

## FOTOGRAFIAS/DESENHOS EM TRÂNSITO: A VIAGEM DE ÔNIBUS E O CADERNO DE NOTAS

PHOTOGRAPHY / DRAWING IN TRANSIT: THE BUS VOYAGE AND  
THE NOTEBOOK

**Claudia França**

PPGA-UFES

**Resumo:** Considerações acerca de imagens fotográficas tomadas durante viagens de ônibus. O excedente de imagens favorece a seleção para imagens em abstração, o que me permite pensar no arquivo digital de imagens como o caderno de notas possível e ainda, nele como remissão a exercícios antigos em desenho.

**Palabras-chave:** processo de criação; caderno de notas; escrita automática; sfumato; abstração.

**Abstract:** *Considerations about photographic images taken during bus rides. Surplus of images favors selection for images in process of abstraction, which allows me to think about digital image file as the possible notebook and still, in it as a remission to the old exercises in drawing.*

**Keywords:** *process of creation; note books; automatic writing; sfumato; abstraction.*

## Considerações iniciais

Paisagem é filha da passagem.

Ausência de contornos, o olhar sente nela o *sfumato* indefinindo a si mesmo, a esmo.

Entre o aqui, que já foi, e o lá, de vir-desejo.

Que, se não sou, pelo menos, vejo.

O presente texto refere-se ao tema “caderno de notas” como suporte, em papel ou como arquivo digital de imagens. O caderno é também percebido como depositário de uma ideia nascente. No âmbito estrito deste texto, tomo o lugar/função do caderno em uma viagem, ou seja: como registramos nossos movimentos mentais, em trânsito. Notas, pensamentos e confissões, esquemas, rabiscos e desenhos de observação, roteiros e desenvolvimentos de ideias anteriores à viagem ocupam fragmentos esparsos de papel ou uma caderneta. Tais registros ocorrem como anteparo à força da presentidade e como amparo à provável perda de memória, quando nos envolvemos nos fatos ou uma ideia nos vem à mente. Isso não significa que não possamos recorrer ao dispositivo da oralidade para relatar as peculiaridades de nossas viagens. No entanto, majoritariamente, fazemos algum tipo de registro que marque nosso estar ali ou mesmo complemente o recurso mnemônico: escrevemos, desenhamos e fotografamos o movimento e as diferenças dos dias, marcando o que está fora do hábito.

Assemelham-se assim aos diários, tipologia de escrita autobiográfica em que anotamos ao fim do dia as atividades rotineiras, abrindo espaço para surpresas cotidianas. Nos diários, as informações podem ser esparsas, como em “conta-gotas”, pois não é sempre que recebemos a visita dos fatos surpreendentes; a ava-

liação de um fato é subjetiva e pode sucumbir à previsibilidade do tempo cronológico, que organiza a frequência dos hábitos. Ainda se coloca como marca desta tipologia sua função mais descritiva dos fenômenos, já que não possuímos distanciamento temporal para inferências e sínteses, o que geraria significados mais complexos.

Este aspecto retrospectivo sem síntese apresenta-se nos diários de viagem, em que a sucessão dos dias é registrada quase sempre no realce da diferença e da surpresa diante dos eventos. No entanto, a meu ver, os diários de viagem diferenciam-se dos simples diários por dificilmente serem informações em “conta-gotas”. O estar alhures é uma condição efêmera e a intensidade, aliada à urgência de registro, suplanta este dado temporal. Se para Sheila D. Maciel (referência eletrônica, 2004), o fracionamento dos relatos nos diários torna-os uma produção em “estado bruto” - havendo a impressão de imediatismo e espontaneidade - nos diários de viagem, podemos exponenciar essas sensações, em função da intensidade da experiência, o que pode gerar interessantes efeitos estéticos em visitas posteriores a esses lugares de registro.

