



SOBRE ALGUMAS PINTURAS DE SÉRGIO LEMOS: QUANDO DO LUGAR SE DIZ O MUNDO

Mauricius Martins Farina. UNICAMP

RESUMO: Este artigo trata de uma aproximação inicial com a pintura de Sérgio Lemos, artista cuja obra articula um relacionamento entre a tradição erudita com a cultura popular de Pernambuco em especial, dimensionando arte como uma questão emergente no ambiente da cultura ocidental, quando do Recife constrói sua metáfora do mundo.

Palavras chave: Arte brasileira. Arte contemporânea. Pintura neobarroca. Sérgio Lemos.

Abstract: *This article is an initial approach to the paintings of Sérgio Lemos, an artist whose works articulates a relationship between the erudite tradition and the popular culture of Pernambuco, sizing art as an emerging issue in the western culture, by using the city of Recife as a metaphor of the World.*

Key words: Brazilian Art. Contemporary Art. Neo-Baroque Painting. Sérgio Lemos.

Introdução

Sérgio Diletieri Lemos nasceu em 1950, na cidade do Recife, estado de Pernambuco. Entre 1966 e 1970 faz o curso de Pintura na Escola Superior de Artes da Universidade Federal de Pernambuco. Estudou medicina, entre 1970 e 1975, mas a exerceu por poucos anos, sua inclinação sempre foi a arte.

Sérgio Lemos, como é conhecido, realizou exposições em diversos países, dentre os quais a Alemanha, a França, a Bélgica, o México, Suécia, Colômbia, Estados Unidos e Portugal em diversas oportunidades. Em terras portuguesas onde conviveu com artistas importantes, tais como Júlio Resende (1917 – 2011), Zulmiro de Carvalho (1940) e Francisco Laranjo (1955). No Brasil, sua obra já foi vista em várias cidades importantes, mas ainda há espaço para um maior reconhecimento, principalmente pelas instituições museológicas.

A parte disso Sérgio Lemos criou a sua própria instituição, o Instituto Sérgio Lemos Arte e Cultura, localizado no bairro da Jaqueira na cidade do Recife. Adotando uma estratégia de política cultural propositiva, Sérgio transforma seu

próprio ateliê num espaço para a cultura e seus processos formativos e de partilha.

Numa conversa Sérgio Lemos me disse:

Eu fui sempre desde jovem um pintor contestatário. Fui do partido comunista, do PC, hoje estou no PCdoB. Minhas ligações sobre movimentos culturais são muito fortes, mas movimentos culturais para quem? Eu não me interessava em uma madame vir sentar e pintar, primeiro ela jamais irá pintar, vai fazer um rebuscado – eu vou ensinar a ela fazer um rebuscado – e pintura não é isso. Agora se tem um rapaz com uma nova descoberta, e vem pedir ajuda, aí esse eu ajudo. Posso lhe passar umas métricas, mas a pintura é uma questão de sentimento e eu não lhe posso dar o meu sentimento.¹

O pintor não pode dar o seu sentimento porque um sentimento é algo íntimo, entretanto é possível que gentilmente ele o faça, da única forma que seria possível fazer, através da sua pintura. Sérgio Lemos faz parte de uma geração de artistas contestatários. Nascido na contracultura, é um personagem vivo e dinâmico da própria história desse país que pouco conhece a respeito de si, a não ser por aquilo que a mídia, particularmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, pode fazer conhecer. Sérgio sofreu nas mãos da ditadura militar. Foi preso, torturado, teve uma companheira brutalmente martirizada, enfim, sua história pessoal é parte importante da história do Recife e do Brasil. Essa condição biográfica de sua trajetória é importante para pensar sua própria arte, mas não o faço aqui.

Me inspira mais, neste pequeno ensaio, investigar o sentido de uma pulsão de memória a partir de certas pinturas que me inquietaram particularmente no ambiente do seu ateliê. A investigação de processos poéticos conectados com os sentidos culturais, que atuam como um ato de pertencimento e que se processam através da arte, é o que venho perseguindo desde que pude perceber a presença de traços do passado no tempo presente. As pinturas de Sérgio Lemos são plenas desse relacionamento, entre o tempo e o espaço da tradição erudita e da cultura popular, do Brasil, e de Pernambuco, em especial, apresentando a arte como uma questão central na construção da realidade.

