



**VESTÍGIOS DO PODER: A PALMEIRA IMPERIAL E SEUS ECOS NA ARTE  
CONTEMPORÂNEA**

**TRACES OF POWER: THE IMPERIAL PALM AND ITS ECHOES IN  
CONTEMPORARY ART**

Júnia Penna<sup>1</sup>  
Escola Guignard - UEMG  
**sim**  
Associada ANPAP

**RESUMO**

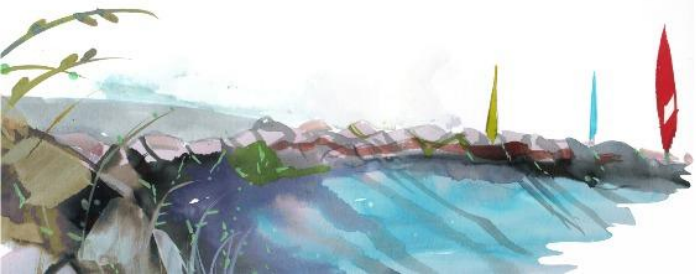
O presente texto propõe uma reflexão crítica e poética sobre as obras de arte contemporânea *Aleia Imperial* e *Noite*, que evocam a simbologia da palmeira imperial como vestígio do poder instaurado durante o período colonial no Brasil. A partir dessa referência, os desenhos em grande escala que compõem as obras articulam atmosferas diurnas e noturnas, conjugando fragmentação e totalidade por meio de operações visuais que tensionam, as relações entre corpo, espaço e memória. As referências à noite, à fragmentação e à estrutura da grade dialogam com autores como Merleau-Ponty, Didi-Huberman e Rosalind Krauss, articulando proposição artística e pensamento crítico.

**Palavras-Chave:** Arte contemporânea; Jardim Botânico; Palmeira Imperial; Memória. Desenho.

**ABSTRACT**

*This text offers a critical and poetic reflection on the contemporary artworks *Aleia Imperial* and *Noite*, which evoke the symbolism of the imperial palm as a trace of the power established during Brazil's colonial period. Drawing from this reference, the large-scale drawings that comprise the works articulate both daytime and nighttime atmospheres, combining fragmentation and totality through visual operations that create tensions between body, space, and memory. The references to night, fragmentation, and the grid structure engage in dialogue with authors such as Merleau-Ponty, Didi-Huberman, and Rosalind Krauss, intertwining artistic propositions with critical thought.*

**KEYWORDS:** Contemporary Art; Botanical Garden; Imperial Palm; Memory. Drawing.



# extremos

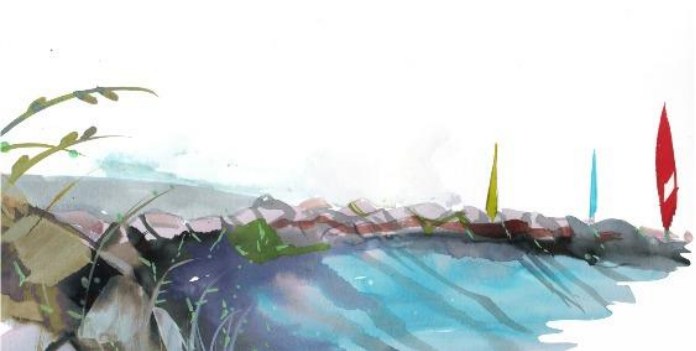
34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

*Aleia Imperial* (2017) e *Noite* (2018), foram obras concebidas a partir de minha vivência durante a residência artística *ProjetoPlantaBaixa*<sup>2</sup>, realizada no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Esses trabalhos têm como ponto de partida a presença marcante das palmeiras imperiais no jardim fundado, pelo então príncipe regente português D. João, em 1808, com o objetivo de instalar no local uma fábrica de pólvora e um jardim para aclimação de espécies vegetais originárias de outras partes do mundo. Desde o período colonial, as palmeiras imperiais figuram no imaginário brasileiro como símbolos de poder e monumentalidade. *Aleia Imperial* e *Noite* desenvolvidas para serem apresentadas na exposição *Jardim Atlântico*, evocam, cada uma a seu modo, a carga simbólica e histórica, explorando não apenas a imponência formal da espécie, mas também suas camadas de significação política e cultural.