Quando viajamos, concentramos nosso interesse e expectativa no lugar de destino. Diários de viagens comumente relatam e registram aquele estar ali; a extensão temporal desde sua elaboração à posterior observação e análise é um fator importante na “decifração” desses conteúdos brutos que se deram ao sabor da imediaticidade. Tomemos como exemplo os “Bloquinhos de Portugal”, como ficaram conhecidos cinco cadernos de notas elaborados por Lúcio Costa em uma de suas viagens

àquele país, em 1952<sup>1</sup>. Considerados como sua câmera fotográfica possível, os suportes foram o lugar para o exercício de seu olhar que, “*ora se afasta, ora se aproxima, percorre, detalha e comenta lugares, coisas e gentes...*” (COSTA in PESSOA, 2012, p.12). Dados como perdidos, os cadernos foram encontrados somente muito tempo após sua morte, em 1969. Isto é um fator peculiar na decifração das notas e desenhos: feita por outros que não seu próprio autor, e sim por parentes e pesquisadores, o distanciamento temporal considerável alia-se ao aspecto de inacabamento dos desenhos. Renata Malcher de Araújo comenta que esse aspecto, característico daqueles desenhos de Costa - “*ultra sintéticos, poucos traços, poucos gestos*”, sendo “*conversas da mão com o papel, enquanto o olhar estava nas coisas*” (ARAÚJO, 2012, p. 271) – revelou a sagacidade dos pesquisadores na identificação dos objetos arquitetônicos representados. Desse modo, podemos pensar em um grau de “abstração” nos desenhos de Lúcio Costa pelos fatores apontados acima, mesmo que a intencionalidade do arquiteto fosse a mais próxima da ação de inventariar, desenhando.

---

1 Lúcio Costa realizou duas viagens a Portugal. A primeira delas, em 1948, sob designação de Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do então SPHAN. Naquela designação, estava incumbido de contatar ao vivo a “matriz lusitana” da arquitetura colonial brasileira. Não realizou desenhos ou fotografias, mas “trouxe a viagem na memória”; isto foi o suficiente para elaborar um relatório escrito para o SPHAN a respeito do percebido na arquitetura portuguesa, popular e erudita. A segunda viagem, em 1952, teve como motivo principal o tratamento de saúde de uma de suas filhas. Instalada a família na Suíça para tal finalidade, Lúcio Costa pôde percorrer Portugal de norte a sul novamente, de carro, registrando seus desenhos e croquis e tentando inventariar, pelo desenho, soluções arquitetônicas presentes na arquitetura colonial brasileira. In: PESSÓA, José; COSTA, Maria Elisa (org). Bloquinhos de Portugal: a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

### **Durante a viagem: pretexto para outro caderno de notas**

Postas estas considerações iniciais, é preciso reconsiderar outras possibilidades para as memórias de uma viagem, no que toca uma problematização do ato de registrar. As viagens têm sido consideradas deslocamentos entre cidades e/ou estados distintos; nesses, incluem-se as partidas da residência para a chegada a outro sítio relativamente conhecido e vice-versa. Aqui, imperativos e pragmatismos cotidianos nos impelem à economia de tempo. Temos privilegiado, a partir deste critério, viagens de avião, cuja demora mais está nas eventuais conexões do que no voo propriamente dito. Mesmo assim, o foco reside na rapidez de chegada ao ponto inicial ou final da viagem. Os relatos e registros de viagem referem-se, majoritariamente, a esses períodos em que nos localizamos aqui e/ou lá.

No entanto, interessa-me o durante. Esse intervalo em que se deixa um sítio para se chegar a outro, em que se está em nenhum e em todos os lugares, ao mesmo tempo. Uma chance para colocar-me em suspenso. Interessa-me a viagem como efeito da sucessão de passagens, em que vou observando, da janela do carro, do trem ou do ônibus, as mudanças na vegetação, cores e ainda signos entre o rural e o urbano. Tal como a paisagem movente vista desde a janela, os pensamentos e reflexões deslizam no interior de uma janela interna própria, conectada ou não àquela que os olhos perseguem. Percebo, nestas situações, o que Juan Carlos Meana nomeia de “estado de ausência”. Este estado comunica-se pouco com uma vontade consciente e mais com algo inominável que nos empurra a um lugar indefinido, similar a uma “antessala da criação”. Meana percebe no desenraizamento de uma viagem a chance de surgimento desses estados de ausência: “*momentos em que [algo] altera a percepção habitual e lógica das coisas*”;

para criar, ele continua, é preciso “*perder, em certa maneira, uma conexão com o mundo da realidade para propor outra mirada e desvelar assim aquilo que nos parece oculto*”. (MEANA, 2015, p. 9 et seq)