Processos de interculturalidade

O contato com a matéria viva da pintura de Sérgio Lemos, sua carne expressiva, é pleno de forças dinâmicas. Seus processos cromáticos e seu arranjo espacial estão em acordo com as origens afetivas da pintura daqueles cujo

enunciado é o de uma substância sensível, com uma ancestralidade mítica. Pelo menos, na ordem do desejo se aceita como tal, ao metaforizar o Dionísio original e sua mãe mais que perfeita e amorosa. Organiza-se em sintonia com uma sociedade de poetas, que apesar de mortos venceram, estando vivos em permanência na matéria viva da sua arte. Poetas que conseguiram vencer seus próprios limites ao expostular a realidade mais inteira e que se apresenta no mais íntimo de sua organicidade.

Trata-se de um trabalho cuja manifestação visual se faz dessas imagens encarnadas pela ação impulsiva de por em movimento o sopro da vida, pinturas onde se percebe mais que uma narrativa de encantamento, uma manifestação política que é também da ordem do burlesco e de um cinismo profundo.² Ao visionar as pinturas de Sérgio reconheci de imediato que estava diante de uma dimensão da arte, nessa ordem de pertencimento cultural, onde não existem concessões à frivolidade, ao decorativismo, aos intelectualismos de primeira hora.

Sérgio Lemos nos diz que,

a beleza da pintura está num desenho com um texto simplório, é você escolher a cor, é você escolher o momento. Eu não vou fazer flores quando eu não sinto flores. Eu vou fazer aquilo que os políticos veem e o povo sente, ou os políticos não veem e o povo sente. Eu sempre fiz uma arte contestatória, minha arte não é vendável, não é para se manter, é para colecionador. Eu não faço arte para decorar... Como é que eu posso decorar? Um quadro meu que eu boto três pessoas cheirando crack, ele vai decorar o quê? Agora se fosse um colecionador, ele botaria na casa dele, isso é uma obra de arte.³

Essas pinturas que Sérgio Lemos apresenta possuem um pensamento cuja atmosfera é crítica, não apenas como modelo de mundo, mas por maior interesse, através de uma singularidade formal cuja resultante enuncia uma densidade múltipla, acrescentando experiência plástica e domínio formal na medida certa ao acento da expressão, indo ao limite do autóctone e do artesanal, administrando uma exuberância de cores fortes e tropicais com um rigor ascético dos mestres do necessário ou, se quisermos, de uma profundidade erudita. Suas possibilidades icônicas, suas proposições narrativas, constituem uma filiação antropofágica aos princípios de sua própria instituição civilizatória no “*ethos complexus*” que há em ser brasileiro. Sérgio produz uma arte intercultural, desestratificada e profundamente popular em sua busca expressiva.

Há nas pinturas de Sérgio Lemos a presença de um contexto que é marcado por sua relação radicada à sua identidade social. Seus processos poéticos se manifestam através de alegorias carregadas de memórias culturais, numa amplitude que vai do universal ao singular. Seus conceitos são construídos por uma interação entre a obra e seus mecanismos de interdiscursividade, concorrendo para se considerar, de maneira muito clara, a presença de um diálogo entre seus múltiplos textos partindo da cultura universal e erudita para aspectos de um universo popular. Poucos pintores puderam fazer isso no Brasil, apesar de nossa imensa potência. Alfredo Volpi, em São Paulo, é um exemplo do que estou querendo pensar. A que se considerar que o Brasil é formado de intensos regionalismos, o Brasil é também um conceito plural, onde do lugar específico se diz o mundo. No entanto, um dos problemas desse mundo é que a extinção do específico age em favor de uma homogeneização alienante que sacrifica seus processos de alteridade.

