “O rebanho de bode tá na 'sorta” era a frase que resumia o uso comunitário da terra. Livre dos cercamentos, a terra era solta para a criação de animais. Depois a marcação por pedras desenhava as áreas dos moradores. Uma pedra mais alta escorada por outras duas mais baixas, é como meu pai se recorda sobre a configuração de onde morava. Existia o respeito sobre o cultivo de roça e as plantações dos vizinhos, o que não significa que a paz reinava absoluta. De vez em quando era necessário intervir em atritos que vinham pelo descumprimento de fronteiras de roçado. Outra questão determinante era a água. Não era correto para a comunidade dividir a terra e um morador ficar sem um pedaço do rio. Embora

³⁶ O professor e historiador nordestino Durval Muniz de Albuquerque Júnior, autor do celebrado “A Invenção do Nordeste e Outras Artes” que nos provoca a pensar a construção do conceito de região Nordeste, aponta que dentro do contexto social e político do Brasil da primeira metade do século XX, os poderosos do Nordeste recebiam a revolta do pobre para não perder espaço de poder diante das próprias mudanças na sociabilidade tradicional (Albuquerque Jr, p. 84, 2011).

existissem pequenos conflitos, era o mais próximo que se poderia chegar numa utopia do viver em comum, que em muitos territórios rurais foi se perdendo devido à acumulação e ao surgimento da propriedade privada.

Retomo aqui o diálogo com Silvia Federici, que mesmo sendo uma mulher europeia, abre um horizonte para se pensar o processo de cercamento no contexto da zona rural do Trapiá. Federici vai buscar na história, na população rural medieval da Europa, elementos para ajudar a compreender o esfacelamento do viver em comum dos espaços agrários. Ela aponta que os “espaços comunais” eram fundamentais na economia política e nas lutas da população rural medieval e, que rememorar esse passado, ativa a projeção de um mundo em que os bens poderiam ser compartilhados e a solidariedade, em vez do autoengrandecimento, poderia ser o fundamento das relações sociais (2017, p.50).

O protagonismo religioso das mulheres em comunidades rurais é um ativador de relações sociais comunitárias e, por essa razão, se torna vulnerável ao processo de apagamento, silenciamento e neocolonização. As rezas, as sentinelas, os partos, os remédios e os benzimentos fortalecem a coletividade e enfraquecem modelos patriarcais. Nos seus estudos sobre as causas multifatoriais da caça às bruxas, Federici relata que “parece haver uma relação singular entre o desmantelamento dos regimes comunitários e a demonização de integrantes afetadas que transforma a caça às bruxas em um instrumento efetivo de privatização econômica e social” (Federici, 2019, p.47 e 48). Fragmentar a presença das mulheres em posições de atuação, não diria nem de poder porque a própria palavra ‘empoderamento’ foi cooptada e enfraquecida pelo capitalismo, é uma estratégia que beneficia uma estrutura social baseada na exploração. As circunstâncias inquisitórias que mulheres do Nordeste, de Pernambuco, de países colonizados enfrentam, pois, colonização também é uma inquisição, abrangem desde as poucas políticas públicas efetivas que beneficiam a vida das mulheres até a autonomia financeira via agricultura familiar.

4.2 Rezadeiras do Trapiá

Epistemologia dos cajus e seriguelas

No dia 7 de abril de 2022, chego no Trapiá e Geruza estava me esperando no terreiro de casa com uma cabaça cheia de seriguelas (Figuras 53 e 54). Assim que desço do carro, recebo um abraço e o presente. Logo vamos as duas colher caju. O cajueiro fica em frente à igreja que ela construiu para celebrar as suas novenas. Alguns podem até chamar de capela, mas para mim, é a igreja na qual Geruza é a sacerdotisa. Um bougainville rosa, jasmim, plantas diversas, cactos, caju, seriguela, tudo ao redor do templo. Rezadeiras e benzedadeiras estão sempre com a natureza que é a deusa que nos rege.

Sempre fui ao Trapiá munida de um roteiro para as fotos, questionário elaborado, notas do que não posso esquecer de perguntar e um pretenso método artístico etnográfico. Mas tudo isso, muitas vezes, pareceu ser transpassado justamente pelas minhas origens, do pouco e do muito que tem de mim neste chão. Falar das rezadeiras é falar de nós mesmas, de parentes, dos acontecimentos alegres e tristes do cotidiano, da intimidade e dos nossos contrassensos.

Em alguns momentos, senti a angústia de pensar que não estava mantendo rigor científico suficiente, de não ter deixado passar nenhuma informação importante, mas eu não conseguia interromper o convite para o café, as perguntas sobre como estava a minha vida, as conversas sobre o futuro, colher cajus e seriguelas, resgatar memórias que me foram subtraídas por muito tempo e me reconectar com uma suposta identidade diluída na busca de salvaguardar a história das mulheres. Neste momento, eu estava questionando o quê e quem definia o que era método acadêmico, quem fazia a pesquisa, quem falava por quem e o porquê de muitas de nós, mulheres nordestinas, sertanejas, agrestinas, das pequenas cidades, dos vilarejos, das zonas rurais, pardas, mestiças, pretas, indígenas, não termos voz. Foram em muitos desses momentos de suposta “blasfêmia” acadêmica que reflexões importantes foram levantadas, como no almoço na casa de uma rezadeira, em que estavam presentes o marido, um filho e meu pai, em que conversamos sobre estratégias de manutenção da Novena de São Sebastião, que no próximo tópico é descrita como a celebração mais importante da comunidade. Expressões como “perpetuar a tradição”, “não deixar acabar”, dentre outras, começaram a circular diante do cenário de incerteza sobre a continuidade das práticas sagradas e profanas protagonizadas por elas. Essas frases nunca antes tinham sido repercutidas, porque essas manifestações sempre foram/são espontâneas, se misturam, coabitam a própria existência do lugar. Rezar e cantar para

o santo, tocar pífanos para o santo, benzer e fazer sentinela, atividades entrelaçadas à própria vida/morte no Trapiá. O que começa e o que acaba.

Dito isto, sobre o paradoxo de estar entre pegar frutas, elaborar perguntas e produzir fotografias, comecei a assimilar que escolhi este objeto de pesquisa porque o contato com outras leituras de mundo me possibilitou o amadurecimento concomitante ao entendimento que existem dimensões para se pensar o Agreste e o Trapiá. “É preciso sair da ilha para ver a ilha”, disse José Saramago; eu saí e, talvez, nunca tenha permanecido muito tempo, assim como várias outras pessoas espalhadas pelo interior de Pernambuco. Caso não tivesse saído poderia não ter visto que aquela vida em comunidade é estetizada e ritualizada ao ponto de ir além de um conceito de arte, que é muito genérico, um conceito que para os nativos da comunidade nunca foi trabalhado, um conceito reducionista. Provavelmente, já tive o olhar enviesado que observo em várias adolescentes e jovens, porque eu já estive nesse lugar de subjugar o antigo, o rural, o que é coisa de matuto, de matuta: - “as meninas têm vergonha”, escutei muito essa frase. Neste caso, parece ter sido válida a distância, contudo, mais válido ainda o retorno. Afastar-se para ouvir a reza como cultura, o altar como pintura, a vassoura como poética, as mulheres como força, mas ao mesmo tempo saber que só foi possível ver assim por ser tão próxima. Dialética e desafio, como um lenticular. Penso que pode ser sobre “coragem intelectual”, de correr o risco do fracasso, expressão da professora e historiadora Gerda Lerner³⁷ ao refletir sobre a elaboração de pesquisas sobre gênero e a história das mulheres, haja vista que ainda estamos imbricadas em um “pensamento moldado na tradição patriarcal”. Esse molde incorpora métodos de um sistema de homens, onde não cabe erro e sobra vaidade:

Talvez o maior desafio para as mulheres pensadoras seja o desafio de fugir do desejo de segurança e aprovação para a qualidade mais “não feminina” de todas – a arrogância intelectual, a húbris suprema que atribui a si o direito de reordenar o mundo. A húbris dos criadores de deuses, a húbris dos homens que constroem o sistema (Lerner, 2019, p.279).

Pesquisar, escrever e criar uma história de mulheres num sistema estabelecido por homens é um desafio epistemológico, mas sigo incorporando escritas dissidentes, tentando transpor em palavras situações de abraços e sorrisos, de quando nossos corpos estão soltos e

³⁷ Gerda Lerner (1920-2013) é austríaca com cidadania estadunidense.

leves, pois, para nós mulheres, em muitos contextos, abraçar e gargalhar é uma conquista, é um sintoma de liberdade.



Figura 53 - Geruza Leite, Marcela Camelo (autora) e Lindaura. Foto: Genaldo de Souza Barros (2022).



Figura 54 – Cabaça com seriguelas. Foto: Marcela Camelo Barros (2022).

Mulheres rezadeiras

A religiosidade popular, sincrética e anárquica do interior de Pernambuco tem nas rezadeiras e benzedoras uma poderosa representação. Essas mulheres espelham o que ocorre em diversas comunidades rurais do Nordeste. Mulheres que substituem os padres e os rituais celebrados no templo oficial da Igreja Católica, convergindo práticas dos povos originários e dos negros escravizados com elementos do colonizador/catequizador. Atmosfera imbuída de elementos estéticos bastante significativos, mediando as maneiras desierarquizadas de se manter a experiência com a religiosidade, expressadas em artefatos tecnológicos de natureza popular, desde altares que foram adotando elementos oriundos de fabricação chinesa, passando por cruces, velas, santos que emanam luzes de led, ex-votos construídos pelas mãos de um artesão, até chegarmos aos lenticulares.

Historicamente, o Sertão e o Agreste nordestinos possuem uma construção religiosa plural e o mito messiânico faz parte desta base pela influência do sebastianismo, do milenarismo e da medievalidade. Contudo, Antônio Conselheiro e Padre Cícero, por exemplo, vão para além de mitos com aura messiânica: representam um poder do sagrado constituído às margens dos

concílios, subvertendo-os. Retrato de como mulheres e homens nordestinos podem se tornar autoridades divinas pela aclamação popular. Os enviados de Deus, os que salvam as almas.

O historiador e escritor Luiz Antonio Simas mapeia a elaboração das nossas crenças a partir das influências do catolicismo ibérico, das reinvenções e particularidades trazidas pela circulação de crenças ameríndias, das múltiplas Áfricas e das outras Europas. Um sincretismo que pode ser visto como um fenômeno de fé: “a incorporação de deuses e crenças do outro é vista, por muitos povos, como acréscimo - e não diluição de força vital” (2020, p.11). Ao ouvir “*Regina Coeli aletrari aleluia*”, “*kiri eleison*”, “*Mané Messias*”, e aqui transcrevo como escuto e como se fala o latim das rezadeiras do Trapiá, entre agudos e sopros das melodias dos pífanos de taboca, misturando sonoridade indígena ao baque da zabumba, sinto a presença desse sincretismo que pode ter nos ofertado, como legado de cosmogonias ameríndias e africanas, formas mais horizontais de se relacionar com a religiosidade, como a escolha de um representante dentro do próprio povo.

Outro pesquisador brasileiro com uma contribuição importante nas reflexões sobre a religião do povo é o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão, que diz que estudar o tema é talvez a melhor maneira de se compreender a cultura popular, que aparece viva e multiforme, em estado de luta permanente, “ora por sobrevivência, ora por autonomia” (1980, p. 15). Práticas religiosas em povoados, sítios, capelas rurais, santuários de promesseiros, conduzidas por agentes populares, que convergem saberes provenientes da docência erudita das igrejas, recriados sincreticamente segundo experiências próprias, retratando a formação cultural da nossa região rural. Numa das passagens do seu livro *Os Deuses do Povo*, Brandão afirma que “os rezadores analfabetos do cotidiano camponês são sujeitos de suas próprias comunidades, nascidos e criados nelas” (...), “são a memória mais aguda de um saber religioso complexo, mas não secreto, e aprendido no limite entre o ensino dos padres e o da própria comunidade” (1980, p. 34 e p. 38), uma formação religiosa decorrente de uma fissura importante na catequese.

As rezadeiras são vigárias de paróquias sem padre, mesmo que eu não seja afeita à comparação. Elas são mais que vigárias, são elas próprias, com poder de atuação além do paroquial, porque seus territórios são desierarquizados e seus templos se espalham nas casas e nos campos. Surgiram em meio às carências sociais e se fortaleceram. Vivendo distante dos templos oficiais, assimilaram à sua maneira o que foi visto e repassado por alguém que visitou a cidade em dia de missas, quermesses, batizados, ou que foi transmitido por algum missionário e, mais sintomático ainda da colonização, é um resquício das catequese antigas que foram

impostas e repassadas de geração em geração. Dessa forma, inventaram e reinventaram uma liturgia própria.

Essas mulheres possuem uma autoridade atribuída que atravessa os cânones cristãos, subvertendo o campo religioso, tanto na dimensão de gênero quanto na dimensão de estrutura social. É uma expressão de protagonismo feminino na religião católica, estrutura dominante, com um histórico desfavorável e opressor para corpos não heteronormativos, para corpos femininos, doutrina que se representa pelo homem, pelo Deus pai masculino, padre e papa.

A liturgia das rezadeiras e benzedadeiras é plural e pode variar de acordo com a região. No caso do Trapiá, mesmo que com o passar dos anos, a paróquia tenha construído um templo oficial, as rezadeiras passaram a frequentar também as atividades da igreja católica oficial, mas sem nunca abandonar as suas práticas. Indicando o Trapiá como exemplo, as **rezadeiras: a)** organizam e realizam as novenas para os santos e santas católicas; seus benditos e ladainhas cantadas alternam o latim e o português, sendo o repertório adaptado de acordo com o santo. As novenas acontecem em algumas datas do ano e podem itinerar nas casas dos moradores e em comunidades rurais vizinhas. A novena principal é a de São Sebastião por ser o padroeiro da comunidade, a celebração é fixa no Trapiá. Os ritos sagrados da novena de São Sebastião alternam momentos de celebração profana, que detalharei em tópico mais à frente. **b)** Realizam terços, bênçãos individuais e coletivas e, rezas com intenção de chuva e de boa colheita. **c)** Oferecem amparo espiritual e afetivo às famílias que estão com parentes desfalecidos. No velório, permanecem em sentinela, cantando as incelenças. **d)** Organizam e promovem apresentações de reisado como forma de manter os encontros em grupo, cantar e dançar as músicas tradicionais e festejar; **rezadeiras que benzem e/ou benzedadeiras: a)** rezam em pessoas com intenção de cura para alguma doença, para proteção e abertura de caminhos, para afastar olhado e inveja; rezam em dores e tristezas; rezam para livrar cercados, bichos e pessoas de mordidas de cobra; rezam em animais para cura de doenças; benzem cercados e roçados para que prosperem. Muitas rezadeiras-benedadeiras utilizam o mato como instrumento de benzimento. Para algumas, o mato utilizado para reza de olhado tem que ser jogado fora e o mato de quem reza de cobra ou cercado tem que ser pendurado e mantido na telha da casa até deixar secar. Outras rezadeiras ou até mesmo rezadores homens, ao rezarem para livrar cercados de cobras, pedem aos agricultores que abram caminhos/veredas para as cobras passarem. A rezadeira nem sempre é benzedeira ou rezadeira de cura, mas no Trapiá, a rezadeira de cura também participa das celebrações, das novenas e terços de intenções. A rezadeira-benedadeira, por ter o poder da cura, não faz apenas a intercessão entre os fiéis e Deus. Elas próprias são como entidades divinas. Nas conversas com Quitéria, rezadeira do Trapiá, ela narra que o

conhecimento sobre as rezas, muitas vezes, chegou em sonho ou foi soprado em seu ouvido. O mesmo me relata Sônia, rezadeira de outra comunidade rural do Agreste Meridional.

Voltando aos lenticulares, a história da imagem não se dissocia da história da religiosidade cristã. O barroco brasileiro, por exemplo, para além de ser veículo da contrarreforma, é uma manifestação visual que demarca a doutrinação católica em nosso território. Seja para conquistar fiéis ou ilustrar os dogmas, o catolicismo é acompanhado pelo arrebatamento das imagens sacras. A busca por uma linguagem do êxtase se revela em luz e sombra, ornamentos, ilusionismos, tudo em prol de um mergulho mais profundo na fé. Não seria diferente com a liturgia insubordinada da religiosidade popular. Sua estética se manifesta em altares domésticos, em templos não oficiais, capelas rurais, espaços de romaria, casa de promesseiros. História da imagem nas paredes das casas: representações de santos e santas e passagens bíblicas em fotografias lenticulares oriundas da indústria com molduras de plástico, douradas e neobarrocas, cartazes impressos em diversos suportes, fotopinturas de parentes, recortes de revistas, fotografias analógicas, calendários temáticos, banners de plástico, ex-votos quando em casas de promesseiros e romarias, esculturas de gesso, barro, cimento, e a partir de meados de 2010 se proliferaram as estátuas de resina, de plástico e de borracha reciclada (Figuras 55, 56, 57, 58). Na feira livre de Iati, conversei com um feirante que vendia uma variedade de imagens lenticulares, exibindo-as penduradas na barraca. Segundo o vendedor, muitos dos seus artefatos importados eram retirados de Caruaru e, que o próprio circulava com aquelas imagens lenticulares e seus outros produtos em uma cidade diferente a cada dia.



Figura 55 – Altares domésticos. Cômodo casa de Tereza Borges, Trapiá. Foto: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 56 – Altares Domésticos. Cômodo casa de Quitéria Leite, Trapiá. Foto: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 57 - Altares domésticos. Cômodo casa de Mané Rita, Trapiá. Foto: Geraldo Freire (2008).



Figura 58 - Comércio de imagens sacras no Santuário de Santa Quitéria de Frexeiras, São João - PE.
Fonte: Elaborado pela autora (2018).

O conhecimento acerca de plantas medicinais traz mais uma dimensão para esta espiritualidade que se apresenta em muitos espaços rurais, pois a mulher agricultora tem um saber empírico da flora que aplica na elaboração de chás, remédios e lambedores que se entrecruzam à religiosidade de algumas delas, potencializando-as. O sagrado que se manifesta na cura pela medicina popular, na parteira, no domínio do plantar. Esses saberes e práticas são ancestrais instrumentos de resistência e possuem evidências históricas em épocas e contextos culturais diferentes, com os quais podemos tecer paralelos, inclusive, com a ajuda das teorias de Gerda Lerner e Silvia Federici, reforçando a hipótese de uma sociedade matriarcal que um dia já se desenhou e que foi gradativamente suprimida pelos interesses econômicos, de dominação e de opressão sobre os corpos. Federici (2017) afirma que cada fase da globalização capitalista retoma características da acumulação primitiva que incluem expulsão de camponeses da terra, a guerra, o saque em escala global e a degradação das mulheres. O viver em comum que emana do modo de vida das mulheres e suas vicissitudes, quando possuem autonomia alimentar, de autogerir o seu entorno, de promover o bem-estar e de serem corpos livres para seguirem suas próprias doutrinas, sempre representou um risco para instâncias de poder que dependem da subordinação de sujeitos para se manterem dominantes.

De acordo com Lerner (2019, p. 247), em sistemas religiosos mais antigos se percebe a gradual perda de influência feminina no âmbito do sagrado, como no desenvolvimento do monoteísmo que excluiu e silenciou mulheres que tinham representação religiosa e poder simbólico. Dados arqueológicos confirmam a veneração de Deusas e de uma Deusa-mãe, mesmo que a própria autora considere as dimensões especulativas desses achados (estatuetas femininas com formatos que remetem à maternidade e à sexualidade são alguns deles). Contudo, os ataques aos cultos das Deusas surgem como uma política de doutrinação que transfere o poder da criação da Deusa mulher, que dá a vida e, para o Deus homem, que se tornou rei e senhor. A própria bíblia traz no Gênesis a sexualidade feminina associada ao mal e ao pecado, que outrora era vinculada ao poder da fertilidade que, conseqüentemente, se associava à cura.

Portanto, o Antigo Testamento já ditaria o caminho que a doutrina cristã percorreria para enclausurar a força metafísica das mulheres. Agora quem cria a vida é o Deus homem e seus representantes homens intermediam a nossa relação com Ele:

(...) O peso da narrativa bíblica pareceu decretar que, pela vontade de Deus, as mulheres eram incluídas em sua aliança apenas pela mediação de homens. Este é o momento histórico da morte da Deusa-Mãe e sua substituição pelo Deus-Pai e a Mãe metafórica sob o patriarcado (Lerner, 2019, p. 244).

As leis canônicas do catolicismo oficial foram elaboradas impedindo uma maior aproximação das mulheres em papéis de comando e realizações sacramentais. Por muito tempo, a mulher não podia sequer fazer parte do coro da igreja, cantar ou se aproximar do altar. O seu lugar era o da escuta e da reza em silêncio. A subordinação da mulher na igreja institucional é similar a um dogma.

Silvia Federici ao se aprofundar nas relações de gênero e no surgimento do capitalismo no período feudal na Europa, analisa que muitos movimentos religiosos antifeudais eram considerados heréticos porque neles as mulheres tinham espaço de protagonismo e, juntamente com os homens, questionavam as condutas do clero, além de denunciar as hierarquias sociais, a propriedade privada e a acumulação de riquezas, haja vista que eram seitas populares entre as camadas sociais mais pobres, agricultores e proletários: “entre os cátaros e os valdenses, as mulheres tinham direito de ministrar os sacramentos, de pregar, de batizar e até mesmo de alcançar ordens sacerdotais. (...) E dos cátaros se diz que adoravam uma figura feminina, a Senhora do Pensamento”, destacou Federici (2017, p. 83). Há uma beleza transcendental e política de adorar uma representação feminina que não se resumia a um corpo que procriava, um corpo a serviço do trabalho reprodutivo, mas sim adorar um corpo que pensa, que é crítico, que dá à luz no sentido do refletir, herege por ser mulher, por pensar, se posicionar, atuar.

A inquisição forjada na narrativa metafísica da moral, do pecado, do medo, utilizando a conduta das mulheres como fundamento para a perseguição e a morte, denotava o arcabouço de projeto de poder político e econômico de uma classe hegemônica que se beneficiava diretamente do controle social. No decurso do período medieval, ser herege foi se associando à figura da mulher, num progressivo desdobramento ainda mais violento que culminou na caça às bruxas - mulheres consideradas terríveis, desumanas, monstruosas, que espalhavam o mal, sacrificavam crianças e produziam poções demoníacas que infertilizavam pessoas. Segundo Federici (2017, p. 325), conceber filhos no contexto pós- peste negra que dizimou populações inteiras (onde se intensificou a caça às bruxas) era gerar futuros trabalhadores a serem explorados numa suposta retomada econômica.

Num primeiro momento, parece distante do contexto brasileiro a estratégia do argumento espiritual para sacrificar as mulheres que conheciam os seus corpos, que podiam controlá-lo nas funções reprodutivas e contraceptivas, mas é quase uma obviedade dizer que as reações inquisitórias aos direitos reprodutivos das mulheres, pelo menos no nosso país, perduram até hoje.

Numa das minhas incursões nas zonas rurais do Agreste, desta vez num sítio já na divisa com a zona da mata de Alagoas, compartilhando e acompanhando mulheres em práticas de

agricultura, escutei de uma delas que mulher menstruada não pode plantar. Indaguei o motivo e a origem daquela recomendação. O motivo era que a planta podia não vingar, mas ninguém sabia explicar o porquê e se de fato isso já tinha acontecido. Não existia uma justificativa nem do ponto de vista científico, muito menos espiritual. Se ouve falar, mas não se sabe de onde emanou o primeiro ruído. Assim como Lerner e Federici, passo a especular o fundamento e a origem desta afirmação que parece um pouco camuflada na ingenuidade de uma fábula, mas com um discurso que induz a uma conduta: se estamos menstruadas, logo somos mulheres assemelhadas a uma desgraça que pode contaminar uma planta. Penso em controle dos corpos, em quem não nasceu mulher e tornou-se, parafraseando Simone de Beauvoir e incluindo as mulheres trans, que são oprimidas no ambiente machista da zona rural do Nordeste, penso nos tabus elaborados para amaldiçoar a sexualidade.

Necessito pontuar que não estou associando diretamente as rezadeiras nordestinas às seitas heréticas europeias ou às bruxas, mas sim paralelizando trajetórias de mulheres que se entrecruzam na história por buscarem no viver em comum - isso implica em promoverem encontros espirituais, festivos e trabalhos coletivos, o fortalecimento da autoestima, da solidariedade e da qualidade de vida. Talvez isso seja até um cuidado, com receio que o conceito pejorativo que o senso comum elaborou em torno do tema nos atinja mais uma vez, porque estamos sempre no limiar de uma inquisição que vai além da crítica. Contudo, é inegável as aproximações ideológicas de insubordinação da mulher no contexto que apresento de religião popular nas zonas rurais. Outrossim, dissertar sobre o que permeia o tema envolve apresentar, de acordo com as pesquisadoras feministas aqui elencadas, a questão do controle dos nossos corpos e do trabalho reprodutivo que pode soar incoerente ao paralelizar às mulheres de comunidades rurais do Agreste, quando observamos que, mesmo mantendo este aspecto do protagonismo religioso, os vestígios de séculos de hierarquização de gênero se manifestam em muitas dimensões e uma delas é a ausência de planejamento familiar, o que demonstra ser o contrário de autonomia da função reprodutiva da outrora herege.

Infelizmente, a inquisição e a caça às bruxas nunca cessaram as suas táticas de discriminar para erradicar. A colonização, com sua metodologia inquisitória, preconizou que os povos originários não tinham alma, eram selvagens e sem Deus e executaram um verdadeiro genocídio com fins de dominação de territórios, consequentemente, econômicos. Os exemplos são vários e não ficam no passado. A extrema direita vem se utilizando da tática e disseminando perseguição às mulheres, à ciência, à arte, aos indígenas, aos quilombolas, às professoras e aos professores, à diversidade cultural. As intenções remetem às mesmas dos séculos passados - de

ascensão do capitalismo e de hegemonia de grupos sociais, inclusive, o fundamentalismo religioso de doutrinas neopentecostais que são mais sujeitas à intolerância religiosa.

A opressão e a discriminação das práticas espirituais e terapêuticas populares das mulheres no meio rural enfraquecem os laços comunais. São os laços capazes de enfraquecer a dependência exclusiva da produção alimentícia industrial, a exploração de trabalhadores, a fragmentação da coletividade feminina que produz força de ação política e organização de lazer, na alegria, na amizade, na harmonia de um grupo que tende a se isolar da socialização porque habita lugares tido como distantes.

Subestimar a sabedoria de camponeses e camponesas, ridicularizando-os e exotizando suas práticas culturais, associando-os à ignorância, tal qual os primeiros colonizadores fizeram, são métodos de inferiorização que legitimam a isenção de responsabilidade de agentes institucionais governamentais na aplicação de políticas públicas e deveres éticos para com a população. Muitos sítios, vilarejos e povoados não possuem assistência médica, as escolas rurais estão sucumbindo, as creches são raríssimas, o combate efetivo à violência contra mulher também é precário e a escassez chega a ser naturalizada através de narrativas sedimentadas.

O cercamento das terras comunitárias restringe as relações sociais. Quando observamos as comunidades em que mulheres e homens mantêm estratégias de convívio mediadas pela forma que rezam, que dançam, que se divertem e que trabalham, enxergamos além de força, esperança. “Já que não posso construir uma catedral, construo uma capela, mas realizo o sonho de ter minha igreja”, me diz Geruza, ao limpar cuidadosamente cada detalhe do recinto. É simbólico, político e representativo Geruza, rezadeira do Trapiá, ter uma igreja de cores vivas, de imagens vibrantes. As produções que busquei criar com os lenticulares carregam esse simbolismo que afeta o campo religioso do público, um sagrado que comunica.

Memórias do baque da zabumba

No ano de 2008, num janeiro quente e seco do semiárido pernambucano, estava caminhando no Trapiá entre pedras, com um chinelo de borracha e o solado cravejado de espinhos. Era o terreiro da casa de Mané Rita (*in memoriam*), 104 anos de idade na época, outrora zabumbeiro da banda de pífanos “Zabumba de Mané Rita”, que acompanha as novenas da comunidade. Mané Rita é pai de Maria de Filó e avô de Dôra, do grupo de rezadeiras. Ao perguntar aos mais antigos as origens dos primeiros moradores do sítio, refletimos juntos que se originaram, basicamente, de três a quatro famílias de procedências diferentes, além das pessoas de origens indeterminadas, como é o caso do meu bisavô paterno. Durante toda a

pesquisa, identifiquei um rizoma de vínculos e parentescos entre rezadeiras, pifeiros e parte da comunidade, acentuando a transmissão do saber: as rezas passadas de mães para filhas e os toques de pífanos de pais para filhos. Voltando às lembranças daquela tarde de janeiro, meu pai tinha convidado o grupo de moradores atuante na realização das novenas para assistir ao encontro musical da banda de pífanos com a formação da época e das rezadeiras com Mané Rita, com o intuito de registrar as cenas para o documentário, aprovado no Revelando os Brasis, “*O Baque da Zabumba Centenária contra o Tic Tac do Tempo*”³⁸ (Figuras 59 a 64). Meu pai, saído ainda jovem da comunidade rural, repetindo a saga de retirante de muitos outros nordestinos, conseguiu, através da educação, alçar um emprego através de concurso público e se tornou noiteiro da novena de São Sebastião. Noiteiro é um termo popular, mais utilizado no Nordeste, que designa as pessoas que patrocinam novenas de santos, seja por devoção ou por promessa. No caso do meu pai, o interesse se desdobrava também pela relação com a cultura popular e de vínculos afetivos. Desde o início dos anos 1990, com o advento da VHS, o mesmo adquiriu um equipamento amador e, de forma também amadora, passou a filmar as novenas e celebrações. Conseguiu salvar antigos áudios gravados de autoria desconhecida de rezas antigas da comunidade e passou a fomentar a realização da novena. Assim que meu pai se aposentou, comprou um equipamento de vídeo digital para que a produção amadora de vídeos fosse facilitada, pois as fitas VHS se perderam com o tempo. Concomitantemente, tivemos notícias de um edital para produção de vídeos em cidades de até 20 mil habitantes, o Revelando os Brasis. Meu pai submeteu a história do zabumbeiro centenário Mané Rita. O roteiro foi aprovado e eu estava ali, em janeiro de 2008, me reencontrando na história de muitas mulheres do interior. Durante as gravações, Mané Rita morreu.

A sonoridade musical da banda de pífanos tem um apelo festivo que pode ter ocultado a força e o simbolismo dos cânticos das rezadeiras, o que não descarta a questão estrutural do silenciamento das mulheres. Inclusive, por muito tempo, associei a novena à banda de pífanos. Já a experiência do vídeo ampliou meu olhar para a força daquele vínculo feminino, igualmente sonoro, e foi o elo para que eu me dedicasse a refletir e escrever essa história, representativa de muitas outras histórias que precisam ser contadas para não serem esquecidas.

A cena das mulheres chegando no terreiro de Mané Rita, sorrindo, conversando, abraçando, Maria de Filó vestindo a camisa azul do figurino da banda do seu pai, denota o

³⁸ O Revelando os Brasis é um projeto do Instituto Marlin Azul, realizado em 06 edições, entre os anos de 2005 e 2017 e contou com o patrocínio do Ministério da Cultura e Petrobras. O documentário foi premiado com o 2º lugar no 11º Festival de Vídeo de Pernambuco e participou de mostras e festivais em todo o Brasil.

universo de alegria e socialização que as festividades religiosas das zonas rurais evocam, como também apresentam a subjetividade dos lugares que os gêneros ocupam neste espaço. O filme está disponível na internet³⁹.



Figura 59 - Encontro na casa de Mané Rita, no Trapiá, para gravação de cenas do documentário O Baque da Zabumba Centenária Contra o Tic-Tac do Tempo. Foto: Geraldo Freire (2008).

³⁹ Documentário “O Baque da zabumba centenária contra o tic-tac do tempo” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l8Y4CFABH6E>



Figura 60 - Chico Leite, Mané Rita e Mané Gonçalo. Trecho do documentário “O Baque da zabumba centenária contra o tic-tac do tempo”. Foto: Geraldo Freire (2008).



Figura 61 – Tereza Borges, Geruza Leite (rezadeiras) e participante da novena, no terreiro de Mané Rita para gravação de cenas do documentário O Baque da Zabumba Centenária Contra o Tic-Tac do Tempo. Foto: Geraldo Freire (2008).



Figura 62 - Genaldo de Souza Barros e Marcela Camelo Barros em gravação no terreiro de Mané Rita para o documentário “O Baque da Zabumba Centenária Contra o Tic-Tac do Tempo”. Foto: Geraldo Freire (2008).

