



## VEÍCULOS VISUAIS PARA HISTÓRIAS MISTERIOSAS: TEATRALIDADE EM ANA MARIA PACHECO

Ms. Rosilandes Cândida Martins  
ciatrapaca@yahoo.com.br

Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel  
hcapel@gmail.com

*Universidade Federal de Goiás*

ISSN 2316-6479

### Resumo

Este texto reflete sobre aspectos de teatralidade no grupo de pinturas *In Illo Tempore* (1994), de Ana Maria Pacheco. Problematiza sobre os elementos visuais dramáticos abrigados no repertório de imagens e instiga sobre possibilidades de gerar e ampliar abordagens para contextos culturais e discursos estéticos. Este trabalho se interessa pelo estudo das visualidades em uma perspectiva que é também sociológica e da percepção das imagens como atos coletivos tanto em sua destinação quanto na interpretação.


**Palavras-chave:** teatralidade, historia visual, Ana Maria Pacheco.

### Abstract

This paper reflects about aspects of theatricality in the group of paintings *In Illo Tempore* (1994), of Ana Maria Pacheco. Discusses about the dramatic visual elements housed in the repertoire of images and instigates about possibilities to generate and expand approaches to cultural contexts and aesthetic discourses. This work interested in the study of visualities in a perspective that is also sociological and perception of images like collective action in both its destination and in interpretation.

**Keywords:** theatricality, visual history, Ana Maria Pacheco.

Neste trabalho parte de um lugar de fronteira, que pode ser entendida como ponto de vista que une/separa, como linha de trabalho, um valor, um lugar, uma opção, um campo de ação, um *front*, uma zona de conflitos e negociações. Fronteira como um espaço possível de ser habitado e/ou cruzado, fomentando assim, possibilidades de gerar e ampliar possibilidades de abordagens para contextos culturais e discursos estéticos. Meu currículo vital transita pelas regiões de artista/pesquisadora/docente. Este lugar me faz mediadora entre espaços e tempos variados provocando deslocamentos por meio de imbricações interpessoais e encontros sociais, institucionais, incluindo aqui as práticas artísticas e educativas que tencionam acessos, geram novos “modos de ver”, produzir, divulgar e legitimar o conhecimento. Entre a prática da artista e da professora e pesquisadora, as três personas se constituem como agentes que buscam propiciar momentos de construção de conhecimento a partir do reconhecimento da experiência humana compartilhada como fala sobre o



mundo. Um fazer construído a partir de cruzamentos conflitivos e que se amplia nos espaços dialógicos.

Desta abordagem surgiu o tema de investigação no processo de doutoramento no Programa de Pós-graduação em História/UFG na linha Interculturalidade, Fronteiras e Ensino de História. O tema aborda os aspectos de cultura, memória e teatralidade na série de dez pinturas intitulada *In Illo Tempore* (1994) de Ana Maria Pacheco. O título *In Illo Tempore* em português quer dizer “naquele tempo”, é o equivalente latino da fórmula dos inícios dos contos de encantamento “Era uma vez”. A expressão lida com o sentido de passagem de tempo, em tempos idos, em tempos longínquos.

Proponho a investigação das imagens a partir do campo da História Visual (Meneses, 2003), área que se interessa pelo estudo das visualidades em uma perspectiva que é também sociológica. Nesta proposta de investigação, ganha espaço a contextualização no campo dos estudos da Cultura Visual, área em que realizei minha dissertação de mestrado<sup>1</sup>. As imagens ganham alternativas de percepção, não como fenômenos individuais, mas como atos coletivos tanto em sua destinação quanto na interpretação.


A série de dez pinturas *In Illo Tempore*, é a síntese na pintura da artista plástica, de várias séries de gravuras, obras em papel e desenhos, sobre os temas sociedade, conspiração e poder. A série tem técnica de pintura de painel: algumas camadas de gesso preparam o fundo e por cima são delineadas várias cores a pincel, depois Ana Maria Pacheco brune (polimento para tornar brilhante e lúcido) a superfície das cores. As cores da série são vivas e uniformes.