Nas pinturas e nos desenhos do Sérgio Lemos há uma poética transgressiva manifesta, onde consegue-se perceber a potência de uma universalidade e de um sentido de Brasil, sobre os quais ainda há muito a se estudar. Lemos produziu ao longo de muitos anos uma série de pinturas e desenhos sobre os Papangus, personagens centenários do carnaval pernambucano, encontráveis principalmente na cidade de Bezerros (distante cerca de 150 km de Recife). Sua intenção mais evidente, claramente voltada à uma necessidade íntima de preservação cultural, é também um indicio de pertencimento a esta cultura de laços comunicantes ancestrais, cujo ponto de acesso implica na plenitude dessas potências.

Ao lidar com um imaginário forte seus personagens denotam também a sensibilidade de um artista que retira das sombras, de suas próprias tradições e contradições, uma energia suficiente para sobreviver e fazer viver aquilo que pinta: uma substância íntima que se expõe inteira, materializando suas marcas e seu próprio sentido que nunca será único, ou unidimensional.

Santo ofício ossos do ofício

Na série “Santo ofício ossos do ofício” Sérgio Lemos produziu quadros que são ambientados em espaços onde o sagrado está profanado pela ambição, pelo vício, pela luxúria, pela putrefação escancarada da contradição humana: quando ela

se mostra mais desumana e torpe em seus jogos de poder.



Fig.1. Sérgio Lemos, Santo ofício ossos do ofício, 2012, óleo sobre madeira, 200 x 140 cm.

Trata-se paradoxalmente de uma necessidade do artista, de produzir um desvio, através da arte, dessa sina que nos submete, como um desejo de seguir denunciando os processos de opressão hipócrita que maculam a fé ingênua dos humildes e dos ignorantes, uma fé construída nos fetiches do seu próprio cotidiano, quando para além das aparências da sala de jantar ou da sacristia, se apresenta o bacanal de uma indignância coletiva.

O artista age pela transgressão às verdades instituídas na crença vazia de uma fé egoísta. Sua fé está descrente de crenças coletivas e ordinárias, ela se desvia com potência máxima para a arte, onde põe à vida imagens de um mundo que desconhece a comunidade, enuncia um poder, uma instituição que deveria zelar pelo comum, mas que, ao contrário, explora e escraviza pelos sentidos de uma hipocrisia selvagem. Os signos malditos dessa armadura hipócrita são os inimigos visíveis que a pintura de Sérgio Lemos traz à tona.



Fig.2. Sérgio Lemos, Santo ofício ossos do ofício, 2010, óleo sobre juta, 200 x 140 cm.

Quando do seu silêncio mais difícil, partindo do espaço branco da tela o artista inaugura seu trabalho, trava-se um duelo com esses fantasmas, não apenas os do artista, mas aqueles que habitam o injusto, o não resolvido, os que ainda espreitam à deriva. O deslocamento das mentalidades em relação ao tempo histórico que habitam não impede o exercício carnavalesco desse movimento de tempo e espaço como uma enunciação do recalque, ou mais, como uma necessidade de exorcismo em si mesmo.

As pinturas da série “Santo ofício ossos do ofício” (figuras 1, 2, 3, 4 e 5) são também uma provocação de sentidos interconectados com a dimensão de cultura e de estratificação cultural. Realizam uma proeza radical ao se apresentarem na contramão de uma história formalista da arte brasileira, exatamente por essa sua natureza híbrida, *Neobarroca*, que atua no sentido de provocar os estratos culturais ao promover um diálogo erudito com a matéria mais popular do imaginário que a origina. Isso se faz ao considerar a tradição autóctone de um Pernambuco imenso e ancestral, de contrastes sociológicos os mais evidentes, como uma arte que não se auto-colonizou, mas se permitiu antropofágica.