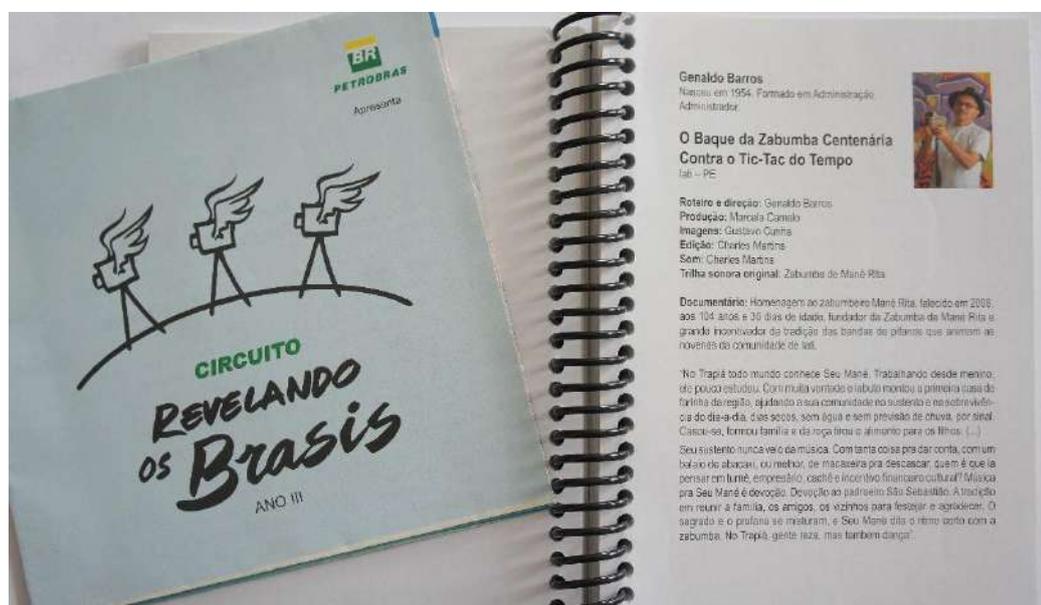


Figura 63 – Catálogo do Circuito de exposições Revelando os Brasis III (2009).



Figura 64 - Compilado de matérias publicadas no Caderno Viver e capa no Diário de Pernambuco, em 03 de agosto de 2008 e 26 de maio de 2009.

Nossas Senhoras

Para além dos encontros mais afetuosos e informais, busquei elaborar uma conversa sistematizada com cada rezadeira que participou da criação das imagens lenticulares. Uma descrição que até pode se tornar restritiva diante da amplitude de universos. Dessas conversas, escrevo este trecho da tese e fundamento outras passagens da escrita.

Geruza Leite

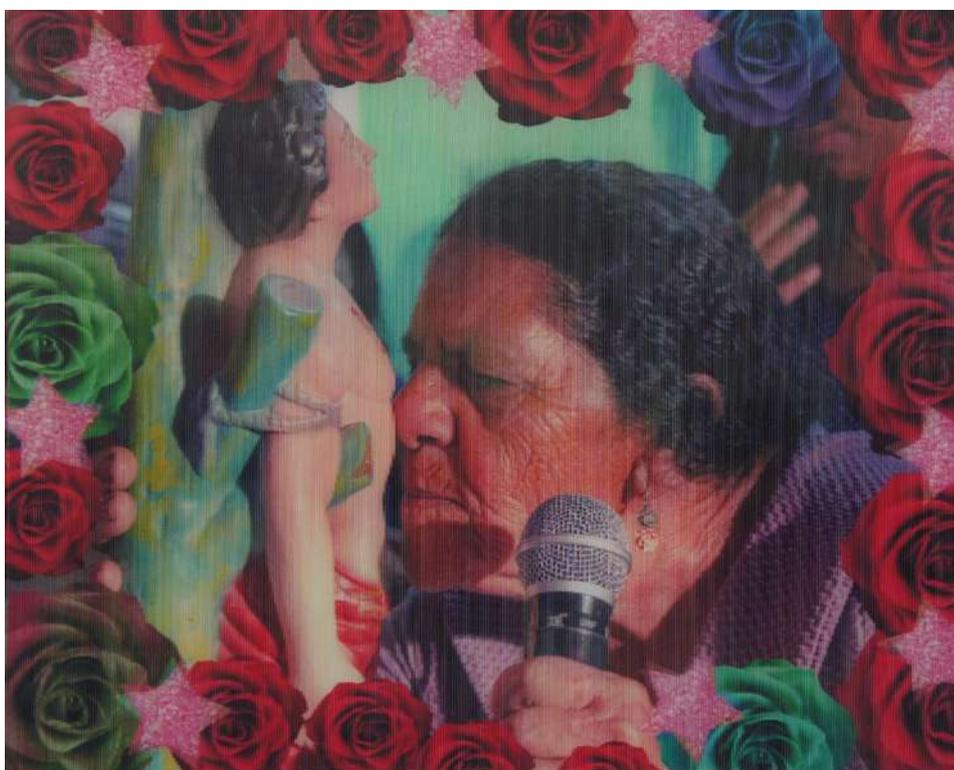


Figura 65 - Lenticular – *Geruza beija o santo*. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Em um Agreste silencioso para as mulheres, eis que uma comunicativa mestra de reisado expande sua voz para reunir pessoas no canto, na reza e na dança. Geruza Leite (Figura 65), 75 anos, é uma presença forte e carismática, articuladora das novenas culturais. Cria músicas, faz bonecas, decora altares e cabaças, construiu uma capela/igreja. Entusiasta das criações artísticas, Geruza fez a mediação para que as outras mulheres participassem das imagens lenticulares. É uma mulher que levanta outras mulheres e com ela desenvolvi uma maior intimidade que resultou em muitas conversas sobre situações da vida e do cotidiano. Com apenas um ano de idade, perdeu a mãe, para quem já fez uma música, e foi criada pela avó, uma rezadeira antiga, chamada Zefa Leite. Geruza é natural do Trapiá e sua vida se entrelaça com as manifestações religiosas e artísticas da comunidade. Nos últimos 20 anos, é Geruza quem conduz com o noiteiro a realização das novenas e acolheu a festividade no terreiro da sua casa. Nas suas palavras, podemos conhecer e reconhecer o que pode contar e conter as imagens lenticulares que fiz com ela:

Nasci no Trapiá, numa casa no pé da serra. Já morei seis anos no Paraná pensando em enricar, mas eu voltei pior do que era. Arrumei o dinheiro da passagem a pulso. Tive dez filhos, vingaram seis. Três nasceram no Paraná e três aqui no Trapiá. Netos e bisnetos eu só conto se estiver dormindo, tudinho num canto só. O pessoal pariu com vontade.

Eu comecei a rezar com 10 anos de idade. Isso traz da minha avó, porque minha avó não teve nada (material) pra deixar na minha vida, mas pra mim foi uma coisa muito importante que deixou. O que ela sabia, passou pra mim, que foi a reza. Quando eu nasci, as novenas já existiam. Era gente, gente que era uma beleza! Era tudo assentadinha nas esteiras e minha avó de vez em quando corrigia assim para ver se eu tava fora dela.

Eu fui crescendo, a novena foi continuando... continuando... A gente caminhava até ali para o lado dos trezeno. O caminhozinho era um varedinho de bode assim bem apertadinho. Mas nós ia com um fachinho e rezava toda noite. Um ano também a gente rezou na casa do finado Zé Inácio. Em ano que era chuvoso, a gente ia com calçado na mão para não perder ou quebrar o chinelo.

Eu sofri muito. Eu não tive estudo, meu pai não pode dar. Eu fui criada com minha avó que era bem pobrezinha. Meus filhos não tiveram estudo, alguns

sabem alguma besteirinha. A caneta minha e dos meus filhos foi a enxada, pois tinha que arrumar o pão de cada dia⁴⁰.

Geruza é rezadeira de novenas, terços e sentinelas. Tem um papel social ativo na comunidade, pois seu perfil de liderança agrega moradores, estimulando-os a participarem das atividades. Assim como muitas mulheres do Trapiá, antes da aposentadoria, sua principal subsistência veio da agricultura e do trabalho com a palha de ouricuri, principalmente da confecção de vassouras, que como o lenticular, apresenta no mínimo dois pontos de vista e suas ambigüidades: ao mesmo tempo que é símbolo do trabalho reprodutivo doméstico, que sobrecarrega e subordina as mulheres, é um artefato que possibilita alguma autonomia através da renda gerada com a venda em feiras, mercearias e comércios da região, confeccionado pelo extrativismo da palha da palmeira de um bioma que por muito tempo foi estigmatizado como pobre, a caatinga. Geruza relata:

Todas levavam vida de tirar a palha do coqueiro. Até hoje muitas fazem. Quando eu não pude mais ir para o mato, que era muito cansativo, eu comprava a palha para fazer. Quando eu me aposentei, eu fiz uma promessa com Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, se tudo fosse dar certo na minha entrevista, da primeira venda que eu pegasse, eu doava uma oferta para Nossa Senhora. No mesmo dia, o seu Valdito veio pegar vassoura e eu pedi a ele um favor, que ele levasse minha oferta. Ele levou e eu esperei uma semana para ouvir na rádio e meu nome estava lá: Geruza Leite do Trapiá tinha mandado essa oferta pela graça alcançada.

Geruza tinha lembranças de dias difíceis na lida, mas assim como outras rezadeiras relataram, os momentos em que trabalhavam juntas eram muito prazerosos, diminuindo a carga exaustiva que é o trabalho do campo:

Para viver era sacrificoso. Eu ia tirar a palha mais Alaércio (marido), mas ele ia muito rápido. Teve um dia que meu chinelo quebrou e eu cheguei em casa

⁴⁰ Geruza Leite: depoimento. Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá -PE.

e minhas lágrimas caindo dos olhos, eu com os pés descalços. Outro dia, roubaram a bóia que eu deixei no pé de umbuzeiro, quando eu voltei para comer, tinham roubado. Outro dia, eu me topei foi com uma cobra cipó: Meu Deus, o que vai ser de mim sozinha aqui, porque eu não mato cobra, que eu tenho medo. Ele botava o mói dele na cabeça e se largava no mundo.

Eu saí, muitas vezes, de madrugada para o mato, quando Alaércio não ia, eu ia com uma filha de comadre Tereza. Nós ia só. Era tão bom. Nós conversava. Às vezes, a gente tirava os coqueiros que tinham uns três mói ou quatro de palha. No começo era esteira. Eu vendia para sua tia-avó, Maria Barros. Aí deixamos de fazer, que era muito sacrificoso. A gente torrava fubá para comer de noite no terreiro, fazia um fogo para fazer esteira e vassoura no claro daquele fogo. Vassoura de alagado. Vassoura de relógio. E ainda se faz.



Figura 66 – Geruza Leite e Tereza Borges na colheita de palha de Ouricuri, Trapiá (Iati - PE). Foto: Geraldo Freire. Sem data.



Figura 67 - Geruza Leite, Tereza Borges e Lindaura no preparo de vassouras. Trapiá (Iati – PE). Foto: Geraldo Freire. Sem data.



Figura 68 – Preparo de vassouras de palha. Trapiá (Iati - PE). Foto: Geraldo Freire. Sem data.



Figura 69 - Geruza Leite na fabricação de vassouras. Trapiá (Iati - PE). Foto: Geraldo Freire. Sem data.

O fogo que torrava o fubá para ser compartilhado entre as mulheres como confraternização e trabalho, clareava o terreiro para trançar esteiras e fazer vassouras. Sobre o ofício de rezadeira, alguns trechos da conversa, narro no tópico que busco fazer uma descrição da novena e das demais rezas enquanto ritual sagrado e celebração profana. Contudo, na nossa conversa, Geruza me conduz pelos aspectos das rezas que me permitem muitas reflexões, uma delas é sobre o uso do latim. Mesmo que a pesquisa não tenha intenção linguística, surge naturalmente o interesse de conhecer os benditos e as ladainhas. Tentei inventariar e transcrever, mas não conseguia compreender e nem localizar algumas palavras. A transmissão oral das rezas possibilitou a transformação do próprio latim e do português, a distorção da língua que vira poesia, palavras criadas e recriadas, quando se dispensa uma definição, pois se canta e se reza com a alma. Geruza me diz: “entendo o que eu canto”.

Sempre digo para quem reza com a gente: vocês sempre vão rezando para não esquecer, porque se deixar de uma vez esquece mesmo. Já ensinei a muita gente, aí só se não quiser continuar, só se for porque não quer mesmo, mas eu ensinei.

Tereza Borges da Silva



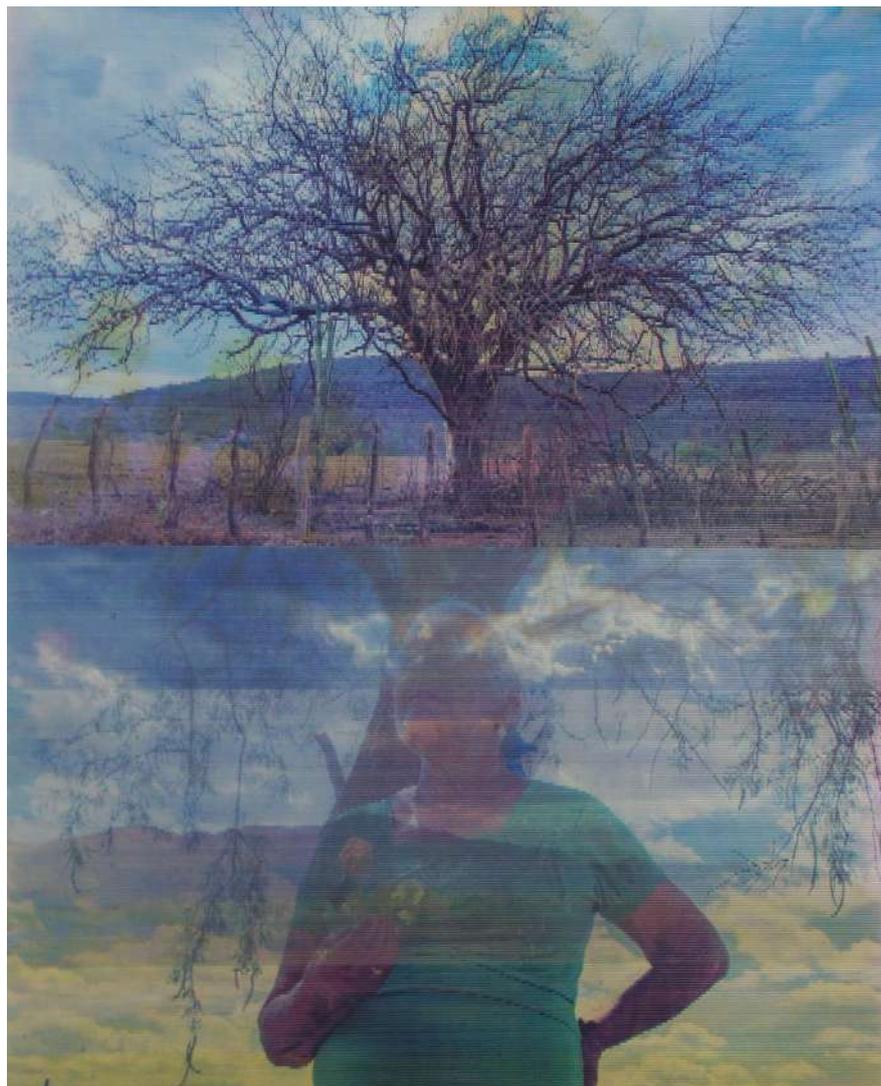


Figura 70 - Lenticular flip e morph – *Tereza e a orquídea do sertão*.
Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

No entorno da casa de Terezinha, que é mais conhecida como Tereza, tem uma catingueira que estava bastante florida na ocasião da produção das imagens lenticulares. Tereza tira uma flor amarela da catingueira, conhecida como a orquídea do sertão, e me dá. Logo escolho essa flor para compor a imagem lenticular (Figura 70). A sua presença é bonita e acolhedora. Tereza tem 77 anos e é casada só no padre, como ela diz. “Tive 17 filhos e criei 7, todos nascidos aqui, nunca ganhei em hospital”, me conta. Jailma, filha que divide a casa com ela, sorri e me relata que também nasceu em casa: “meu pai que foi chamar a parteira, que era minha madrinha”. Tereza nasceu no Trapiá e sua mãe também. A mãe teve 24 filhos e morreu com 50 anos. As gerações anteriores da sua família também são naturais da comunidade.

Na tarde de janeiro de 2023, cheguei à casa de Tereza para mais uma conversa, dessa vez mais ordenada do que as muitas outras conversas informais que já tivemos. Fico no terreiro aguardando e se arma chuva. Quem me recebe é Jailma, a filha, e justifica que ela está demorando porque está arrumando o cabelo. Tereza aparece e logo me fala: “toda vida meu cabelo foi assim, né, Marcela?” Eu digo que ela tem o cabelo muito lindo e recorro do óleo de coco que ela usava. Ela concorda e completa: “mas não gosto dele solto. Gosto do lenço. A pessoa quando se cria de roça, trabalhando em roça, quando eu me levantava cedo era primeiro meu pano na cabeça e meus óculos nos olhos. Faz muito tempo que uso os dois” (Figura 71). Tereza não abre mão do lenço na cabeça, acessório símbolo das mulheres agricultoras que o utilizam como elemento estético e de proteção para o sol. Ela é uma das rezadeiras que mais trabalhou na roça:

Comecei a trabalhar com 8 anos. Pai botou a gente na roça. Vim parar agora quando não pude mais por conta da coluna. Vontade de trabalhar eu ainda tenho. Às vezes pago um trabalhador para me ajudar, mas todo ano eu boto roça. Eu fazia vassoura, comecei pela esteira. Se lembra de uma bolsa que tinha? Nós fazia. Vassoura, esteiras, que a gente usa na novena, bolsa, chapéu, de tudo nós fazia de palha. A gente foi aprendendo por aqui mesmo. Tudo a gente aprendeu por aqui. Trabalhei muito⁴¹.

⁴¹ Tereza Borges: depoimento (janeiro de 2023). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá. Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

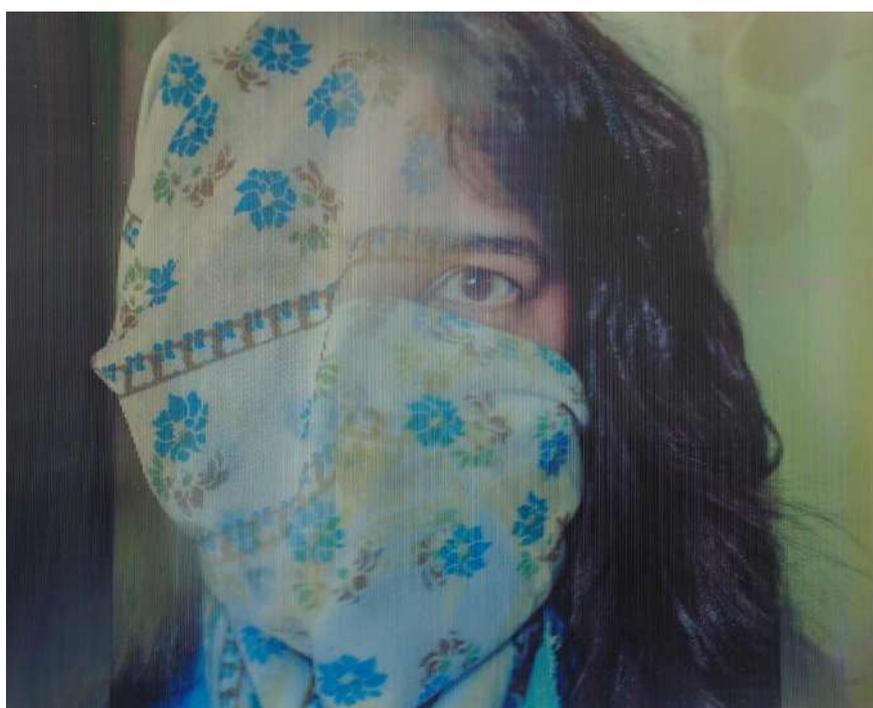


Figura 71 - Lenticular morph – *O lenço de Tereza*. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Pelos relatos de Tereza, as mulheres eram todas agricultoras e trabalhavam o dia inteiro no plantio de milho, feijão e algodão. É quando ela me descreve o *batalhão de mulheres*: o grupo de mulheres reunidas para trabalhar e cantar na roça os cânticos de trabalho ou então para varrer terreiro.

O finado Zé Inácio arrumava aquele batalhão só de mulher para cantar. Eita, mas a gente cantava tanto nesse mundo. Tanto trabalhava quanto cantava. Ali do pé da serra, da casa dele, de longe, escutava bem direitinho. Era trabalhando e cantando. De primeiro era assim, cantava cada rojão da beleza. O povo de longe ficava doido. Só mulher. Às vezes, arrancando feijão, outras vezes, milho, limpando mato. Os homens trabalhavam, mas não eram tão importantes que nem as mulheres. Nós ia pro Nazário, pegar leite. Nós cantava o caminho todinho. Quando eu estou sozinha em casa, eu me lembro das nossas cantigas véia todinha assim de roça.

Uma característica dos batalhões era o sistema comunitário de trabalho, onde todas trabalhavam nas roças de todas, numa espécie de rodízio. Uma mulher tinha sua roça própria, grande, que não daria conta sozinha, a vizinha também tinha a sua na mesma proporção. Se ajudando mutuamente, faziam uma escala: “nós combinava assim - um dia a gente ia para uma roça, no outro dia para outra e todo mundo dava conta, tanto na limpa quanto na arranca de feijão”, relata Tereza. Outras vezes, elas eram contratadas para trabalhar em outras roças, como no caso do morador citado, que as contratava também pela cantoria. No Calibã e a Bruxa, Silva Federici aponta que na sociedade medieval, as mulheres realizavam muitas tarefas em cooperação, o que não significava um isolamento e sim uma fonte de poder e de proteção, de sociabilidade e de solidariedade feminina (2017). No Trapiá, as mulheres andam em grupos, seja no trabalho, no lazer e na religiosidade.

A chuva que estava armada cai em forma de temporal. Os pingos começam a atravessar as frestas das telhas e invadir a gravação da conversa. Paramos para ver a chuva. O barulho é bonito, mas no sertão logo cessa. Tereza traz outras memórias: “tinha uma cantiga que nós dizia assim: *o lambu de capoeira, ola ê, eu vou lá pro asseiro, ola ê...* nós danava a goela nos lambu de capoeira. Agora era umas finas e outras grossas (as vozes), assim que nem na reza”.

Tereza começou nas rezas aos 12 anos: “cansamos de descer aqui de cabeça baixa, aquele rebanho. Mãe ia com um fachineiro na frente e nós atrás”. Com lembranças ainda mais longínquas, a rezadeira se lembra de quando ainda não era levada pela mãe para os terços e ficava em casa reproduzindo todas as rezas. Quando passou a ir para as novenas, ficava junto da mãe, que vendia arroz doce nos botequins das festas religiosas. Os namoros entre os casais jovens existiam, “mas era um namoro respeitador, as moças não podiam conversar com os rapazes”, segundo Tereza.

Nas novenas, como explicarei mais adiante, geralmente, duas mulheres puxam o coro e o restante responde. “Quem responde, tem menos pedaços para cantar em latim”, diz Tereza. A filha complementa: “tem duas ladainhas, de dois jeitos, tem ela em português também. Eu sei ela normal mesmo, sem ser em português, elas fazem de cabeça, tem que deixar como está mesmo”, defende Jailma. No Trapiá, Geruza e Dôra ou Geruza e Quitéria são as duplas que puxam e, Tereza faz parte do grupo que canta na resposta e como ela diz, canta grosso, que presumo que é o grave. Enquanto Jailma me mostra um livro de cânticos, Tereza Cantarola Regina Coeli. O livro foi adquirido numa viagem ao Santuário de Mata Grande - AL para pagar a promessa do irmão que se elegeu vereador em Iati.

Maria das Dores Leite da Silva – Dôra





Figura 72 - Lenticular Flip – Dôra e seu jardim. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Dôra (Figura 72) é a rezadeira que faz dupla com Geruza ao puxar o coro da novena. Possui 67 anos de idade, casada, três filhos. Durante a pandemia da Covid-19, duas perdas imensas arranharam sua alegria, a do pai, Zé Rita, integrante da banda de pífanos, e a do neto, que ela criou como filho. “Às vezes, tenho alegria, muito pouca, mas tenho”, me diz Dôra. Entre memórias e saudades, ela me conta sobre sua relação com a novena:

Nasci e me criei aqui. Meus filhos todos nasceram aqui, todos de parto normal, em casa. Eu comecei a rezar com a minha avó. Desde o tempo que eu era solteira, eu via minha avó rezando e aprendi. Também aprendi a rezar com comadre Geruza, comadre Xixa e a finada Filó, mãe de comadre Maria, e assim a gente continuou rezando até hoje, nunca paremos não.

E agora o povo não quer mais rezar, né? O povo não se interessa mais. Agora é difícil ter um terço. Eu acho que quando eu e comadre Geruza se acabar, pronto, acabou-se tudo. Porque esse povo novo não quer rezar, só quer rezar reza assim de catecismo, essas coisas assim, mas como nós faz, quando a gente

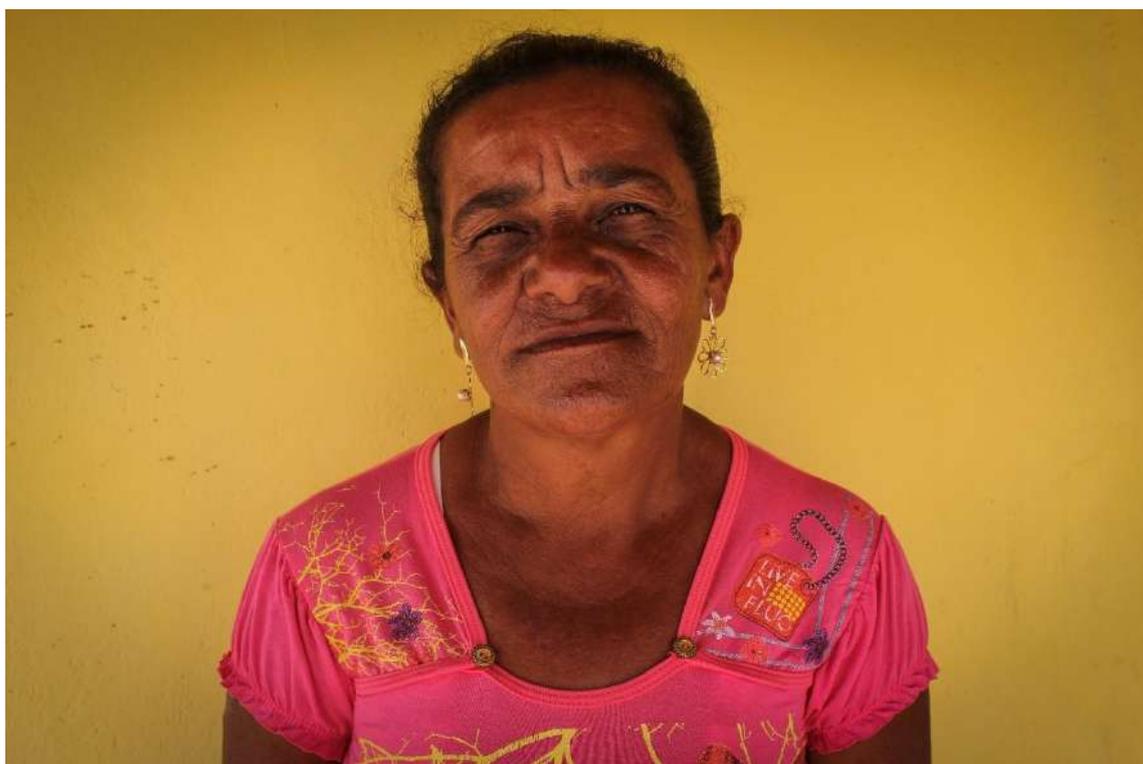
fechar os olhos, minha filha, não tem mais não, vai se acabar. Vão mais para igreja do que para os terços.

Comadre Geruza, coitada, também só vive adoentada, né? Aí é difícil. Depois que deu a tontura na cabeça dela... Mas enquanto nós tiver viva, podendo andar, nós reza até chegar o dia de nós fechar os olhos.

A gente reza, tira nossos terços, tem saudade das coisas da gente. De primeiro, a gente ia para Iati, fazer as apresentações⁴².

Dôra me fala que gosta das coisas de casa, de cuidar das plantas, vai na casa das irmãs e varre muito o terreiro: “o povo diz que eu vou fazer uma barragem de tanto varrer o terreiro”.

Maria Pereira – Maria de Filó



⁴² Dôra Leite: depoimento (janeiro de 2023). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá. Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

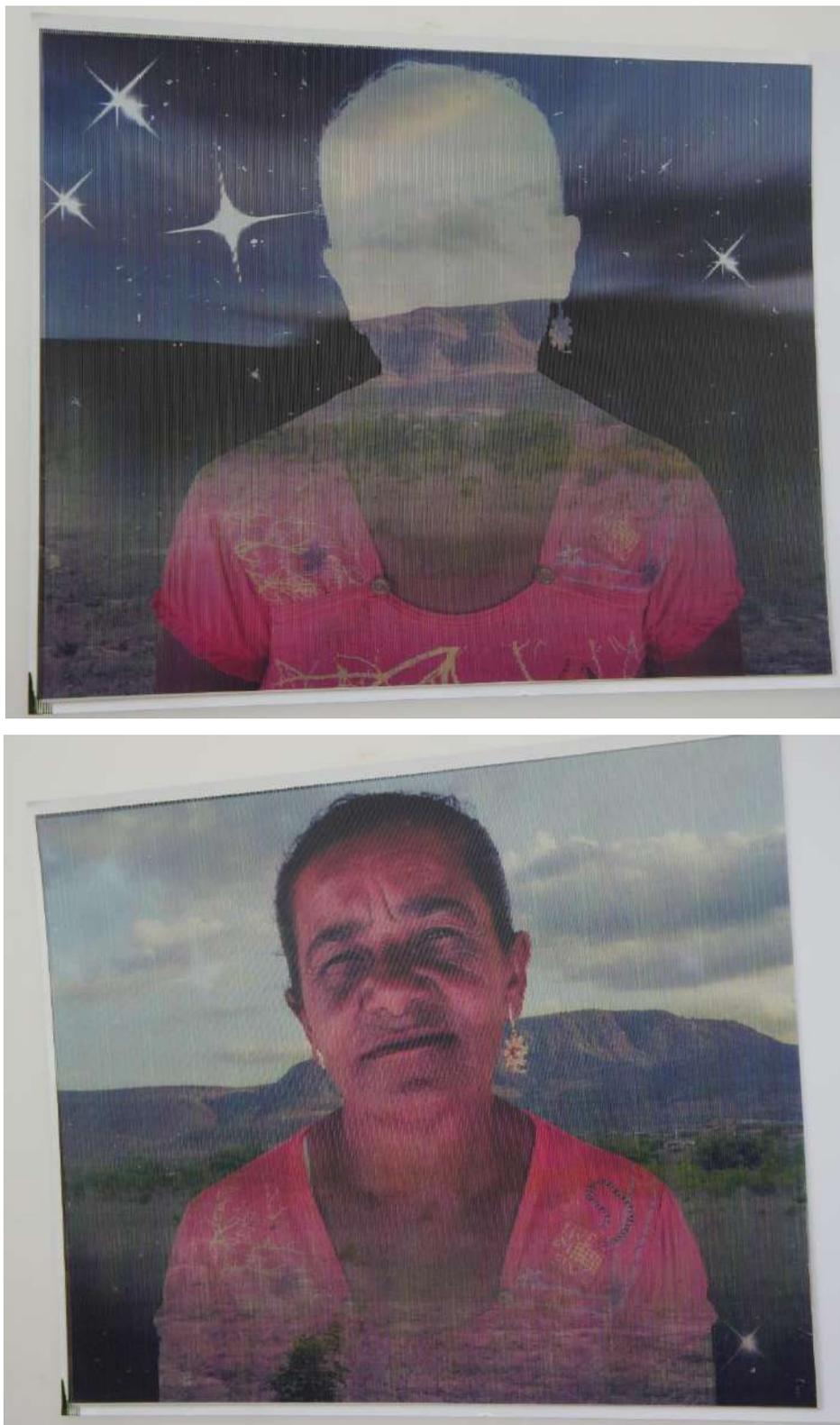


Figura 73 - Lenticular flip e morph – *Maria na paisagem*. Fonte: elaborado pela autora (2020).

A vida de Maria (Figura 73) também é entrelaçada nas celebrações do Trapiá. Seu pai, Mané Rita, é o zabumbeiro que faleceu aos 104 anos e a mãe, Filó, uma antiga rezadeira. Maria não sabe ao certo de quem os pais receberam esse legado. Acredita que algumas rezas a mãe

aprendeu com Zefa Leite. Recordo das visitas que fiz a Mané Rita na sua sentinela, Maria sempre ao lado do pai se desdobrando nos cuidados diante do fio do tempo que víamos com sentimentos de melancolia e gratidão se fragmentar diante da gente. Sobre as novenas, Maria rememora:

Nasci no Trapiá. Desde mocinha nova mesmo, eu vi mãe rezando com tia Xixa, aí aprendi aquelas rezas delas. Aí fiquei rezando com as outras. Com Geruza eu sempre rezo. Eu faço a resposta e acompanho as outras. Eu gosto de todos os benditos. Eles são todos bonitos. O bendito de Padim Ciço, o de mártir São Sebastião, o de Santa Luzia⁴³.

Maria fala mais pelos sorrisos e pelo brilho dos olhos. Eu peço para ela cantar um bendito que goste e aqui transcrevo:

“Eu vou rezar um bendito,
São Cosme e São Damião,
Santa Quitéria na frente,
guiando a direção.
De um lado vai meu padrinho,
do outro vai uma luz,
santa vai a força,
no coração de Jesus.”

⁴³ Maria de Filó: depoimento. Entrevistadora: Marcela Camelo Barros, Trapiá.