O projeto Jardim Atlântico<sup>3</sup>, que dá nome à exposição, nasceu de uma parceria entre o Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e o Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Fruto de um intercâmbio entre artistas-pesquisadores, que na ocasião eram doutorandos das duas instituições, o projeto se desenvolveu por meio de encontros em formato de residência e laboratório virtual. Como desdobramento dessas trocas, duas exposições foram organizadas: a primeira no Colégio das Artes, em Coimbra, em setembro de 2017 e a segunda no Paço Imperial do Rio de Janeiro, em outubro de 2018.

*Aleia Imperial* foi exibida pela primeira vez em 2017, no Colégio das Artes e *Noite* integrou a segunda versão da mostra, realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro. A apresentação dessas obras esboçou, em certa medida, um gesto de inversão das rotas da navegação portuguesa como se redesenhassem, pelo traço, pelo tempo e pelo deslocamento caminhos que retornam da colônia à metrópole e da metrópole à colônia.

A obra *Aleia Imperial* (imagem 1), composta por dois desenhos de grandes dimensões em grafite sobre papel japonês e três desenhos menores realizados com grafite e pastel seco preto sobre papel integra a série de trabalhos que teve início no período



# extremos

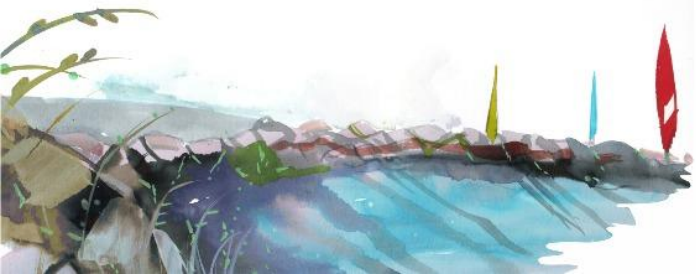
34º Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

da imersão de quatro meses no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Durante as caminhadas cotidianas e despretensiosas, realizadas com o intuito de absorver o lugar e seus acontecimentos, fui atravessada pela presença da Alameda das Palmeiras Imperiais. A imponência da espécie presente nessa aleia, com suas dimensões monumentais e verticalidade marcante, causou um impacto direto na minha percepção, impulsionando o desenvolvimento da série de desenhos *Aleia*.



Imagem 1. Júnia Penna. *Aleia Imperial*, 2017, Fotografia Jorge das Neves.

Os desenhos em papel japonês, que compõem *Aleia Imperial*, com dimensões de 3,20 m de altura por 1,00 m de largura, presos ao teto da sala de exposição, foram instalados soltos no ambiente e se estendem do ponto mais alto até o chão, posicionando-se a diferentes distâncias da parede de modo a estabelecer uma relação espacial fluida com o lugar no qual se inscreve. Neles, o grafite e o branco do papel se afirmam como presenças ativas. Atrás deles, os três desenhos menores, cada um medindo 96 x 66 cm, foram colocados lado a lado na parede, porém distantes



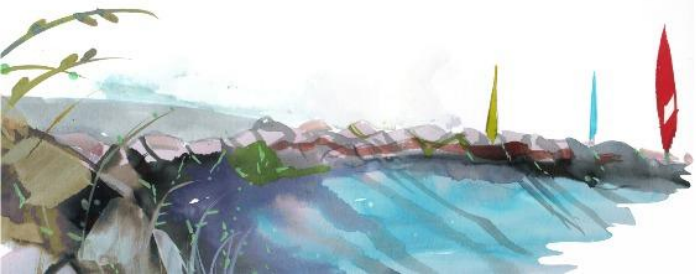
# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

aproximadamente 100 cm um do outro, formando uma coordenada horizontal que dialoga com os grandes desenhos verticalmente suspensos. A disposição do conjunto no ambiente promove uma ocupação espacial ativa, em que as alternâncias presentes no trabalho ressaltam dinâmicas como alto e baixo, proximidade e afastamento, claro e escuro, horizontalidade e verticalidade, transparência e opacidade dos papéis. No trabalho a referência à palmeira imperial evoca camadas de tempo, poder e silêncio.

