

REVISTA

Latente

Revista Latente V1, N5 / 2025 → Educação e Arte → Jul / 25



sumário

poéticas

08 **Simone Moraes:**
a longa aprendizagem das Convivências
Valquíria Prates

108 **Ulei Corpo Ancestral**
– conversas com e sobre o filme
Alik Wunder,
Davina Marques,
Janilton Pinheiro Ferreira,
Lilly Baniwa,
Mawanaya Waurá,
Vera Lucia Aguiar Moura Tukano

latitudes

24 **Educação e arte no Acervo da Laje**
Vilma Santos
e José Eduardo Ferreira Santos

64 **Here Lies a Flag**
A Escola Desnuda
Miguel Braceli

prosas

44 **Stela Barbieri,**
um convite ao estado da arte
Por Célia Barros

deslocamentos

94 **JOGO – Chão da exposição**
Célia Barros

102 **O que pode ser Mediação Cultural?**
Org. Célia Barros. Eri Alves, Janaína Maria Machado,
Luciano Favaro, Malba Oliveira, Paula Monterrey

132 **Laboratoriar poéticas: conversas-cartografia**
em torno da terra
Gabriela Leirias

contextos

122 **O que pode uma residência artística situada?**
Entre pedagogias e cuidado no Cerrado
Tati Antunes

146 **Educar Ancestral: a arte de viver vem da Terra**
Gizele Juá Erã

156 **Feridas: instalar, sentir, transformar**
– a escola como território de criação e reflexão
Paulo Lorenzetti

em foco

168 **Mapear e mediar: as relações como**
ponte para os dados
Isadora Ifanger,
Maíra Schiavinato
e Paula Monterrey



editorial

Por Célia Barros e Gabriela Leirias

Somos uma publicação digital gratuita que divulga pesquisas de Artes Visuais no interior e no litoral do estado de São Paulo, em diálogo com projetos nacionais e internacionais, fortalecendo e articulando contextos locais. O projeto teve início em 2024 com o apoio fundamental do ProAC para estender as redes e realizar mapeamentos de cenas locais, tecendo conexões entre propostas, projetos, artistas, curadorias, espaços institucionais e independentes.

Começamos 2025 certas da importância da revista, mas com o desafio de dar seguimento sem financiamento institucional constante, de modo que chegamos a esta quinta edição recebendo muito apoio de nossa rede de colaboradores para viabilizar a revista, agora semestral. Outra novidade nesta edição é a ampliação de territórios de abordagem. Temos uma nova seção que convida um projeto/artista de atuação nacional e outro internacional, potencializando as redes e os debates em outras escalas.

Assim chegamos a esta edição com o bom desafio de pensar as relações entre Educação e Arte, tema que percorre transversalmente todas as edições da **Revista Latente**. Nosso núcleo editorial tem na prática educativa o fio dos processos criativos que envolvem a noção de fazer mundo por meio das relações.

Curadoria não existe sem educação, mas que tipos de processo educativo queremos ativar com as nossas ações?

A virada educativa no campo das artes trouxe consigo a consciência do papel da educação e das múltiplas pedagogias em diversas práticas artísticas, e destas como potencializadoras de novas concepções de educação. Essa virada se deve, em parte, ao reconhecimento

da arte como campo do conhecimento e a movimentos de artistas que romperam a dicotomia entre fazer-perceber criando novas relações possíveis que desembocaram em ações relacionais, participativas ou ativistas. Vale também referir o aprofundamento e a relevância que o ensino experimental artístico, seja de forma isolada, seja em ateliês e escolas formais, foi apresentando como ação criativa em si, capaz de mobilizar as autorias, romper estruturas, gerar relações e formas de se entender nas artes e no mundo.

Mesmo que diante dos questionamentos de Mark Fischer muitos não consigam imaginar o fim do capitalismo, podemos identificar os rastros da colonialidade na gênese e nos processos educativos, tornando cada vez mais evidente

a necessidade de romper com as relações de poder e buscar outras formas de nos relacionarmos com a posse, a necessidade e o desejo. Estruturas habituais de poder e de conhecimento se rompem com projetos como *Livros Vivos* na Unicamp. Em ***Ulei Corpo Ancestral – conversas com e sobre o filme***, Alik Wunder, Davina Marques, Janilton Pinheiro Ferreira, Lilly Baniwa, Mawanaya Waurá e Vera Lucia Aguiar Moura Tukano enriquecem as práticas do pensar e criar coletivamente para gerar acolhimento e pertencimento na universidade, que tem se aberto para outros saberes e narrativas não ocidentais.