Quitéria Leite

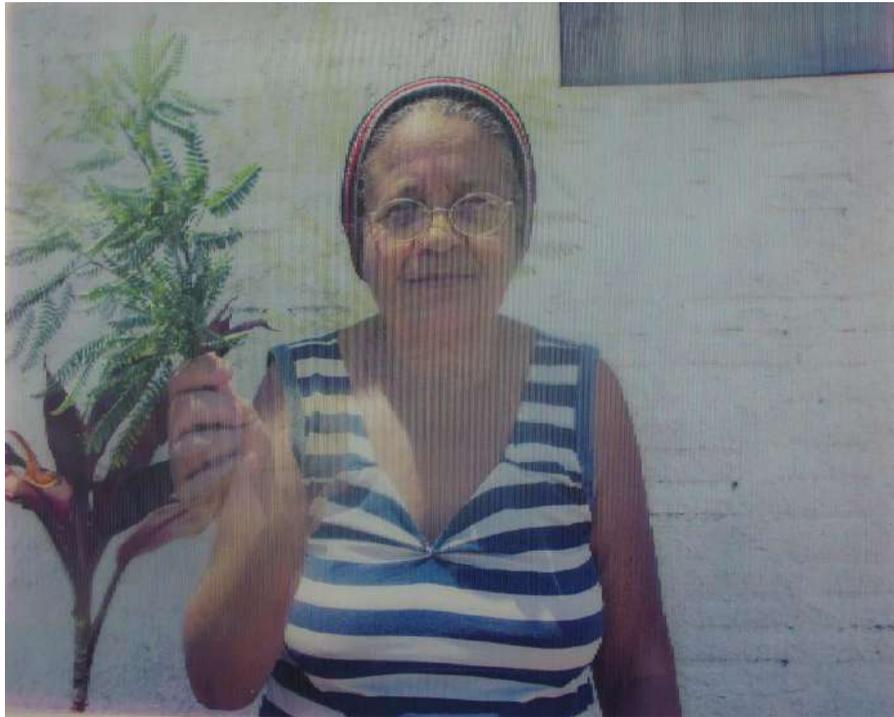




Figura 74 - Lenticular Flip – *Quitéria benzendo*. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Quitéria é filha de dona Xixa, antiga rezadeira. Com ela aprendeu as rezas de novena e de terço, manifestações que fortalecem o seu dom, pois Quitéria, além de participar das celebrações, exerce a missão de curar, amenizar as dores, benzer homens, mulheres e crianças, roçados e animais através da reza. Empunhando um ramo de folhas, as palavras saem baixinho em tom enigmático, mantendo a fé no campo do mistério.

Novena de São Sebastião, o mártir celebrado em festa

*“mártir São Sebastião
livrai-me de todo mal
assim como a força livre
do pecado original”*

*“mártir São Sebastião,
de nós tenha compaixão,
pra nos livrar dos castigos
e das febres da deserção”.*

(trecho de ladainha de São Sebastião)

Uma epidemia de febre amarela ocorrida, provavelmente, nas primeiras décadas do século XX, na cidade de Águas Belas, Pernambuco (território ao qual pertencia a comunidade),

foi a gênese da devoção dos moradores e moradoras do Trapiá ao São Sebastião⁴⁴, protetor da humanidade contra as pestes e a fome.

É desde os antigos que o pessoal já tinha muita devoção com ele, porque teve um tempo que teve uma febre muito triste em Águas Belas, aí se pegaram com ele, que socorreu e protegeu. Era a febre amarela. Dizem que o corpo deles viraram só uma chaga de tanta febre que deu. Dizem que os urubus sentavam até na cumeeira das casas. Aí se pegaram com São Sebastião e ele foi o protetor⁴⁵.

A Novena de São Sebastião é o principal evento religioso e festivo que celebra o padroeiro da comunidade. Através dela podemos refletir sobre a dinâmica do ritual, o catolicismo popular expressado nos cânticos e o protagonismo das mulheres.

Pela idade das mais velhas e dos mais velhos da comunidade, nascidos entre os anos 1930 e 1945, que têm em suas memórias a ocorrência das novenas quando ainda eram crianças, nas histórias e saberes que foram transmitidos por gerações anteriores, é possível estimar que as novenas tenham mais de 100 anos. Uma outra pista é a escultura de São Sebastião (Figuras 75 e 76) que existe na comunidade, de aproximadamente 30 cm, de traços simplificados, pintada em tom que quase se aproxima do branco, contrastando os círculos pretos dos olhos, o traço avermelhado da boca e do sangue que escorre da flechada, uma escultura que poderia ser enquadrada na estética naïf, que pode ter sido construída por um santeiro que também já tenha feito ex-voto. Quebrou algumas vezes e passou por reparos, por isso foi se modificando. Especula-se que a imagem tenha aproximadamente 150 anos, ninguém sabe ao certo a sua origem, foi a primeira a circular nas novenas, passou a ser disputada e por muitas vezes não participou mais da reza pelo seu caráter de totem e relíquia. Segundo Dôra, o “santinho miudinho” ficava na casa de um antigo morador falecido chamado Zé Neco, que também abrigou as festas: “Finado Zé Neco também rezava na casa dele. Tinha as novenas na casa de

⁴⁴ Segundo o historiador Luiz Antonio Simas, São Sebastião nasceu na França, por volta do ano 250 e radicou-se em Milão, na Itália. “A devoção a São Sebastião difundiu-se bastante durante a Idade Média, especialmente, em virtude da fama que o santo tinha de proteger as cidades contra a propagação de pestes diversas”. (Simas, 2022, p. 76).

⁴⁵ Geruza Leite: depoimento (janeiro de 2023). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá. Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

finado Martin, disse que até botequim botava. Diziam que a novena era muito bonita, amanhecia o dia. Tinha botequim de pão, banana, abacaxi”.



Figura 75 – Imagem de São Sebastião (ao centro) das primeiras novenas do Trapiá. Foto: Marcela Camelo Barros (2014).



Figura 76 – Moradoras do Trapiá e parentes dos primeiros donos da imagem de São Sebastião entregam o santo para a novena de 2011. Foto: Geraldo Freire (2011).

Novena, na liturgia católica, é um conjunto de orações e práticas sagradas realizadas num período de nove dias. Muitas comunidades rurais ressignificaram para uma festividade equivalente a uma quermesse, que independe da quantidade de dias. No Trapiá, Dôra afirma que houve uma época em que rezavam numa série de dias e de casas: “saíamos na boca da noite, de casa em casa, parece que eram nove casas que a gente rezava”. Contudo, nos últimos 20 anos, a Novena de São Sebastião do Trapiá passou a acontecer em um dia, sem contar com os dias de preparação que a antecedem.

O dissenso no sincrético proporciona experiências de uma religiosidade muito particular. “Porque a nossa é uma e a da igreja é outra, né? Tem muita diferença”, diz Geruza. A autonomia de se incorporar elementos locais em dogmas de catequese atravessa os rituais do catolicismo rural.

A montagem do Altar

A novena acontece na véspera ou no dia de São Sebastião, 19 ou 20 de janeiro, e a montagem do altar é parte importante da celebração. Muitas cores, flores, purpurinas, fitas de cetim, papéis estampados e papel crepom incrementam o espaço das imagens de santos, cartazes, cruzeiros e velas.

A montagem é feita coletivamente, reunindo, principalmente, mulheres e crianças, mas há também a presença de jovens e de homens, esses em bem menor número (Figura 77). A cada ano, a decoração varia e é preciso pontuar que as novenas já aconteceram em variadas casas e terreiros da comunidade antes de se estabelecerem na casa da rezadeira Geruza, o que por muitas vezes provocou uma reelaboração da decoração de acordo com o espaço em que aconteceria.

A partir de 2008, comecei a observar com mais concentração esse processo, como também a participar de alguns. Em um ano, me chamou a atenção a urupema como depósito para os recortes de papéis que na dobradura dão origem às flores; duas garrafas, que fora de conhaque, preenchidas com terra, para sustentar o arco feito de um tipo de cipó, embrulhadas por um papel crepom, amarradas com laço brilhoso. O cipó formando um resplendor para o andor, ornamentado por flores e fitas. Neste ano, foram utilizadas também plumas vermelhas, desenhando um painel de coração. “Eu vou buscar ali um arco de um mato chamado arió e depois tenho que pegar um arco de ferro”, diz Geruza, enquanto planejamos e testamos variados materiais e vibramos com os resultados na montagem do altar da novena de 2014.

O processo de cortar, dobrar, colar as flores de papel, fazer as fitas e dispor os objetos sagrados com o ornamento para a festa é um momento de diversão: conta-se causos, a conversa é descontraída, as risadas tomam conta do espaço. Diferente do distanciamento que se prevê de elementos do altar dos templos oficiais da igreja católica, no altar do Trapiá, as mulheres dominam o espaço. Em 2014, quando estávamos produzindo um segundo documentário, o *Ora*

*pro Nobis, as Sertanejas*⁴⁶, agora para o Revelando os Pernambucos do Governo do Estado, registrei o dia inteiro da montagem do altar. Diálogos como o de Geruza e Tereza “- Essa cola está vencida. - Mais vencida estamos nós. - Deus me livre estar vencida. Eu estou forte e firme”, eram acompanhados de muitas risadas e animação, seguindo a atmosfera que invade a comunidade durante a primeira quinzena de janeiro.



Figura 77 - Montagem do Altar. Foto: Marcela Camelo Barros (2014)

⁴⁶ Documentário “*Ora pro nobis, as sertanejas*”, disponível em: <https://youtu.be/56aDJyURQ7I>

Mesmo que se tenha as flores artificiais da indústria, muitos elementos da decoração reforçam a criatividade. A partir de 2018, constatei que as mulheres, agora idosas, precisam de mais auxílio nessa produção. Um dos netos de Geruza, Ismael Leite, que eu via desde criança participando das montagens, na novena de 2020, antes da pandemia, passou a coordenar a decoração. Junto com ele, trabalhei a disposição das imagens lenticulares na capela (Figura 78). Atualmente, o garoto trabalha profissionalmente decorando festas na região.



Figura 78 – Ismael monta flores para o altar. Foto: Marcela Camelo Barros (2020).

O trabalho manual, artesanal, ainda é tido bastante como um trabalho feminino, mas é importante para estreitar laços, estimular a criação e exercer uma função terapêutica. Em certo momento dessa trajetória da pesquisa, Dôra diz: “quando acabar essa farra nossa, aí acabou-se tudo, né, porque é um divertimento para nós. Aí quando acabar, num se acaba tudo?”. Essa é uma reflexão que juntas viemos fazendo. Sem dúvidas, a confecção do altar é a simbiose da fé e da alegria.

A Alvorada, seis da manhã

O evento começa com a **Alvorada**, às 6h, destacada pela 1ª salva de fogos de artifício, quando a banda de pífanos toca, numa coreografia circular como o giro da terra e fazendo a referência ao santo diante do altar confeccionado no dia anterior (Figura 79 e 80). Dôra relembra as novenas antigas destacando que seguem ainda os mesmos ritos:

Começava de manhã. A alvorada era de 6h da manhã e os zabumbeiros não saíam mais de lá. Às 20h, tinha a reza, depois a zabumba e os botequins continuavam. Era com dona Xixa e comadre Zefa Leite. O povo criava muito bode... e naquela época tinha a comida para o zabumbeiro⁴⁷.

Com o nascer do sol, o movimento da celebração passa a acontecer. Os fogos de artifício e as batidas da zabumba norteiam a programação que transcorre pelo dia inteiro. Após o primeiro toque da Alvorada, músicos e rezadeiras, que acompanham o evento desde os primeiros raios de sol, compartilham o café e o espaço comum dos anfitriões.

⁴⁷ Dôra Leite: depoimento (janeiro de 2023). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Sítio Trapiá. Entrevista concedida à presente tese de doutorado.



Figura 79 – Lenticular Flip. *Zabumba de Mané Rita na novena de São Sebastião*. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Toque do meio-dia, salva de fogos e almoço dos tocadores

Ao meio-dia em ponto, outra salva de fogos de artifício e a banda de pífanos realiza nova tocada diante do altar. Em seguida, a pausa para o almoço dos músicos. O cardápio, geralmente, é composto por carne de bode, arroz, macarrão e, às vezes, buchada, galinha de

capoeira, farinha; acompanhado de cerveja, um refrigerante Jatobá fabricado em Garanhuns, suco, dentre outros. O almoço merece destaque porque é simbólico que os homens da banda de pífano sejam servidos com prioridade, acompanhados por outros moradores homens que desfrutam da refeição apenas entre eles, sem dividir o espaço com as mulheres. Neste caso, são elas que preparam e servem os alimentos, não escapando ao trabalho reprodutivo que ocasiona a inevitável sobrecarga que acomete, principalmente, a rezadeira anfitriã.

Ao passar do dia, além dos moradores do Trapiá, muitas pessoas chegam para a celebração vindas de Iati, Garanhuns, Águas Belas, Bom Conselho, Lajedo, de outros sítios vizinhos, de cidades alagoanas na divisa com Pernambuco e de parentes e nativos que saíram para outros estados mais longínquos. Nesse ínterim, organizadores se mobilizam entre atividades que surgem como a montagem de barracas de vendas de comidas e bebidas, de toldos, de equipamentos de som, de palco, de iluminação e de gambiarras de lâmpadas.

A música passa a fazer parte do ambiente, alternando a banda de pífanos tocando músicas do repertório popular, com trio de forró e som automotivo. Não faltam a cerveja, o vinho, os goles de aguardente e alguns tragos em cigarro de palha.

Procissão

No meio da tarde, pelos caminhos de chão batido de terra, a paisagem se modifica com o cortejo que vai buscar a imagem de São Sebastião, escultura padrão, que fica no templo oficial da igreja católica da comunidade (Figuras 80 a 82). Por muitos anos, o cortejo se direcionou para a casa que abrigava o santo pequeno, que é a imagem oficial de padroeiro do Trapiá. Atualmente, é com a imagem que fica na paróquia que a novena é realizada. As rezadeiras vão buscá-la da igreja oficial para o território delas. O som dos cânticos e dos benditos ecoam pelas veredas, juntamente com o toque da zabumba e dos pífanos. Durante o trajeto, pessoas vão se juntando ao grupo. O andor é segurado pelos devotos do santo que se alternam e seguem cantando uma multiplicidade de benditos:

*Eu encontrei Nossa Senhora,
com seu planeta na mão,
eu perguntei a São José,
eu venho do rio de Jordão.*

São Pedro me deu a chave,

*pra eu abrir o seu jardim,
eu tirei cravo, eu tirei rosa,
Para o Senhor do Bonfim.*

*Eu encontrei Nossa Senhora,
com dois planetas na mão,
eu perguntei a São José
eu venho do rio de Jordão.
(segue até 7 planetas)*

*Uma bandeira vermelha,
ela é da cor e do céu,
meu Santo Antônio, eu sou romeira,
viva Jesus Cristo no céu.*

*Trago esta vela meu anjo,
vai botar fogo no mar,
Nossa Senhora chorava,
que o mundo vai se acabar.*

O agrupamento de pessoas chega ao terreiro, as rezadeiras vão na frente e adentram a capela de Geruza, colocando a escultura no altar colorido, acompanhadas do som e da coreografia da banda de pífanos.



Figura 80 – Procissão de São Sebastião, novena do Trapiá (Iati-PE). Foto: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 81 - Lenticular Flip - *Procissão Novena de São Sebastião do Trapiá*. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 82 - Lenticular Flip - *Procissão Novena de São Sebastião do Trapiá*. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Quebra-panela

Próximo ao pôr-do-sol, o terreiro da novena se enche de crianças. É a atividade do quebra-panela (Figuras 83 e 84) que se transformou numa tradição aguardada pela nova geração, é uma ponte lúdica entre elas e o ritual centenário. A panela de barro abriga o sortimento de confeitos, balas, chocolates, pirulitos e muitas guloseimas. Com microfone em punho, o noiteiro (meu pai) e seu amigo Geraldo Freire, fotógrafo amador e também aposentado do serviço público, que há mais de 25 anos fotografa as manifestações do Trapiá, comandam as brincadeiras e prendas sob o olhar das rezadeiras e ao som dos pífanos. Após o estouro da panela, o sol já se esconde por trás da capela, ao longe vemos a Serra dos Mares e, às 18h, um fogueteiro mais intenso de fogos de artifício anuncia que o ritual está mais próximo, com a banda de pífanos fazendo mais uma tocada diante do altar, reverenciando o santo em movimentos circulares.



Figura 83 – Quebra-panela na novena de São Sebastião. Foto: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 84 – Lenticular morph – *Quebra-panela*. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

A reza

Ao anoitecer, o fio de luzes amarelas se acende e transpassa o terreiro que já está repleto de pessoas de todas as idades. Tem sanfoneiro, pífano, zabumba, pessoas conversando, reencontros. As barracas de comida e bebida satisfazem a fome de quem chegou cedo, como também é servido pratos típicos para os convidados, organizadores e vizinhos. Algum bêbado já cambaleia por ali. As motocicletas tomam conta do entorno, jovens conversam entre si. O carro de som a postos, com o fio do microfone adentrando a janela da capela para captar o som dos benditos e das ladainhas. A novena recebe em média um público de 1.000 pessoas.

Geruza, espontaneamente, é uma liderança, mesmo nesse contexto desierarquizado do sagrado, que não passou por nenhum concílio ou qualquer tipo de assembleia de escolha, mas pela sua personalidade ativa e carismática diante do fomento das atividades culturais e religiosas, pela relação de ancestralidade que mantém com as rezas e com o reisado, se desdobra em cumprimentar e conversar com quem chega, conferir quem já se alimentou, organizar cozinha, verificar cada detalhe do ritual - velas, flores, a limpeza do chão, a esteira, o tapete, os santos, quem soltará os fogos, os pedidos de oração, tudo isso distribuindo abraços e sorrisos que são muito solicitados. Numa brecha de tempo, se dirige para o seu quarto para os últimos retoques no visual: penteado no cabelo, brincos dourados descendo na altura dos ombros, o vestido escolhido especialmente para a noite.

Dôra, Tereza, Maria e Quitéria também vão se preparando para o momento mais importante. Se direcionam para a capela, conversam entre si e com as outras mulheres que estão no recinto, festejam. Recebem fotos de pessoas que desejam alcançar graças e pedidos de oração. Algumas fotos podem ser colocadas no altar, como a de um nativo que mora em São Paulo, adoeceu e seus familiares fizeram promessa para ele se recuperar: “tiraram foto e mandaram para botar nos pés de São Sebastião”, me diz Dôra.

Vai se aproximando às 20h, o zabumbeiro se posiciona em local estratégico para marcar os benditos com a batida da zabumba. O soltador de fogos também está ao lado da capela com este mesmo fim. As rezadeiras vão se aproximando do altar, dispondo as esteiras de palha para sentarem. As outras mulheres da comunidade acompanham. Ultimamente, o avançar da idade está dificultando o gesto e as anciãs estão substituindo as esteiras por cadeiras. A capela fica lotada e o grupo que puxa os benditos e as ladainhas se posiciona na frente do altar. Muita gente vai acompanhar do lado de fora, pelo carro de som. Políticos locais surgem e buscam se colocar estrategicamente para aparecer em momento oportuno. Numa dessas novenas, pensei: se o

prefeito da cidade queria estar ao lado do santo, tamanho o esforço que fez para protagonizar e se mostrar devoto da manifestação cultural. Esses rearranjos patriarcais evaporam porque são ínfimos diante da grandeza de quem realmente faz o movimento acontecer.

As rezadeiras acendem as velas do altar e escutam os fogos que anunciam o início do ritual. Geruza e Dôra se ajoelham e puxam o bendito "Vinde espírito divino, nossas almas renovou, sobre o peito que criasse, da celeste derramou, da celeste derramou, da celeste derramou"⁴⁸, Tereza, Quitéria, Maria e as outras mulheres respondem em coro a mesma estrofe, em graves e agudos, numa melodia de plenitude e muita força que invade o espaço:

*Vinde espírito divino,
nossas almas renovou
sobre o peito que criasse,
da celeste derramou,
da celeste derramou,
da celeste derramou.*

*Potência de nossa alma,
prestai lume e fortaleza
para que evitemos
Toda cegueira, fraqueza,
Toda cegueira fraqueza,
Toda cegueira fraqueza*

*vinde vindo, Deus clemente,
vinde vindo, meu senhor,
alimentais as nossas crenças,
toda esperança e amor,
toda esperança e amor,
toda esperança e amor.*

As rezas e os cânticos seguem uma sequência. O zabumbeiro bate a baqueta na zabumba para marcar cada rito da novena. Transcorrem outras ladainhas e rezas em latim, algumas que consigo encontrar e outras que transcrevo como escuto:

*Deuseri eu entendi
Domines et a joano ne, domines et a joano ne
eta joano, ne festi ne, domine nes, eta joano nefesti nes*

*"Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum.
Amen."*

⁴⁸ Transcrevo o bendito com as palavras que as rezadeiras cantam, que podem apresentar modificações de cânticos semelhantes.

As avós e as mães das atuais rezadeiras pertencem à geração anterior, das quais conseguimos ter uma referência de como se seguia a novena: Zefa Leite e Xixa formavam a dupla de rezadeiras puxadeiras do coro da novena, depois Xixa e Filó formaram dupla. Atualmente, “tem um bocado bom que responde”, como diz Geruza. E o som das rezas segue vibrando em cada agudo e grave perguntado e respondido pelo público:

*Regina Celi aletrari aleluia
aleluia*

*ora pro nobis
nobri deus e aleluia
aleluia*

*Regina Celi aletrari aleluia
aleluia*

*e a premeri, a postori, aleluia
e a premeri, a postori, aleluia
aleluia*

*regina celi aletrari aleluia
aleluia*

*reze com sol reze, com se disse aleluia
reze com sol reze, com se disse aleluia
aleluia*

*Regina Caeli, laetáre
Alleluia
Quia quem meruisti portare
Alleluia
Resurréxit, sicut dixit
Alleluia
Ora pro nobis Deum
Alleluia*

*Kiri eleison
Misteri
matedi celi
fio mme*

*Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.
Christe, audi nos.
Christe, exaudi nos.
Pater de caelis Deus, miserere nobis
Fili, Redemptor mundi, Deus, miserere nobis*

*Spiritus Sancte Deus, miserere nobis
Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis*

Sancta Maria, ora pro nobis
Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis
Sancta Virgo virginum, ora pro nobis
Mater Christi, ora pro nobis

Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi,
parce nobis, Dómine.
Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi,
exáudi nos, Dómine.
Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi,
miserére nobis.

A reza transcorre numa duração de aproximadamente 40 minutos, intercalando cânticos em português e latim. Ao se aproximar do fim do ritual, acontece o “beija da imagem” ou “beijo do santo”, onde as rezadeiras se posicionam ao lado do altar e acompanham as pessoas que vão, individualmente, beijar o santo e pedir a bênção: “ajoelhe e reze para depois beijar”, cantam.

Para finalizar, entra mais uma vez a banda de pífanos. Os homens tiram seus chapéus, tocam caminhando em círculos e cantam: “É filho de Maria...” As rezadeiras permanecem ao lado, guardando o altar, olhar fixo no santo, o pífano eletrizante, as vozes, um mantra, um êxtase, a própria oração para quem se sente tocado (Figuras 85 a 88).



Figura 85 - Público da novena de São Sebastião. Terreiro da casa de Geruza. Foto: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 86 – Geruza puxa a reza. Foto: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 87 - Beijo do santo. Foto: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 88 – Público da novena. Foto: Geraldo Freire (2012). Foto de arquivo.



Figura 89 – Novena na casa de Geruza: Foto: Marcela Camelo Barros (2014).



Figura 90 - Mulheres rezam na esteira de palha de ouricuri. Foto: Geraldo Freire (2011)



Figura 91 - Comércio de alimentos e bebidas. Foto: Geraldo Freire (2011)



Figura 92 - Novena do Trapiá - Still de vídeo analógico. Fonte: Genaldo Barros (anos 90)

A forma da reza

As rezadeiras refletem que a reza que se faz na novena, nos terços e sentinelas que elas realizam são diferentes da reza da igreja oficial. Nas palavras de Geruza, o ritual se diferencia pela predominância da entonação de cântico em todas as suas rezas e por elas terem a liberdade de conduzir o momento espiritual, algo que no catolicismo oficial não é devotado aos considerados leigos:

Na igreja é sempre uma reza e nós reza de outro jeito, né? Já é diferente das rezas de lá. Não é como a gente. A reza aqui é cantada. Lá, eles não chamam a gente para rezar. Lá, é só eles mesmo. Não é como a gente. Mas mesmo assim a gente vai. Quando eu acho quem vá comigo na igreja, eu vou. Mas a deles é só rezada, a da gente é cantada. Quando eu não levo meu terço, elas

me entregam e pedem para eu rezar um mistério daquele. Mas sou uma pessoa que acompanha todo tipo de reza⁴⁹.

Geruza aponta as diferenças da novena de São Sebastião para outras novenas, das novenas para os terços e deles todos para as sentinelas:

O terço é rezado no tercinho mesmo. O tipo das outras novenas é diferente. Um canto de novena é um. De terço que a gente reza assim normal, já é outro e, sentinela, já é outro. Tem a ladainha de defunto e tem a do terço normal. Tipo essa ladainha: *vau te di celi deu, um filio redentor, mãe de deus, es spirit sanct e deu, ora pro nobis. Dormi nos are, nos fili deli zarca, joani a celi, ora pro nobis.*

Reisado, forró e leilão

Após a reza, homens e mulheres, incluindo as rezadeiras, vestem o figurino de cores vibrantes, vermelho e verde predominam em tecidos de cetim, texturados com brilho, bordados de lantejoulas, miçangas e os chapéus como coroas, ostentando espelhos e correntes douradas. Assim apresentam o reisado, com sanfona, zabumba e triângulo, cantando o repertório do folguedo. Em seguida, a festa segue com muito forró noite a dentro, com um intervalo para o leilão, que recebe doações de animais, vestuários e eletrônicos para serem leiloados, dentre eles, peru, bode, capão, vestidos, celular. As doações e todas as contribuições da novena são mencionadas em microfone, independentemente do valor do objeto e oferta.

⁴⁹ Geruza Leite. Depoimento. Entrevistadora: Marcela Camelo Barros.



Figura 93 - Reizado do Sítio Trapiá, Lindaura e Geruza. Foto: Geraldo Freire (2012).

Retomada

Existiram hiatos nessa trajetória. Se a novena de São Sebastião tem mais de 100 anos, em alguns períodos ela foi interrompida e retomou no final dos anos 1990, quando meu pai, Genaldo de Souza Barros, tornou-se noiteiro:

Nos anos 1960, quando vivi minha infância e adolescência no sítio Trapiá, acompanhei e vivenciei a magia das novenas rezadas na comunidade. Minha avó, Joaquina Madalena dos Santos, realizava a Novena de São João, de quem era devota. Havia outras celebrações em variadas datas e casas da vizinhança, como Santa Luzia, em dezembro; Padre Cícero, em Julho e de Nossa Senhora, no mês de maio. Mas, a mais importante, com maior participação, era a novena do Mártir São Sebastião. Acontecia na casa de dona Maria Martins, que era filha do realizador anterior, Martins Pedro. A comunidade vivia grande

expectativa nos dias que antecediam o 19 de janeiro, data em que se comemora o dia do padroeiro⁵⁰.

As crianças eram presenças de destaque nas festividades, citadas nas conversas que tive durante a pesquisa, como envolvidas e animadas com todo o clima que tomava conta daquele pedaço de semiárido, incluindo-se aí Genaldo, que Tereza recorda: “eu me lembro dele pequeno, correndo nas novenas”.

Se os adultos eram atraídos pela devoção ao santo padroeiro, as crianças eram atraídas pela comercialização de comidas raras no contexto, como: arroz doce, pão doce, bolos, cocadas e confeitos; além de frutas como: manga, banana, melancia e jaca, todas importadas dos municípios vizinhos, onde eram possíveis de serem produzidas, pelo clima diferenciado de outras cidades.

Segundo Genaldo, as novenas festivas se mantiveram até o final dos anos 1980, mas os realizadores foram falecendo, as gerações mais velhas adoecendo e a celebração perdendo força, público e suas principais características. Numa roda de conversa entre as participantes, analisamos se existiam mais rezadeiras antigamente do que hoje e Geruza logo responde: “Tinha muito mais rezadeira. Rezava tia Antonia, rezava tia Lídia, rezava Maria, rezava tia Odete, Nice de Dezinho, a filha dela, comadre Pitota. Algumas adoeceram, morreram, outras pararam ou se mudaram”. Tereza complementa citando a questão da idade, da saúde, mas que, nas palavras dela, existe também uma certa preguiça, apontando que não tem nenhuma parente mais jovem que queira dar continuidade e as outras concordam.

Contudo, a interrupção não foi total. Mesmo que a novena no formato de grande evento tenha sido pausada, pequenas novenas e terços continuaram acontecendo e a banda de pífanos “Zabumba de Mané Rita”, juntamente com o grupo de rezadeiras, guardaram na memória todo repertório e ritual. Então, no final dos anos 1990, Genaldo retorna à comunidade e questiona a existência da Novena de São Sebastião nos moldes em que ele viveu até sua juventude:

A justificativa era que os mais velhos tinham morrido e ninguém se dispôs a dar essa continuidade. Aí provoqueei as rezadeiras e os componentes da “Zabumba”: vocês topam retomar a celebração da novena? Contem comigo

⁵⁰ Genaldo Barros: depoimento (dezembro de 2022). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

para organizar e arcar com a estrutura necessária. Rezadeiras e zabumbeiros se comprometeram em, junto comigo, realizar esse ritual de fé e culturalmente importante. Meu irmão, Genivaldo Souza de Barros, cedeu sua casa e, durante alguns anos, realizamos a novena com esse apoio. Em seguida, o antigo pifeiro Chico Leite pediu para realizar em sua casa. Chico Leite, que já era idoso, adoeceu, e a novena teve que mudar de sede. Foi quando Geruza Leite, nossa rezadeira-mor, levou a celebração para sua casa, onde permanece até hoje. E nós estamos aqui nessa luta, eu e Geruza, junto com a comunidade, em torno de 30 anos.

Ao me aproximar tanto da temática, mais uma vez tenho a sensação de provocar uma fissura acadêmica, mesmo incorporando a heresia como método. Escrevo “meu pai” com certa reserva, mesmo consciente da importância que ele tem nessa história do passado e do presente. Desde a minha adolescência, vejo de perto o seu envolvimento e engajamento. Toda a etapa de pré-produção, desde comprar os fogos a contratar bandas de pífanos de outras cidades para incrementar a programação, passando por negociar a estrutura de som, providenciar alimentação e transporte, angariar recursos, meu pai se dedica a fazer. Aprovou projetos para realizar dois documentários, organizou a ida de nomes como Edmilson do Pífano e João do Pife e a Banda Dois Irmãos para a novena, foi convidado, junto com as rezadeiras e a Zabumba de Mané Rita, a participar do III Tocando Pífanos, em Olinda (PE), reivindica apoio de fato e não apenas figurativo, de prefeitos e políticos locais. O ateu devotado ao sagrado popular, militante de esquerda e “sem papas na língua”, já o vi contrapor os discursos falaciosos no carro de som de quem só chega para “cortar a fita”, comprando algumas brigas.

Nessa empreitada, foi conquistando adeptos, acredito que sou uma delas, e Geraldo Freire, já citado anteriormente, que filmava as novenas junto com ele. Geraldo, natural de Águas Belas, sempre com tiradas engraçadas e anedotas, é personagem indispensável nas novenas há aproximadamente 25 anos. Trocou a filmagem pela fotografia amadora e é dele o maior acervo de fotos da comunidade:

“ficava na janela filmando as rezadeiras por fora. Depois eu fiquei fotografando e Genaldo filmando. E ele agora fica mandando - sai daí, fica ali... Manda eu ir pedir para o povo parar a construção, manda parar de bater numa lata, e eu digo: pare! Que estão rezando ali. O povo ri, acha engraçado.

Uma vez fiquei na janela filmando Geruza e Iaiá, imprensado, com muito calor, mas tentando ficar no lugar melhor de registrar. Depois Genaldo comprou outra câmera e eu fiquei auxiliando.

Como já mencionei no texto, as manifestações culturais do Trapiá, mesmo não fazendo parte de um sistema de espetacularização, obtiveram um “reconhecimento” ou se tornaram mais conhecidas para além dos territórios da sua própria região, através dos vídeos documentários, dos festivais de cultura e do III Tocando Pífanos, que aconteceu em 2012. A viagem para Olinda foi um verdadeiro acontecimento para o grupo da Zabumba de Mané Rita e das rezadeiras. Para muitos, foi a primeira vez que viram o mar e que saíram das imediações da cidade de Iati. “Em Olinda, foi a viagem mais importante no mundo que eu fui. Pra mim, era mesmo que ser um mar de rosas, que eu nunca fui daquele jeito”, diz Geruza. Dôra complementa: “- não faltou nada para nós. Pedro Preto com Mané Tintino com resenha na beira da praia, se divertiram. No almoço, ia aquela turma. Foi a maior diversão que já tive”. Geruza segue comentando: “Ninguém tomou banho de piscina, a gente ficava só olhando. Tinha uns meninos tomando banho que diziam: - dona Geruza, mas a senhora reza umas incelenças muito lindas. Eu ria, porque eles não entendiam que era bendito e ladainha”. De acordo com os tipos de rezas do catolicismo popular, as incelenças são cânticos para mortos.

No evento, tinham tocadores de pífanos de vários lugares do país e também do exterior. O intercâmbio dentro do próprio estado foi uma janela de conhecimento para o grupo. Recordam o pifeiro de um país da África falando francês e da convivência que tiveram com Zabé da Loca, que Geruza cita como uma referência de mulher e que, como ela, queria ter aprendido a tocar o pífano. As rezadeiras do Trapiá terem conhecido Zabé da Loca foi como estivessem se reconhecendo na semelhança das práticas, nas histórias de vida e compreendendo que assim como a paraibana, elas também possuem uma importância para a história das mulheres do Nordeste. Dôra segue narrando sobre o mar: “na viagem para Olinda, fui espiar o rio (se referindo ao mar), que eu mesma não sabia o que era”.