**Ana Maria Pacheco** (1943-) pintora, desenhista, escultora e gravadora nasceu em Goiás. Formou-se em Música e Artes entre 1960 e 1964. Foi professora da Universidade Federal de Goiás. Com bolsa do Conselho Britânico, estudou na Slade School of Fine Arts. Desde 1973, vive e trabalha em Londres. Foi a primeira artista não europeia a pertencer a National Gallery of London que lhe concedeu o título de artista associada em 1997. Ana Maria vem construindo no exterior uma obra que se referencia na mitologia, na religião e na cultura do interior do Brasil para discutir temas como o exercício de poder, seja ele o aniquilamento da memória dos povos colonizados, seja a violência representada na supressão da cabeça de alguns de nossos “heróis” ou anti-heróis, como Zumbi, Lampião e Tiradentes.

Sobre a formação da artista, nos fala Szirtes (2004), Ana Maria Pacheco nasceu e formou sua consciência artística no Brasil, em um período em que

---

1 MARTINS, Rosilandes C. *Desafiando Terezas e bordando Bicudas – a menina no quintal e as dobras do seu bernal*. Goiânia: dissertação de mestrado em Cultura Visual. Faculdade de Artes Visuais/UFG, 2010.




as correntes artísticas mais empolgantes iam em direção dos sentidos de adensamento da memória histórica e do imaginário cultural. O autor analisa que, no período de 1950 e 1970, artistas e intelectuais estrangeiros radicados no Brasil, como o antropólogo Pierre Verger e a arquiteta Lina Bo Bardi procuravam fomentar a tradição mítico-poética da cultura brasileira, que palpitava latente como dimensão alumbrada, entendida como riqueza ética, poética, visionária da tradição popular, em contraste com o impulso das forças modernizadoras e o discurso do desenvolvimentismo.

Neste período, também outros processos criativos eram animados: a obra de Glauber Rocha no “cinema novo”, com movimentos do cangaço; Hélio Oiticica em “Tropicália” (1967) com os “Parangolés” e suas dramatizações dançantes com os moradores da Mangueira (RJ); o livro “Visão do Paraíso” de Sérgio Buarque de Holanda (1958), sobre fusão do imaginário barroco português com fontes míticas dos indígenas brasileiros. A comunidade artística abarcava este manancial de informações e fermentava traduzindo-se em imagens, narrativas, visões e *performances*.

Szirtes (2004) instiga sobre o “alumbramento” presente nas danças, rezas, cantigas, narrativas orais e romarias. Este estado de alumbramento envolve um anseio sócio-político que se reveste de formas religiosas e se exprime por formas artístico-culturais de caráter predominantemente performativas. Este autor relaciona a equivalência desta célula espacial ritual na arte de Ana Maria Pacheco. Este caráter performativo estaria configurado no seu espaço pictórico dramatizante, auto-referente, interlocução eloquente de luz e trevas, simultaneamente destacado e alheio ao cotidiano e ao tempo cronológico, mas reproduzindo no seu interior, de forma intensificada, tanto figuras e situações reais, quanto o imaginário das fontes e impulsos ancestrais: um teatro da desigualdade, da opressão e do desejo atravessado pela latência alumbrada.

Ainda na esteira de Szirtes (2004), a irradiação encantada da obra de Ana Maria Pacheco participa em instâncias cerimoniais arquetípicas revividas em estado de transe redobrado - o transe das entidades atuantes e o transe do observador-participante - não são obras para serem vistas, mas para serem experienciadas, fascinam pela percepção sensorial dos olhos, mas atingem, sobretudo, a dimensão visionária do subconsciente cultural. Para ele, as criações de Pacheco:

[...] evocam experiências fluídas, como a do teatro, do ritual, das peregrinações, das procissões e dos carnavais. Este é seu vórtice com o nexa da encenação barroca, que absorve, amalgama, dissolve as identidades, recriando estados ampliados, híbridos, imprevistos e metamórficos de re-apresentação. As máscaras, fantasias, vestimentas e adereços são elementos cruciais dessa coreografia imaginária tanto



quanto a *mise-en-scène*, as presenças contingentes, as referências simbólicas e as criaturas mitológicas. (SZIRTES, 2004, p. 30)