Essa busca por criar e ser protagonista das próprias narrativas está em consonância com a experiência de educação, arte, memória e patrimônio do **Acervo da Laje**, fundado por Vilma Santos e José Eduardo Ferreira Santos na periferia de Salvador, na Bahia. Impossível em um texto dar conta da profunda capacidade de transformação que esse projeto alcança nos seus 14 anos de trajetória, enlaçando questões tão fundamentais como autonomia, resistência, dignidade, valor e vida.

Há algo vital na proposta da Escola Desnuda de **Miguel Braceli** que, desde a Venezuela, percorre esta

edição e se centra nos lugares formadores da arte em particular. Desde o pensamento arquitetural, Braceli esboça uma questão espacial inerente a qualquer dinâmica relacional-educacional: é uma roda, um meio círculo, quem se senta na cadeira poderia se sentar no chão ou na área externa debaixo de uma árvore? Como nos transformamos entre quatro paredes? O fio que Braceli tece nos conduz ao dilema mercado/sistema da arte e aos limites que as ambicionadas paredes do cubo branco nos confrontam.

Sobre os espaços formativos para o artista contemporâneo, podemos traçar um olhar crítico e sensível para o fazer, aprender e ensinar arte que se relaciona com a proposta de Residência Artística Situada da **Terra Saúva**, um lugar que articula fazeres, saberes e comunidades a partir do território, onde o cultivo de uma terra sã alinhava vínculos interespecíes.

O relato de **Paulo Lorenzetti** ocorre a partir da experiência cotidiana em uma escola pública de Araraquara. Entre os muros da escola, o professor e os alunos percorrem as paredes e, por meio de poéticas artísticas, formulam outras histórias das artes para fazê-las suas. É um relato da potência das artes para tornar visíveis limites e problemáticas da juventude, que exige respostas emancipadoras.

Por outra perspectiva, **Isadora Ifanger**, **Maíra Schiavinato** e **Paula Monterrey** fazem uma reflexão sobre o *Mapeamento de Agentes Culturais com Deficiência de Campinas*. Essa ação traz em si o primeiro gesto de uma pedagogia que se quer transformadora: a escuta. Mapear, identificar e entender os lugares, as histórias e as pessoas que os habitam é fundamental para ações que propõem mudanças estruturantes. Escutar também é um gesto de diálogo que permite ao interlocutor reconhecer-se, entender-se como parte de uma rede de ações e forças estratégicas. Emerge dessa conversa uma reflexão que precisamos tornar mais presente e constante sobre as instituições e que tipo de dependência ou associações podem se estabelecer com e a partir dessas figuras jurídicas.

Os laboratórios “Poéticas da terra”, que **Gabriela Leirias** desenvolve dentro da sua pesquisa poética *Jardinalidades*, são ferramentas sensíveis para o diálogo e a reflexão a partir dos afetos e dos contextos de cada corpo, trazendo a dimensão política e territorial da arte contemporânea, numa pedagogia da terra. Ainda sobre as aprendizagens nos processos de colaboração e participação, **Valquíria Prates** debruça-se sobre a produção da artista Simone Moraes, com sua trajetória entre os Cerrados de Ribeirão Preto (SP) e Padre Bernardo (GO), mergulhando também nos interstícios do deslocamento das práticas contemporâneas para as relações, já citado por Miguel Braceli.

Em São José do Rio Preto, interior paulista, “terras originalmente guaranis, kaingangs, oitis, mas também terenas, kariris, huni kuins e de todas nossas

nações indígenas em suas constantes diásporas, migrações e movimentações diversas”, a **Educar Ancestral** dedica-se a aprender e formular conhecimentos com as comunidades e populações indígenas que, entre si, configuram uma aldeia multiétnica em plena cidade.