Essa interlocução com tradição da pintura, vai ultrapassar o próprio indicio

colonial dos jogos clericais, vem de mais longe, de um imaginário popular medieval e depois renascentista, que pode ser visto em François Rabelais (1494 – 1553) que Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) classificou como “o mais democrático dos modernos mestres de literatura”. Rabelais ficou conhecido por *Gargântua e Pantagruel*, escrita entre 1532 e 1552 e foi tido como um autor cômico. Sua obra apresenta “gluttonaria, excrementos, traição conjugal, citação de ditados populares, trocadilhos linguísticos, paródias religiosas, bebedeira, zombaria do clero e das classes altas da sociedade” e ainda, “palavras de baixo calão, indecências e exageros de toda espécie”, entretanto o próprio Bakhtin ao estudá-la no contexto da cultura da Idade Média, considera-a como uma manifestação da cultura carnavalesca.

A festa carnavalesca é o momento da total inversão do regime dominante: a liberação, ainda que provisória, a abolição das hierarquias, regras e tabus, o conagração pagão. Desejos oníricos de um lugar outro e de um tempo outro, de uma utopia e de uma ucronia. Tal abolição tem um sentido especial. Nas festas oficiais, as distinções hierárquicas, com insígnias, títulos, discursos e pompas, marcavam intencionalmente as desigualdades. Na festa popular, o ideal utópico e o real constituíam uma parte essencial da visão carnavalesca da vida e do mundo. (MIRANDA, 1997, p. 129-130)

Bakhtin percebe a potência fabuladora da inversão carnavalesca como forma de relacionamento transgressivo e necessário:

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. (BAKHTIN, 1993, p. 9)

O carnaval como uma manifestação da cultura popular tem também outras potências igualmente importantes. Aby Warburg (1866 – 1929) em seu livro sobre o Renascimento do paganismo apontou para o seguinte aspecto:

Todos aqueles gêneros intermediários hoje extintos que se situavam entre a vida real e a arte dramática, tão frequentes nos séculos XV, XVI e XVII – por exemplo as máscaras de Carnaval –, proporcionavam à sociedade uma oportunidade única para contemplar em carne e osso as Figuras mais famosas da Antiguidade. (WARBURG, 2005, p. 306)

A pintura de Sérgio Lemos faz pensar na pintura ela mesma como um construto. Aí estão presentes mestres como Andrea Mantegna (1431 – 1506), Tiziano Vecellio (c.1490 – 1576), Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 – 1610), mas também Francis Bacon (1909 – 1992), alguns pela relação intertextual, outros pela presença de uma voz interior que situa o construto da pintura como ato de expressão e de pertencimento. Se em alguns lugares ocorrem cegonhas e em outros urubus, há que se reconhecer que o mundo nos cerca de diferenças e nos promove na igualdade de sermos únicos.

Na pintura abaixo (Fig. 3), se vê o corpo de um homem que pode estar morto,

mas que também pode estar repousando, ou ainda em transe. Mais que tudo, o que se vê é um corpo isolado. De um ponto de vista mais objetivo concorre-se para considerar sua semelhança à figura do Cristo, por uma questão iconográfica, mas também, faz pensar na *Lamentação do cristo morto* (1480) de Andrea Mantegna, que está na Pinacoteca de Brera em Milão. Há muitas diferenças entre essas pinturas e essas diferenças também concorrem para uma aproximação.

No Cristo de Mantegna há um escorço radical, talvez o mais radical da história da pintura, a aproximação que Lemos faz do seu Cristo é de outra natureza, ele o isola, demarca em planos cromáticos e define a intensidade de seus ritmos e texturas próprios. Na *Lamentação do cristo morto* há um corpo oco tal como uma casca de cigarra, um corpo cujo sangue se esvaiu por inteiro, no Cristo de Sérgio Lemos há um vermelho em ritmo intenso na altura do plexo, há um corpo submetido pela violência e pela gestualidade, há sangue, como na violência dos torturados nas masmorras do fascismo.