Podemos relacionar algumas destas experiências fluídas com o fato de Ana Maria Pacheco ter vindo da região Centro-Oeste do Brasil. No universo visual da artista, o sertão é o microcosmo que condensa essa dança encantada mítico-poética das culturas. Para Szirtes (2004) “as obras de Ana Maria Pacheco são narrativas, referem-se a mitos, histórias e poemas”. Nela reconhecemos “seres humanos envolvidos em ações dramáticas” na gama de seus personagens, corpos, gestos, cenários, arranjos e sua presença geral provêm de uma tradição da qual somos semiconscientes. Este território seria o dos mistérios, milagres e rituais, espetáculos da natureza e lendas. Para Ana Maria “o cerrado não é uma floresta. Ele é um contraste com a paisagem europeia, que foi domesticada. Ao redor de Goiás tudo é ralo, incerto, destorcido...”<sup>2</sup>

### Entre o humano e o bestial

Em *In Illo Tempore*, Szirtes (2004) fala sobre as pinturas como “veículos visuais para histórias misteriosas”. A pintura intitulada *In Illo Tempore I*, mostra uma garota assustada (umas das várias figuras femininas em foco) que emana a sua própria luz, enquanto um carro alegórico com figuras obscuras, mascaradas e fantasiadas passa atrás dela. Há uma multidão de personagens furtivas e sussurrantes, que aparecerão em outras pinturas como uma espécie de coro ou plateia. Nas outras pinturas, a menina faz números circenses, transforma-se em esfinge, cospe fogo, brinca com pacotes e cabeças decepadas, ou parte com olhos vendados, montada em um javali (“catitu” – uma espécie de porco selvagem). No grupo imagético, animais de variados tipos são seus companheiros e conselheiros. Animais do cerrado, tais como tatu e outros.

Os temas da série *In Illo Tempore*, para Szirtes (2004) sugerem aspectos obscuros do passado humano, com jogos sinistros e assombrosos. Conspiração, multidão, sedução e sadismo. Camarote teatral. Temor, terror, sexualidade. Compreensão de histórias, mitos e lendas visuais. Masoquismo, fetichismo, sadismo. Cabeças de animais, seres matreiros e conspiratórios. Para o crítico, a obra da pintora é cíclica, com temas que repetem de formas sempre novas: barco, caixa, máscara, animal, tortura e conspiração formam a bruta gramática de sua linguagem simbólica, com o poder como seu assunto chave. As imagens que se movem ao longo da obra são como os fantasmas de uma casa. Elas

<sup>2</sup> STARSMORE, Ian. *Ana Maria Pacheco – inventing the Black powder. Art and education*. In: Ana Maria Pacheco: sculpture, paintings, drawings and prints (1980-1989). Ightham, Kent: Pratt Contemporary Art, 1989, p. 15.



assumem determinada forma e através das paredes, passam para outra. Este autor ainda nos esclarece:


Ana Maria Pacheco percebe o mundo dos assuntos humanos de maneira dramática. Como arena de combate e dominação. Exercício do poder sobre qualquer forma. Ela reivindica o seu ponto de vista, tanto na história quanto no mito. O poder cru, visceral, psicológico, político, sexual, e, canibalesco – com as transformações que ele provoca e máscaras que gera. (SZIRTES, 2004, p. 56)

O universo visual da pintora é em parte habitado por figuras e elementos cênicos deste território “dramático” mencionado acima. As figuras não pertencem ao teatro do realismo, mas ao reino das máscaras e efígies, ao território dos rituais, transformações, combinando teatro e carnaval. As máscaras são correntes em sua obra, sendo que o humano e o bestial são articulados de modo dramático. O espectador tem consciência da teatralidade do arranjo que não é só teatro, mas também é circo, carnaval, parque de diversões. Do drama para a arena circense, aparecem artistas eróticas, equilibrista, pirofagistas (cupidoras de fogo). Elementos e dispositivos cênicos são agentes da condição narrativa flutuante. As roupas que as figuras usam sugerem figuras circenses e de ribalta. São roupas sem estilos de épocas precisos, sugerindo “roupas arcaicas”. São roupas e adereços que proveem suporte para novas criações de híbridos imaginários inesperados.