A presença da palmeira imperial no Brasil é um exemplo do intenso intercâmbio de sementes, mudas e espécies vegetais que ocorreu em escala global do final do século XVI e ao longo de todo século XIX. A semente dessa espécie chegou ao Brasil, em 1809, pelas mãos de Luiz d'Abreu Vieira e Silva, chefe da divisão da Marinha portuguesa, que após o naufrágio da Fragata Princesa do Brasil e a permanência forçada na Ilha de França (atual Ilha Maurício) retornou ao Rio de Janeiro. Na Volta ao Brasil trouxe ilegalmente vinte caixotes com sementes de plantas exóticas do *Jardin Le Pamplemousse*, incluindo espécies como canela, noz-moscada, fruta-pão, manga, cravo-da-índia e outras. Vieira e Silva presenteou D. João com diversas espécies e entre os presentes dados ao príncipe regente estavam sementes da palmeira imperial (*Roystonea oleracea*), (DEAN, 1996).

Embora o Brasil possuísse diversas plantas nativas, a palmeira imperial foi integrada à arquitetura paisagística e adotada como um dos símbolos do Império, sendo incorporada à sua identidade visual e cultural. A primeira muda foi plantada em 1809 e batizada de Palma Mater. Aos poucos a espécie se espalhou pelo território brasileiro. Em espaços públicos, como jardins botânicos, praças e alamedas, sua imponência evocava uma aura de poder e domínio. Nos ambientes privados, como as grandes fazendas de café e os jardins das residências aristocráticas tornava-se expressão de prestígio e distinção social. Dessa forma, a palmeira imperial passou a ser adotada como símbolo da grandiosidade e do prestígio do Império Brasileiro, representando também seu poder sobre o Brasil Colônia.



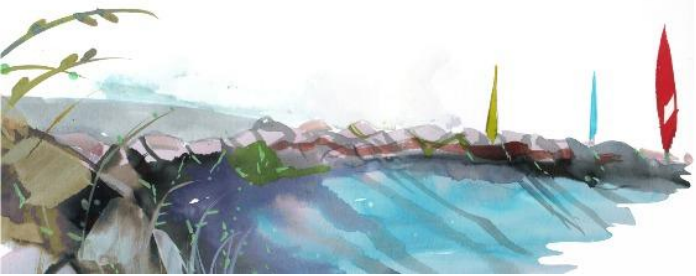
# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

Os desenhos da série *Aleia* surgiram então pelo contato com a presença marcante das palmeiras imperiais no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Mas a proximidade com essa espécie atravessa a minha vivência na cidade de Belo Horizonte desde a infância. As palmeiras imperiais marcam a parte central da Praça da Liberdade, lugar histórico que remonta à fundação de Belo Horizonte como capital de Minas Gerais, no final do século XIX. Projetada para ser o centro administrativo do estado, a Praça da Liberdade foi construída entre 1895 e 1897. Inicialmente, abrigou o Palácio da Liberdade, sede do governo, e outras secretarias estaduais. Na praça, a fileira de palmeiras imperiais conduz diretamente ao Palácio da Liberdade, antigo local de trabalho do governo de Minas Gerais, de modo a reafirmar a vocação da utilização dessa espécie como marca do poder governamental.

A vivência no Jardim Botânico durante a residência artística foi marcada também por percepções noturnas e pelo acompanhamento de processos de manutenção do local, que envolvia podas e corte de árvores doentes. Os desenhos em grafite com fundo preto, que compõem a série *Aleia Imperial*, tiveram origem na experiência de trabalhar no turno da noite, no período da residência artística. Na volta para casa, ao caminhar pela rua Jardim Botânico, ladeando as grades que cercam o Jardim Botânico, percebia as palmeiras imperiais ainda mais monumentais e enigmáticas. Os três desenhos em grafite sobre fundo preto, distribuídos entre os intervalos dos desenhos verticais em grafite sobre fundo branco, referem-se a pedaços de troncos, ao invés de representarem palmeiras em sua totalidade. A introdução da atmosfera noturna e o uso da poética do fragmento anunciaram e prefiguraram a investigação plástica e conceitual que se aprofundou no desenvolvimento do trabalho *Noite*.