Geruza e Tereza são as rezadeiras mais antigas, pois participam desde crianças. As rezadeiras Maria e Dôra se tornaram mais engajadas nas celebrações depois dessa retomada, há mais ou menos 30 anos, mesmo sendo filhas, netas e bisnetas das primeiras realizadoras e realizadores, outras pessoas também se tornaram participantes. Contudo, no decorrer desses anos, outras mulheres e homens se distanciaram das celebrações e é complexo apontar apenas

uma causa. Alguns seguiram outra doutrina com a chegada do neopentecostalismo na zona rural, outras se identificaram mais com a igreja católica oficial, outras porque não querem mesmo e aí reside a subjetividade das escolhas, que perpassa tempo disponível, crença e afinidade (Figuras 90 a 95).



Figura 94 – Genaldo de Souza Barros em mosaico de imagens: organização da novena.



Figura 95 - Genaldo Barros e Geraldo Freire filmando novena. Autoria e data indefinidas.



Figura 96 - Geraldo Freire, Genaldo Barros e Dôra Leite no Trapiá. Foto: Marcela Camelo Barros (2014).



Figura 97 – Geruza Leite, Zabé da Loca e Dôra Leite. 3º Tocando pífanos, Olinda, 2012. Foto: Geraldo Freire (2012).



Figura 98 - Dôra, Lindaura, Geruza, Genaldo, Zabumba de Mané Rita e João do Pife. 3º Tocando Pífanos. Olinda. 2012. Foto: Geraldo Freire (2012).



Figura 99 - Rezadeiras do Trapiá no 3º Tocando Pifanos. Foto: Geraldo Freire (2012).

O debate sobre a manutenção de uma manifestação cultural é igualmente complexo. O saudosismo sobre um passado que não existe mais incorre no perigo do conservadorismo, passando por uma questão moralista de julgar a juventude pela não continuidade de um lugar que talvez se apresente em outro formato, fruto das transformações da própria vida. Porém, ouvi várias vezes que muitos jovens da comunidade têm vergonha e acham que tocar e rezar a novena é coisa de velho. E o envelhecimento não interessa ao capitalismo, que se encarrega de disseminar essa ideia nas representações da sociedade. São corpos inadequados ao sistema neoliberal, principalmente, o da mulher idosa, a bruxa que representa perigo: “(...) sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só” (Federici, 2017, p. 24). O capital precisa da eterna insatisfação com os corpos para gerar consumo que possa adequar os inadequados.

Segundo Simas, as festas católicas que conhecemos desde a colonização têm a vida, a paixão e a ressurreição de Jesus Cristo como norteadores, o culto aos santos e beatos e a adoração da Virgem Maria. O entrelaçamento com a cosmologia indígena e africana celebra a força da ancestralidade e a divinização da natureza: “da interseção desses fundamentos e da circulação das culturas que o tempo todo se influenciam, surgiram os nossos modos de celebrar o mistério: a fé é festa” (Simas, 2020, p.11). A novena rural de São Sebastião, padroeiro do Trapiá, é a celebração principal comandada pelas mulheres. Acompanham as músicas de banda

de pífanos, o forró, o profano transmutado em sagrado ou vice e versa. Mais uma imagem lenticular. E no entre, na ambiguidade, no deslocamento do ponto de vista, o que podemos refletir sobre colonização e sincretismo? E sobre apagamento das imagens e das manifestações de festa religiosa pelos neocolonialismos atuais?

Latim

O latim das rezadeiras do Trapiá é mais do que um resquício da antiga catequese. É uma dobra na linguagem, uma forma rebelde da comunidade praticar a religião cristã. Busquei atentamente ouvir e transcrever as orações e os cânticos, mas percebi e refleti que o latim das mulheres incorporou outros sons e palavras, numa metamorfose que o transforma numa língua própria ou dialeto. A tradição oral é um método vivo no contexto do analfabetismo e semianalfabetismo. “*Spiritus Sancte Deus, miserere nobis, Ora pro nobis Deum, Alleluia*” ressurge com outras sílabas, letras, vogais, o avesso do fonema. Gerações de mulheres que ouviram e repassaram o som e a forma do som. E as orações assumem as palavras das mulheres. Palavras que se tornam livres na boca delas. O significado está na alma. Entender tudo o que se está falando e cantando porque é um entendimento metafísico.

Em meados de 2012, Frei Dimas (1939-2014), sacerdote franciscano, sensível pesquisador e artista plástico de Bom Conselho (PE), visitou a comunidade do Trapiá e em encontro com as rezadeiras, escutou e conversou sobre o latim. Segundo ele, esse resquício de latim, que é relacionado à uma liturgia popular antiga do devocionário, está no coração delas: “sentimento e piedade que tocam na alma da pessoa”.

As rezadeiras entoaram cânticos de várias datas cristãs. Ao cantar “*Mané Messias*”, que se refere ao nascimento de Jesus, e trechos como “*Se não fosse ‘amancebia’, quando ele foi embora, disse lá e disse cá*”, Frei Dimas escutava atentamente e refletia como antigamente muitas vezes mulheres eram proibidas de acessarem até a bíblia e as que conseguiam e sabiam ler, aprendiam alguma coisa e repassavam.

A partir da retomada da novena festiva de São Sebastião, no final dos anos 1990, os cânticos em latim ganharam força novamente, pois tinham perdido espaço no repertório para novos benditos e rezas da igreja. Em conversa com Geruza, ela relata que atenderam ao pedido do antigo pifeiro, já falecido, Chico Leite, para elas rezarem e cantarem em latim:

Tio Chico Leite queria do jeito que minha avó e tia Xixa rezavam, *gloria patri, filio et spiritui sancto*, (...) a gente já tira o verso com São Sebastião para poder rezar Ave Maria, mas sendo cantada. No lugar de Pai Nosso, a gente diz domines, não diz o Pai Nosso não.

Sentinelas

*Amado Jesus, José e Maria
Joaquim, Ana
eu vos dou meu coração
e a alma minha.*

A morte é um ritual. A passagem, o velório, o enterro. No Trapiá e nas zonas rurais do interior do Nordeste, principalmente, no Sertão e no Agreste, as comunidades não terceirizam o acontecimento e sentem todo o processo doloroso buscando nos seus rituais coletivos, no estar junto, a força para seguir a vida aos que ficam e ajudar o morto a atravessar a sua alma, chamando os santos e anjos para lhes dar a mão e lhes fazer companhia até um lugar de plenitude. As sentinelas são conduzidas pelas rezadeiras como mais uma forma de protagonismo religioso, onde o auxílio do catolicismo oficial e de outras instituições não chegam. O acolhimento e o carinho dado por elas acontecem antes mesmo do falecimento, em caso de morador enfermo. As mulheres rezadeiras e demais pessoas da comunidade fazem a sentinela daquele corpo que está em passagem. São elas que puxam as incelenças. No dia da morte, prosseguem com os cânticos e ajudam as famílias com distribuição de café, chás e bolachas. Dependendo do velório, a banda de pífanos acompanha o cortejo executando músicas de cunho religioso até o cemitério rural. Para além da tristeza, há no encontro muitas conversas, as pessoas rememoram fatos, riem de boas lembranças, se fortalecem na coletividade.

Em um dos nossos encontros, peço para Geruza e Maria relatarem a sentinela e cantarem algumas incelenças. Geruza afirma que o pessoal da casa pede para elas rezarem: “todo pessoal que morre aqui chama eu para rezar. Rezamos o ofício de defunto. Sentinela é cada incelença da beleza. Eu sei de muitas, mas é tão pesada... começamos assim”:

*“Uma incelença é pra ele,
Nossa Senhora chamou ele,
mãe de Deus, mãe de Deus,
ó mãe de Deus, orai por ele.
Duas incelença é pra ele,
Nossa Senhora chamou ele,
mãe de Deus, mãe de Deus,
ó mãe de Deus, orai por ele”.*

E assim se sucede até o número sete. Outra incelença cantada é a seguinte:

*“aqui chegou uma donzela,
fazendo sinal da cruz,
quem tiver dormindo acorde,
com seu pranto de Jesus”.*

*“o sangue derramado
nos pés da santa cruz,
o padre vai se arretirando,
Nossa Senhora deu luz”.*

Passamos a noite e cantamos no cortejo do enterro. Aí, a saída da despedida é pesada, que diz assim:

*"perdão meu Deus,
perdão geral,
um anjinho te chama,
não pode esperar,
não pode esperar pela despedida,
tá chegada a hora da sua saída”.*

Maria narra que elas vão para a sentinela e ficam até o dia amanhecer, descansam e seguem acompanhando a família e a comunidade até o enterro: “nós vamos para sentinela, nós passa a noite todinha, só vem de manhã. Amanhece o dia rezando. Não vamos deixar aquele povo lá só, aquela família. De manhã nós vem simbora e no outro dia vamos de novo pro enterro. É assim”.

Ora pro Nobis

Mulheres do Trapiá, do Agreste, do catolicismo popular. É reza para quem não reza, é reza para quem reza ou um estatuto da fé para quem acha que não sabe rezar e outorga a elas a

fé que talvez não possua, para que assim possam interceder. E quem intercede por nós quando não chegam as melhores condições do bem viver, equidade, igualdade, acesso à saúde pública, segurança alimentar, cultura, educação? Talvez um padre não interceda, doutrina de catequese não interceda, religião colonizadora não interceda. Quem sabe somos nós por nós mesmas? Diante das opressões, mulheres que mantêm a criatividade e liberdade, demarcando o território do feminino, salvaguardando memórias de cânticos, orações e práticas e ofertando-os como legado de potência.

A subversão do campo religioso, a partir das rezadeiras, que têm o poder atribuído, que não necessitam dos sínodos e cânones, com sua liturgia própria, numa transmissão hereditária, vai se construindo também pela subjetividade, pelas práticas cotidianas. Seja no enterro ou na festa, é dessa forma que o sentido do comum se contrapõe ao individualismo, e são as mulheres que guiam esse sentido sem se autoproclamarem divindades, sem reivindicarem idolatria, numa sociedade em que a representação religiosa vez ou outra se deixa afetar pela ambiguidade nociva de poder, mesmo que comunidades não estejam isentas de mesquinhas e pequenices da alma humana. Ninguém quer ser santo ou santa. Nos salvemos todas.

Trazendo novamente Silvia Federici, a pesquisadora aponta como as terras comunais foram e são importantes como centro social da vida das mulheres, onde elas se reúnem, conversam, dividem experiências, contam as novidades, se aconselham sem uma interferência direta do ponto de vista masculino e analisam criticamente aspectos da vida:

Todos os festivais, os jogos e as reuniões da comunidade camponesa eram realizados nas terras comunais. A função sociais das terras comunais era especialmente importante para as mulheres, que, tendo menos direitos sobre a terra e menos poder social, eram mais dependentes das terras comunais para a subsistência, a autonomia e a sociabilidade. Os campos comuns eram os lugares onde se realizavam os festivais populares e outras atividades coletivas, como esportes, jogos e reuniões. Quando foram cercados, a sociabilidade que havia caracterizado a comunidade dos vilarejos foi gravemente debilitada. Entre os rituais que deixaram de existir estava a rogationtide perambulation, uma procissão anual entre os campos, com o objetivo de benzer os futuros cultivos, que não pôde continuar a acontecer devido aos cercamentos. (Federici, 2017, p. 138)

Federici faz reflexões sobre o ataque às formas de sociabilidade, pois são elas que criam laços de solidariedade entre os trabalhadores. As manifestações da religiosidade popular nas comunidades rurais do Nordeste são formas de sociabilidade fundamentais e pensemos se não é melhor manter uma certa distância de um investimento da igreja oficial para não enfrentarmos

uma neocolonização. Abracemos a heresia. Incorporemos os mecanismos ancestrais, pois, segundo os relatos de algumas rezadeiras, têm orientações de rezas e de procedimentos que chegam em sonhos.

Não obstante, preciso pontuar que este não é um trabalho específico de teologia, nem um tratado sociológico. É, acima de tudo, sobre arte. O lenticular tem um sentido para o povo do Trapiá e das comunidades da zona rural, pois as casas se transformam em templos com seus altares, se identificam com o 3D, com as imagens holográficas, com as molduras barrocas e com os processos fotográficos antigos como as fotopinturas. Aplicar as rezadeiras na lenticularidade é potencializar o mágico das mulheres. Enxergar o mágico que elas representam.

Portanto, o poder simbólico do lenticular pode tocar a comunidade, como por exemplo, o terço, as imagens de santo, os crucifixos, as velas, um ex-voto. Afeta o campo religioso do público. Ao realizar as imagens das rezadeiras do Trapiá e inseri-las nos altares e nas novenas, o sagrado vai atravessar o lenticular com o efeito de símbolo religioso, de arte sacra, benzidas por elas. Recorrer ao lenticular como artefato para exprimir esse universo do Trapiá, que é representativo de outras comunidades do agreste e sertão, é uma tentativa de compartilhar essas sensações, onde as palavras apenas não dão conta.

*“No riacho do Nazário, andar com o pé no chão,
mó da velha feiticeira e o cocó de cordão, foi a
derradeira vez de saudade que o rapaz correu
mourão, boi véio”.*

Toada cantada por Tereza Borges

5. PROCESSO DE CRIAÇÃO – A TÉCNICA E O CONTEÚDO

Tenho o lenticular e o Agreste para entrelaçar - um processo estético-político e técnico, em busca de um resultado que convirja o pragmático no que se refere a compreender o funcionamento do lenticular e o sensível quando se pretende apresentar uma série de imagens que poderemos considerar artísticas.

Desde o início do doutorado, o estudo seguiu por etapas de criação que, em sua maioria, paralelizavam-se, em um processo artístico de natureza não-linear, considerando-se também que é uma pesquisa antecedente ao período de ingresso no programa, com um acervo que registra duas décadas de evidências na comunidade do Trapiá e que deram suporte ao processo de criação. Porém, para melhor situar o leitor, apresento um diagrama cronológico do processo (figura 100), onde aponto períodos em que prevaleceram determinadas atividades de vivência na comunidade, experimentos lenticulares e elaboração das imagens.

Cronologia do Processo	
Novembro de 2018	Pesquisa de locações. Vivência cotidiana nas atividades do Trapiá. Reunião coletiva com o grupo de rezadeiras. Roteirização das imagens lenticulares. Primeiras fotografias realizadas na comunidade para compor as imagens lenticulares.
Dezembro de 2018	Produção e realização de fotografias na comunidade para compor as imagens lenticulares.
Janeiro de 2019	Produção e realização da Novena de São Sebastião do Trapiá e captura de fotografias durante o evento.
Fevereiro, março e abril de 2019	Experimentos lenticulares, produção e impressão de imagens lenticulares a partir das fotografias capturadas no Trapiá.
Junho a novembro de 2019	Experimentos com materiais alternativos, impressões e laminações lenticulares.
Dezembro de 2019	Organização para a Novena de São Sebastião.
Janeiro de 2020	Exposição da série Rezadeiras do Trapiá (Agreste Lenticular) na Novena de São Sebastião.
Janeiro a abril de 2022	Retorno a comunidade do Trapiá para vivência, reencontros, continuidade de entrevistas e produção de mais imagens para a série Rezadeiras do Trapiá (Agreste Lenticular).
Outubro e novembro de 2022	Produção, impressão, laminação e acréscimo de novas imagens com elementos ópticos da série das Rezadeiras do Trapiá.
Janeiro de 2023	Novena de São Sebastião (pós-pandemia). Celebração.

Figura 100 – Tabela com cronologia resumida do processo de criação.

Dividi este capítulo em duas partes e começo pelo descortinamento da técnica - experimentação, análise e documentação das etapas de trabalho com o artefato lenticular. Folhas lenticulares, lentes, *pitchs*, linhas, 40 ou 60 *lpi*, todo um léxico que vai além do suporte ou do preciosismo tecnológico. A partir desse experimento é possível compreender e se familiarizar com o princípio lenticular. Compartilhar essas informações é uma maneira de oferecer autonomia de criação aos artistas, designers, estudantes, professoras e professores, leigos ou não, mas, sobretudo, curiosos e desejosos pelo contínuo aprendizado e pela aplicação desses saberes nas suas múltiplas atividades. O conhecimento da técnica não é a garantia de que uma imagem possa gerar experiências estéticas e se elevar ao status de obra de arte, mas os experimentos formais dos materiais são peças-chaves nas construções das pontes que mediam a relação do artista com o público.

Do lenticular impresso em si, a tese se concentra nas principais características das lentes que usei, na folha lenticular (substrato opticamente transparente), nas possibilidades de impressão *off set* e na construção da imagem em tiras no *software* escolhido. Conforme relatei no capítulo da acessibilidade ao material, denominei os processos de acordo com os métodos de impressão, o industrial e a bricolagem, este último é onde me encaixo. Outro desafio é deixar o relato técnico atemporal, pois processos, suportes, máquinas, softwares podem sofrer uma obsolescência programada, prática comum da indústria.

5.1 Roteiro

O roteiro, instrumento do cinema, é um elemento fundamental para a criação de imagens lenticulares, pois estas são familiarizadas com a narrativa por estarem numa espécie de interstício do movimento e da imobilidade. Antes de fotografar ou ilustrar e seguir com o passo a passo de um lenticular, metade da sua elaboração se potencializa na ideia prévia, pois se deve pensar a composição da imagem de forma que ela possa extrair o melhor do suporte: a ilusão. Por isso, para explorar os efeitos que a lenticularidade pode proporcionar, antes de ir ao campo fotografar um conteúdo que poderia se encaixar como essencialmente etnográfico, planejei uma série de ações e movimentos que são típicos de uma iconografia da técnica lenticular, pois apenas o uso da folha lenticularizada não produz o efeito das imagens em movimento. Olhos piscando, rezadeiras levantando e abaixando os braços, fazendo movimentos com o corpo, uma série de situações que roteirizei e, conseqüentemente, dirigi, o que nos rendeu muitas risadas e momentos de descontração, numa criação coletiva. Também não escapamos dos olhares e comentários de estranhamento da comunidade que presenciava algumas cenas.

Sobre o roteiro, planejei a minha criação de imagens lenticulares como o resultado de **imagem A + imagem B** e para facilitar a ordem de produção, numerei-as. Por exemplo, idealizei um fenômeno simbólico do semiárido como **imagem A: PAISAGEM SECA** + **imagem B: PAISAGEM VERDE** e, na junção **A + B**, busquei o efeito almejado. Imagens antagônicas e óbvias como RIO SECO e RIO CHEIO, provocam um choque de sentidos, artifício usado nos primórdios da montagem cinematográfica para produzir sensação. O episódio do rio cheio extrapolou até o que imaginei no roteiro (seca + verde): eu já tinha realizado a fotografia do rio extremamente seco e fui contemplada com uma trovoada em outra ida ao Trapiá, dessa forma, consegui a fotografia do rio cheio (Figura 101).

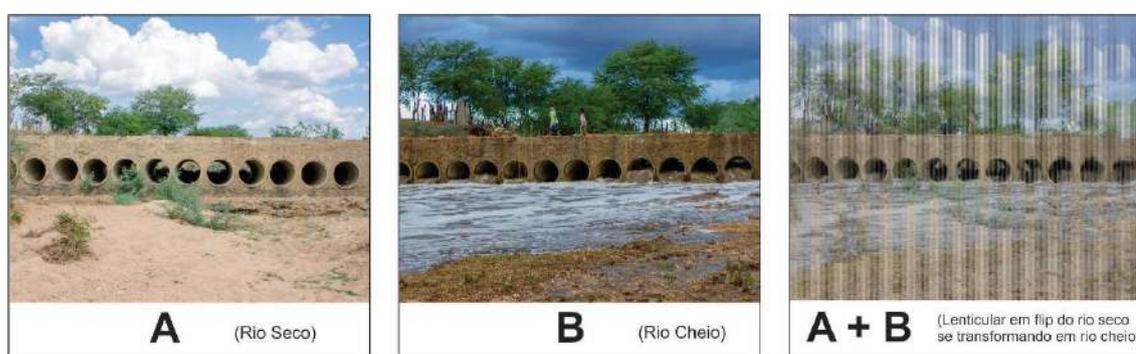


Figura 101 - Imagem A + Imagem B e o entrelaçamento. Elaborado pela autora (2020).

Exponho aqui uma parte desse roteiro (Figura 102) em que estabeleci os horários das fotos, a locação e o que demandaria objetos de cena ou algum tipo de figurino. Algumas imagens lenticulares que eu tinha pensando, como Dôra se transformando em Demeter – deusa da agricultura, retirei, porque chegando ao Trapiá, senti que essa representação poética não dialogava com o que eu queria apresentar, pois Dôra ou outra mulher do Trapiá poderiam e deveriam se representar em si mesmas, elas próprias como deusas, dentro do universo fantástico, onírico, que a aura do ilusionismo lenticular iria proporcionar.

Outras representações que eu tinha pensado como **imagem A - homens no bar** + **imagens B - mulheres na cozinha**, subtraí. Senti que provocar uma situação de forma tão literal poderia me deixar vulnerável para lidar com algo que é estrutural, principalmente, por ter uma relação próxima com a comunidade. Também não queria ser panfletária.

O roteiro foi fundamental para que eu realizasse a produção das imagens, pois ter um conteúdo etnográfico ou semietnográfico nos leva, muitas vezes, a fazer os registros visuais

chamarei de folha. É preciso compreender que duas imagens quando entrelaçadas só são decodificadas a partir da folha lenticular.

A folha lenticular tem um lado com toda a sua superfície composta por microlentes cilíndricas e longitudinais e o outro com a superfície lisa (Figura 103). Para realizar a imagem lenticular, existe um método que imprime a fotografia entrelaçada à parte e a fixa no lado liso da folha e outro que a impressão é realizada diretamente nesse próprio lado liso. E como conseguir que uma folha de plástico transparente se transforme numa folha óptica? Realizar o **método de extrusão** na folha transparente é um caminho para muitos produtores de folhas lenticulares. O substrato é submetido à extrusão através de uma prensa que carrega uma matriz moldada com as formas das microlentes. Cada país que detenha empresas especializadas e suas patentes acaba por fornecer folhas lenticulares com características específicas, conseqüentemente, gerando padrões diversos como franceses, japoneses, chineses, estadunidenses, dentre outros. Na seção de patentes do Google, é possível encontrar o registro de alguns sistemas de impressão com suas definições e esquemas ilustrados, como é o caso do invento de impressão lenticular que tem como cessionário a Kodak⁵¹.



Figura 103 - Característica da folha lenticular. Fonte: elaborado pela autora (2022).

Foram muitos os experimentos e processos para se chegar aos materiais com potencialidades ópticas. Já se utilizaram de poliestireno, celuloide, acetato de celulose, vidro. Gabriel Lippmann, por exemplo, tentou com colódio e gelatina, mas descobriu que “várias tentativas de usar uma folha de colódio gravada em uma prensa quente como uma folha transparente deu resultados ruins”. “Colódio e celuloide são materiais muito pobres,

⁵¹ <https://patents.google.com/patent/US7255979B2/en>

opticamente falando", afirma Kim Timby (2015, p. 81). O vidro é um material com características capazes de gerar folhas lenticulares que poderiam se apresentar como chapas, contudo existe a complexidade de se trabalhar com oficinas de vidro. Percebi que uma das possibilidades seria em se apropriar dos tijolos de vidros e folhas de vidro canelado que se assemelham com o formato das folhas lenticulares por terem sua superfície formada por linhas convexas, tais quais as microlentes. Comprei uma chapa de vidro canelado para observar e realizar experimentações lenticulares, porém o conteúdo a ser apresentado nessas imagens poderia ser mais experimental, não oriundo do entrelaçamento de imagens fotográficas (Figura 104). A mesma característica de vidro canelado tem o copo americano. Outros materiais que mantive contato tentando extrair princípios lenticulares foram canudos, cilindros decorativos de plástico, mangueiras, acrílicos (Figura 105). Olhei também para a natureza, plantas e palmeiras, graficamente perfeitas. Também pesquisei sobre a "hexagonal lens array", que é um difusor de vidro com grade hexagonal de lentes e que produz efeitos interessantes de pixelização - linhas e padrões móveis aparecem na matriz conforme o arranjo desliza pelas linhas quadradas da grade.



Figura 104 - Experimento com vidro canelado. Elaborado pela autora (2022).



Figura 105 - Experimento com bastão de polímero. Elaborado pela autora (2022).

Há também na indústria as placas lenticulares. Elas possuem espessuras maiores que as folhas e, geralmente, são utilizadas em projetos que têm como objetivo serem visualizados a grandes distâncias e produzidos em grandes formatos.

Nos anos 80 surgiram câmeras que traziam as multilentes acopladas em seu corpo, produzindo os negativos já com as imagens entrelaçadas para serem processadas diretamente na impressão lenticular⁵². Contudo, majoritariamente, na lenticularidade, as lentes extrapolam a sua aplicação nas câmeras e vão se fixar na fotografia impressa. Relembrando a estereoscopia, entre os olhos e a imagem em profundidade se posiciona o instrumento estereoscópio para decodificar as imagens duplas. No lenticular, as lentes agora são milhares e saem do instrumento fixo do nosso rosto para estarem fixadas na folha impressa.

Atualmente, a resina, os polímeros como PVC e o PET, o policarbonato, o poliestireno e o acrílico (PMMA) são bastante utilizados visando estabilidade, facilidade para o acabamento e obtenção das folhas lenticulares a partir de processos sustentáveis. Se conseguir as folhas lenticulares é uma das etapas mais difíceis da realização das imagens, conhecendo os materiais é uma forma de buscar autonomia para que nós possamos, pelo menos, planejar um dribble no

⁵² O primeiro sistema com câmera fotográfica multilentes a aparecer foi o da câmera Nimslo de quatro lentes e o centro de processamento desenvolvido por Alan Lo e Jerry Nims. Nimslo primeiro produziu em massa o material lenticular de linha fina necessário para seu processo em Rexham, na Carolina do Norte. Disponível em: <https://www.lenstarlenticular.com/history-of-lenticular#notes>

monopólio das grandes indústrias de impressão que nos dizem para confiar a eles todas as etapas do trabalho, já que eles nos fornecem os lenticulares "prontos".

5.3 Técnicas de Impressão

Investigando as possibilidades de impressão lenticular e a partir dos próprios exemplares lenticulares a que tive acesso, identifiquei métodos de impressão através dos tipos de impressoras.

- *Impressora jato de tinta de uso doméstico*: a impressão bricolagem / DIY, preparando a composição lenticular a partir das fotografias ou imagens produzidas, entrelaçando-as no software e imprimindo em papel fotográfico para, na sequência, laminar a folha lenticular manualmente. Foi o processo que desenvolvi.
- *Impressora UV (industrial)*: a impressora UV é uma forma de impressão digital que utiliza luzes ultravioletas para secar a tinta simultaneamente à impressão. A tinta é melhor fixada, evitando o desbotamento. Nesse sistema, é possível imprimir a imagem diretamente no verso do substrato lenticular em grandes quantidades e formatos.
- *Impressoras industriais*: Impressão através de bobinas, flexografia, impressão digital, uma variedade de equipamentos que imprimem diretamente no verso da folha e em grandes volumes.

Para melhor visualizar as impressões industriais, esmiucei quadros lenticulares comprados em lojas de variedades. Estudei mais sobre um tipo e percebi que era de fabricação chinesa identificada pela descrição na etiqueta, o que lhe confere algumas características de acordo com as patentes que usam. Comumente, as impressões lenticulares chinesas são oriundas de maquinários que produzem imagens cada vez mais coladas no substrato lenticular, apresentando lentes ultrafinas, quase invisíveis a olho nu (Figura 106). Conseqüentemente, as tiras das imagens entrelaçadas que ficam abaixo das lentes também são extremamente finas; outro formato chinês é a impressão já fixada diretamente no substrato. Com isso, tive certa dificuldade em descolar a imagem impressa da folha de plástico para ver se conseguiria reutilizá-la com uma imagem que eu produzisse.



Figura 106 – Substrato Lenticular de origem industrial chinesa. Fonte: elaborado pela autora (2020).

5.4 Folha Lenticular utilizada na pesquisa

A saga narrada no capítulo 3 para conseguir as folhas lenticulares me levou ao fornecedor *Vue Thru*, produtor de folhas lenticulares localizado nos Estados Unidos, em Las Vegas. Como já mencionei, a materialidade das folhas lenticulares da *Vue Thru* me possibilitaria realizar o projeto de acordo com os meus objetivos: a bricolagem, o “faça você mesmo”.

As folhas da *Vue Thru* são confeccionadas com PET, poliéster reciclado de garrafas de plástico. Possuem boa transparência. São disponibilizadas para o efeito *Flip*, *Morph* e *3D*, em formato paisagem ou retrato, com um lado composto por microlentes convexas longitudinais que podem estar na orientação vertical e horizontal. Para o efeito flip, possui versões de 40 e 60 LPI. A abreviação LPI significa "lentes por polegadas", ou seja, a cada 1 polegada, que equivale a 2,54 cm, a folha lenticular apresenta 40 ou 60 microlentes. A folha *Vue Thru* efeito flip de 40 LPI possui uma espessura de 0,033" e ângulo de visão de 49° e a de 60 LPI espessura de 0,028" e ângulo de visão de 35°. Para o efeito 3D, as folhas de 60 LPI apresentam espessura de 0,028" e ângulo de visão de 35°.

Uma característica importante que deve ser observada ao adquirir o material é se as folhas lenticulares já contêm a película adesiva para que as fotografias impressas sejam laminadas manualmente no verso da folha, sem a necessidade de um equipamento laminador.

A função do LPI - Lentes por polegadas

A partir da numeração do LPI é possível saber a espessura das lentes nas folhas. O valor se relaciona com o efeito obtido e a distância de visualização. Quanto mais baixo o LPI menos lentes por polegadas e, mais espessa será a folha lenticular. A divisibilidade de resoluções da impressora também se relaciona com essa numeração de lentes. Quantos pontos por polegada cada fabricante de impressora imprime? É possível escolher qual tipo de folha lenticular mais se adequa ao equipamento.

Teste de Calibragem

Fazer o teste de calibragem é importante para saber quantas linhas a impressora utilizada consegue imprimir quando alinhada à folha lenticular. Os softwares *Super Flip!* e *3D MasterKit* trazem uma opção de impressão de folha de teste de calibragem ou de *pitch*. O número é medido por LPI, número este que deve ser identificado no software para a impressora imprimir a quantidade de linhas necessárias para a folha lenticular decodificar. Se existir um erro nessa numeração, a folha não consegue exibir a contento o efeito que se espera da imagem entrelaçada impressa. O teste de calibragem dos softwares traz as numerações do LPI para que possamos ajustar a folha lenticular até identificar em qual coluna conseguimos a uniformidade da cor preta.

Nas figuras de calibragem que aqui exibo (Figuras 107 e 108), é possível perceber que quando a calibragem está incorreta, a folha lenticular desliza por cima das linhas, mas não consegue alcançar uma coluna uniforme, sólida, de cor preta. O que aparece é um efeito moiré, que, neste caso, poderá ser interpretado como um erro. A calibragem correta alcança uma coluna sólida, sem moiré ou zebado, que quebra a uniformidade da cor preta. Este é o princípio utilizado para laminar as folhas lenticulares sobre a imagem entrelaçada: sumindo o efeito moiré, a folha lenticular decodificou a imagem e ambas estão prontas para serem fixadas.

Testes de calibragem para identificar a numeração de LPI.