Sempre que possível, tenho viajado de ônibus, em trajetos que variam de cinco a dez horas de duração. Tal escolha privilegia o tempo alargado em que me sujeito a uma sorte de variáveis: se viajarei sozinha ou não, quem estará ao meu lado, se haverá algum diálogo entre nós; possíveis atrasos e problemas na viagem, paradas eventuais. A depender das condições da estrada, é possível dormir ou até ler um pouco, mas é impossível escrever ou desenhar. Por muitos momentos, medito ou reflito sobre acontecimentos da vida pública e privada, tenho ideias para futuros trabalhos artísticos, soluções para trabalhos em processo, as quais poderão ou não sobreviver à impossibilidade de uma breve anotação. Ocorre também a chance de situações desviantes, ou seja, aquelas que supostamente em nada se relacionam ao “corpo” principal das reflexões costumeiras.

Dentre essas situações, tenho cultivado o hábito relativamente recente de fotografar o que a janela do ônibus me permite. No entanto, após perceber que as fotografias mais interessantes eram as borradas, desfocadas ou dificilmente definidas, fui me interessando na produção dessas imagens e regulando o dispositivo para uma velocidade relativamente baixa ou para uma profundidade menor de campo, o que passou a colaborar mais na geração dessas imagens tremidas, cujas formas estão sem seus contornos nítidos.

Vou fotografando no chacoalhar do ônibus, em pequenos blocos de tempo, ininterruptos, quase sem ver o que a câmera capta, correlato de uma “escrita automática”. Compreendo a escrita automática no sentido mesmo do sur-

realista Andre Breton, como método de uso livre e imediato das palavras, sem o controle da consciência e seu poder de organização da linguagem. A escrita automática não se preocupa com a articulação relativamente correta e encaideamento dos vocábulos, o que favoreceria sua leitura; ao contrário, busca uma aproximação com o fluxo do inconsciente, prejudicando a compreensão normal do sentido. Nesse viés, a escrita automática tenderia a aproximar-se do “*fundo das coisas, o “aquilo que é” em sua profundidade essencial*” (BLANCHOT, 2001, p.38), como se abrisse mão do crivo racionalista, que classifica e regula o intempestivo da experiência a ser narrada e mesmo a escrita como experiência em si. Sendo assim, procuro fotografar quase sem ver ou vendo o mínimo possível, até retiro o par de óculos, deixando que o “olho” do dispositivo se submeta à rapidez do “click”. Embora diferente, há uma analogia deste gesto fotográfico com um tipo de desenho cego que fazemos em práticas de observação: desenhamos olhando somente para o objeto, e não para o papel. A mão segue seu percurso como se os olhos residissem nela, ou houvesse um canal direto entre o que vemos e o que desenhamos. Bem posteriormente, na chegada à casa de origem, faço seleção das composições mais simples, com alto grau de abstração (fig. 1 e 2).

Tal hábito me faz optar por horários de viagens em que parte do recorrido seja o anoitecer ou o amanhecer, para que, fotografando nesses momentos, as imagens resultantes possam realmente traduzir a perda visual ocorrente nesses horários de luminosidade limítrofe. Posso pensar no dispositivo fotográfico como correlato de um “caderno de notas”. No arquivo gerado a partir das imagens selecionadas, encontra-se o amanhecer de ideias; elas podem, a partir dali, tomar outros postos, desdobram-se e realizarem-se em objetos artísticos. Há ou-