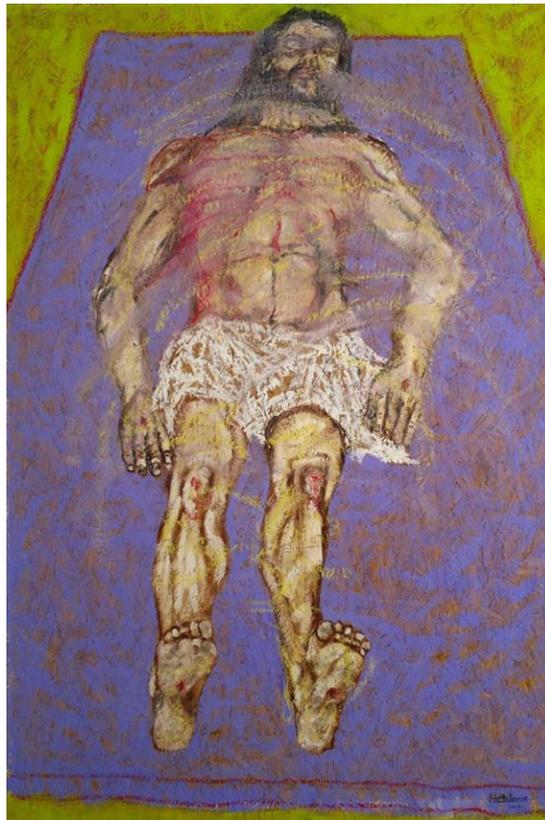


Fig.3. Sérgio Lemos, Santo ofício ossos do ofício, 2009, óleo sobre juta, 200 x 140 cm.

No Cristo de Mantegna há quem o lamente, o que representa uma humanidade inteira. O Cristo de Sérgio Lemos não tem quem o vele, apenas a pintura cuida de si, temos um corpo isolado, submerso, pisado, agredido, apartado do mundo, entretanto, imantado à vida pela distopia poética desse sacrifício sem espectadores. O Cristo de Lemos é visto de um ponto – em que se pese o mito, em sua tradição como narrativa tão universalizada cuja apropriação já causou tantos constrangimentos – onde o que se apresenta é o que está, uma natureza humana abandonada de si, que padece mais que a ausência, e sintetiza a contradição de se estar assim, imbuído dessa esperança mórbida pelo sacrifício alheio.

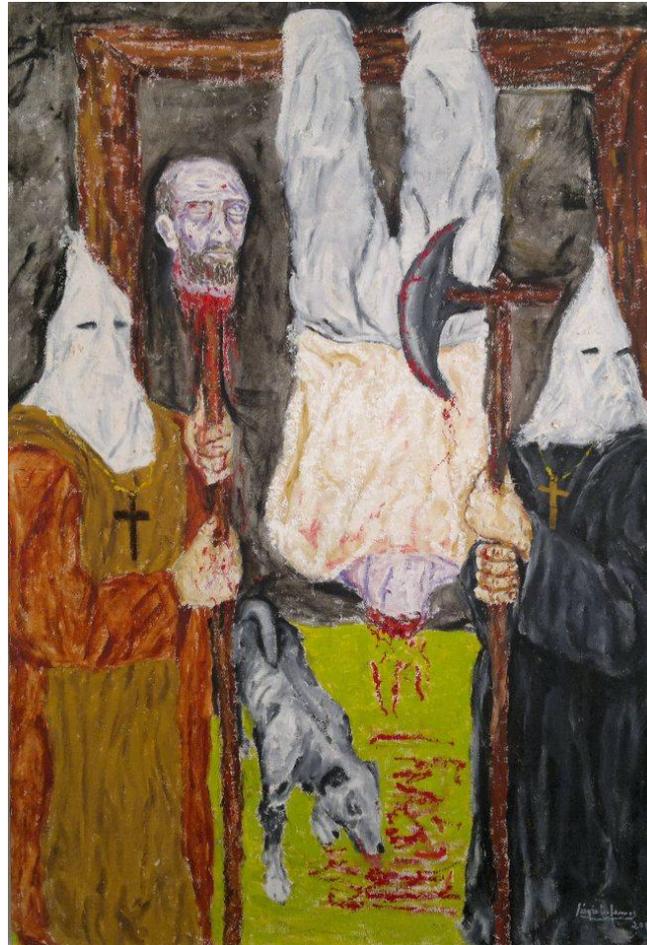


Fig.4. Sérgio Lemos, Santo ofício ossos do ofício, 2010, óleo sobre juta, 200 x 140 cm.