A obra *Noite* (imagem 2) apresenta-se como um desenho com dimensões totais de 3,32 x 4,82 m, constituído por 25 partes, cada uma medindo 96 x 66 cm, dispostas com um espaçamento de aproximadamente 1,5 cm entre si. A composição alude a fragmentos de troncos de palmeiras imperiais envoltos em uma ambiência noturna. No período da noite, a vegetação do Jardim Botânico revelava uma paisagem transformada. Aquilo que durante o dia parecia acolhedor e familiar, assumia



# extremos

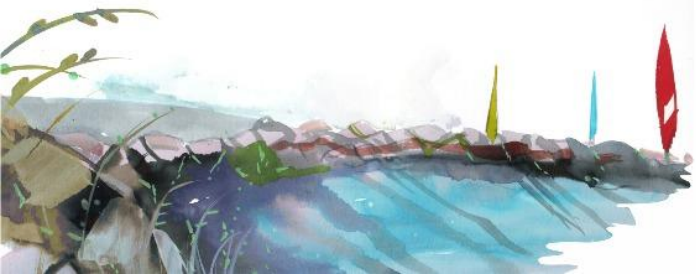
34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

contornos enigmáticos, como se escondesse antigos segredos ou anunciasse perigos iminentes. As sombras densas e o silêncio acentuado conferiam ao espaço uma atmosfera de mistério, onde a presença da natureza parecia mais intensa e, ao mesmo tempo, mais impenetrável.

A escuridão reconfigura as formas de plantas e árvores e transforma a paisagem em um território que oscila entre o real e o imaginado. A ausência de luz dissolve referências espaciais e intensifica a impressão de estranhamento diante de uma paisagem noturna. Nesse sentido, o filósofo Merleau-Ponty (1994), ao refletir sobre o período da noite, observa que ele não se apresenta como um objeto separado do observador. O ambiente noturno envolve, atravessa os sentidos, desfaz referências e até apaga a noção de identidade. Nele, não há contornos ou distâncias claras, tudo é uma presença densa e indistinta, uma profundidade sem planos definidos. A experiência noturna é sentida de dentro, como uma unidade viva que não se organiza por partes.



Imagem 2. Júnia Penna. *Noite*, 2018, Fotografia Wilton Montenegro.



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

As palmeiras imperiais, quando mergulhadas na escuridão, perdem sua nitidez. No entanto, no desenho, o traço do lápis de grafite duro deixou marcas nítidas na superfície do papel, assim como as marcas históricas de um poder que persiste na invisibilidade por meio de uma permanência silenciosa. Os trocos trazidos aos pedaços, envoltos pela escuridão que remete à noite, onde tudo se embaralha e se mistura, trazem à luz a memória de um período de dominação do território brasileiro por estrangeiros. Desse modo, a obra *Noite* pode ser lida como metáfora de um passado que ainda ressoa no presente. A sutil descontinuidade entre as formas gráficas dos troncos acentua a noção de fragmento e nos convida a refletir sobre uma história narrada de modo parcial e descontínuo, moldada pelos interesses de uma hegemonia dominante.

Apesar de fragmentado, o grande formato do desenho gera impacto. Afirma-se de modo contundente no espaço expositivo. A obra recorre à escala como estratégia para mencionar as dimensões e presença imponente das palmeiras imperiais, reforçando assim o vínculo entre forma e referência simbólica. Ao lado de uma palmeira adulta, que pode alcançar até 45 metros de altura, a percepção do nosso corpo se transforma, nos tornamos pequenos diante da grandiosidade dessa planta. Diante do trabalho, nosso corpo também se apequena em relação à sua escala, e a sensação de que há algo acima de nós permanece constante.