A obra de **Stela Barbieri**, como artista, educadora, contadora de histórias, curadora educativa e atelierista, é uma referência irrefutável por sua trajetória e sua contribuição para os campos da Educação, da Arte e da Mediação Cultural. Para a direção editorial da **Revista Latente**, sua atuação reverbera no modo como pensamos e atuamos em nossos projetos. Noções como *exposição-ateliê* se inspiram profundamente nas obras-oficina da artista e na forma como seu trabalho nos *convida ao estado da arte*. Palavras como *encontro*, *diálogo* e *experiência*, que foram a base do programa educativo durante a sua atuação na Bienal de São Paulo como curadora educativa, ecoam em nossos projetos e seguem tecendo sentidos para além de fazermos uso de outras terminologias que proporcionem lugares similares.

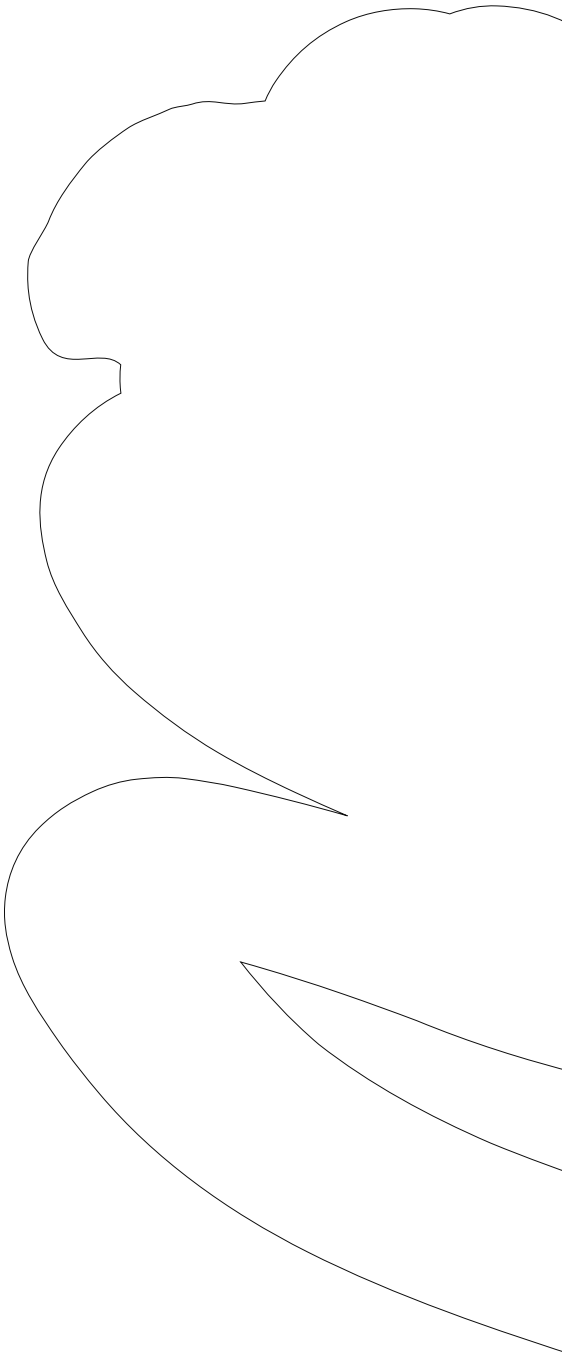
A exposição como espaço educativo e as possíveis metodologias pedagógicas, não é novidade nas histórias das artes. É bem conhecido o uso da pintura religiosa na arte ocidental como ferramenta didática ou a criação de museus e sua herança colonial. Podemos também citar as mirações Huni Kuin como trânsitos educativos de conhecimentos ancestrais ou os Adinkras que difundem valores culturais, entre tantas outras formas de exposição visual mundo afora, que procuram transmitir ideias e gerar conhecimentos.

Na dificuldade de definir uma ação tão complexa como mediação cultural, Janaina Machado, Eri Alves, Paula Monterrey, Luciano Favero e Malba Oliveira propõem algumas respostas a partir da sua atuação na área.

Quando atuamos em uma exposição, existem relações entre os agentes envolvidos que parecem invisíveis, mas estão muito presentes em todo o processo. São relações que se forjam sob uma ideia de hierarquia do conhecimento e de autoria, que podemos distender, mas tendem a se restabelecer a cada novo projeto. Em “Chão da exposição”, **Célia Barros** expressa esse território em que as ideias e os encontros se materializam, reverberando as potencialidades, mas também os limites de cada projeto.