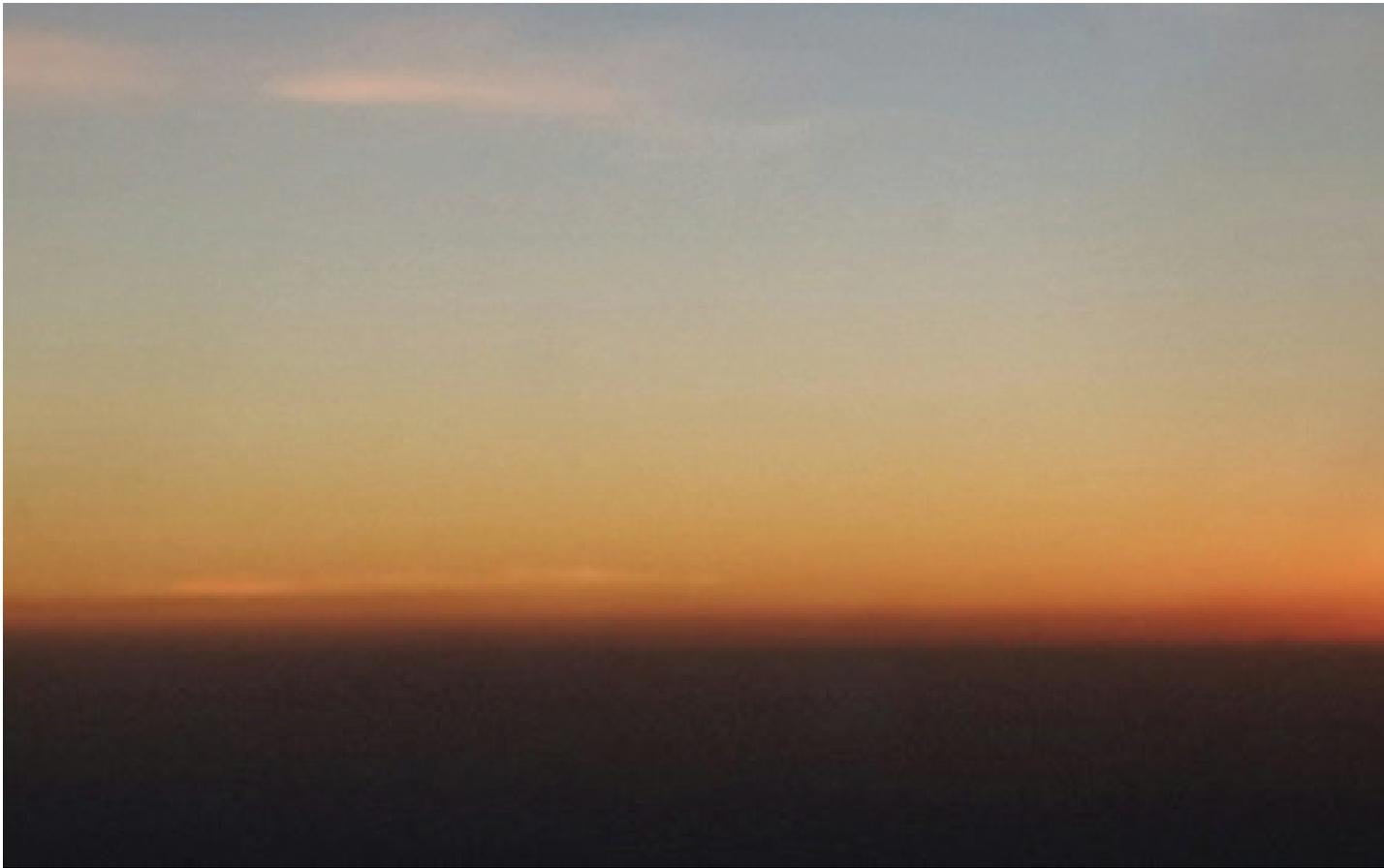


Figura 1. “Em algum ponto do cerrado”, 2016, fotografia digital. Foto da autora.

tras ideias, no entanto, que habitam o caderno como mônadas fechadas; nesse sentido, posso pensar que elas “anoitecem” naquele lugar; sua luminosidade é restrita, bem como seu regime existencial, que está no campo do virtual.