A capacidade de sustentar o diálogo da arte, com o que se apresenta, é tarefa do artista, sua natureza dialógica institui-se no inconsciente da cultura, formando o imaginário na sua constituição mais poderosa, urdindo para além de meros

territórios geopolíticos, um amálgama, um coletivo que é a cultura de mundo e a natureza da arte que reúne a comunidade de artistas e seus problemas. Quando se está diante de uma obra de arte existe troca. Sua história é plena de tramas que se comunicam e dela não se pode apartar o sentido da própria comunicabilidade. Os artistas se alimentam dessa relação num fluir de inter-relações, um jogo de ecos, onde há sempre mais que um simples ato de representação. Há um percebido que passa por algum lugar, anterior a isso tudo, e que precisa de um corpo para se manifestar, ser o que é. A arte é da ordem da permanência.



Fig.5. Sérgio Lemos, Santo ofício ossos do ofício, 2012, óleo sobre juta, 200 x 140 cm.

A construção que Sérgio Lemos estabelece na sua “homenagem a Francis Bacon” (Fig. 5) se estabelece a partir de um relacionamento em abismo, com o quadro que faz referência a Francis Bacon, e por consequência ao *Inocência X* de Velásquez, promovendo um princípio da mais absoluta antropofagia, da carne comendo a carne, da cultura devorando a cultura, demonstrando claramente as

potências dessas relações com o fantástico, numa dimensão amplamente instituída de brasilidade, ou mais, uma consagração ao horror desses cenários de torturas e sofrimento de um povo oprimido por sua própria ignorância.

O cenário dessa relação estabelece uma linha que vem desde o indicio da expressão obtida por Velásquez, denunciando, pelo olhar, o assombroso aspecto daquele personagem papal numa dimensão sombria do seu poder. O quadro de Bacon, suas diversas experiências e versões, para além daquele que lhe é mais definitivo, consagra de forma absoluta o dilaceramento das carnes, a selvageria ignorante constituída pela arrogância, quando somos um e ao mesmo tempo partilhamos com o assassino o ato da crueldade.

Como num conto onde descobrimos que somos todos os personagens, o torturador é ao mesmo tempo uma dimensão do próprio torturado. A figura central da composição, algo assemelhada a qualquer coisa de humano, pelo menos com terno e gravata, apresenta sua verdadeira face, sentada na sombra de um guarda-chuva negro. Seu trono alegórico está circundado por urubus e, a sua frente, um cachorro se põe a roer um grande osso. Existe um elo de ligação entre os elementos dessa pintura e os diálogos que se estabelecem, como uma manifestação da cultura da miséria e dos desajustes socioeconômicos, que ocorrem dentro dessa gente que viu o “diabo de frente”.

Sobre uma utopia inconfessa

A transformação de um quadro em imagem, numa reprodução, reduz sua verdade, achata sua dimensão sensível em favor de elementos gráficos e de uma planaridade que lhe retira o cheiro da tinta e a dimensão do seu próprio acontecimento, mas quem sabe, pode lhe trazer notoriedade. Ainda assim, e apesar disso, por lhe ser necessário, essa comunicabilidade que o transforma de objeto a signo, permite supor uma narrativa.

Considerando a noção de um inconsciente cultural como um fundamento, desde o início, nessa acepção que se faz como um construto, é a arte que promove um sentido possível à presença humana no tempo, como constituinte da própria realidade em seus processos de alteridade e de encarnação de memórias. A arte como uma dimensão da experiência é também uma materialização da expressão

íntima que se partilha por uma necessidade social, e por isso sobrevive ao tempo. A possibilidade de se por em relação, um com o outro, nos mantém coletivos. Entretanto, há uma crise de isolamento que se mantém e da qual provavelmente nunca seremos ressarcidos; a não ser pela arte: nossa utopia íntima é a necessidade de ser uma comunidade.