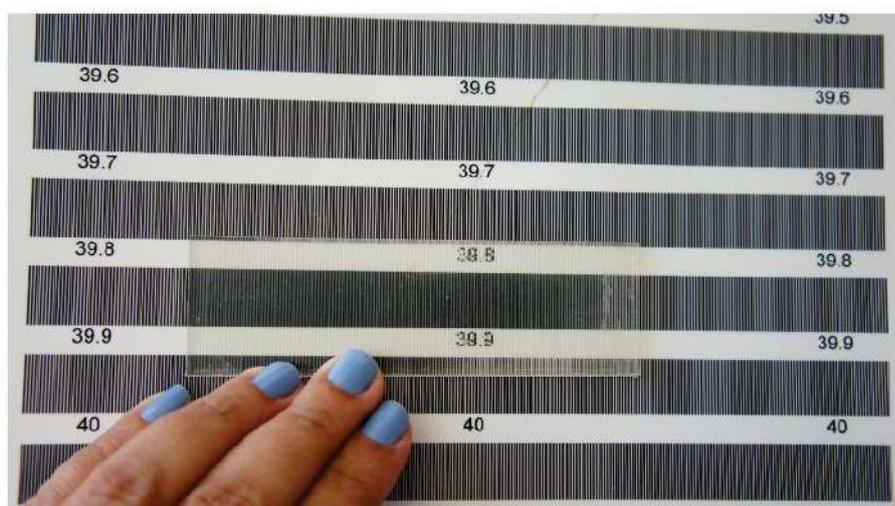
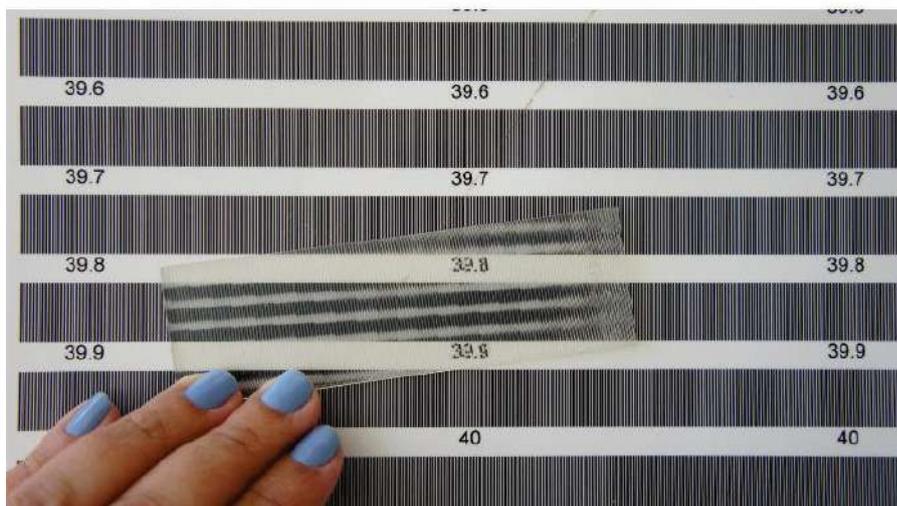
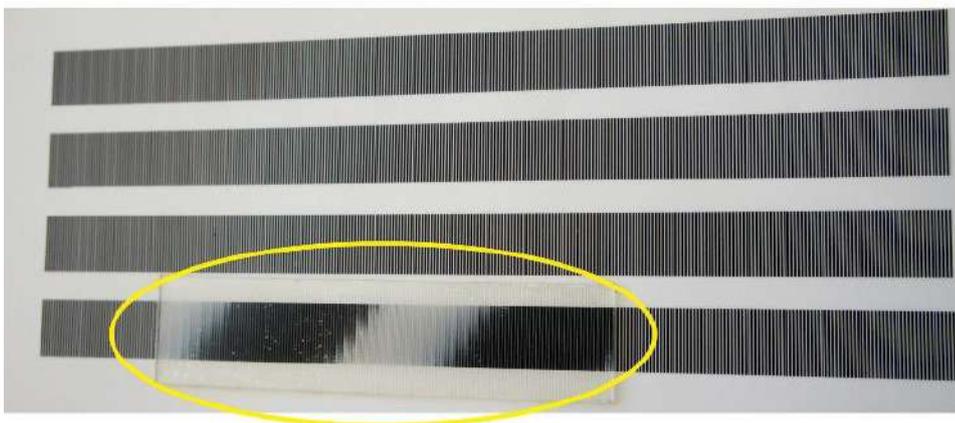


Figura 107 - Teste de calibragem. Fonte: elaborado pela autora (2020).

Calibragem incorreta: a folha lenticular sobre as linhas deixa o efeito zebrado, como um efeito moiré alargado.



Calibragem correta: a folha lenticular sobre as linhas deixa uma coluna uniforme, na cor preta.

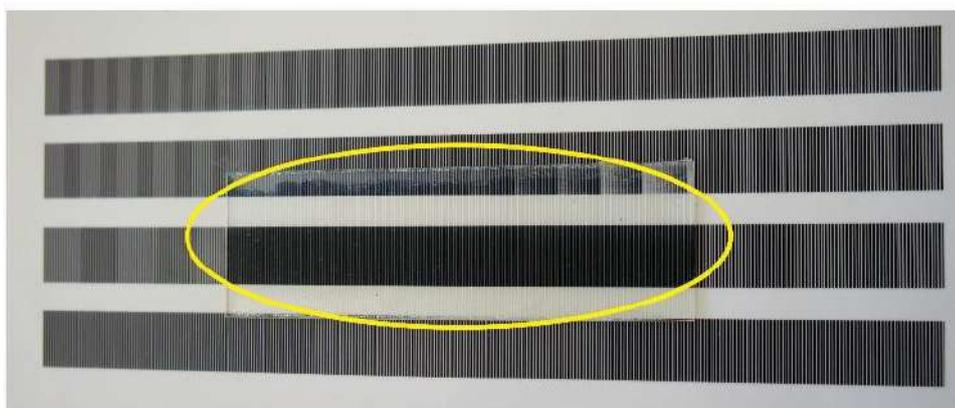


Figura 108 - Teste de calibragem. Fonte: elaborado pela autora (2020).

5.5 Composição e produção de imagens lenticulares com as folhas lenticulares

O processo foi baseado na experimentação por etapas: desde a roteirização das fotos aos testes de impressão, decupagem das fotos a partir da visualização dos copiões, tratamento de imagens, entrelaçamento no software, impressão da imagem entrelaçada e laminação da folha lenticular. Comecei a descrever essas etapas como uma espécie de diário, anotando os erros e os êxitos das impressões e do processo criativo. Imprimi copiões das aproximadamente 3.500 fotografias que fiz para visualizar melhor, fazer anotações e paralelos entre elas.

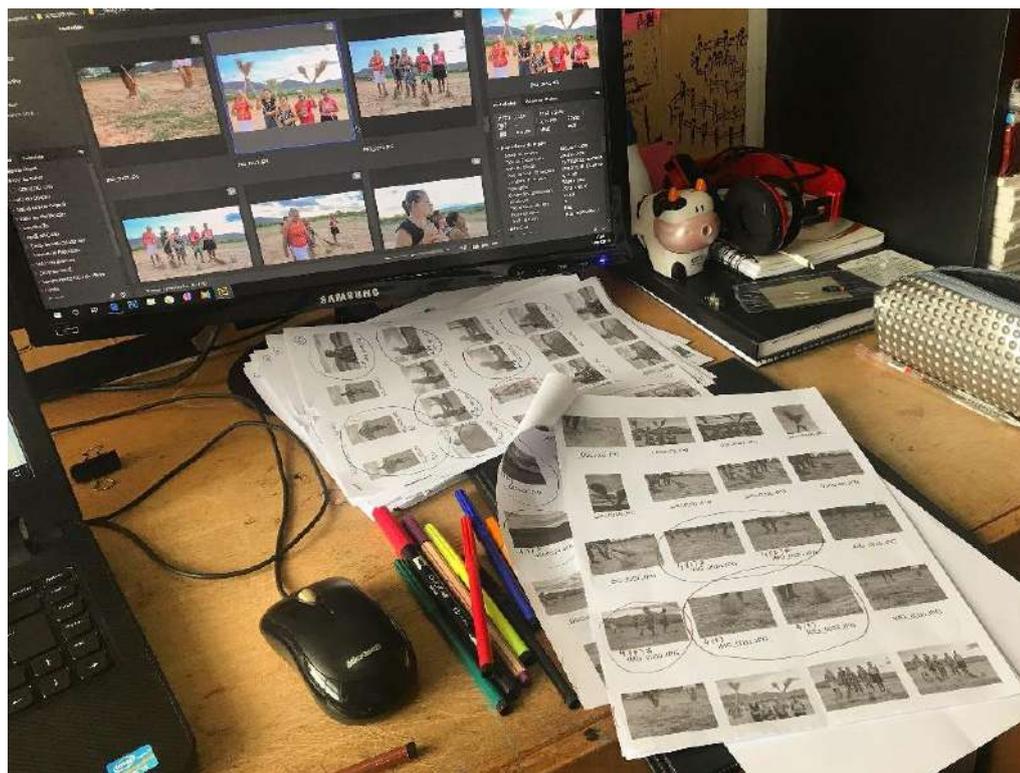


Figura 109 - Copiões das imagens realizadas. Elaborado pela autora (2019).

Equipamento de impressão e ajustes de impressora

Para trabalhar com as folhas lenticulares *Vue Thru*, são recomendadas impressoras jato de tinta com a resolução acima de 600 PPI (pixels por polegada). Utilizei Epson, que possui 720 PPI. Sabendo a resolução da impressora, se escolhe a folha lenticular relacionando com o LPI.

É fundamental fazer ajustes na impressora para que possamos produzir os primeiros testes de impressão, calibrar cartuchos de tinta, testar tipos de papel. As impressoras trazem uma gama de configurações que, geralmente, associam o tipo de papel à qualidade e ao modo de impressão e velocidade. Consegui o resultado almejado ao realizar ajustes de cor e selecionar a opção **Papel Fotográfico Glossy**, tipo de papel que deve ser utilizado nas impressões lenticulares com as lentes *Vue Thru*. Por ser um papel mais brilhoso, a imagem realça melhor nas lentes do que o papel fotográfico matte.

Software Super Flip para gerar e imprimir lenticulares

O *Super Flip!*⁵³ é um software gratuito que gera o entrelaçamento das imagens que são decodificadas pelas folhas lenticulares que utilizei. Existem outros softwares tais como *Lentigram*, *3D Masterkit*, *Lenticulator*, *Grape*, contudo, é necessário identificar se as imagens lenticulares que eles geram são decodificadas pelas lentes que o usuário tem disponível. Exemplo disso é que fiz testes imprimindo o arquivo a partir de outro software e as imagens apresentaram uma quebra na linha desde o momento da laminação, o que deixou a composição com algumas listras, conforme destaquei em amarelo na imagem (Figura 110).

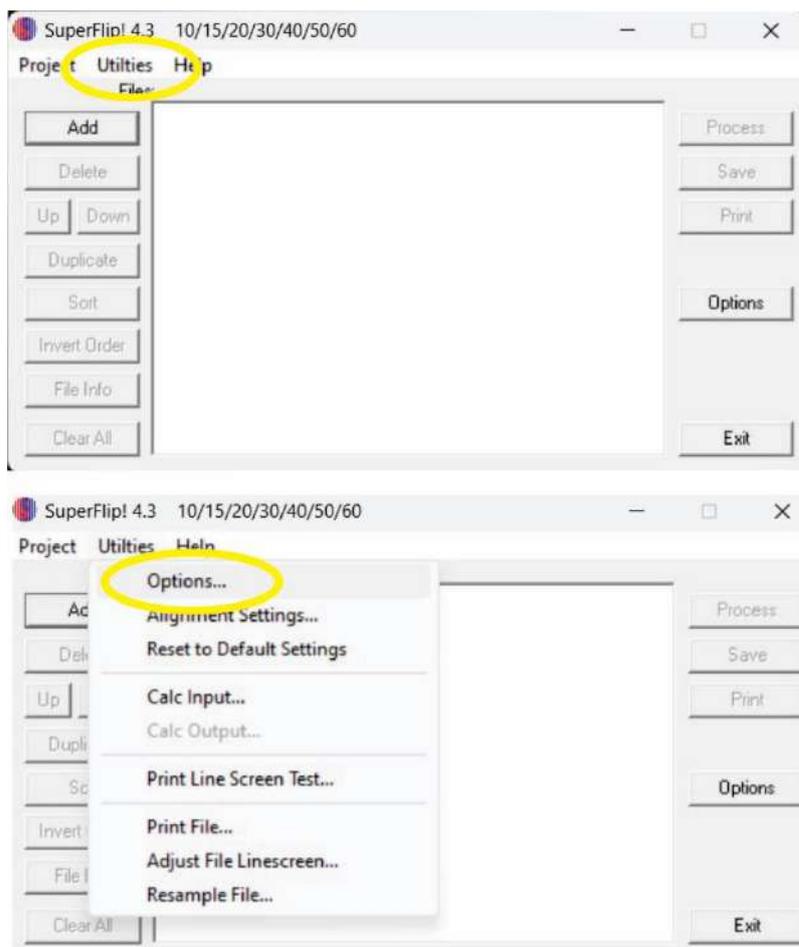


Figura 110 - Imagem lenticular impressa a partir do Photoshop. Elaborado pela autora (2020).

O *Super Flip!*, como o próprio nome diz, entrelaça imagens para apresentar o efeito de mudança e de transformação. Para configurar o programa é necessário digitar as dimensões do arquivo que se quer gerar. O software e as folhas lenticulares Vue Thru priorizam a medição por polegadas. Utilizei 8 x 10 na maioria das imagens lenticulares. Além das medições, é preciso identificar o LPI na opção “*default line screen*”, que no meu caso foi de 39.9, como

⁵³ Desenvolvido para Windows.

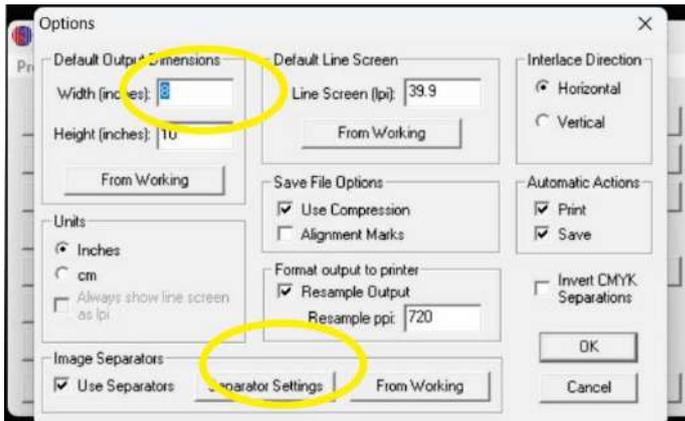
também a resolução de 720 PPI da impressora. Outras opções de ajustes do software estarão de acordo com o objetivo e o formato de cada impressão que se queira fazer. Trago algumas imagens congeladas, em sequência, da interface do programa. Destaquei em amarelo um caminho para uma possibilidade de configuração que ficará ao critério de quem criará seu próprio lenticular (Figuras 111 e 112).



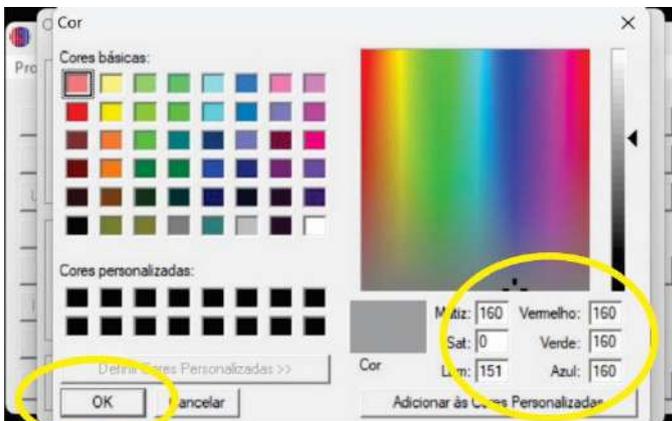
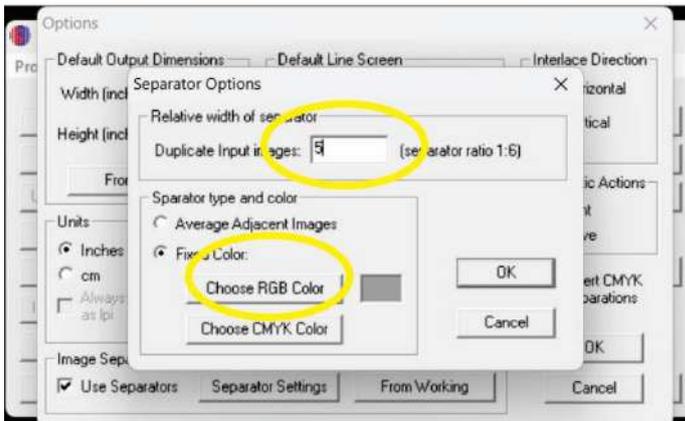
Interface do Super Flip!
Configuração do programa
para impressão 8x10 polegadas,
39.9 LPI e impressora de 720 PPI.

Sequência de acesso:
Utilities - Options

Figura 111 - Interface Super Flip!



Verificar dimensões (inches ou cm);
LPI 39,9, resample PPI, interface direction,
Separator Settings - Separator Options (5)
Choose RGB Color.



Sugestão de cores.
Selecionar Ok.

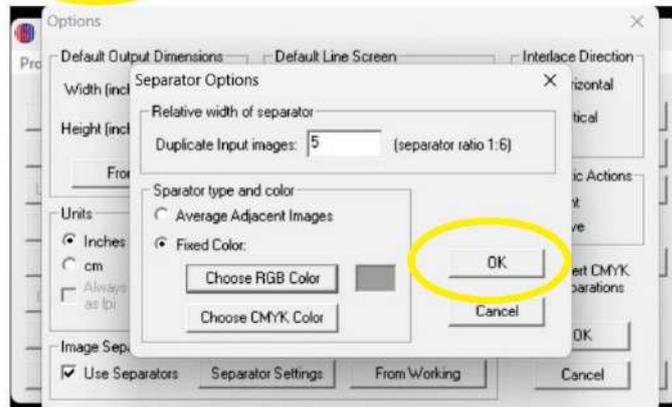
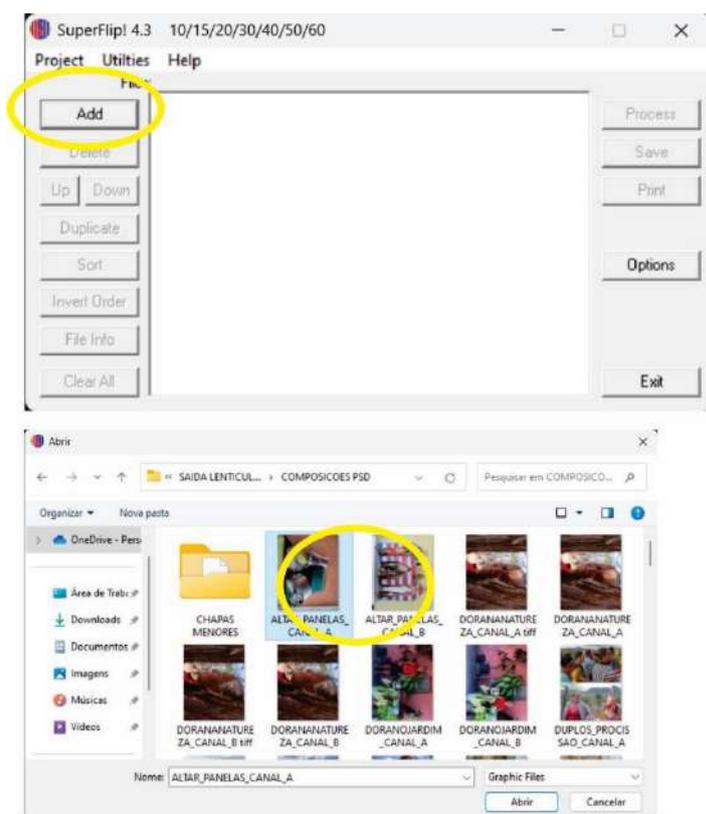


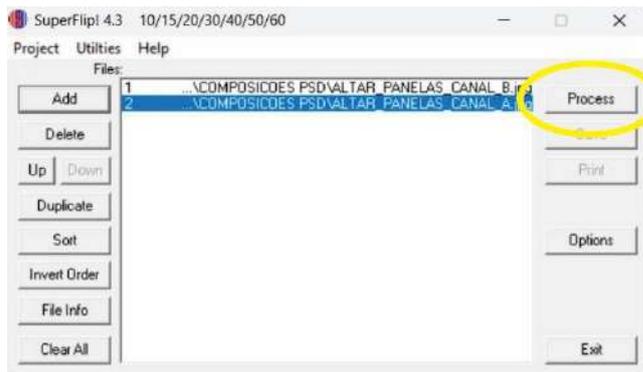
Figura 112 - Interface Super Flip!

Para gerar o arquivo entrelaçado, trago outra sequência do software (Figura 113 a 115) em que é possível perceber a escolha de duas fotografias para entrelaçar a partir das configurações feitas anteriormente: dimensão de 8 x 10 polegadas, LPI 39.9, impressora 720 PPI, dentre outras. Nesta etapa, clica-se em adicionar (*add*), o que de imediato abre a pasta das fotografias que estão decupadas. Recomenda-se o formato TIFF.

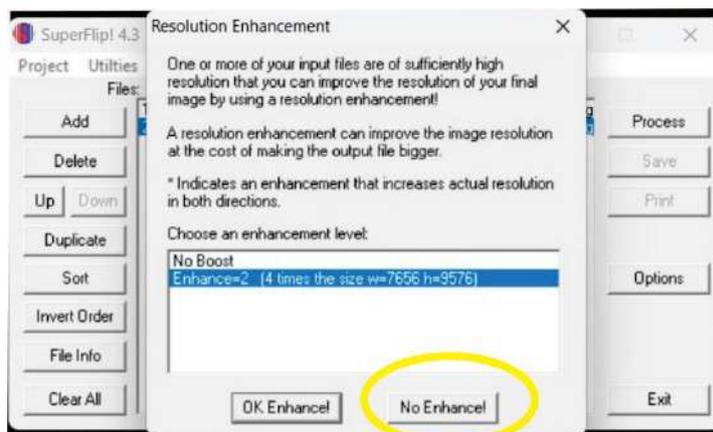
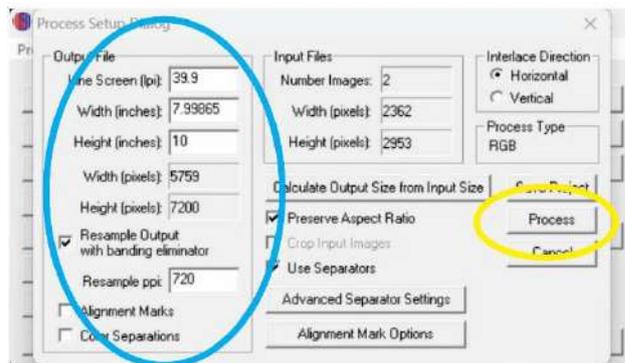


Adicionando imagens para o entrelaçamento.

Figura 113 - Interface Super Flip!



Process - verificar as configurações que estão no círculo azul.



Etapas seguintes -
no enhance - salvar

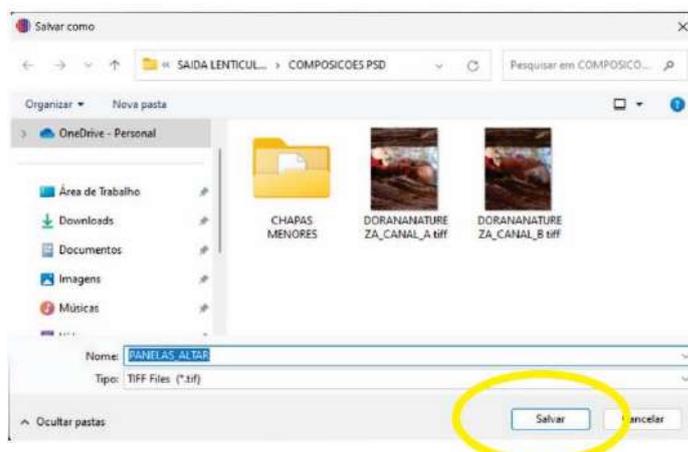
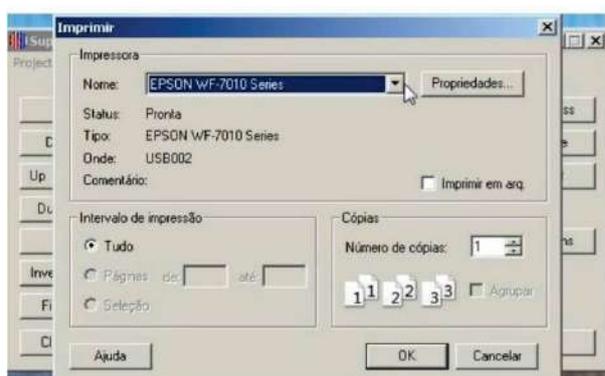
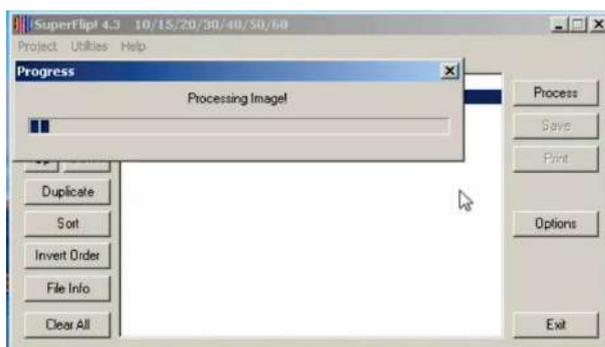


Figura 114 - Interface Super Flip!



As imagens vão ser processadas e impressora configurada.

Figura 115 - Interface Super Flip!

A primeira imagem lenticular (Figura 116) que gerei foi de Geruza com sua boneca e uma cortina amarela que se esvoaça em sua frente, deixando a silhueta como contraponto ao seu retrato mais nítido, como uma áurea de aparição e mistério. Esta imagem não estava no roteiro, mas a cena estava na minha frente e nela percebi um potencial lenticular. A cortina amarela, o abre e fecha como $A + B$, é a porta de um quarto da casa da rezadeira, é de onde Geruza sai para mostrar a boneca, a silhueta, o vento, um cômodo sempre entreaberto.

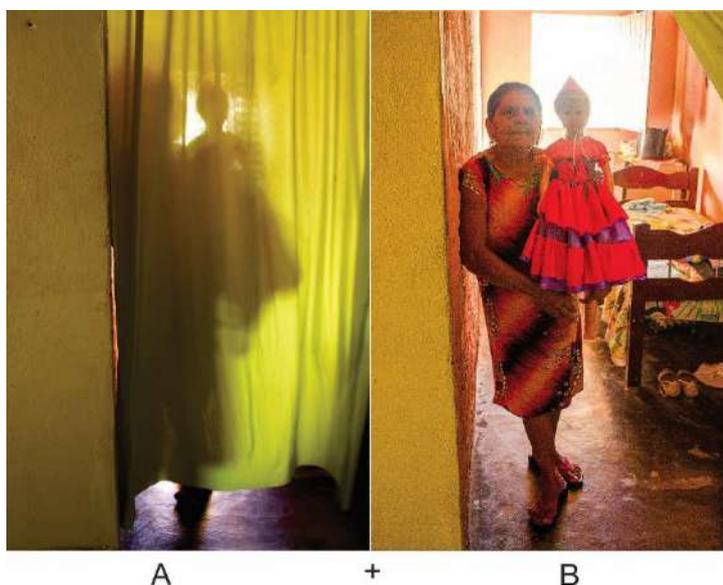




Figura 116 - Lenticular morph - *Geruza com boneca*. Autora: Marcela Camelo Barros (2019).

Como ambas as imagens estão presentes sob a lente, geralmente, há algum sangramento (fantasma) de uma imagem na outra. O efeito desse fantasma é minimizado quando imagens e planos de fundo mais compostos são usados, mascarando/ocultando o fantasma. Também é recomendável não utilizar a transição de elementos de alto contraste para o outro. Por exemplo, passar de uma bola verde para um triângulo branco não se comporta bem, pois o verde fará sombra no branco. As inversões funcionam melhor quando a cor geral, a forma dos elementos e o contraste das duas imagens são próximos⁵⁴.

Passada essa etapa, que consistiu em me familiarizar com a folha lenticular, o equipamento e o software, segui nas experimentações e criações. À medida que fui produzindo, cada imagem lenticular apresentava sua singularidade, contudo, selecionei algumas que exemplificam elementos estéticos e técnicos interessantes na compreensão do processo como um todo.

⁵⁴ <https://www.vuethru.com/graphics-tips---tricks.html>

Uso de texto na imagem lenticular

Utilizar palavras e textos na composição do lenticular requer prestar atenção no tamanho e na espessura da fonte. Recomenda-se fonte acima de 14 pontos e evitar linhas finas. Fiz o teste preenchendo a composição com a expressão em latim “Ora pro Nobis” transmutando para a rezadeira, abarcando a folha lenticular, mas não incorporei a imagem na série criada (Figura 117).

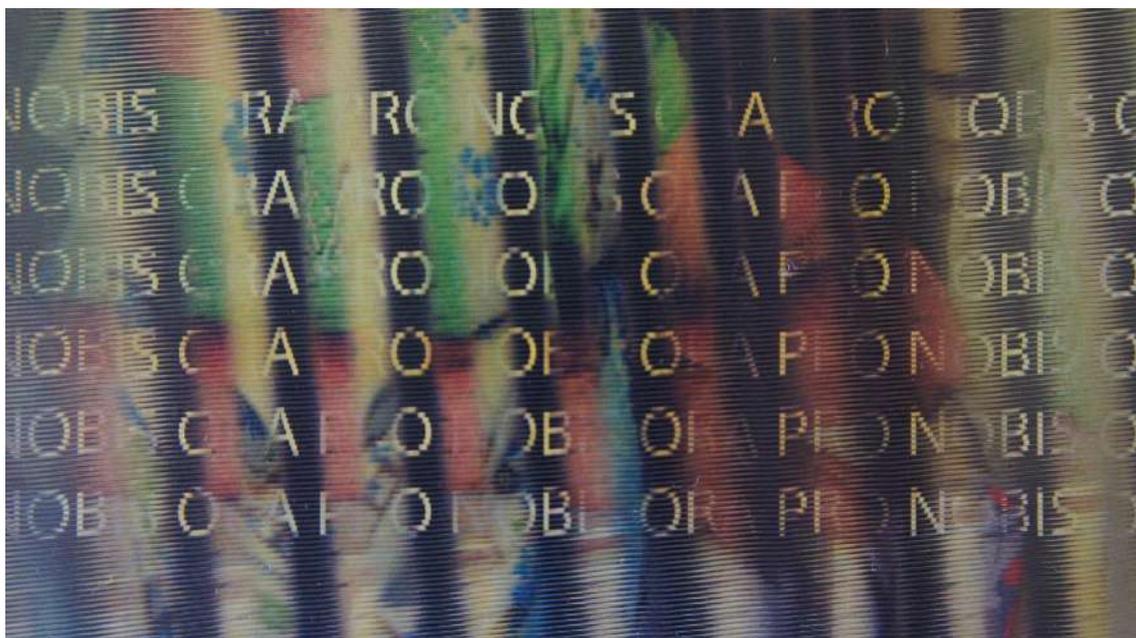


Figura 117 – Experimento lenticular com palavras. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Uso de cores

Cores chapadas nem sempre geram bons efeitos lenticulares, portanto, é preferível criar um fundo texturizado para se evitar cores sólidas. Porém, ao experimentar entrelaçar uma ilustração de cores sólidas magenta e azul, a folha lenticular na etapa do alinhamento resultou num bonito e abstrato moiré (Figura 118).

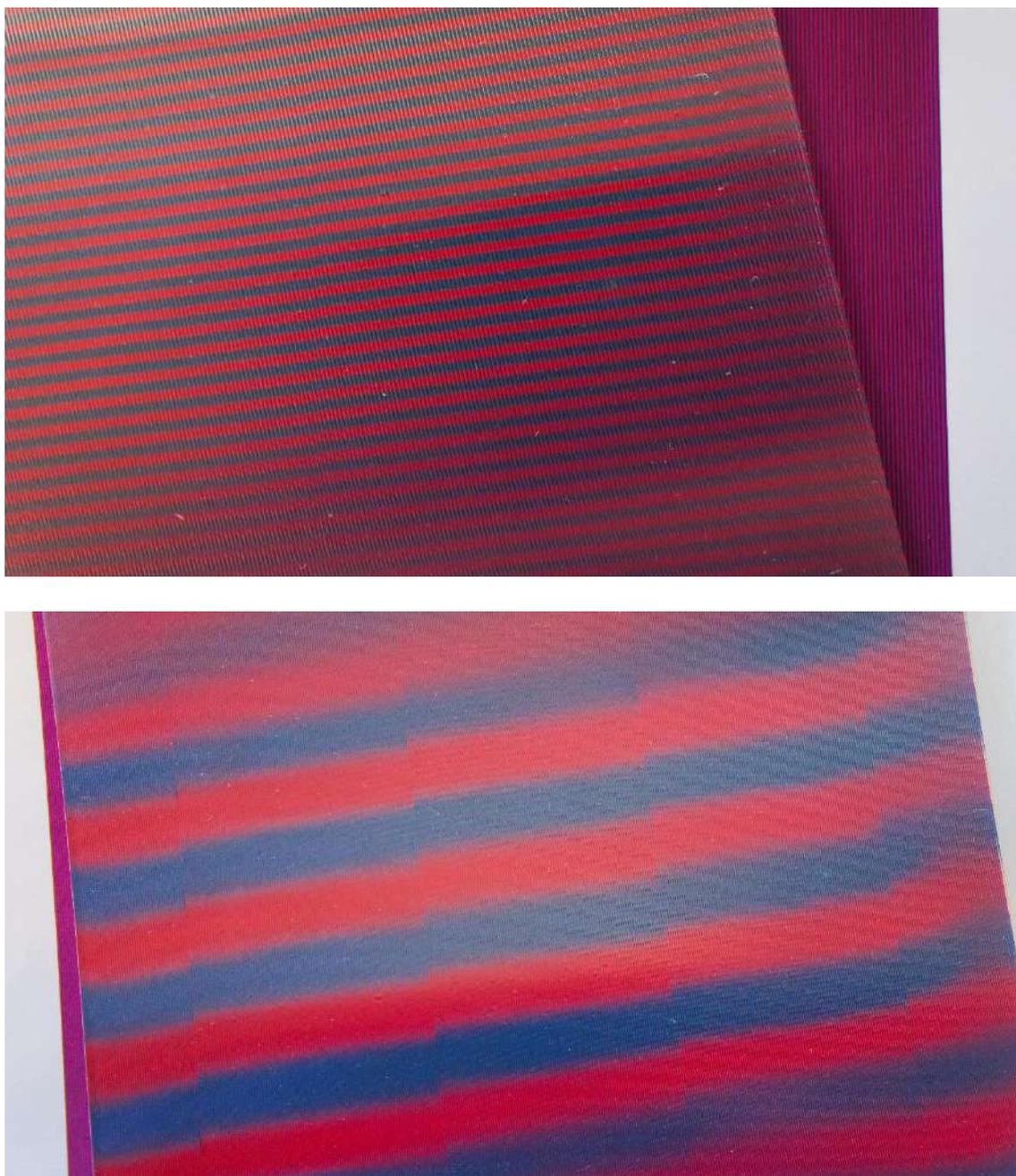


Figura 118 - Experimento lenticular com cores. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Orientação da página e orientação das linhas

A direção das microlentes na folha lenticular determina qual a direção do entrelaçamento das linhas do impresso lenticular – paisagem ou retrato, linhas horizontais ou verticais.