Na convocação do sujeito como agente ativo, o processo de apreensão da obra torna-se uma prática de envolvimento, em que a escala do trabalho atua como mediadora entre sujeito e paisagem evocada. Sem posição fixa, percorremos com liberdade a extensão do desenho. No trajeto do olhar pela superfície do desenho e do corpo pela sua extensão, camadas perceptivas podem surgir e suscitar memórias históricas ou pessoas, projeções imaginárias ou mesmo prospecções futuras. Nesse sentido o filósofo Didi-Huberman observa que “o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm naquilo que é visível”. Como a atitude de dirigir os olhos para algo não é uma ação passiva, “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre



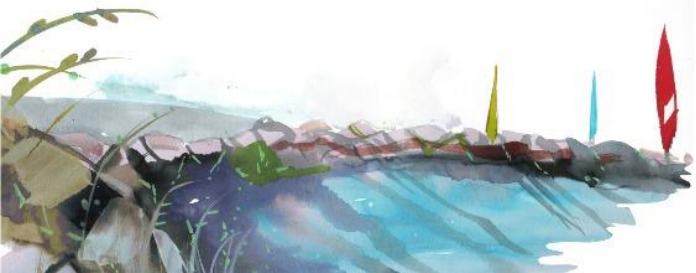
# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

uma operação de sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada e aberta” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Outro aspecto importante a ser ressaltado diz respeito à configuração dos desenhos que compõem o conjunto. Cada uma das 25 folhas que formam a totalidade do desenho é posicionada, como mencionado anteriormente, com um afastamento de aproximadamente 1,5 cm em todos os seus lados. Esse espaçamento entre as partes interrompe a continuidade da superfície e introduz uma dimensão rítmica e fragmentada, ao mesmo tempo em que ressalta a individualidade de cada módulo. A distância entre as partes gera uma estrutura em grade que organiza visualmente o conjunto sem deixar de articular a relação existente entre fragmentos e unidade do desenho. A presença dessa estrutura em *Noite* construída pelos vazios entre as folhas de papel faz com que as linhas horizontais e verticais se tornem parte constitutiva do desenho, pois são elas que ativam a tensão entre presença e ausência, entre o todo e a parte.

A grade, elemento amplamente empregado pelas vertentes construtivas da arte moderna, atua como um dispositivo formal que ordena os elementos visuais e traz à tona a superfície da tela. Sua vocação espacial refere-se ao espaço bidimensional que evidencia as qualidades físicas do plano. O jogo que se estabelece localiza-se entre o arcabouço material da pintura e um desígnio estético que mantém distante a realidade do mundo de modo a afirmar a independência do campo da arte. Rosalind Krauss (1978) aponta a presença dessa estrutura emblemática no contexto da arte moderna como a expressão de uma lógica na qual os planos físico e estético se apresentam como coincidentes. E, ao compartilharem o mesmo espaço, organizados pelas coordenadas da grade, revelam-se coextensivos. Sob essa perspectiva, a linha de base da grade passa a representar um materialismo nítido e precisamente delineado. Entretanto, diante deste ponto de vista, Krauss ressalta que artistas modernos, como Mondrian e Malevich utilizaram essa estrutura não apenas como elemento formal, mas também como um meio conceitual para expressar ideias metafísicas sobre o “Ser, a Mente ou o Espírito”, transcendendo assim a discussão



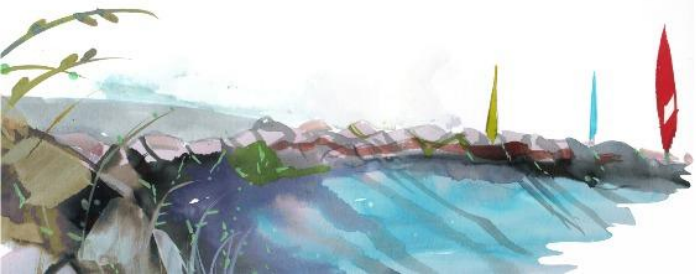
# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

apenas sobre as propriedades da matéria. Comenta ainda, que na visada desses artistas no rigor da grade, vislumbra-se o Universal (KRAUSS, 1978). Desse modo, na intenção de alguns expoentes da arte moderna, por detrás do plano estruturado pelas coordenadas da grade, revelam-se camadas que extrapolam sua superfície material.

Nos perguntamos, então, que camadas conceituais, simbólicas e formais podem emergir dessa estrutura de verticais e horizontais que compõem a configuração da obra *Noite*. Nesse desenho de grandes dimensões, a grade não se apresenta apenas como um recurso de organização espacial. Manifesta-se como um campo ativo que, embora situado por detrás das folhas de papel, interfere na dinâmica do trabalho. As linhas brancas formadas pelos espaços vazios entre os desenhos, que tornam a parede um elemento ativo na constituição da obra, não são tão retas nem possuem espessura matematicamente regular. As folhas fixadas apenas na parte superior criam sombras que, ao se projetarem, ora afinam, ora engrossam as linhas, acrescentando variações sutis à estrutura. Esses acontecimentos, ao promoverem variações visuais e pequenas irregularidades, colaboram para romper com a rigidez da grade de modo a introduzir uma certa instabilidade na estrutura.