### **Cenários de fantasias selvagens e babélicas**

Na série *In Illo Tempore*, as máscaras, indumentária e objetos revelam um ritual enigmático e envolvente para pessoas que chegam ou partem. Esses personagens parecem surpresos, acuados e vulneráveis. Para Jofre Silva (2002), na edição do catálogo da exposição “Memória Roubada”, as figuras com máscaras e cabeças de animais, parecem habitar mundos diferentes. Ao unir o humano e o bestial, a artista revela o traço ambíguo e perigoso da existência humana. A cara do animal é um disfarce para esconder a identidade e os traços humanos de seus personagens. No mundo cristão, por exemplo:

[...] animais são usados frequentemente como referências a desejos e sensações selvagens de ordem inferior; na cultura maia, cada pessoa tem um animal como alter-ego, personificando suas qualidades essenciais; em fábulas, animais são usados para representar virtudes e vícios humanos; na literatura oral brasileira pessoas são metamorfoseadas em animais como consequência de uma transgressão moral. (PACHECO, 2002, p. 7)




As figuras jocosas e sérias comunicam expressões reconhecíveis de terror, conspiração, deleite, alegria e bazófia. Os olhos e dentes não ordenados são incômodos. Os dentes, menores e mais atrozes do que os normais, estes sugerem mais animais predadores do que seres humanos. São pequenos dentes de um sistema que rasga. Nos olhos, a presença da cobiça.

Na representação da figura humana, Szirtes (2004) fala das “distorções e referências à anatomia infantil, confluindo características adultas e infantis”. Aspectos do estilo de Ana Maria Pacheco estão presentes – cabeças grandes, mãos infantilizadas, sentimento de ameaça na ambiguidade entre a curiosidade infantil e a malícia adulta. Diferenças físicas que contribuem para a presença das figuras humanas. Figuras sombrias e zombeteiras que desfiam estranhezas. Também há a sugestão de obsessões infantis: debaixo da pele da socialização adulta da política, filosofia, ciência, arte são representações de tateios pré-adolescentes, de torturas de brincadeiras e fantasias “o mundo adulto é desejo infantil”.

Sobre o espaço, o autor descreve como a pintora propõe o senso do pictórico e do narrativo. O palco é o campo aparentemente imediato da psique e da sociedade que ela gera, apresentada como essencialmente conspiratória. A definição espacial é mínima: o espaço é estreito. Seu palco, como as figuras o escolheram, é claustrofóbico, mas há escuridão suficiente, para que nele, elas desapareçam, se quiserem. À igreja, teatro, circo, carnaval e parque de diversões acrescenta-se a casa de bonecas.

No cenário há apelos para carros alegóricos em forma de carroças, plataformas com rodas que nos remetem ao meio de transporte que traz implícito a ideia de movimento, sugerindo o desejo humano de liberdade e de controle de seu destino. Para Jofre Silva (2002) as figuras de *In Illo Tempore* são assustadas e confusas, “as figuras não conseguem sair do lugar. Podem até ter acesso ao movimento, mas continuam aprisionadas pelo medo e riscos que acompanham o percurso da viagem”. Nestes cenários claustrofóbicos, a luz relampeja brilho a partir da escuridão. Ainda para Szirtes (2004), as texturas visuais são equivalentes suaves da pele, a luz é a semi-obscuridade do desejo e do subconsciente. Para ele, *In Illo Tempore* apresenta a idéia da “multidão conspiratória” com figuras pertencentes ao mundo das intrigas obscuras e fantasias selvagens e babélicas.

As imagens sugerem poder sexual, intriga, fantasia, carnaval. Espírito satírico das criações, o riso da razão diante da superstição e da loucura. São criaturas que aparecem na espreita, nas sombras, meio animais, meio máscaras. São lascivas e obscuras. Linguagem visual de cortinas, escuridão, proporções macabras. O contexto é ambíguo, assim como as relações entre figuras. Complexidade de significados e poder emocional bruto, narrativa e



presença. Vale de sombras e obsessões. Algumas em primeiro plano, outras na penumbra. As sombras são intensificadas pela iluminação de escuridão do teatro e da cripta, “obscura loja de brinquedos barroca” é o que Szirtes (2004) nos fala da obra desta autora. Nesta “loja”, o ambiente tema é tão significativo quanto as criaturas. Profundidade ocupada e animada por uma ação dramática. Loucuras e travessuras. Presença da ambiguidade do prazer subversivo que o exercício de ser um “outro” traz para cada indivíduo. Com todos os disfarces e os vários tipos encarnados pelo elenco da artista, *In Illo Tempore* enfoca a habilidade humana de sonhar e realizar fantasias, encenando histórias misteriosas, seus personagens flutuam, pousam, penduram-se ou desaparecem na escuridão.