Impressões verticais e horizontais para deslocamento de efeito

Ao passo que fui produzindo, percebi que alguns lenticulares exibiam seus efeitos sem a necessidade de tocarmos neles, só com o movimento do nosso corpo em frente aos mesmos, e outros em que o efeito surgia com maior ênfase se fossem realmente movimentados pelas nossas mãos. Recomendo que a **imagem esteja no modo paisagem e as lentes da folha lenticular na horizontal** se a prioridade for deixá-las sem o toque do observador. Dessa forma, o espectador consegue deslocar o efeito dos canais A e B apenas com o movimento do seu corpo, ou seja, passeando em frente à obra. Caso a fotografia esteja elaborada na posição retrato, o efeito se dará de modo mais efetivo se o observador movimentá-la com as mãos.



Figura 119 - Lenticular Flip em orientação paisagem - *Geruza, São Sebastião e Boneca*.
 Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Flores holográficas e espirais ópticos

Experimentando animar objetos ópticos como círculos e estrelas que giram e criar transição de cores, cheguei numa estética holográfica. Trago este lenticular de Geruza beijando o santo (Figura 120). Criei uma moldura de rosas e estrelas apropriadas da estética de

mensagens que ela me envia pelo *WhatsApp*. A foto de Geruza não transiciona para nenhuma outra imagem. O efeito lenticular é obtido a partir do giro das estrelas e da mudança de cores das rosas. Elaborei seis chapas de imagens. Cada chapa com um pequeno movimento. Adicionei as seis no Super Flip! para entrelaçar e imprimir.

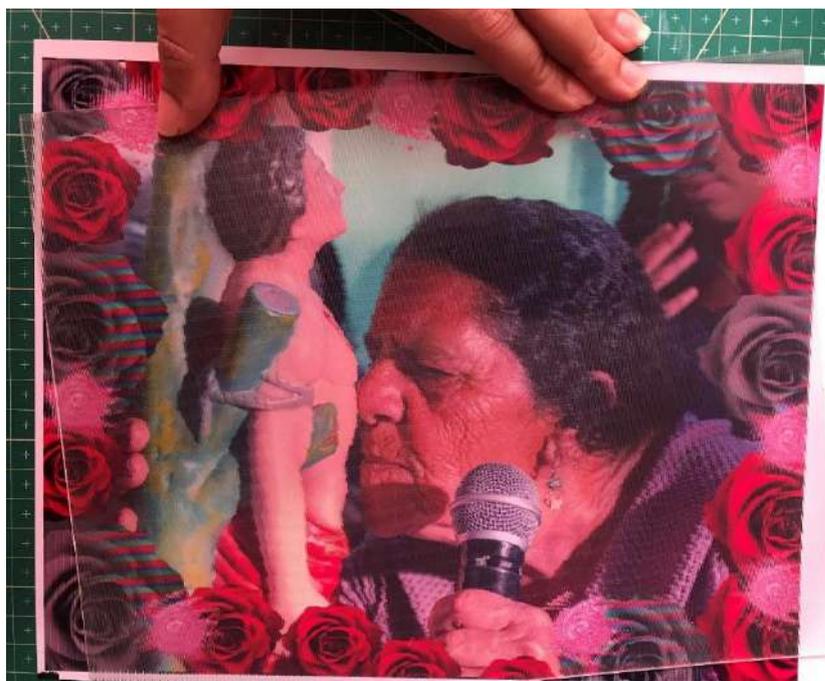


Figura 120 - Lenticular morph – Geruza beijando o santo. Autora: Marcela Camelo Barros (2020-2023).

Fiz outras composições com espirais ópticas e busquei relacionar com os resplendores de imagens de santas com o movimento óptico (Figura 121). Elaborei a composição com quatro frames para o espiral girar. Tive que trocar o fundo da foto que estava com cores sólidas, pois enfraquecia o efeito de transição. Optei por um gradiente que potencializou a metamorfose.



Figura 121 - Lenticular flip – Dôra em resplendor. Autora: Marcela Camelo Barros (2020-2023).

5.6 Processo de criação – salve rainhas do Agreste lenticular

Bênçãos, rezas, risos. Desenvolver esta fase da pesquisa foi como mergulhar no riacho do Trapiá, costumeiramente seco, mas de repente cheio, transbordante em meio a uma trovoada. Estar entre as mulheres que estão no conteúdo das fotografias lenticulares me reconectou com uma identidade que foi pulverizada pela ausência de confluência de quem saiu das comunidades rurais e tradicionais e se vinculou com outras subjetividades mais carregadas de influências colonizadoras. Muitas famílias nordestinas, sertanejas e agrestinas migraram. Por isso, retornar é como reaprender a ser agreste, no lugar onde imagens sacras lenticulares são/estão presentes. Convém reforçar que a série completa Agreste Lenticular está no apêndice da tese, assim como as imagens animadas podem ser visualizadas na internet, através do link: www.museudebolso.com.br/agreste_lenticular

Iniciei esta etapa no final de 2018, quando marquei um encontro com Geruza, Dôra, Tereza, Quitéria e Maria para explicar o projeto e fui acompanhada da dupla que sempre levou adiante a novena do Trapiá: meu pai Genaldo e seu grande amigo Geraldo, respectivamente, o noiteiro e o fotógrafo amador da festa. Em 30 de novembro do referido ano, partimos de Garanhuns para Iati cedo da manhã. Logo na entrada da cidade fica a casa da minha avó Adélia. Lá, paramos, conversamos e seguimos adentrando a zona rural rumo ao Trapiá. Nos anos que minha avó morou na comunidade, era ela quem lia e escrevia as cartas dos moradores (Figura 122).

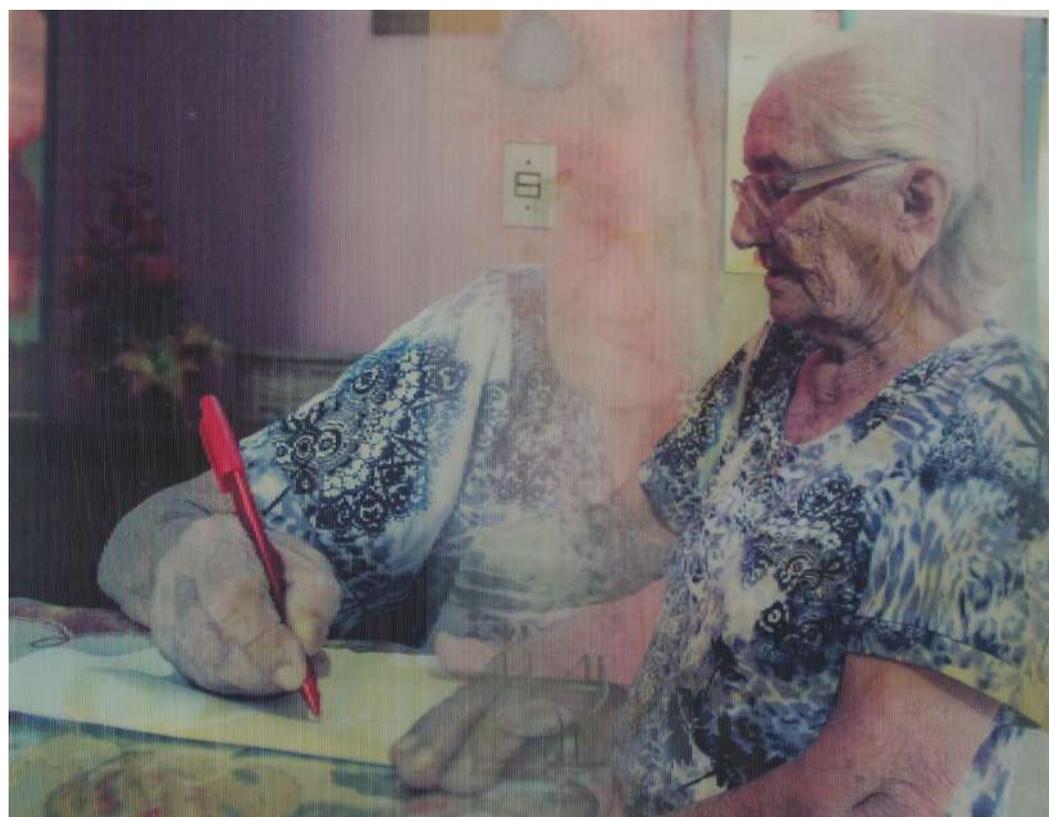
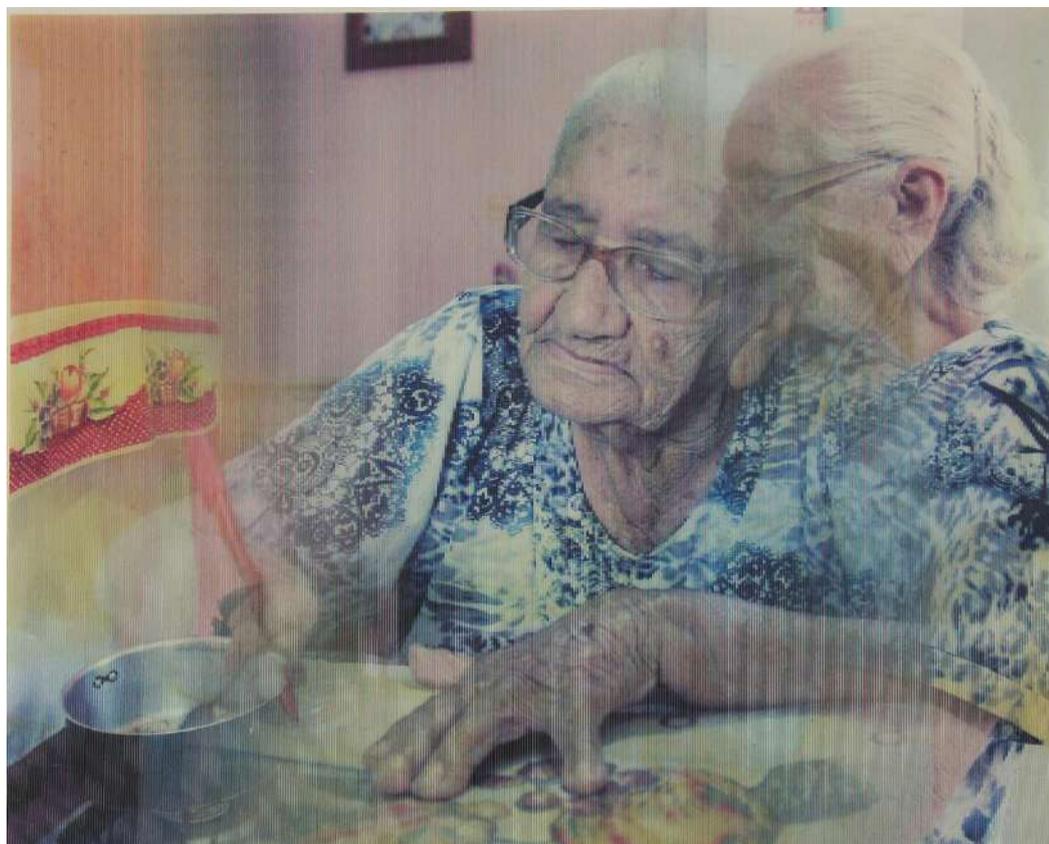


Figura 122 - Lenticular Flip e morph – Adélia cozinhando e escrevendo. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Chegando ao Trapiá, fomos para casa de Geruza, ponto de encontro com as demais rezadeiras, nos reunimos e conversamos sobre o projeto. Expliquei do que se tratava a minha pesquisa e que a ideia era produzir as imagens lenticulares as tendo como protagonistas. No decorrer da conversa, surgiram assuntos como as tentativas de enfraquecimento das rezas e da novena, onde pessoas passaram a reclamar da altura das vozes e dos cânticos, que já aconteceu de em alguns velórios pedirem para elas não rezarem as incências: “- lá vem Geruza com a zoada dela”, me diz a rezadeira que escutou a reprimenda. Refletimos juntas as mudanças de comportamento, em partes pela neoevangelificação trazida por religiões neopentecostais que se ampliaram na região. Dôra analisou que, mesmo assim, elas representam uma imagem importante na comunidade. Quando as veem juntas, de imediato, perguntam o que elas estão fazendo, se alguém morreu ou quem é que está precisando de ajuda e que isso tinha acabado de acontecer quando as viram se encaminhando para a casa de Geruza.

Para realizar as fotografias, debatemos juntas as ideias. Artefatos como urupema e vassoura foram listados para uso nas produções. Seguimos conversando sobre os hábitos cotidianos, a história da novena e das rezas, o trabalho com a agricultura, o feitiço das vassouras e das esteiras. Esses tópicos deram subsídios para saber no que me aprofundar nas entrevistas que faria pela frente e que relatei no capítulo 4. Quando elas falam de roça, sempre recordam como um dos melhores momentos que tiveram quando mais jovens: fazer roças coletivas e apenas de mulheres, que era muito bom e tinha muita alegria. Iam todas juntas, cantavam bastante, levavam suas próprias comidas. Os homens tinham as roças deles, mas a roça das mulheres era um ato político, pois além de ser um momento de diversão e partilha, de ser uma fonte de alimento importante, era possível vender, ter uma renda extra para alguma independência e autonomia. O fato de a roça coletiva de mulheres ser esse espaço de convergência pulsante, não a isenta das dificuldades, principalmente, físicas, que recai sobre o trabalho na agricultura. Dito isto, hoje o hábito se modificou pela própria idade e pelas transformações da vida no campo. É por essa razão que a religiosidade ocupa esse lugar importante do lazer, da descontração e do equilíbrio.

As primeiras composições fotográficas que realizamos teve como cenário de fundo a Serra dos Mares, relevo símbolo do Trapiá Agreste, quase Sertão. Possui uma vastidão de horizonte que é quase um mar. Idealizei aquele cenário como um ambiente mágico, em que as mulheres varreriam impurezas mundanas, na imensidão das rochas e na força que rege a terra. As vassouras, símbolo do trabalho doméstico, tem no Trapiá, na ambiguidade lenticular, uma

possibilidade de renda para as mulheres que as confeccionam. Empunhar vassouras, transformá-las em estandartes, levantar e dar as mãos (Figuras 123, 124, 125).

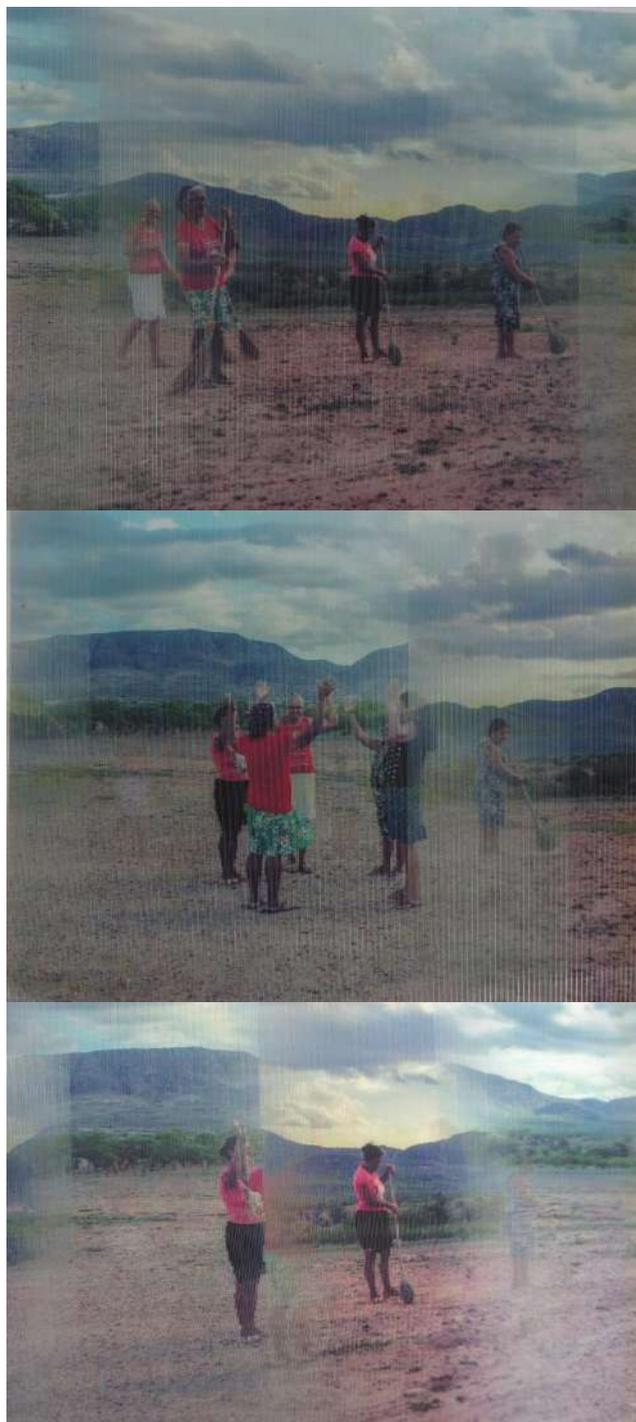


Figura 123 – Lenticular Flip. Mulheres do Trapiá. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

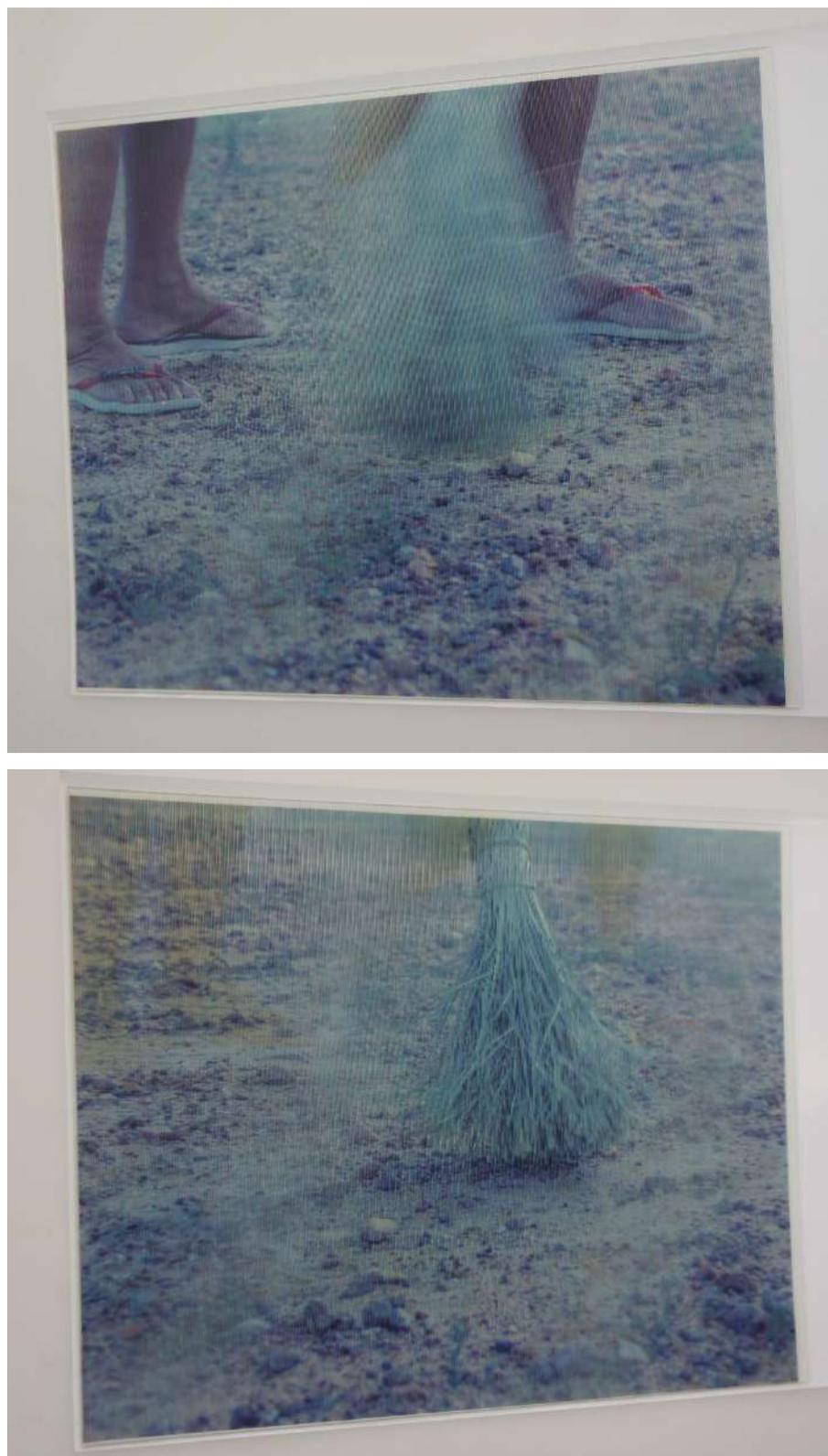


Figura 124 – Lenticular flip – Vassoura. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 125 - Lenticular Flip – Mulheres do Trapiá. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Depois nos encaminhamos para uma cacimba próxima. O reflexo na água é fotografia natural. “Meu divino São José, dai-nos chuva com abundância, meu Jesus de Nazaré”, cantou Geruza, acompanhada pelas companheiras. O bendito sempre cantado nas novenas do semiárido nordestino roga por chuva e a cacimba é o vestígio dela. O lenticular transiciona o reflexo para aparição das mulheres.





Figura 126 – Lenticular Flip – reflexo na cacimba. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Outras imagens foram realizadas neste cenário: a de Tereza sentada numa pedra, contemplando o horizonte, a silhueta de Maria preenchida pela Serra, o feijão subindo e descendo na urupema que Quitéria jogou para cima (Figura 127), dentre outras. No dia que realizamos a maior parte das composições, vimos o sol se pôr nesta ambiência. Andamos os terreiros e veredas da comunidade ostentando as vassouras procurando outros ângulos. Às vezes, recebemos olhares de estranhamento e comentários jocosos por parte de uma minoria que por lá circulava, o que não apagou o brilho da nossa primeira sessão. A conclusão sobre o dia foi uma unanimidade: começamos um pouco engessadas e logo nos soltamos numa atmosfera de animação e reflexão. Dôra disse que estava gostando muito do projeto, pois se não fosse o nosso encontro, aquele dia seria mais uma tarde alternando afazeres domésticos com a televisão, as coisas mudaram numa velocidade que elas chegaram a passar uma semana sem se ver.



Figura 127 – Lenticular Flip – Quitéria com urupema e feijão. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

No primeiro dia de dezembro de 2018, fotografo o Jericó seco e o Jericó verde para compor um lenticular (Figura 128). O Jericó é um representante da flora do semiárido que tem um caráter profundamente mágico e sagrado: é uma herbácea que vive sem água em ambientes desérticos, mantendo uma aparência quase pedregosa. Em contato com a água, se abre para um verde brilhante, como se ressuscitasse. Contudo, vejo nela o A e o B do lenticular: suas duas características formam uma essência única. Se está seca ou verde, é Jericó vivo, tão vivo como a caatinga, sempre estigmatizada como uma vegetação pobre e morta. No chão do Trapiá, sempre vi Jericós e, era meu pai, quem mostrava a transformação. Ele levava um copo d'água para próximo dos lajedos, molhava aquelas bolas fechadas e pouco a pouco, víamos o milagre na nossa frente, como um truque de mágica ou como um acontecimento sobrenatural: a planta se modificava completamente.

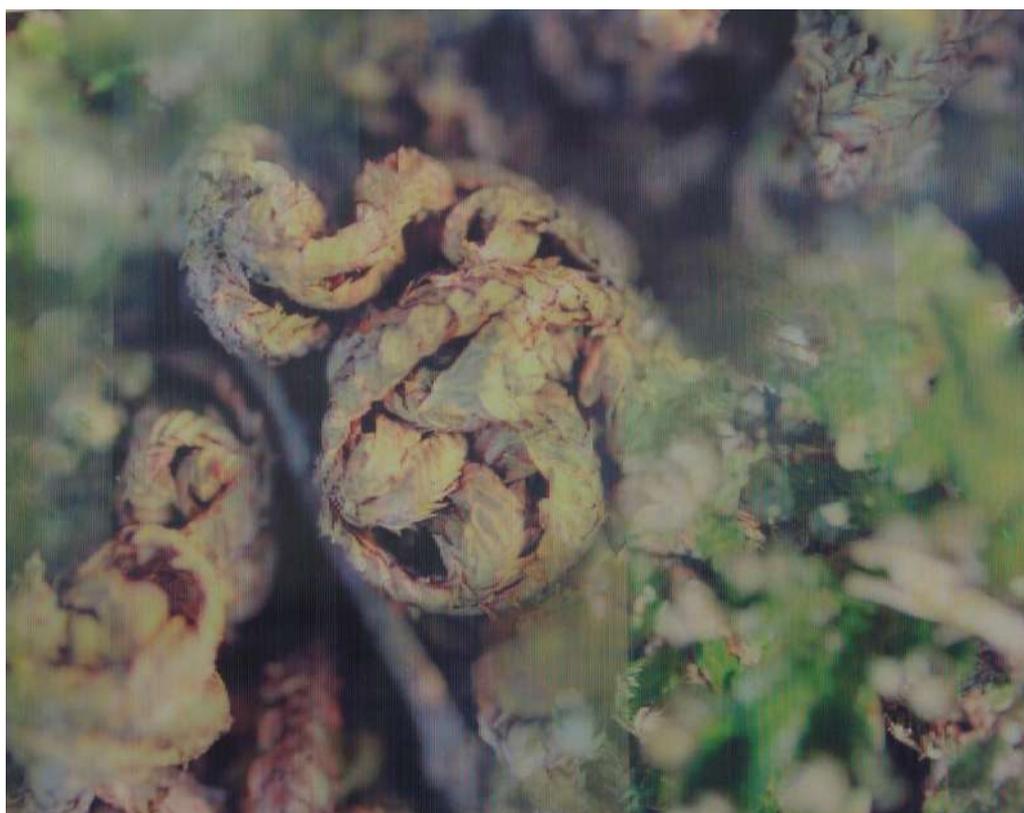


Figura 128 – Lenticular – *Jericó*. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Um dos lenticulares de Quitéria apresenta o movimento do ramo, do mato benzedor, da planta que cura. Quitéria é a rezadeira que também cura e benze. Diz que há muitos anos, quando passou por um período doente e acamada, sonhou que poderia ajudar outras pessoas a partir da cura, da reza, e foi assim que o dom chegou para ela. Quitéria me benzeu enquanto estava sentada numa pedra, embaixo da sombra que árvores do semiárido fazem no seu terreiro. Quitéria sussurrou palavras poderosas e desliza seu ramo verde na minha cabeça, no meu rosto, no meu peito. Ao final, prende o ramo na estaca da cerca.

Sigo para a casa de Maria. Uma das imagens que realizei consiste na iconografia lenticular que é abrir e fechar os olhos (Figura 129). Já na casa de Dôra, um dos lenticulares é o seu olhar que nos persegue entre as texturas do tronco da algaroba (Figura 130) e sua aparição dupla entre as plantas cultivadas no seu alpendre. Lá ficamos quase uma hora conversando com Zé Rita, seu pai, que viria a falecer em 2021. Zé Rita tocava zabumba e prato na novena de São Sebastião. Já na casa de Tereza, fizemos imagens na sombra da catingueira. Tereza com seu inseparável lenço na cabeça, cheirando a flor amarela conhecida como orquídea do sertão.

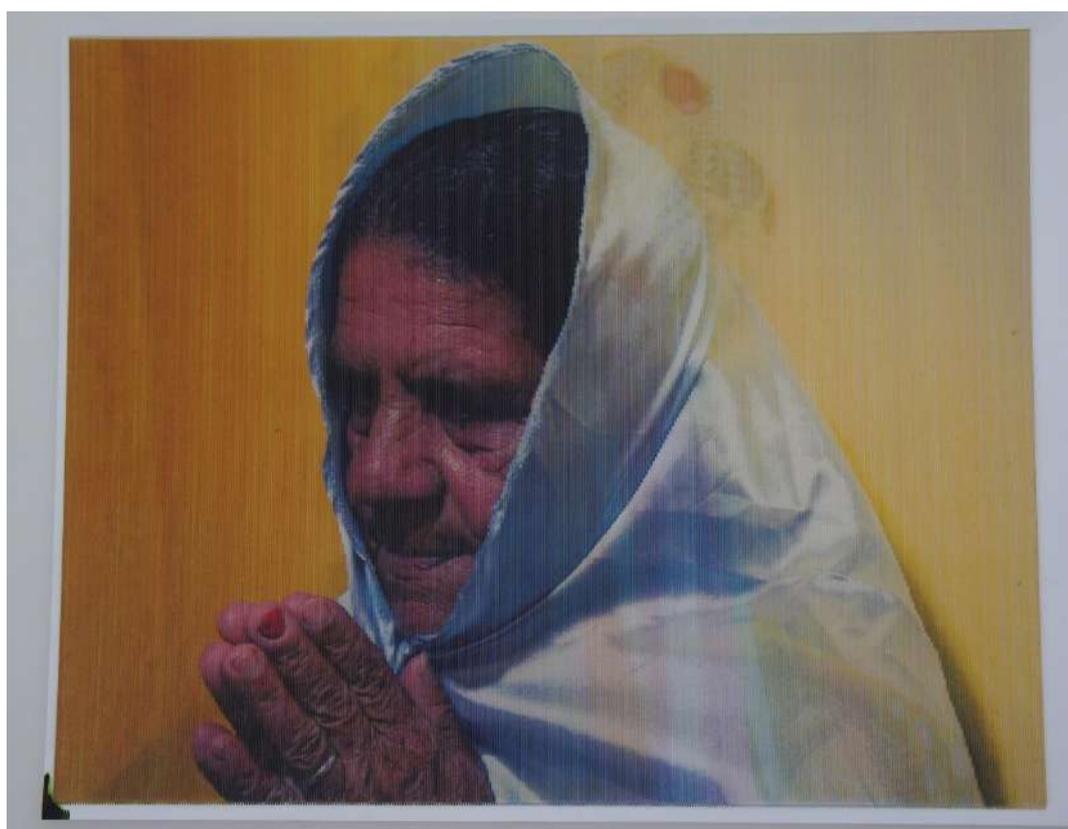


Figura 129 - Lenticular Flip – *Maria*. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 130 - Lenticular Flip – *Dôra*. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

A casa e a igreja de Geruza foram os cenários mais importantes das composições. Lá produzi Geruza metamorfoseando mestra de reisado em santa (Figura 131). Geruza segue o legado do reisado do seu pai, que também tocou na banda de pífanos. Ela compõe músicas, elabora figurinos e já foi auxiliada pelo mestre Gonzaga de Garanhuns (1943-2023), declarado patrimônio vivo de Pernambuco. O figurino de santa me foi emprestado por uma devota da comunidade católica de Garanhuns. O manto azul de cetim se transforma na coroa do reisado e vice e versa. Fiquei reticente se Geruza iria gostar de vestir o figurino de santa, mas quando retornei ao Trapiá com as imagens, foi a primeira coisa que me pediu, porque foi justamente a composição que ela mais gostou. Inclusive, mantém as fotos numa recriação de altar dentro de casa (Figura 132), “trouxe uma ofertinha para Santa Geruza?” Ela brinca com Geraldo quando retornamos a sua casa em 2022.



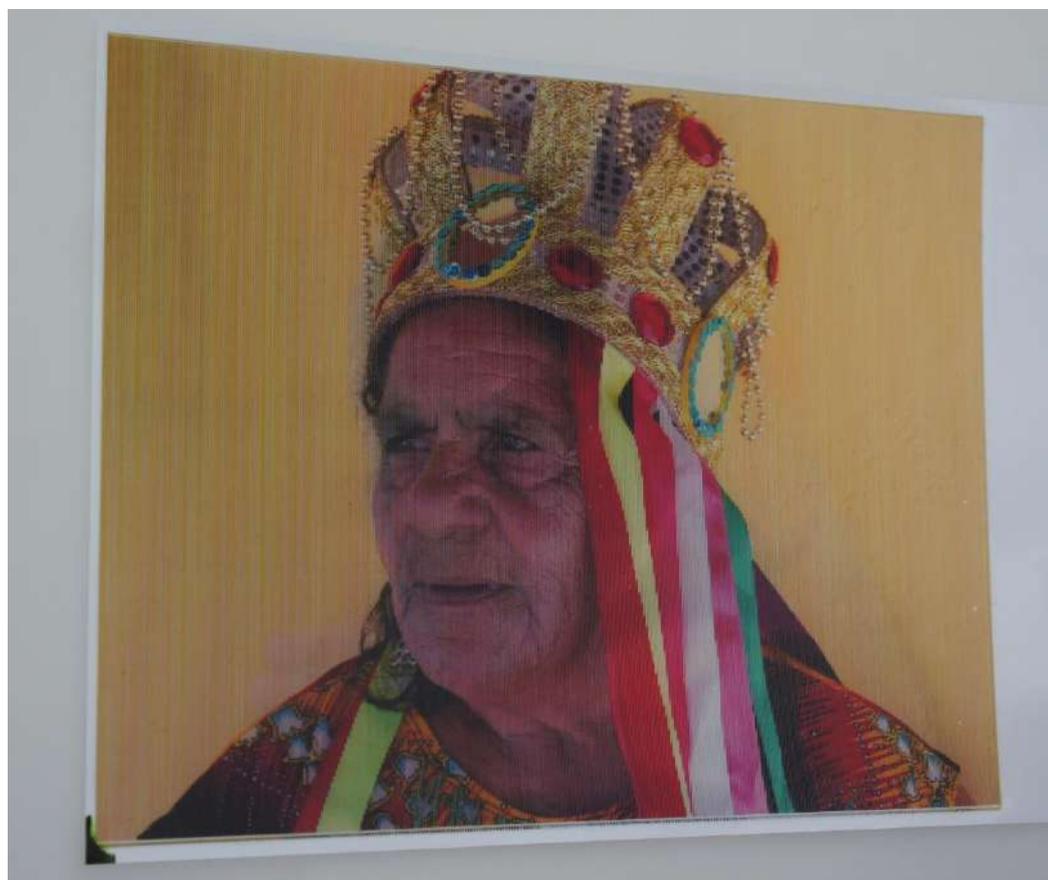


Figura 131 - Lenticular morph – *Geruza*. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).