### **Sfumato e abstração nas imagens fotografadas**

Renata Malcher de Araújo (2012, p. 271) faz uma interessante distinção entre o desenho de observação e a fotografia: “*No desenho, o traço exige a escolha de um número xis de elementos e sintetiza a imagem através deles, ao contrário da fotografia, onde mesmo quando se fotografa um pormenor traz-se uma imagem carregada de elementos*”.

A partir desta colocação da autora, aplicada às imagens fotográficas selecionadas, percebo o quanto tento revirar a função imagética desta linguagem para obter uma abstração. A veloci-

dade do dispositivo produz um excedente quantitativo de imagens; assim, é possível trabalhar selecionando por etapas, em um universo que apresenta desde a paisagem mais nítida até aquela em que os detalhes desaparecem, havendo dois ou três campos de cor unidos por bordas macias em sensações de *sfumato*. O termo, italiano, significa “evaporação por fumaça”, indicando a suavidade das gradações tonais, em que perdemos a noção rígida de contorno das formas ou entre as formas. A prática do *sfumato* vem da Renascença, com Leonardo da Vinci, em que ele desejava, ao representar as peles humanas, suavizar a textura e a expressão facial dos retratados, suprimindo marcas gestuais e pictóricas das pinceladas, por meio de esfregações suaves com verniz de madeira.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> No Tratado da Pintura, Leonardo deseja ir além das

Questiono se essas imagens em *sfumato* não seriam análogas a uma ideia ou “imagem imaginada” (BACHELARD, 1975) fazendo-se visível, aos poucos, em um caderno de notas. Há um momento no processo em que uma ideia é um borrão, mesmo que ela já esteja em seus primeiros traços, em um caderno. Penso que esses momentos de passagem de uma imagem imaginada a uma imagem desenhada trazem esse indiscernimento característico da “perspectiva

---

regras elementares da perspectiva, indicando situações que expressassem, no plano bidimensional, a sensação de distância ou proximidade. Dentre elas está a “perspectiva do desvanecimento”, em que se afinaria o *sfumato*; é a “redução na nitidez do contorno das formas muito próximas, ou ao contrário, distantes, ou ainda que se destacam sobre o fundo de uma cor muito semelhante à delas” GIOSEFFI, D., *Perspectiva artificialis, per la storia della perspectiva*, in LICHTENSTEIN, J. (direção geral). *A Pintura: textos essenciais*. V. 13: o ateliê do pintor. São Paulo: Ed. 34, 2014, p. 120.

do desvanecimento”, apontada por Leonardo, porque há um contato muito próximo ou muito distante entre nós e as coisas, em que discernir, pela visão, torna-se difícil.

Essa questão parece-me bem peculiar – a relação do *sfumato* com uma ideia em formação em um caderno de notas, ou mesmo o próprio caderno de notas. Se bem pensarmos, ao caderno-lugar caberia o desenvolvimento do pensamento na forma de desenho e, desse modo, o desenho assume ali sua postura lógica e analítica: o desenho projetivo. Mas há outras páginas no mesmo caderno: aquelas do mundo dos indiscerníveis, abrigos desses “borrões” de ideias. Assim como percebo o caderno de notas, percebo a figura singular de Leonardo. Ele me parece ser essa figura dialética que, sendo um dos estudiosos e praticantes da dissecação do corpo humano e da perspectiva artificialis (prá-

Figuras 2. “Em algum ponto da estrada entre MG e ES”, 2017, fotografia digital. Foto da autora.