Neste trabalho, o desejo de ordem inerente à abordagem da grade na arte moderna sugere um ordenamento racional que, paradoxalmente, convive com as impermanências da matéria representada — fragmentos de troncos que evocam a presença da natureza. Essa tensão ressoa com a própria paisagem do Jardim Botânico, onde uma vegetação meticulosamente disposta nas alamedas manifesta o sentido de ordem e o impulso humano de controlar e organizar a paisagem natural. No entanto, para manter o controle sobre a vegetação, que possui sua própria lógica de crescimento e encontra-se em constante processo de transformação, é necessário um trabalho contínuo e rigoroso de uma equipe especializada. Caso contrário a ordem desejada rapidamente se transforma em “caos”.



# extremos

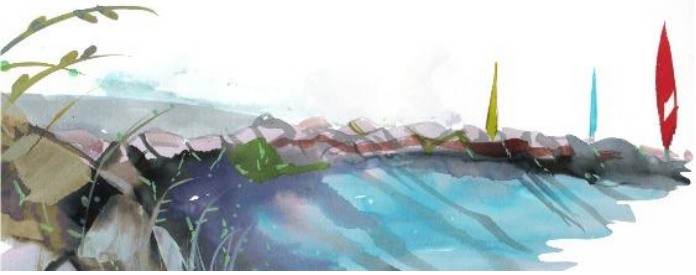
34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

A referência à grade está presente nos *Metaesquemas* realizados por Hélio Oiticica entre 1957 e 1958. Nessas obras há uma relação evidente com a tradição construtiva, que fazia uso desse elemento como estrutura reguladora. No entanto, Oiticica subverte essa lógica. Introduce movimento aos elementos geométricos dispostos no plano, instaurando um ritmo que imprime instabilidade e tensão dinâmica à composição. O fundo branco da superfície deixa de ser neutro e transforma-se em espaço de acontecimento. A rigidez da grade, antes ordenadora, é colocada em crise. Essas obras apropriam-se da estrutura modernista não para reafirmá-la, mas para tensionar e subverter seus fundamentos.

O historiador Roberto Conduru, ao analisar o *Metaesquema* de Hélio Oiticica, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo observa que se essas obras

(...) incentivam e sustentam leituras racionais, seguindo os princípios e a lógica da arte concreta, também suportam e recomendam investidas mais flexíveis, livres. Em direções outras à leitura dos sentidos deflagrados pela literalidade concretista, a obra sustenta e até incentiva interpretações de seus significados metafóricos. (CONDURU, 2017, p. 68)

Nesse sentido, o autor estabelece uma associação entre o *Metaesquema*, por ele analisado e a cidade, aproxima a obra de uma planta baixa descontínua que tensiona modelos urbanos tradicionais e modernos. Aponta que apesar de ecoar elementos da arquitetura e da cartografia, o trabalho rompe com a ordem racionalista ao combinar método e desvio, sugerindo uma cidade antirracionalista, em que o corpo está em constante tensão com o espaço construído. O autor também propõe uma relação do *Metaesquema* com aspectos da corporeidade, pois o artista estabelece na obra uma composição reversível que admite múltiplas orientações sem comprometer sua integridade, promovendo assim uma tensão com a verticalidade tradicional do corpo humano. Conduru também sugere que “a justaposição de diretrizes ortogonais e esconsas somada às diferenciações cromáticas, segundo ritmos não imediatamente



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

racionalizáveis, produzem um baile plástico que afeta o corpo de quem o vê, sugerindo que se movimente” (CONDURU, 2017 p. 69).