Figura 132 - Geruza com porta-retratos. Foto: Marcela Camelo Barros (2022).

Outra sequência da série consiste em ser mais etnográfica, pois é oriunda do dia da festa da novena de janeiro de 2019. São lenticulares que exploram o movimento do ritual, desde passagens mais profanas, como a brincadeira do quebra-panela, até momentos mais sagrados como Geruza beijando o santo. A procissão também rendeu lenticulares expressivos. A trovoadas que caiu no dia da novena e transformou a poeira em poças de água (Figura 133).

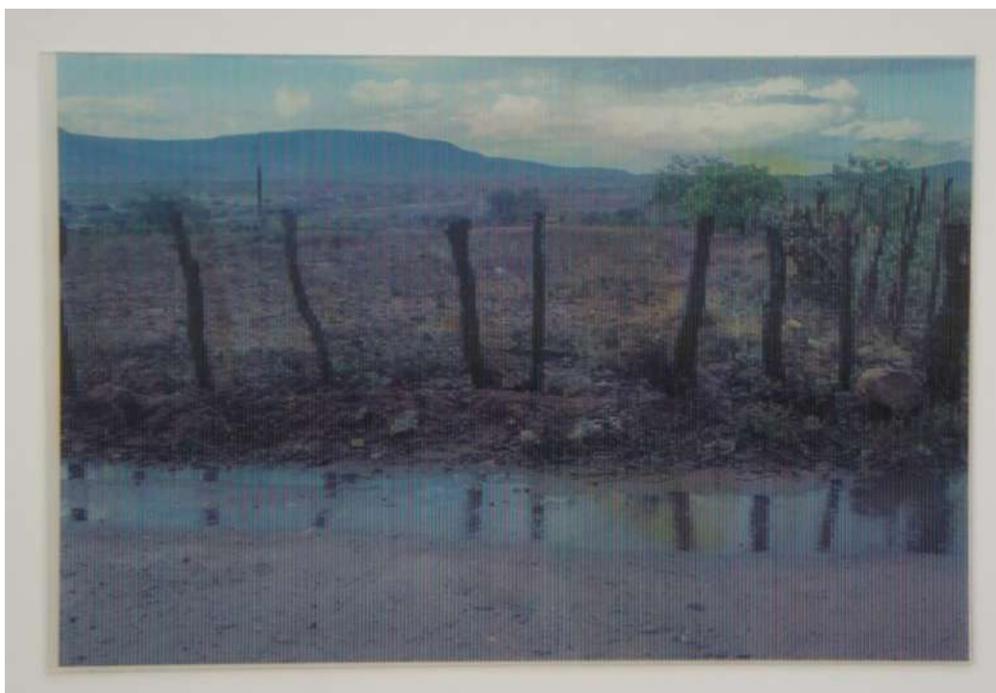




Figura 133 - Geruza na procissão. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

A chuva rendeu algumas imagens como esta (Figura 134), que para efeitos técnicos, considero sutil, mas para efeitos poéticos, aspira ao transcendental. A chuva caía com intensidade e ficamos eu e Geruza dentro da capela, no misto de alegria pela água, que é boa para a região e, os cuidados com o andamento da festa, que ainda tinha toda a tarde e noite pela frente. Geruza pegou a vassoura e foi tirando a água enquanto parte do público que ia chegando cedo para a novena estava abrigado no alpendre da casa. O reflexo e o zelo se mostraram em desenho na água.



Figura 134 – Lenticular do reflexo de Geruza – Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

Para buscar, em procissão, o São Sebastião na Igreja tida como oficial, passamos pela ponte repleta de água e lama. Os pés na água, crianças de mãos dadas com adultos, sombrinhas coloridas e o andor balançando nas mãos dos devotos. Em todo o trajeto entoava-se benditos aos santos. Em um dos lenticulares, transiciono Lindaura sorrindo com sua sombrinha azul de bolinhas brancas com a cena dos devotos passando na ponte repleta de água. Lindaura faz vassouras no Trapiá e me conta que deixa na serra uma temperada com erva-doce, unha de gato e outras ervas. Em meados de 2022, perdeu o neto e desabafou a sua tristeza - “um dia achei que meu corpo estava morrendo, meu coração estava parando. Mesmo assim fui na serra atrás de manga, caju... metendo o cacete nos paus para ver se eram cobras”. O aumento da pressão arterial agora lhe persegue depois da tragédia e me conta do dia que não se sentiu bem e pediu ajuda aos vizinhos, - “meus olhos estavam fechando e fui pedir ajuda no bar vizinho”.





Figura 135 - Lenticular Lindauro na procissão. Autora: Marcela Camelo Barros (2020).

No dia da novena, em janeiro de 2019, ao entardecer, nem parecia que o Trapiá tinha recebido tanta chuva: as nuvens pesadas evaporaram-se, São Sebastião já se fazia presente no interior da igreja de Geruza, o terreiro era só alegria com as crianças que participavam das brincadeiras do quebra-panela, a banda de pífano cortejava o altar, flores, plantas, ventania, devotos e devotas iam chegando de várias localidades, abraçando velhos amigos. De repente, a lua cheia surge batizando toda a sabedoria local. Às 20h, o ritual se inicia com os benditos, as ladainhas e as cantilenas, como narradas no capítulo 3. Perto das 21h, o beija das imagens e depois a madrugada de festa.

Outras imagens da série foram criadas na vivência que se sucedeu durante os dias. Após essa etapa, retornei para casa com muitos arquivos de fotos, vídeos e uma infinidade de reflexões para dar sequência ao processo criativo associado ao lenticular e planejar o retorno com a exposição para a próxima novena.

Novena do Trapiá – obra de arte como evento

Janeiro de 2020, já se aproxima a data da próxima novena de São Sebastião. Meu pai, noiteiro, está envolto com a organização e eu também faço parte da produção: escolher a data, fazer o cartaz, organizar os mantimentos, contratar o som, a banda, elaborar o leilão, comprar os fogos, e a parte mais burocrática: articular apoios com a prefeitura da cidade e outros representantes institucionais. A rezadeira Geruza é quem faz a produção na comunidade e tarefas tais como organizar a infraestrutura, os equipamentos de som, os toldos, decorar, limpar o terreiro, montar a iluminação, são compartilhadas.

Acelerei o processo de produção dos lenticulares e planejei como dispor das imagens dentro da igreja/capela de Geruza. Construí móveis de madeira, utilizei displays de plásticos e fiz pôsteres que se integraram à própria decoração da capela, que elaboramos coletivamente com flores de plástico, plantas naturais, fitas coloridas, velas e imagens, já fixas, de santos e santas. Aos poucos, os moradores e moradoras, parentes e visitantes foram chegando e, intuitivamente, tocavam os móveis para movimentar a imagem. Não era proibido tocar. O manuseio era bem-vindo. A recepção foi uma alegria. As pessoas se reconheciam nas fotos, se identificavam e desfrutavam do efeito. Percebiam as nuances do movimento *flip*, *morph* e a tridimensionalidade. As crianças, os adolescentes, os netos e as netas das retratadas foram cativadas pelos efeitos. Contudo, o momento mais especial foi quando as rezadeiras viram as imagens lenticulares. Brilhos nos olhos, sorrisos nos rostos, me abraçaram e confraternizamos aquela série realizada que, para além de servir ao altar de São Sebastião, estava ali para enaltecê-las (Figuras 136 a 143).



Figura 136 – Novena-exposição dos lenticulares. Foto: Marcela Camelo Barros (janeiro de 2020).

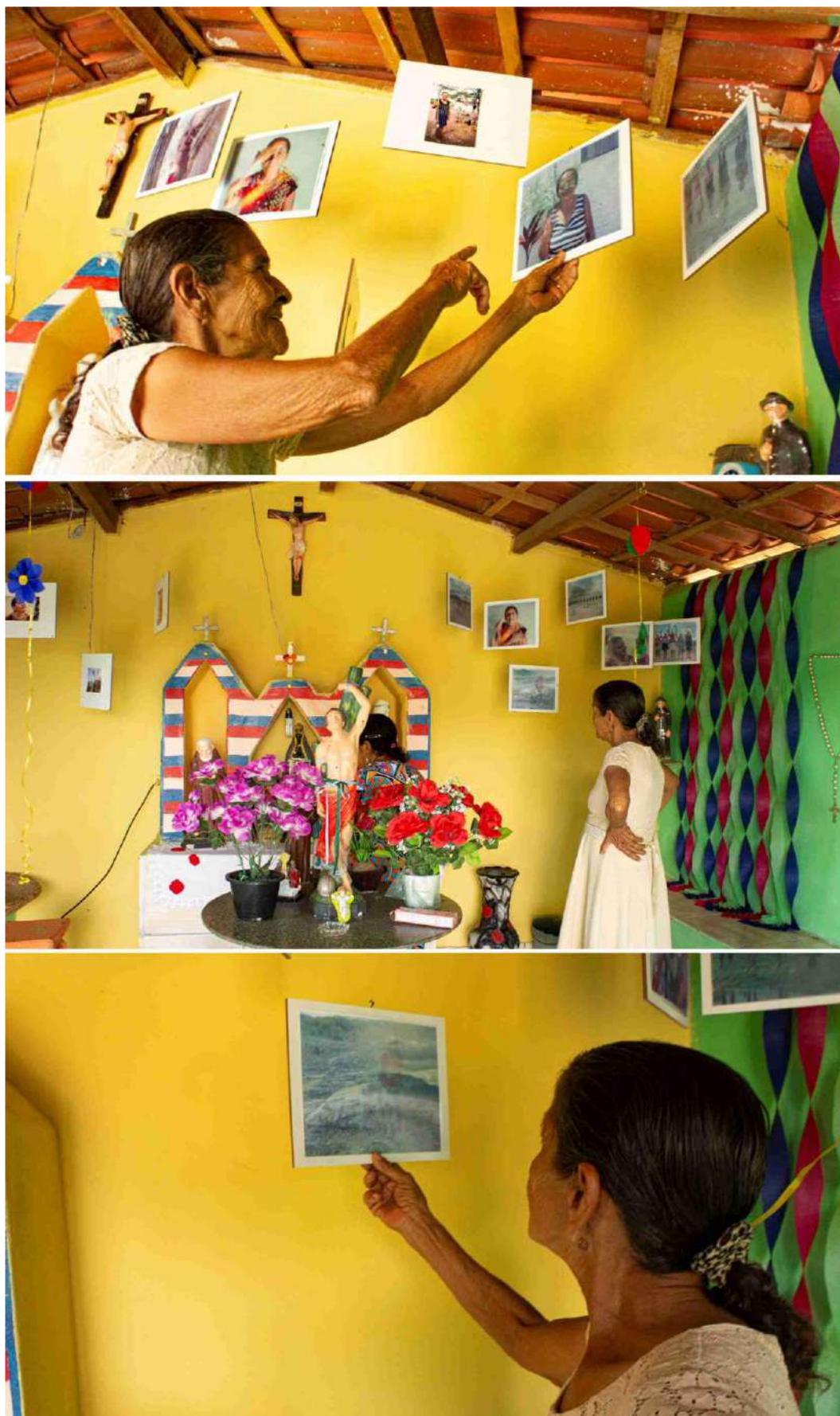


Figura 137 - Novena-exposição dos lenticulares. Foto: Marcela Camelo Barros (janeiro de 2020).



Figura 138 - Novena-exposição dos lenticulares. Foto: Marcela Camelo Barros (janeiro de 2020).



Figura 139 - Novena-exposição dos lenticulares. Foto: Marcela Camelo Barros (janeiro de 2020).



Figura 140 - Novena-exposição dos lenticulares. Foto: Marcela Camelo Barros (janeiro de 2020).



Figura 141 - Novena-exposição dos lenticulares. Foto: Marcela Camelo Barros (janeiro de 2020).

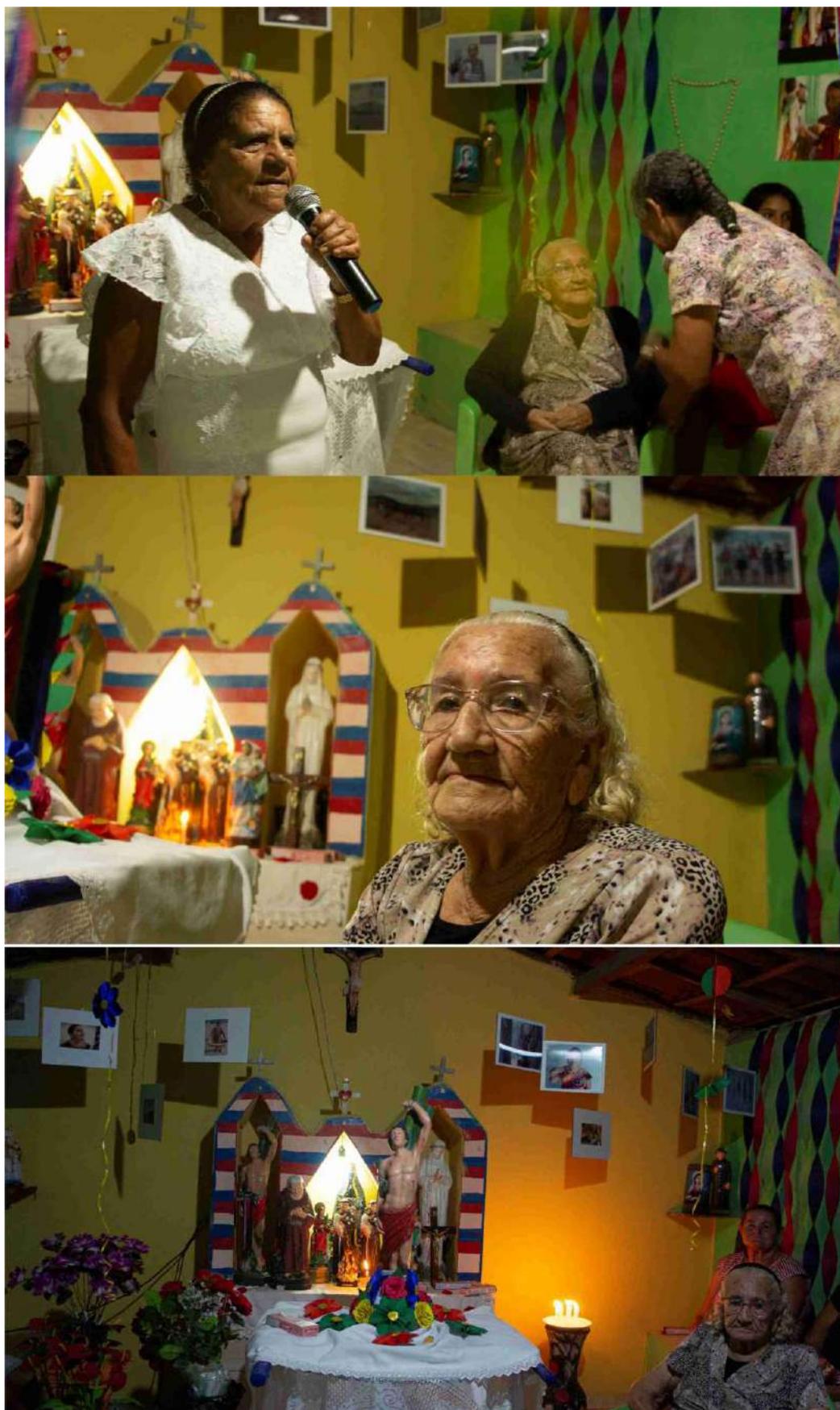


Figura 142 - Novena-exposição dos lenticulares. Foto: Marcela Camelo Barros (janeiro de 2020).

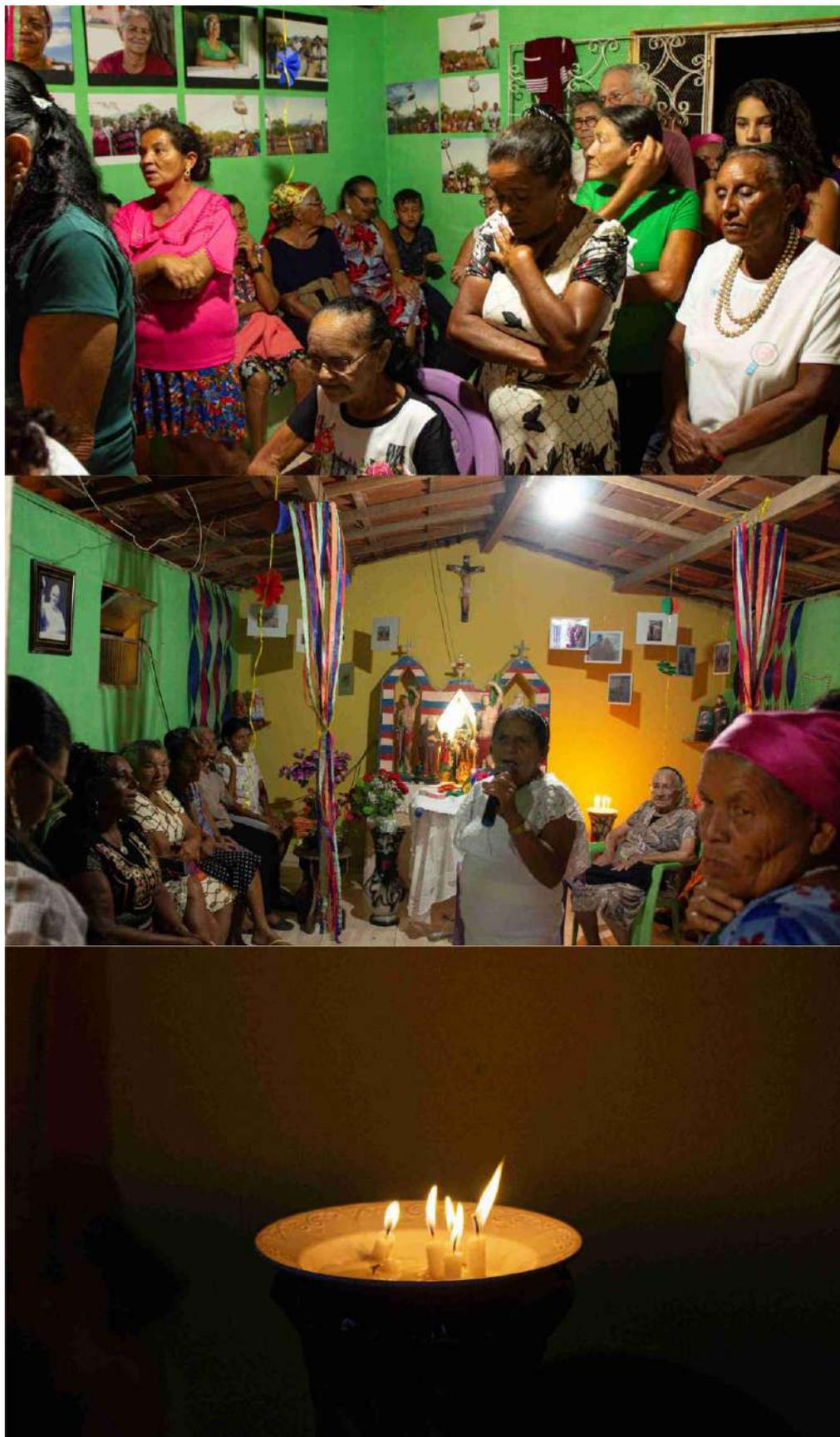


Figura 143 - Novena-exposição dos lenticulares. Foto: Marcela Camelo Barros (janeiro de 2020).

“Chegava o mês de janeiro e pra mim era a maior beleza do mundo”.

Geruza Leite.

6. “O BEIJA DAS IMAGENS” - Considerações finais

O beijo no santo, a mão no coração, um sinal da cruz, assim é coreografado o ato final da novena de São Sebastião do Trapiá. As mulheres e homens, em fila, reverenciam e cumprimentam o santo mártir atravessado por flechas e afagado pela ponta dos dedos dos devotos. Em movimento contínuo, os fiéis se alternam suavemente como num *crossfade*, efeito de mudança de cena em que uma imagem dá lugar à outra sem desaparecer bruscamente. Uma transição que se assemelha ao efeito *morph* do lenticular - por alguns instantes, imagens nebulosamente se misturam, numa estética do sublime. Reflito que o encontro do lenticular com as rezadeiras forma um “beija das imagens”, uma junção transcendental de artefato e conteúdo,

O entrelaçamento, provavelmente a palavra que mais aparece nesta tese, tanto conceitual quanto técnico, permeou toda a pesquisa. Entrelaçar o lenticular com o conceito de Agreste, a partir das rezadeiras do Trapiá, exigiu um esforço de confluência para que os objetivos estabelecidos não se perdessem pelo caminho. O estudo da técnica e a imersão artística-etnográfica não poderiam antagonizar o trabalho. Dito isso, foi necessário gerenciar as variáveis que surgiram: alinhar e convergir leituras, fontes primárias, pesquisa de campo e toda a base empírica com o experimento do material e a vivência na comunidade.

O processo visto no campo provocou uma reflexão acerca de conciliar o Etnográfico e o Artístico. Devido a minha aproximação com a comunidade, estive muitas vezes diante de contendas: entre etnografar e produzir ou criar e conviver. A relação afetiva, nas suas múltiplas camadas, determinou um olhar muito próximo e um cuidado para com os acontecimentos, as narrativas e suas palavras. Tomo como exemplo a circunstância em que fui convidada por Quitéria para ser benzida. Aquele momento seria sentido por mim como algo que vai muito além de um projeto acadêmico. Quis estar entregue à benção, ao carinho e ao cuidado. Não parei para gravar o áudio da reza para depois transcrevê-la, pois entendi que aquelas palavras ditas, quase que sonoramente imperceptíveis, deveriam permanecer no campo do mistério.

Existe uma complexidade metodológica da pesquisa em artes que me fez não estabelecer uma linearidade para a produção das obras artísticas. Essa complexidade também reside na subjetividade que a criação carrega e que não determina que exista um ponto para considerarmos as terminadas e que uma poética segue sempre trabalhada e retrabalhada, mas é preciso seguir cronogramas, estabelecer prazos e produzir culminâncias em obras de arte para que se possa analisar os processos que são tão importantes quanto o hipotético resultado final.

Do lenticular especificamente, produzi cerca de 40 imagens com as folhas lenticulares adquiridas para o projeto. Realizei outros diversos experimentos na busca de adaptar o princípio para suportes variados. Porém, o Agreste, o Trapiá, as rezadeiras, as mulheres, impuseram uma dedicação para compreendê-las, poetizá-las, representá-las. Dessa forma, concentrei os esforços nas folhas lenticulares Vue Thru, porque esse material já exprimia dificuldade e exigia atenção.

Dito isto, o lenticular agiu mais como um mediador político, artefato para fortalecer uma manifestação cultural, um suporte para contar essa história, unindo-se aos demais registros realizados em VHS e digital, filmes em editais e os mais de 25 anos dessa festa. Fui me entendendo como partícipe de um legado, juntando-me ao meu pai no que ele sempre fez, de ser noiteiro da festa, de realizar a novena junto com a comunidade.

A exposição das obras criadas aconteceu como um incremento para a novena, as mulheres do Agreste representadas pelas rezadeiras, abarcaram o meu campo de pesquisa e varreram os sectarismos. Mulheres e homens, idosos, idosas, crianças, famílias, comunidade, visitantes, puderam tocar nas obras expostas, se reconhecer, cantar e dançar no ambiente, sorrir, confraternizar. Era momento de pedir graças, agradecer e celebrar. A última novena antes da pandemia ocorreu em 12 de janeiro de 2020. Não imaginávamos que em pouco mais de trinta dias o mundo pararia pela COVID-19 e o que estava por vir afetaria toda a dinâmica religiosa e festiva do lugar.

Novena em sentinela

Geruza chorou

Sem a festa, sem o encontro. O hiato de dois anos sem a realização da novena acarretou em consequências emocionais pela ausência de atividades de lazer, lúdicas, culturais e espirituais que são fundamentais em áreas de zona rural e cidades do interior. Mesmo com as controvérsias da catequese imposta, é necessário reconhecer que a programação cultural nesses territórios é deveras atrelada à religião.

Após a exposição das imagens lenticulares na novena de 2020, segui as recomendações da Organização Mundial de Saúde e do Governo do Estado de Pernambuco e interrompi as entrevistas, a etnografia e a vivência no Trapiá. Só me senti segura para retomar após as duas doses de vacina, afinal meu contato direto estava baseado no grupo de idosas. O retorno foi de

máscara e distanciamento e o tema das conversas não escapavam do que o mundo estava a passar e como isso afetou a realidade local. Algo que já parecia estar frágil, finito e na iminência de desaparecer, viu seu fim como uma ameaça concreta, agora por uma imposição brusca da vida, a realidade pandêmica.

As novenas estão se acabando em todo canto, minha filha. A gente ia, como você via, pro Santa Rosa, pra acolá de Zé Alexandre, acabou-se foi tudo. Até o menino ontem andou na casa de Geruza, o que ensaiava de Zé Alexandre. Aí ela perguntou se eles estavam rezando as novenas e ele disse que só tava rezando os terços.

(...) e depois da pandemia o povo ficaram com medo de andar. Mas a gente não pode deixar acabar. É a herança do povo mais velho, né Marcela? Minha avó e Minha bisavó era rezadeira de terço também e rezava terço com a Comadre Filó. Geruza agora está meio adoentada, Quitéria também, comadre Tereza..., mas tá pra rezar com a gente⁵⁵.

Trabalho doméstico e sobrecarga

Não foi apenas a pandemia que implicou no quase desaparecimento da novena. Evidentemente, foi um fator crítico, mas o contexto pandêmico também escancarou a sobrecarga de trabalho reprodutivo e as múltiplas jornadas da mulher. Ao voltar para o Trapiá e retomar a vivência entre elas, pude observar essa dinâmica e refletir a partir das conversas e dos relatos de algumas mulheres. Ao chegar nas casas, muitas delas estavam envoltas com o trabalho doméstico ou em alerta para o horário das refeições, limpezas e outras atribuições. É um trabalho que vai se tornando mais cansativo com o passar dos anos. A idade avança também para os companheiros e, repetindo um padrão da sociedade patriarcal, as mulheres passam a ampliar a sua gama de cuidados, agora abrangendo a atenção à saúde de pessoas próximas, paralelamente lidando com as suas próprias questões do corpo em envelhecimento.

⁵⁵ Dôra Leite: depoimento Janeiro de 2023. Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá (Iati – PE). Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

Enquanto lava as panelas e pratos do almoço, Geruza conversa sobre a sobrevivência da novena e do reisado:

Já chorei escutando no rádio as missas e não posso sair. Estou adoentada e meu marido também. O reisado parou, ninguém brincou mais. As ‘véia’ tudo murchou. Quando um finado morre que me chamam pra rezar um terço, eu não fui mais. Não saio mais pra canto nenhum. Eu vivo numa prisão agora.

Essa noite, eu escutando a rádio de Iati, aí o padre falou assim: rezar pelos idosos que estão em casa, mas eu chorei tanto... Senti falta de ir para a missa, de sair, é horrível ficar em casa direto. Pra mim, as novenas, terços e festas eram um divertimento⁵⁶.

A rezadeira reflete que não é por falta de apoio da prefeitura. Mas nas entrelinhas existem as razões implicadas no trabalho reprodutivo: - “Eu não tenho uma filha aqui. Eu não posso tá no mundo e deixar uma pessoa doente precisando de mim. Minha filha precisa do emprego dela. Gente pobre, minha filha, não pode ficar sem trabalhar”. Na mesa ao lado, estão dispostos porta-retratos com as fotos que tiramos para compor os lenticulares: - “Mandeí pra cada um dos meus filhos”.

Mulheres que se dedicam aos cuidados da casa, que quando mais jovens tiveram os cuidados com os filhos divididos com o trabalho na roça e quando idosas o ciclo do cuidado, do trabalho reprodutivo e doméstico continuam. A novena é um respiro, um lazer no convívio, na socialização, onde se fortalecem a autoestima e os laços comunitários. Mas não devemos romantizar os esforços empreendidos por quem se propõe a realizar e ser anfitriã da festividade. “Geruza organiza a reza da novena de São Sebastião, a comida, a casa para a reza acontecer, a capela, o reisado... a carga de trabalho é grande”, analisa a rezadeira Dôra. É um panorama representativo de como o acúmulo de trabalho feminino pode afetar as suas demais realizações.

Tristemente, por esses dias que retomei, pós-vacina, as idas à comunidade, pensei muito se estaria vivenciando um etnocídio, quando o corpo fica, mas a cultura desaparece. Contudo,

⁵⁶ Geruza Leite: depoimento Janeiro de 2023. Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá (Iati – PE). Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

até os corpos estão sumindo, deixando vestígios através de memórias. É que agora o local de vida se tornou um local de resistência. Mas quero pensar que formas de vida também se transformam e persistem nem que sejam através dos legados.

Dissensões políticas

Para o noiteiro da novena, meu pai, não há como abster o poder público da responsabilidade pela manutenção das manifestações da cultura popular:

As novenas eram uma alternativa ao ritual oficial da igreja. Há 50 anos, em Iati, vinha um padre de Águas Belas uma vez por mês. E na zona rural era que não tinha mesmo. As pessoas da zona rural não tinham muita oportunidade de ir para a missa na cidade por falta de transporte, por uma série de dificuldades e a alternativa de religião era essa. Era a novena que substituía. Agora a ausência da igreja não é mais um problema para a comunidade, porque tem igreja até aqui. As próprias rezadeiras vão para a missa na igreja que tem no Trapiá e para a missa que tem na cidade. Tem igreja até evangélica. Por isso que eu defendo que a gente tem que pensar a religiosidade popular daqui para frente como cultura⁵⁷.

É necessário dizer que tanto a banda de pífanos quanto as rezadeiras não são produtos de espetacularização e não se inserem numa indústria cultural que movimenta shows, apresentação em turnês ou variados cachês. São agricultoras e agricultores em que o conceito de arte e vida, que muitas vezes foi propagado pela arte contemporânea, é inerente. Ser agricultora e rezadeira, ser zabumbeiro e ser agricultor, é por devoção ao santo. Nas novenas de São Sebastião, a rezadeira Geruza se orgulha em dizer que a Zabumba de Mané Rita não cobrava nada. Contudo, são fundamentais o incremento e a subsistência da festa, principalmente

⁵⁷ Genaldo Barros: depoimento Janeiro de 2023. Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá (Iati – PE). Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

diante de um contexto em que os principais realizadores necessitam de uma infraestrutura mais confortável, seja em razão da idade, quantidade de trabalho ou até mesmo como patrimônio imaterial a ser salvaguardado. Em 2021, os integrantes do reisado receberam, via município, o auxílio emergencial da Lei Aldir Blanc para os fazedores de cultura. Com as brincantes que conversei, incluindo a mestra Geruza, todas demonstraram satisfação pelo reconhecimento do folguedo do Trapiá enquanto cultura da região.

Nesses anos em que acompanho a militância do meu pai pela cultura popular, presenciei situações em que a festa da novena de São Sebastião se comportou em alguns momentos, mesmo que subjetivamente, como um campo de disputa política, de poder e protagonismo. O sucesso de algumas edições, fez crescer os olhos de algumas gestões que passaram a apoiar sazonalmente, mas que depois sumiram - “Depois que o prefeito se meteu, fez, depois veio a pandemia e não fizeram mais”, narra o noiteiro.

Acho que até mesmo a igreja desestimula essa nossa reza antiga. Que ela permaneça não só pelo fato de ser reza, mas porque é uma coisa cultural. Não tem o intuito comercial, é para o santo e para a comunidade. Permanecer pela reza, que é para o santo, pela cultura e pela história da religião do nordeste⁵⁸.

Presenciei muito trabalho dos realizadores e realizadoras, cansaços e alegrias. Em 29 de novembro de 2021, meu pai diz que ainda está pensando se vai ter a novena quando o distanciamento social acabar. Tinha falado com Geruza que o alertou para mais um problema: o Trapiá não teria mais a banda de pífanos, pois o pifeiro Mané Gonçalo não aguentaria mais tocar. Na novena de 2020, entreguei nas mãos de Mané Gonçalo a sua fotografia. Ficou muito contente e pediu cópias para enviar aos parentes de São Paulo. Veio a pandemia e o pifeiro passou a ficar mais debilitado.

No retorno ao Trapiá pós vacina, acompanhei as conversas do noiteiro com uma das rezadeiras. Num dos diálogos ele lamenta: “será que não vai ter mais novena? Quem sabe? Pelo

⁵⁸ Genaldo Barros: depoimento Janeiro de 2023. Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá (Iati – PE). Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

que tô vendo... Cada dia que passa, mais problema e mais velhice. É aquele negócio, depende da prefeitura, a prefeitura diz que faz, mas não quer que eu me envolva. Diz que vai patrocinar e isso implica fazer do jeito deles. E nem faz, nem deixa fazer”.