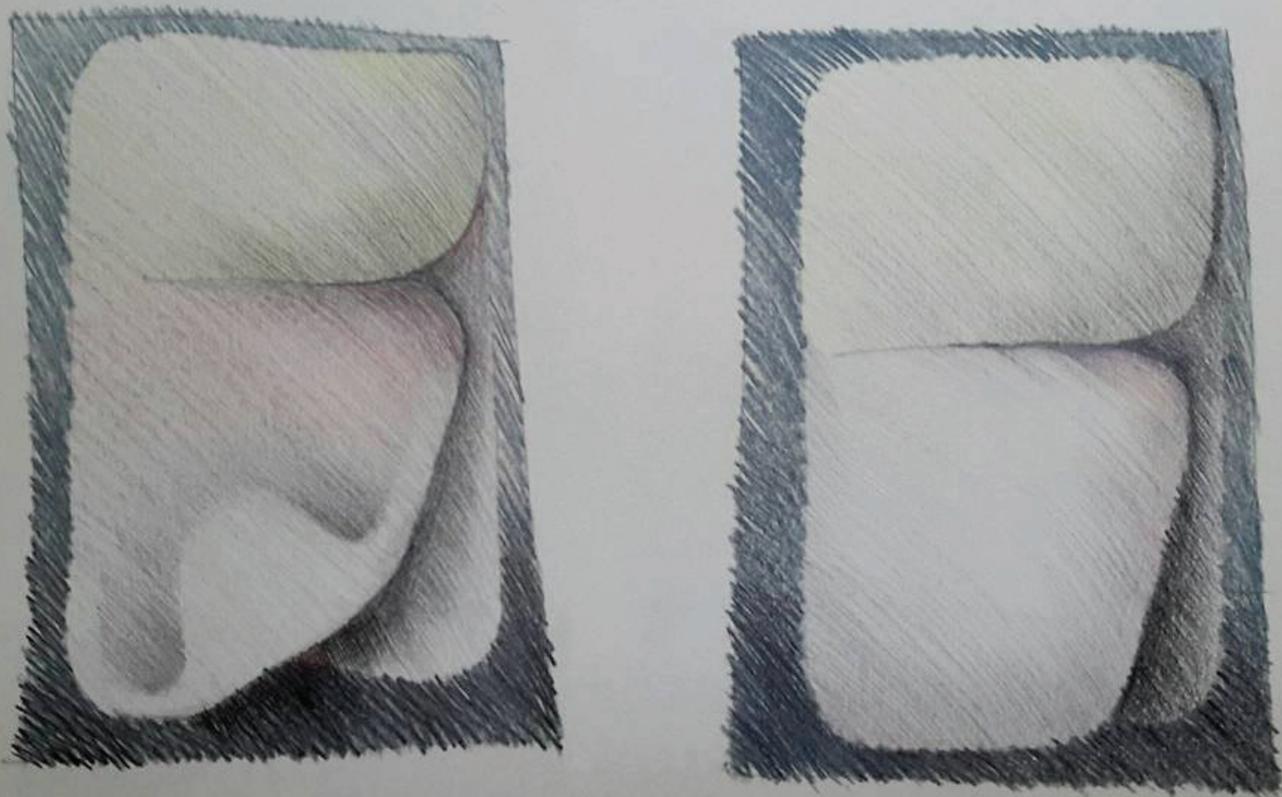


Figura 3: Estudos em desenho, lápis de cor sobre papel Canson, A4, 1986. Foto da autora.

ticas derivadas da necessidade de mensuração do mundo, compreendendo-o racionalmente), ao mesmo tempo nos lega o *sfumato*, esse desejo de esfumaçar, evaporar o contorno das formas corpóreas.

Marcia Tiburi (2004, p. 72 et seq) faz uma bela relação entre Leonardo e Montaigne, relativamente contemporâneos entre si, para dizer mesmo dos meandros da formação do sujeito moderno; aproximando técnica (*sfumato*) e gênero (ensaio), a filósofa quer dizer que no processo de emersão da noção de sujeito entre os séculos XV e XVII, há um movimento que vai em direção contrária à lógica cartesiana. Nos “Ensaaios” de Montaigne, o gênero literário funciona como esboço, uma subjetividade incompleta

que se mostra em formação, ao passo que no *sfumato* há uma indefinição no limite entre as zonas de sombra e de luz.