Em *Noite*, a sugestão de movimento atravessa o observador, convocando seu corpo ao deslocamento. A ocupação expandida da parede reforça a verticalidade do elemento arquitetônico, ao mesmo tempo em que remete à posição ereta do corpo no ato de orientar-se e mover-se pelo espaço. O corpo o qual o trabalho se refere é um corpo ambíguo que, ao ocupar o mundo, pode tanto exercer domínio quanto submeter-se, expandir-se ou ser restringido. Assim, o espaço revelado pela obra não se limita à sua dimensão física, mas configura-se também como um campo sensível e político, no qual se inscrevem relações de força, percepção e subjetividade. A articulação entre corpo, espaço e percepção também atravessa *Aleia Imperial*, com a qual *Noite* estabelece um diálogo conceitual e formal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras analisadas evidenciam uma poética visual que mobiliza o olhar para além da representação da paisagem, convocando uma leitura crítica em torno da simbologia que atravessa a palmeira imperial que ainda se faz presente de modo marcante em espaços públicos e privados no território brasileiro. A palmeira imperial, espécie marcada pela história do paisagismo colonial e seus vínculos com o poder, é evocada ora em sua imponente, ora em partes, como se, mesmo fragmentada, ainda reverberasse uma história passada que insiste em se fazer presente. Nessas obras a palmeira imperial é resignificada como um vestígio ambíguo entre o que já passou e o que ainda se faz presente. Essa oscilação entre o que se revela e o que se oculta sugere não apenas uma instabilidade perceptiva, mas também simbólica, remetendo às camadas de memória e esquecimento que atravessam a história representada por essa espécie. Assim, a presença da palmeira imperial nas obras torna-se não apenas



figura, mas índice de temporalidades sobrepostas e evocam tanto a grandiosidade e opressão de um passado oficial quanto as lacunas e silêncios que dele derivam.

Nesse sentido, *Aleia Imperial* e *Noite* operam como dispositivos críticos que atravessam o tempo e o espaço, configurando um território de reflexão sobre a paisagem como construção simbólica e ideológica. A partir da articulação entre corpo, paisagem e memória, as obras reverberam questões da arte contemporânea, ao mesmo tempo em que abrem caminho para uma escuta dos silêncios e das camadas ocultas da história. Ao mobilizar a escala, a potência do fragmento, a clareza da luz e a opacidade da noite, bem como a estrutura da grade como elemento instável os trabalhos propõem uma reflexão poética frente às narrativas hegemônicas e convidam a um olhar crítico sobre a construção da paisagem enquanto elemento simbólico, cultural e político.

## Referências

CONDURU, Roberto. Metaesquema, metaforma, metaobra. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 63–74, 2017.

Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/134617>. Acesso em: 34 mai. 2025.

Dean, W. A. **A Ferro e Fogo**: a história da devastação da Mata Atlântica brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo. Ed. 34, 1998.

KRAUSS, Rosalind. Grid. In: **October**, Vol. 9, pp. 50-64, 1979. Disponível em: <https://culturescontexts.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/krauss-grids.pdf>. Acesso 12 abr. 2025

MERLEAU- Ponty, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

## Notas

---

<sup>1</sup> Doutora pelo PPGARTES - UERJ. Professora da Escola Guignard - UEMG. A pesquisa conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG por meio da Bolsa de Incentivo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Tecnológico Para o Pesquisador Público Estadual – BIPDT, CHAMADA FAPEMIG 15/2023 e do Edital FAPEMIG 09/2022, Fortalecimento e Consolidação da Pesquisa na UEMG e Unimontes. E-mail: junia.penna@uemg.br Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/6116365502991433>.



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

---

<sup>2</sup> A Residência artística *ProjetoPlantaBaixa*, sob coordenação de Malu Fatorelli, fez parte das atividades do doutorado que realizei entre 2014 e 2018, no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Participaram também as artistas e doutorandas Débora Mazloum, Nena Balthar e Susana Anágua.

<sup>3</sup> O Projeto Jardim Atlântico foi realizado em parceria entre o Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e o Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Com coordenação de Malu Fatorelli (Instituto de Artes – UERJ) e António Olaio (Colégio das Artes – Universidade de Coimbra), o projeto contou com a participação dos seguintes artistas doutorandos: Débora Mazloum, Hugo Rodrigues Cunha, Isaura Pena, Júnia Penna, Nena Balthar, Rita Castro Neves, Daniel Moreira, Susana Anágua e Vanda Madureira.