### **Teatralidade e a polifonia significativa**

O campo de ação desta pesquisa pertence ao estudo das visualidades da série *In Illo tempore* como objeto detentor de teatralidade. A História Visual é proposta por Meneses (2003) como um campo operacional em que elege um ângulo estratégico de observação da sociedade. O autor propõe trilhas para o entendimento da arte como agenciadora em sua capacidade de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade. Ele discorre sobre o fato de que “os problemas visuais têm despertado interesse [...] e é pela mediação dos cinco sentidos e de seus suportes que a vida social é viável” (MENESES, 2003, p. 1).


O historiador propõe para os estudos das fontes visuais não negar interesses da semiótica e sentidos, mas a ultrapassá-los. Para os objetivos deste campo disciplinar, incluir a interação entre observador e observado. Aos estudos de manifestação imagética da cultura, relata sobre a necessidade de compreender mecanismos variadamente localizados de produção de sentido dialógico: socialmente construído e mutável e não pré-formado ou imanente à fonte visual.

O pesquisador cita investigações nas linhas de pesquisa social e cultural para a problemática da imagem, que incluem objetos tridimensionais e formas vivas, como o corpo, ambiente construído e seus contextos e interações. Relata também sobre a “Nova História da Arte” dar atenção para “considerações subversivas” e relevância para aspectos *performáticos*<sup>3</sup> das formações discursivas da história da arte e propõe o entendimento neste campo, com questões relacionadas a não “o que se expressa”, mas “o que se provoca”? Estas noções permitiriam investigar as visualidades entendidas como um conjunto de discursos e práticas que constituem formas distintas de experiência visual.

O autor propõe trabalhar na pesquisa com “séries iconográficas”. E com estas séries, não construir objetos de investigação em si, mas vetores para

---

3 “O instante em que se entende a arte como uma forma de ação” (Meneses, 2003).




investigação de aspectos relevantes da sociedade. A interação social que produz sentidos às imagens como artefatos. Daí, a tarefa não se limitaria à procura de “sentido essencial” ou “sentidos originais”, subordinados às motivações do autor. Mas, tomar a imagem como um “enunciado” que se apreende na fala, em situação. Meneses (2003) ao se referir aos objetos visuais diz que “não convêm a ideia positivista de documentos”, é preferível considerar as imagens como “parte viva de nossa realidade social”. A mesma imagem pode reciclar-se, assumir vários papéis, produzir efeitos diversos.

Neste campo, em um mesmo recorte sincrônico, as temporalidades diversas das imagens podem ser múltiplas e até contraditórias. Isso lida com a exigência de examinar as fontes visuais, mais do que como documentos, mas como ingredientes do próprio jogo social, na sua complexidade e heterogeneidade. Nas sociedades complexas, o historiador propõe ver a arte como sistema de ação e o uso da semiótica como um instrumento “de perguntas, e não de respostas”. Portanto, a investigação da visualidade nesta abordagem conduz para apreender a construção social do visível ou a construção social do olhar. Estabelece uma relação do olho com o mundo. Nesta perspectiva, a arte seria um confronto com o mundo material, que ela transforma, e não prioritariamente com o mundo das significações.

Para noções conceituais que interessam aos temas de pesquisa deste trabalho, Meneses (2005) instiga sobre a “biografia cultural” e a “vida social das imagens”. Reconhecer o caráter de coisa material às imagens “os objetos de certo modo, nos inventam”, portanto, as imagens participam de nossa instituição como pessoas sociais. O autor propõe alguns conceitos sobre visualidade e a antropologia dos sentidos e traz a ideia de “sensorialidade” que leva em conta as sinestésias e a inserção da visualidade num quadro sensorial. O autor faz também uma relação de visualidade com o termo “teatro”, palavra originada do verbo *theáomai* que significa ver. Abordagem da concepção do pensamento como imagem. O historiador nos diz que visualidade não pode ser tratada em monobloco, pois ela está sujeita a variações, combinações, recombinações. A origem da palavra grega *theatron* – o local de onde se vê – “local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar” é um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão. Da relação entre o olhar e o objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação.