Se podemos falar de uma subjetividade em *sfumato* seria aquela que eliminaria a idéia de limite como traço que separa horizontes ou que, mantendo a idéia de limite para evitar a mera indistinção, o tornaria uma zona em que as fronteiras se formariam em escala mais ampla, sem separações abruptas ou definitivas. (TIBURI, 2004, p.74)

Podemos pensar no *sfumato* como detalhe de “abstração” no interior da representação mimética do real, a partir desta colocação, já que a filósofa usa o termo “indistinção” e a ex-



pressão “separações abruptas ou definitivas”, definidores do processo de abstrair. Em sua etimologia, abstrair nos dá arrancar, separar, distrair. Usamos o termo para designar um considerável conjunto de movimentos e artistas modernistas que levaram a cabo o processo de abstração de suas formas, antes, figurativas. Mel Gooding (2002, p.11) aponta uma arte abstrata como aquela que não ofereça ao olho “a ilusão de uma realidade percebida”, impelindo à reorganização dos conceitos do espectador: “a arte abstrata tem muitas maneiras de tocar em coisas conhecidas, mas sua referência a acontecimentos em narrativas conhecidas nunca é literal e inequívoca: ela sempre exige extrapolação imaginativa”.

Tal é a sensação diante de pinturas de Mark Rothko (EUA, 1903-1970) da década de 1950.<sup>3</sup> Em suas grandes telas, o olhar se detém em grandes manchas retangulares de cor, em que não há uma passagem nítida de um tom a outro. À medida em que alcançam as regiões periféricas do quadro, os tons se esmaecem, cedendo lugar para outro tom de fundo e a sensação de flutuação das manchas centrais. Argan comenta Rothko:

Podem parecer deslocado falar em pintura de ação a propósito de Rothko, um

Figura 4. Estudo em desenho, pastel e lápis de cor sobre papel Duplex, A3, 1986. Foto da autora.

<sup>3</sup> Sugiro os seguintes links para acompanhar algumas imagens de Mark Rothko: <http://www.markrothko.org/paintings/> e <https://www.tate.org.uk/art/artists/mark-rothko-1875>

contemplativo com pupilas dilatadas, de gesto lento e leve que não deixa traços. No entanto, nem todos os gestos são ditados pela neurose: o de Rothko é calmo, cadenciado, uniforme, como o gesto do artesão que pinta uma parede, dando uma, duas, três demãos até que a superfície atinja certo grau de densidade ou transparência, e onde havia um plano rígido e impenetrável agora há uma veladura que deixa passar a luz, ou mesmo emana-a através da cor. A ação não é projetada nem arremessada; realiza-se por meio de uma gradual acumulação e refinamento da experiência, enquanto ela se faz". (ARGAN, 1992, p.531)

Esta passagem nos revela um pouco do método de pintura de Rothko, diferente do de Leonardo nas zonas de *sfumato*. Mas em ambos, há esse indiscriminamento do contorno das formas. Em Rothko, o gesto reiterado de acumulação gradual sensibilizando a superfície e o efeito de suspensão das formas no espaço bidimensional influenciaram-me enormemente. Rothko, com segurança, foi uma referência em um processo que começou em 1986; com enorme curiosidade e prazer fui à velha caixa de estudos, procurar e me deparar com um caderno de experimentações feito para a disciplina de Técnicas de Desenho, graduação em Artes Plásticas (Fig. 3 e 4). Dei-me conta, nas lembranças materiais, da velocidade de minha produção e exercícios, na época. Realizei uma sorte de estudos na graduação, os quais não foram realizados: desenhos de sementes, traveseiros, encostos de cadeiras: queria compreender os volumes das formas, via desenho. Rothko foi um guia crucial para aquela época, pois havia já uma questão da suspensão das formas, o que tateava via intuição. Tais estudos habitaram, no entanto, cadernos de notas em um momento importante do percurso poético, em que fazia a transição de formas figurativas para formas abstratas.