Essa incapacidade histórica de resolver a equação dos direitos individuais e coletivos, alimenta uma distopia em relação ao futuro que se apresenta potencializada nas fabulações da cultura da moderna. Nesse lugar cresceram e se desenvolveram artistas de uma linhagem pós-romântica, cuja alcunha de artistas marginais, rebeldes, trágicos, niilistas, serviu para afirmar a potência dessas sensibilidades individuais, atuando numa frequência supostamente negativa, considerando-se um projeto positivista de cultura. Artistas amaldiçoados pela desesperança abissal de si mesmos, indivíduos que não pretenderam sepultar a própria noção de arte em favor do coletivo, onde com suas contradições e desigualdades, o mundo, seja pelo domínio da técnica ou pelo conhecimento científico, com suas contradições bélicas permanentes torna a utopia de uma civilização partilhada igualmente, numa ideia falsa.

Entretanto nesse construto, da história dos artistas com suas tendências distópicas, está a encarnação imagética de um manifesto reconhecimento sobre um estado de coisas, passíveis de serem compartilhadas entre seus pares e, para além de seus interesses mais evidentes, a possibilidade de constituir o tecido de sustentação da própria memória coletiva como um contra-argumento, para emancipação de uma categoria equivocadamente rotulada como proponente de uma arte essencialmente burguesa.

Tais questões se manifestaram com força na arte do século XX, com seus movimentos de ruptura como nas vanguardas anteriores à Segunda Guerra Mundial, particularmente no Dadaísmo e depois no Surrealismo, no chamamento de realidade vivido por algumas tendências do pós-guerra em vários lugares da cultura, particularmente nas primeiras manifestações englobadas pela diversidade de tendências da Arte Pop, que não serão imediatamente percebidas em seu caráter como distopias, considerando-se sua ironia como uma incapacidade de reação, ou mais, como uma forma de adesão.⁴

A emergência de narrativas distópicas como um ato traumático vai ocorrer com força mais evidenciada nos inícios das décadas de 1980 – 1990, quando o caráter de abjeção de uma representação dos corpos, na produção de diversos artistas norte-americanos tais como Kiki Smith (1954), Cindy Sherman (1954), Joel-Peter Witkin (1934), Andres Serrano (1950), é avassalador e vai corroborar para que pense uma conexão com o trabalho fundamental de outra artista nova-iorquina, Diane Arbus (1923 – 1971), percebendo naquele estado de coisas da Contracultura americana dos anos 1960 – 1970 um ambiente pleno de sentidos relacionados com a desesperança e a morbidez.

É o que se pode reconhecer com uma manifestação poética da fratura, do corte, numa contiguidade com as tendências expressivas que desde o Pós-Impressionismo até o Expressionismo, com Vincent Van Gogh (1853 – 1890), Edvard Munch (1867 – 1944), Emil Nolde (1876 – 1956) entre outros, permitem perceber nas suas obras, mais que uma simples experiência visual, mas uma visão íntima do mundo num ato de atualização cultural. Nesse contexto, a obra de Sérgio Lemos me parece modelar.

NOTAS

¹ Entrevista concedida por Sérgio Lemos em 18 de maio de 2013.

² O Cinismo da Escola de Diógenes de Sínope (c. 404 a.C – 323 a. C), consagrado ao desprezo pelo poder em seus processos de submissão artificial através do desapego aos bens materiais.

³ Entrevista já citada.

⁴ Entretanto ainda hoje, em 2013, quando numa grande retrospectiva de Andy Warhol na China, se proíbe a exibição de suas serigrafias de Mao Tsé-Tung, pode-se concluir o contrário.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1993.

DIDI-HUBERMAN, G. **La imagen superviente. Historia del arte y tempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Madrid: Abada, 2009.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidimensionalidade cultural: antropofagia e tropicalismo. In **Tempo Social**; Rev. Sociologia. 9(2). São Paulo: USP, 1997. p. 125-154.

WARBURG, Aby. **El renacimiento de paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo**. Madrid: Alianza, 2005.

Mauricius Martins Farina

Artista visual, participou de diversas exposições no Brasil e no exterior, tendo sido agraciado com alguns prêmios importantes, entre eles o Prêmio Estímulo da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. É bolsista produtividade 2 do CNPq. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp. Coordenador do Fórum Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Artes/Artes Visuais (2013 - 2014).