As visualidades que serão investigadas no conjunto imagético *In Illo Tempore*, estabelecem conexão com as noções de teatralidade. Para Pavis (1999) o conceito de teatralidade está ligado ao local do que é teatral, ao que seria especificadamente teatral ou cênico. As sensações que se edificam em cena, as percepções dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias,





substâncias, luzes. Fernandes (2010) nos auxilia com reflexões sobre as teatralidades contemporâneas:

[...] a teatralidade deixa de ser uma unidade orgânica prescrita *a priori* para tornar-se uma polifonia significativa, aberta sobre o espectador não para figurar um texto ou organizar um espetáculo, mas para ser uma crítica em ato da significação. Enquanto construção, “a teatralidade é interrogação do sentido”. (FERNANDES, 2010, p. 120)

Para a autora acima, a teatralidade tanto pode nascer do sujeito que projeta outro espaço a partir do seu olhar, quanto dos criadores desse lugar alterno, que requerem um olhar que o reconheça. Mas é mais comum que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção. De qualquer forma, ela é fruto de uma “disjunção espacial instaurada por uma operação cognitiva ou um ato performativo daquele que olha (o espectador) e daquele que faz (o ator)”. Tanto *ópsis* quanto *práxis* é um vir a ser que resulta dessa dupla polaridade. Nesta esteira de entendimento, há sintonia com Meneses (2003) no referente à interação do observador e observado na análise da História Visual. A contribuição dos estudos de antropologia teatral entende as investigações de teatralidade como “o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano, numa situação de representação” (BARBA, 1995, p. 8).

A curiosidade no processo investigativo deste trabalho, acerca da teatralidade, não se restringe ao sentido de conceito pertinente exclusivamente à arte do teatro e pré-existente ao objeto em que se investe. Ao contrário, interessa a teatralidade consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. Este processo construtivo resulta de um ato consciente tanto do criador, quanto do espectador.

### Referências bibliográficas

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. ***Dicionário de antropologia teatral***. Campinas: Editora Hucitec-Unicamp, 1995.

FERNANDES, Silvia. ***Teatralidades contemporâneas***. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARTINS, Rosilandes C. ***Desafiando Terezas e bordando Bicudas – a menina no quintal e as dobras do seu bernal***. Goiânia: dissertação de mestrado em Cultura Visual. Faculdade de Artes Visuais/UFG, 2010.

MENESES, Ulpiano T. B. **Fontes Visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares.** Revista Brasileira de História. São Paulo: v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

\_\_\_\_\_. **Rumo a uma História Visual.** In: MARTINS, J. S; ECKERT, C. e NOVAES, S. C. (Orgs.). O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais. Bauru: Edusc, 2005.

MILLER, Sanda; HEDGECOE, John. **Ana Maria Pacheco - Dark Night of the Soul.** Reino Unido: Lund Humphries Publishers, 2001.

PACHECO, Ana Maria. **Memória Roubada.** Ed. Jofre Silva. Goiânia: UEG, Centro de Formação artística, 2002.

PAVIS, Patrice. In: **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies - an introduction.** New York: Routledge, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. **Ana Maria Pacheco – Trabalhos selecionados, gravuras e Desenhos.** Goiânia: Museu de Arte Contemporânea de Goiás, 2000.

SILVA, Jofre. **Memória roubada e a arte de Ana Maria Pacheco.** Goiânia: UEG, 2003.

SZIRTES, George. **Exercício de Poder, a arte de Ana Maria Pacheco.** Goiânia: Editora UCG/Inglaterra, Pratt Contemporary Art, 2004.

---

## Minicurrículos

Rosilandes Cândida Martins é mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais-UFG. Professora em Artes Cênicas na Emac/UFG. Está em doutoramento pelo Programa de Pós-graduação em História/UFG na linha Interculturalidade, Fronteiras e ensino de História.

Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel é professora na Pós-graduação em História/UFG, coordena a especialização em História Cultural, membro da Rede de Pesquisa em Performances Culturais.