## Considerações finais

Ao fim da viagem deste breve texto, questiono o que significa, de fato, o conjunto de fotografias abstraídas que venho colecionando e que, despreziosa e ousadamente, tomo como pretexto para pensar nas ideias e formas hospedeiras de um velho caderno de notas. Não pretendo ampliá-las para alguma exposição, meu trabalho artístico segue em outra direção. As fotos tampouco representam fielmente os trajetos que percorri, de ônibus. O que são estas imagens?

Juan Carlos Meana (2015, p.54) medita acerca de suas fotografias de viagem:

Um momento particular de ausência se produzia então na contemplação de fotografias; se o ato de fotografar pertence ao presente, a ausência que provoca a contemplação é a do estranhamento que nos produz a falta de identificação. (...) As imagens fotográficas me convidavam à ausência, como se a distância com o momento de sua realização acrescentasse um estado, não tanto da memória, senão do tempo aberto a que nos lança o presente. (...) Sem dúvida, esta ausência tem a ver com a saudade, com algo que foi e que já não é, com a coisa que esteve presente e agora é o signo o que cobra presença, com o que já não está, com o fugidio. Sua relação, a destes momentos da ausência com a criação, tem a ver com o fundamento da própria construção da imagem, com a carga de significados que ela é capaz de provocar.

Talvez a existência das fotografias abstraídas seja a abertura no real, o possível para aquelas mônadas fechadas nos cadernos da graduação: estudos não realizados, mas que foram fundamentais para o entendimento da metamorfose de minhas formas rumo à abstração e à tridimensionalidade. Por meio da presentidade das fotografias, recorri aos cadernos passados. Fo-

lheá-los provocou-me uma sensação mista de estranhamento (quem fez isso?) e de surpresa, por perceber que desde o passado, aqueles desenhos já apontavam caminhos poéticos percorridos somente agora. Cria-se o entendimento da historicidade daquele percurso poético. A sensação de pertença daquele pensar, ali esboçado, abraça tanto as ideias que foram materializadas quanto os projetos que não tiveram voz; mesmo eles já apontavam para o futuro.

A intuição vinda no ato de perceber a direção para as fotografias abstraídas, tomadas durante viagens, favoreceu o recurso de fazer uma pregação no tempo e uni-las a estudos antigos em desenho, passando por pinturas de Mark Rothko e o *sfumato* davinciano. Eventos dispersos que a viagem, em si, fez agregar. Uma chance a mais de contemplar o passado, de outro modo. Mea-na busca compreender o que é a contemplação. Em seu entender, contemplar é *“reconciliar-nos com nosso passado original para que sua agitação nos incline, mas não nos descavalgue de nosso transcurso”* (Idem, *Ibidem*). Essa pregação no tempo uniu o desenho e a fotografia de modo insuspeito, e o lugar onde se reconciliam não seria o caderno como documento de memória – somente - mas a borrosidade do ser, suas ideias e seu processo de criação.

## Referências

ARAÚJO, Renata Malcher de. Pedras, papel, viagens e memória. In: PESSÔA, José; COSTA, Maria Elisa (org). **Bloquinhos de Portugal**: a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012. p. 267-271.

ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São

Paulo: Ed. 34, 2001.

GOODING, Mel. **Arte abstrata**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. (dir geral). **A Pintura: textos essenciais**. V. 13: o ateliê do pintor. São Paulo: Ed. 34, 2014.

MACIEL, Sheila Dias, 2004. **A literatura e os gêneros confessionais**. Disponível em: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%E-Aneros%20confessionais.pdf> Acessado em 26.07.2009.

MEANA, Juan Carlos. **La ausencia necesaria**. Granada: Ediciones Dauro, 2015.

PESSÔA, José; COSTA, Maria Elisa (org). **Bloquinhos de Portugal**: a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

TIBURI, Márcia. **Filosofia cinza**: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

## Claudia França

Artista visual. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2010). Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002). Atualmente sou membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Expressão Tridimensional e Desenho. Tem participação em exposições coletivas e individuais, em nível regional e nacional; participo de reuniões científicas e possuo produção textual.