Trapiá é uma árvore que dá frutos

Em mais uma preparação para um 20 de janeiro pré-pandêmico, dia de São Sebastião, dia da festa e da reza, estava eu dentro da igreja do terreiro de Geruza, em meio a flores de plástico, construindo pétalas e folhas com papel crepom junto com outras mulheres e homens, recortando e colando fotografias de imagens de mulheres rezadeiras, montando as imagens lenticulares no altar, aos sons dos pífanos que por ali já ensaiavam. Subo na garupa da moto do neto da rezadeira, agora responsável pela decoração, vamos até a igreja oficial organizar o andor do santo. Dividida entre preparar e registrar o melhor formato para expor os lenticulares e participar da produção da novena no sentido mais amplo, compreendi que não era possível me manter concentrada apenas na função de montar os lenticulares, objeto da tese. Estar envolvida com as flores, com a montagem do andor, com o horário da procissão, com as demandas do noiteiro, tudo ia além, ou melhor: era a própria tese. Eu estava sendo uma emulação das rezadeiras. Fazer o doutorado e as imagens lenticulares relacionadas a elas é perpetuar o legado do qual também faço parte. Como diz Dôra, herdeira da herança dos mais velhos: estava aprendendo com elas, que aprenderam com as mais velhas.

Escrever sobre o que somos é uma história que não é exclusivamente minha, ela se repete na ancestralidade de milhares de mulheres nordestinas: "as meninas de primeiro queriam ser rezadeira. Hoje tem vergonha para umas coisas e outras não. Eu já disse uma vez: - meninas, vocês aprendem com nós, porque quando a gente não puder mais cantar, vocês cantam no lugar da gente", me diz Tereza durante as nossas conversas. Então, prefiro enxergar essa lição como um Trapiá, árvore do semiárido que dá frutos, que previne a desertificação da caatinga, e não enxergar como um norteio moralista, impondo o que as mais jovens devem fazer ou não, pois muitas vezes estão buscando escapar dos territórios machistas, (...) "eu quero partir, requebrando o rock and roll"⁵⁹. É um reforço para a nossa identidade, constantemente apagada pelo silenciamento da história das mulheres, para entendermos que viemos de mulheres fortes,

⁵⁹ Trecho de “Baioque”, composição de Chico Buarque.

corajosas e transmissoras de conhecimento. Assim como eu recebi esse saber, quem sabe agora não transmito? O lenticular é a ponte para a transmissão da representação de mulheres do Agreste, mas também um fenômeno de ilusão. Teria a comunidade do Trapiá, a partir do fenômeno das rezadeiras, um vestígio de dominância feminina? Acredito que o ideal de sociedade matriarcal nas zonas rurais do Nordeste é como a ambiguidade da imagem lenticularizada: entre pequenos movimentos do olhar, surgem lampejos como as manifestações da religiosidade popular, os encontros das mulheres, da insubordinação às instituições oficiais.

Uma árvore tem sua origem na semente. Sem demagogia, há esperança. Mesmo que eu tenha começado essas considerações finais como o agudo melancólico das incelências, no lamento das perdas sem despedidas da pandemia, sem o toque da Zabumba de Zé Rita, no lamento pelo silêncio dos pífanos, em janeiro de 2023 a novena ressurge na cantilena vibrante de um Ora pro Nobis. Esperança é ter fé:

Saúde pra gente, a gente tendo saúde tem tudo. Paz para a família da gente. Agradecer a Deus, que Deus dê paz. Aquela conversa de preparar, sentar na sala, sentar ali para fazer aquelas flor. Mas a gente ria tanto na casa de comadre Geruza, sentada ali, no meio daquelas flor. A reza é celebração da vida. Não é só pra pedir, nem só para agradecer. É para unir e celebrar⁶⁰.

Em 20 de janeiro de 2023, o trovão fez percussão para o canto das mulheres, a reza ecoou formando um arco-íris, balançando as folhas pequenas e delicadas do pé de seriguela. Bolacha salgada na bacia verde e refrigerante jatobá de laranja entregues pelas mãos de Geruza, sagrados como pão e vinho, não há heresia em dizer. Repartir sempre. O canto foi tão forte que bateu no chão, subiu aos céus e Deus aplaudiu e cantou em forma de trovão. A reza foi bonita e a festa está viva. Dôra celebra: "tinha muita gente" e Geruza fala sobre o cajueiro: "olha Marcela, meu pé de caju ainda vai botar tanto esse ano..."

⁶⁰ Dôra Leite: depoimento Janeiro de 2023. Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá (Iati – PE). Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

REFERÊNCIAS

- ACIOLI, Socorro. **A cabeça do santo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ALVES, Maria Jeane. **Terapêutica Popular: a “cura” pelas benzedeiras enquanto modo de cuidado**. Recife – PE: UNICAP, 2016.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo - SP: Martins Fontes, 2008.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 16ª Ed. Campinas – SP: Papyrus, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2021.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os Deuses do Povo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- _____. **Memórias do sagrado: estudos de religião e ritual**. São Paulo: Paulinas, 1985.
- BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (org.), et al. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- CAMARA CASCUDO, Luís da. **Religião no povo**. 2ª Ed. São Paulo: Global, 2011.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- CHIMAMANDA, Ngozi Adiche. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa. Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- _____. **Mulheres e caça às bruxas**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- _____. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019.
- FERRANTE, Elena. **As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.
- _____. **História de quem foge e de quem fica**. São Paulo: Editora Globo, 2016.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 24ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- FUNK, Walter. **History of Autostereoscopic Cinema**. San Francisco, CA: 2012.
- HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

- JIMENEZ, Ariel. **Carlos Cruz-Diez conversa com Ariel Jiménez**. São Paulo – SP: Cosac Naify, 2014.
- _____. **Jesús Soto conversa com Ariel Jiménez**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo – SP: Companhia das letras, 2019.
- LERNER, Gerda. **A Criação do Patriarcado. História da Opressão das Mulheres pelos Homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. 4ª Ed. Campinas – SP: Papirus, 2007.
- _____. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- MELO NETO, João Cabral de. **Agrestes**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MINK, Janis. **Duchamp**. Colonia: Taschen, 2000.
- MONTERO, Rosa. **A ridícula ideia de nunca mais te ver**. São Paulo: Todavia, 2019.
- MUNIZ DE ALBUQUERQUE, Durval Jr. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª Ed. São Paulo: 2011.
- NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- PARENTE, José Inácio. **A estereoscopia no Brasil**. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.
- PARACAMPO, Luiz Antonio. **2300 anos de fotografia: aplicações estéreo**. Rio de Janeiro: Nova Conceção, 2020.
- RAMOS, Graciliano. **Caetés**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- _____. **Vidas Secas**. 131ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- RANKE – HEINEMANN, Uta. **Eunucos pelo reino de Deus: igreja católica e sexualidade – de Jesus a Bento XVI**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- ROBERTS, David. **History of Lenticular and Related Autoestereoscopic Methods**. United States: Leap Technologies, 2003.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação: construção da obra de arte**. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Horizonte, 2008.
- SIMAS, Luiz Antonio. **Santos de casa: fé, crenças e festas de cada dia**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

TOLOKONNIKOVA, Nadya. **Um guia Pussy Riot para o ativismo**. São Paulo – SP: Ubu, 2019.

TIMBY, Kim. **3D and Animated Lenticular Photography**. Berlim: De Gruyter, 2015.

_____. **Images en relief et images changeantes - La photographie à réseau ligné**. France: Open Edition, 2005.

_____. **Cinema in a single photo. The animated screen portrait of the 1910s**. In: *Between Still and Moving Images: Photography and Cinema in the 20th Century* (pp.97-111) Publisher: John Libbey Editors: Olivier Lugon, Laurent Guido. 2012.

ZAMBONI, Silvio. **Pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 4ª Ed. Campinas – SP: Autores Associados, 2012.

WEISSMAN, Yitzhak. **Lenticular Imagin – Theory and Applications**. Israel: Pop3Dart, 2018.

Artigos:

CARLOS DA SILVA, Simone. **A antinomia fundamental: um estudo sobre a visão em paralaxe de Slavok Žižek**. Revista Eros, 2013.

Disponível em: <https://helius.uvanet.br/index.php/eros/article/view/30>

OLIVEIRA S., Atila, et al. **Proposição de Técnica de Geração Digital de Kinegrams como Mídia de Comunicação**. Revista Sistemas e Mídias Digitais, 2018. Disponível em: <https://revistasmd.virtual.ufc.br/arquivos/volume-3/numero-1/rsmd-v3-n1-4.pdf>

MENDONÇA DOS SANTOS, Maria Isabela. **A estereoscopia e o olhar da modernidade**. Brasileira Fotográfica, 2019. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14719>

Catálogos:

Cold America – Geometric Abstraction in Latin America (1934 – 1973). Fundación Juan March, Madrid, 2011.

Fontes orais: depoimentos

Dôra Leite da Silva: depoimento (2019-2020 e 2023). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá. Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

Geruza Leite: depoimento (2019-2020 e 2023). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá. Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

Maria Pereira: depoimento (2019-2020 e 2023). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá. Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

Quitéria Leite: depoimento (2019-2020 e 2023). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá. Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

Tereza Borges: depoimento (2019-2020 e 2023). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá. Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

Genaldo de Souza Barros: depoimento. Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Trapiá. Entrevista concedida à presente tese de doutorado.

Documentários:

O BAQUE DA ZABUMBA CENTENÁRIA CONTRA O TIC-TAC DO TEMPO. Diretor: Genaldo Barros. Trapiá, Iati-PE. Revelando os Brasis, Primeiro Plano, 2008 (20 min).

ORA PRO NOBIS, AS SERTANEJAS. Diretor: Genaldo Barros. Produtora: Marcela Camelo Barros. Trapiá, Iati- PE. Revelando os Pernambucos, Funcultura, Primeiro Plano, 2014 (20 min).

Acessos:

<https://vuethru.com/aboutus.html>

<https://londonstereo.com/links.html>

<https://fundaciongego.com/>

<http://julioleparc.org/index.html>

<https://articruz.com/fotos.php>

<http://www.cruz-diez.com/>

<https://www.imagiam.com/lenticular-software/lenticular-plastics/>

<http://www.reliephographie.com/parallaxe-effets/>

<https://dplenticular.com>

<https://dplenticular.com/es/informacion-tecnica/lenstar/>

<https://triaxes.com/>

https://triaxes.com/articles/printing_on_lens/

<https://www.isu3d.org/index.html>

<http://www.vicgi.com/DIY-lenticular-print.html>

<http://www.triarts.com.br/>

<http://www.vicgi.com/lenticular-interlacing-algorithm.html>

<http://en.k3dx.com/>

<https://www.thecultureconcept.com/wp-content/uploads/2011/04/Bois-Clair-Portraits.pdf>

https://www.toyring.com/flicker_ring_information.htm

https://www.moma.org/collection/works/274511?classifications=&locale=en&page=13&q=&recent_acquisitions=1

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.2005.10441370?needAccess=true&journalCode=thph20>

<https://www.viewmaster.co.uk/htm/tv.asp>

https://handwiki.org/wiki/Barrier_grid_animation_and_stereography

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3787/fotografia-no-brasil>

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6020/hercule-florence>

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3865/fotografia-estereoscopica>

<https://filmcolors.org/cat/lenticular-screen/>

www.nobelprize.org/prizes/physics/1908/lippmann/facts/

APÊNDICE A – SÉRIE AGRESTE LENTICULAR

Disponível em: http://museudebolso.com.br/agreste_lenticular/



Lenticular - Altar e Louça



Lenticular - *Mulheres varrendo*



Lenticular - *Vassoura*



Lenticular - *Mulheres do Trapiá no reflexo*



Lenticular - *Mulheres do Trapiá no campo*



Lenticular -
Tereza na
Serra dos Mares.

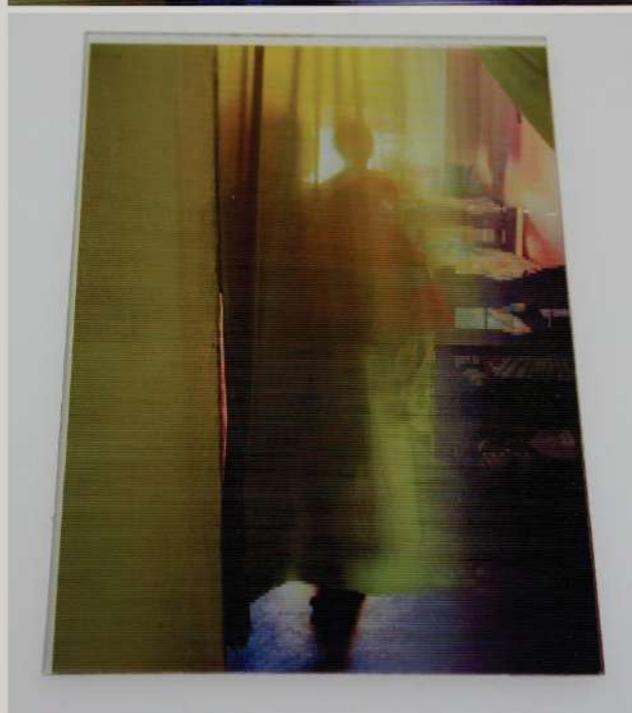
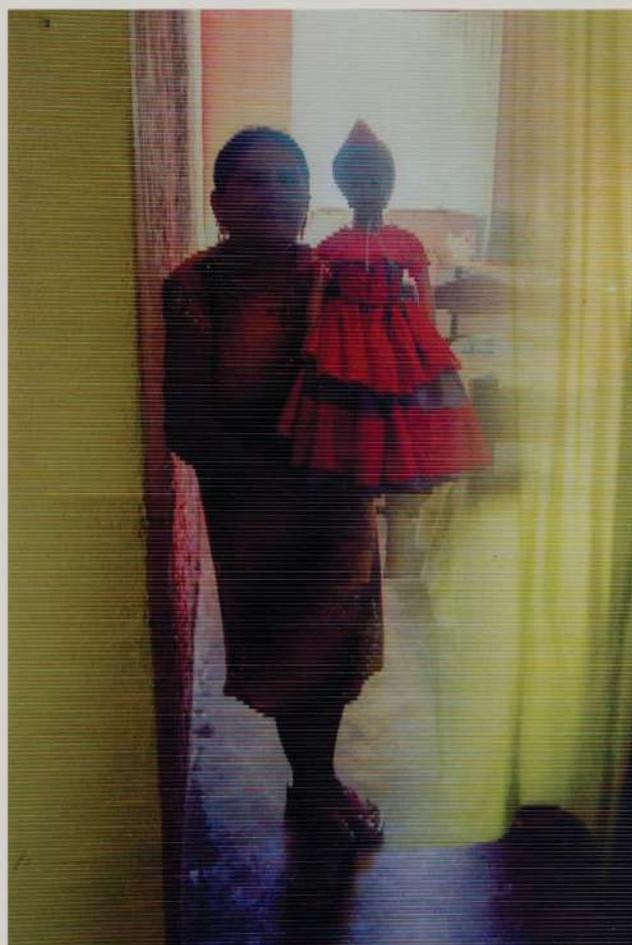


Lenticular - *Gerusa beijando o santo.*

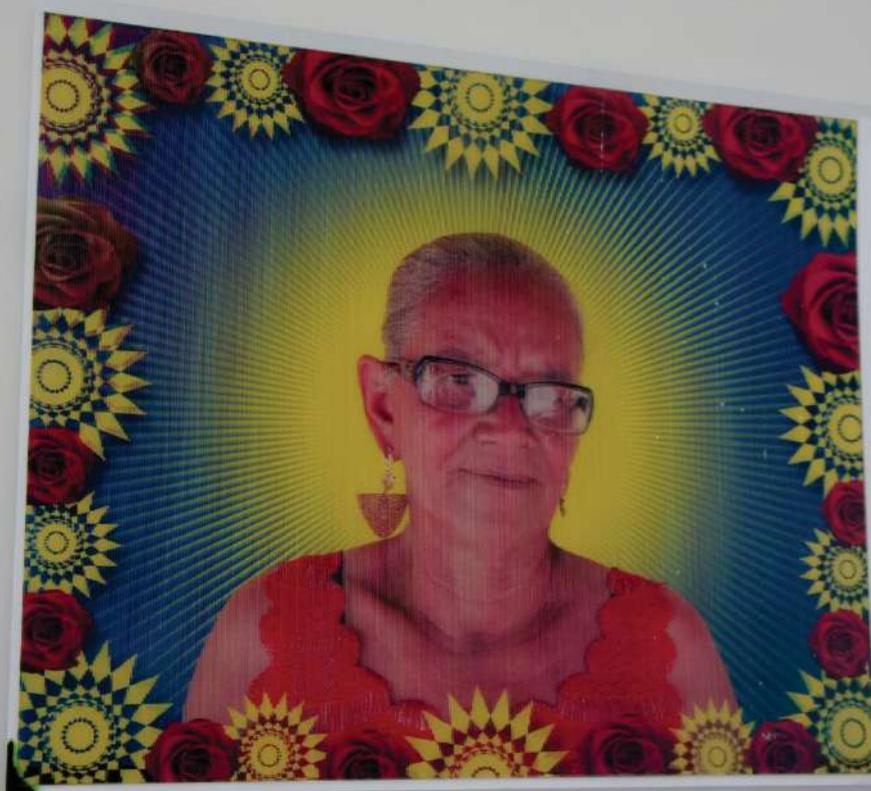
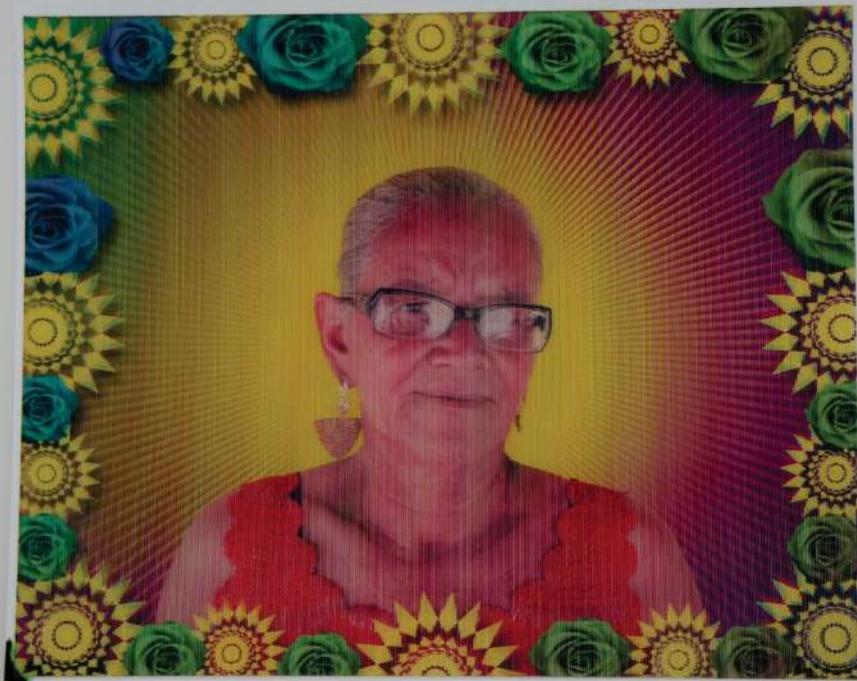


Lenticular - Gerusa, São Sebastião e a boneca.





Lenticular - *Gerusa e a boneca.*



Lenticular - *Dôra em resplendores.*



Lenticular - *Dôra na algaroba.*



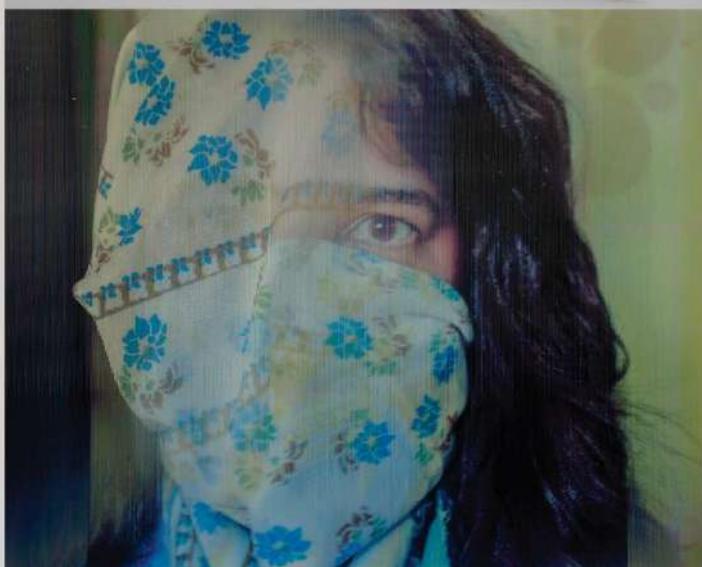
Lenticular - *Dôra no jardim.*



Lenticular - *Quitéria trabalhando o feijão.*



Lenticular - *Gerusa rainha e nossa senhora.*



Lenticular - *O lenço de Tereza.*



Lenticular - *Maria*.



Lenticular - *Maria na paisagem.*



Lenticular - *Mãe, filha e amiga na moto.*



Lenticular - *Zabumba de Mané Rita na procissão da novena de São Sebastião.*



Lenticular - *Zabumba de Mané Rita na procissão da novena de São Sebastião.*



Lenticular - *Gerusa na procissão da novena de São Sebastião.*



Lenticular - *Procissão da novena de São Sebastião.*



Lenticular - *Lindauro na procissão e a chuva.*



Lenticular - *Quebra-panela.*

Lenticular - *Criança brincando o quebra-panela.*

Lenticular - *Capela e rezadeiras.*



Lenticular - *Gerusa rezando.*



Lenticular - *Quitéria rezadeira*.

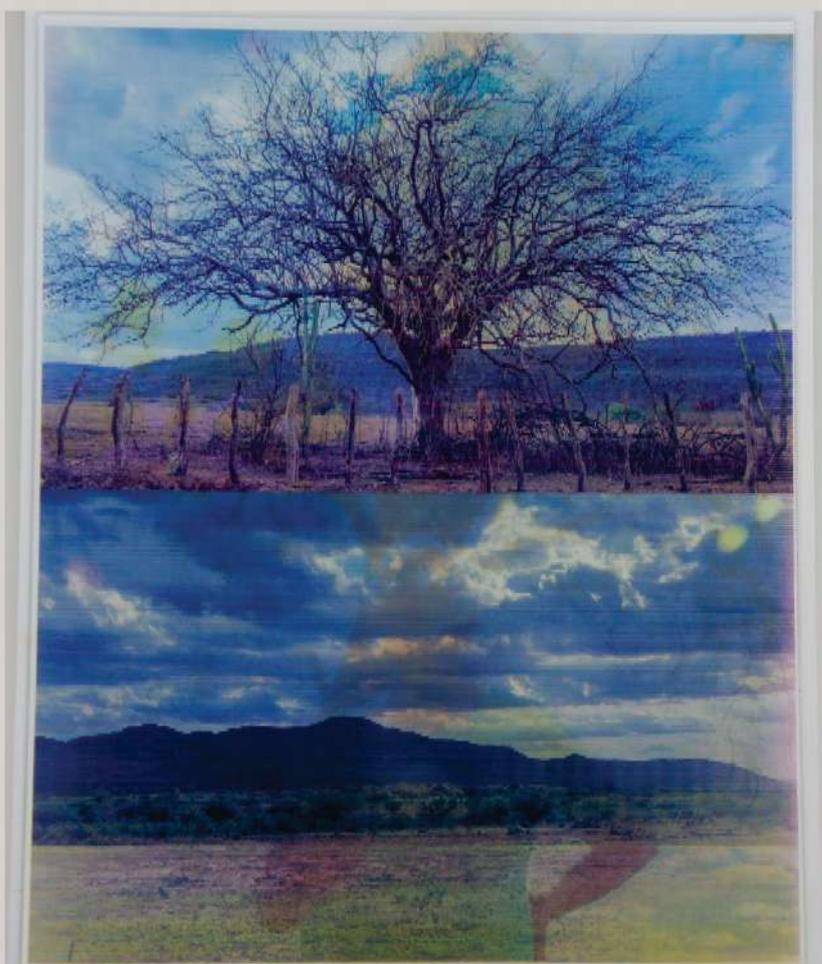


Lenticular - *Quitéria e o gato.*

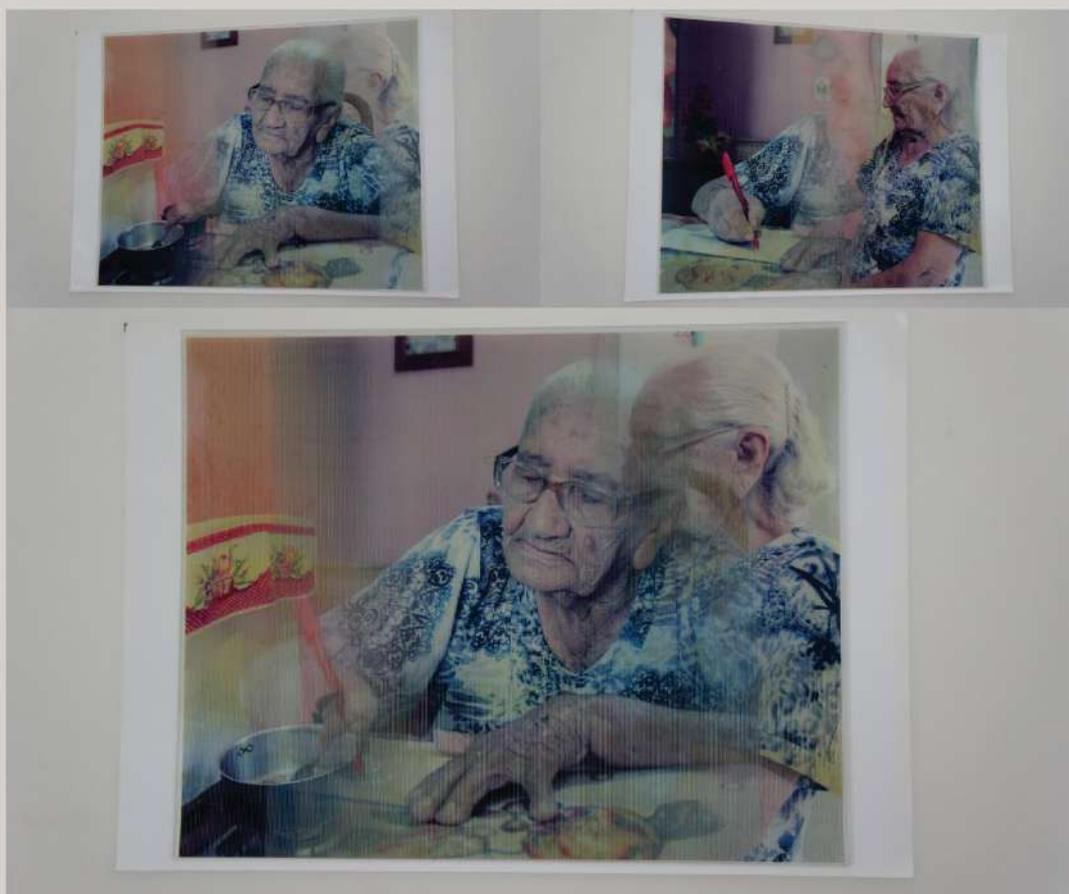
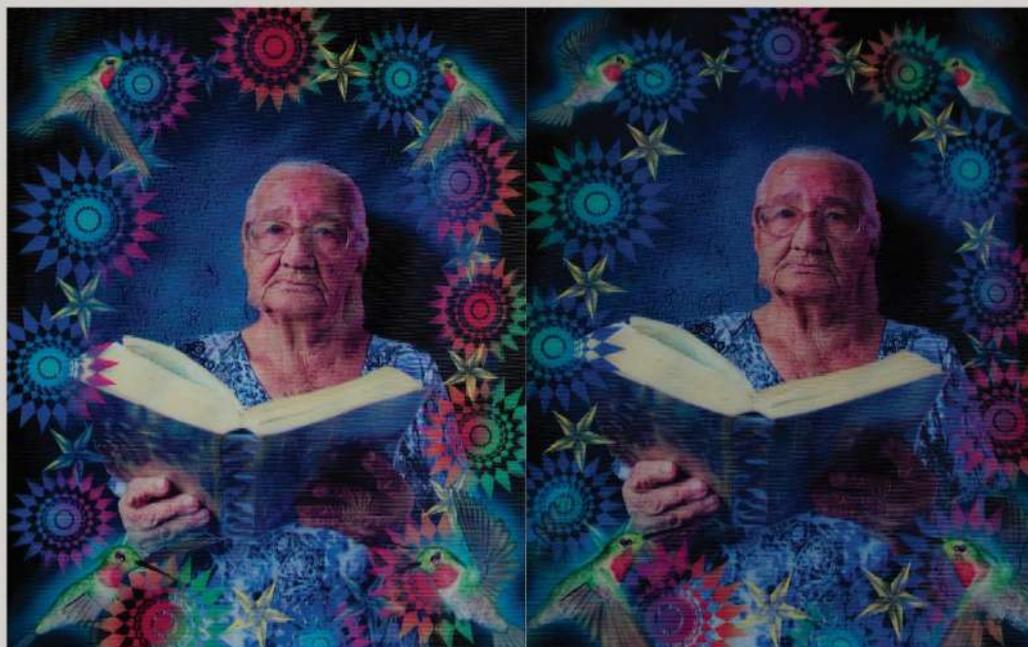


Lenticular - *Riachão na trovoada e Riachão na seca.*

Lenticular - *Jericó.*



Lenticular - *Tereza e a orquídea do sertão.*



Lenticular - Adélia com livro e beija-flor animado.

Lenticular - Adélia escrevendo e cozinhando.

APÊNDICE B

Registros de bastidores na comunidade do Trapiá



APÊNDICE C

Notícias



Matéria publicada no Jornal do Commercio em 09 de junho de 2019.



Entrevistas às rádios Marano e Jornal, em maio de 2019 (Garanhuns – PE)

Matéria publicada na revista Das Artes, em 22 de maio de 2019.

Disponível em: dasartes.com/de-arte-a-z/agreste-lenticular-artista-resgata-técnica-do-seculo-19/

22/05/2019 | POR DASARTES | DE ARTE A Z

AGRESTE LENTICULAR: ARTISTA RESGATA TÉCNICA DO SÉCULO 19



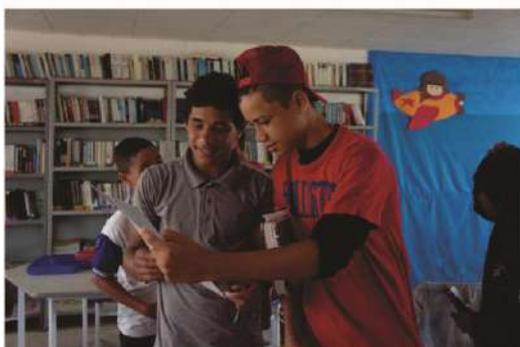

A técnica lenticular há tempos foi incorporada pela indústria e pode ser vista em brinquedos, agendas, cadernos, e quadros decorativos, em especial naqueles de temática religiosa. Pouco gente sabe nominá-la e quase ninguém compreende sua lógica de funcionamento e histórico no universo das artes visuais. A pesquisa *Agreste Lenticular*, apoiada pelo Funcultura, idealizada e capitaneada pela artista, professora de Artes Visuais e doutoranda do PPGDesign da UFPE, Marcela Camelo, visa justamente esmiuçar e resgatar essa técnica secular de composição de imagem.

O termo lenticular significa "o que tem forma de lente". A lenticularidade é uma técnica aplicada para obtenção de imagens em movimento ou imagens que se transmutam. O lenticular está entre as técnicas de autostereoscopia, aquelas que permitem uma imagem em 3D sem a necessidade de uso de óculos. Também estão nessa categoria o *scanimation* e o Efeito Moiré, que podem ser entendidos como uma derivação do lenticular. Trata-se de um estudo de percepção visual. Duas ou mais fotografias são tiradas para uma composição. Depois as fotos são codificadas em linhas, impressas e, posteriormente, a lente é aplicada sobre essas impressões.

Ativar o Windows
Assim Configurações para at

APÊNDICE D

Maio de 2019: vivência, oficina e produção artística coletiva com alunos e alunas na Escola Gov. Miguel Arraes de Alencar (Parque Fênix - Garanhuns-PE).



Maio de 2019: vivência, oficina e produção artística coletiva com alunos e alunas na Escola Gov. Miguel Arraes de Alencar (Parque Fênix - Garanhuns-PE).





AGRESTE
LENTICULAR
 Oficina de Artes

**conhecer, experimentar
 e criar imagens em movimento.**

lenticular | scanimation | pré-cinema | op arte | arte cinética



No mundo da arte, vários artistas criaram imagens, desenhos e fotografias que parecem se movimentar diante de nossos olhos. Dessas produções nasceram a animação e o cinema. O Projeto Agreste Lenticular experimenta e cria imagens utilizando a técnica e o princípio da lenticularidade (quando uma imagem se transforma em outra). Vamos compartilhar e trocar experiências sobre o tema? Participe dos nossos encontros!

com MARCELA CAMELO BARROS,
artista e professora de artes.

20 a 29 de maio
Escola Municipal Miguel Arraes. Garanhuns-PE

Apoio:

Incentivo:



Secretaria de
Cultura