Recuperar o brincar, dar-lhe novas formas e encontrar possibilidades de sentido na vida adulta é um dos desafios mais usuais em propostas de Educação e Arte, sendo o jogo uma estratégia lúdica de assimilação e capacidade de reconfigurar papéis. O jogo *Chão da exposição* procura entender quais são os campos de forças e de relações, visíveis e invisíveis, que acontecem numa exposição. Como poderíamos compor um desenho dessas relações? Qual configuração desse mosaico no seu ambiente ou na sua instituição cultural? Podemos experimentar transformá-lo?

Esta edição pretende somar ao debate e à investigação de noções ampliadas de educação e como práticas a ela atreladas têm sido experimentadas nos contextos artísticos. Mais uma oportunidade para artistas e demais trabalhadores das artes de refletirmos sobre as nossas práticas, procurando expandir concepções arraigadas e apontar para outros modos de compreensão sobre educação nas artes, enfocando diferentes métodos, abordagens, objetivos e a geração de diversos modos de saber. ■



poéticas

Simone Moraes: a longa aprendizagem das Convivências

Por Valquíria Prates



› Con-vivência Muvuca, imersão e conversa sobre o projeto, 2023. Fotografia: Sabrina Moura

Como garantir que, quando somos parte de um grupo que compartilha um mesmo propósito inicial a partir de um convite de alguém, estamos todos entendendo com precisão o seguinte: o que nos é comum e o que nos é individual? Seja em uma proposição artística, política ou educativa, a quem interessam as precisões e imprecisões do que se entende em um combinado? E mais ainda: como tentar garantir que cada um saia das experiências partilhadas com um pouco do que é comum a todos e com a graça individual do que lhe é faísca de criação e autoria?

Este texto não começa com a ambição de responder a essas questões em definitivo. Pretende desfiar essas e outras perguntas que já estavam lá, em algumas de nossas primeiras incursões na colaboração, em ambiente escolar, quando aprendemos a participar da criação de algo por meio da realização de trabalhos em grupo.

Neles, deparamos pela primeira vez com a escolha dos temas e dos pontos de vista para abordá-los, a distribuição de tarefas, o modo de realizar o que foi proposto e o desafio de uma mesma avaliação final atribuída ao grupo todo. Para muitos, essas situações são a primeira vez de deparar com os sentidos de valor e justiça. Até onde importa a cada um a autoria de quem fez cada parte dentro de uma proposta final?

As respostas vibrantes, passionais e minuciosas a essas inquietações nós podemos observar na tensão entre as desejadas autorias e o reconhecimento vivenciado pelos envolvidos – do alto de nossos 10 anos de idade, seja lá em que ponto da vida estivermos quando esse momento chegar.

› Con-vivência Muvuca, plantio de mudas, 2023.
Fotografia: Sabrina Moura



Criar algo em coletivo quase nunca é tão simples quanto possa parecer. Geralmente, é mais demorado e sempre pode ser muito mais político que se poderia supor de um exercício “para casa” ou da realização de uma festa.

Nas artes ou na vida, costuma acontecer de os envolvidos aprenderem não apenas sobre o assunto a que se dedicaram todos, mas também sobre a liberdade, os modos de fazer em coletivo, como se relacionarem uma empreitada comum e, especialmente, como se sustenta – e por quais razões – um convívio.

Essas aprendizagens não deveriam ser tomadas como inquietações triviais para as artes, tampouco para a educação, sobretudo considerando que há pouquíssimo tempo passamos a considerar linguagem artística o que se pratica em nome da colaboração ou do envolvimento social a partir do convite de um artista a um grupo de pessoas para “fazer algo” junto.

E esse tipo de proposição artística nomeia bacharelados de graduação em Artes ou de programas de pós-graduação, vem movimentando bienais no mundo todo há mais de uma década, já foi a base da última Documenta de Kassel, marcando presença nos processos de criação desde meados do século XX em ateliês coletivos, programações públicas e educativos de museus, intervenções em territórios de cidades, exposições e publicações sobre o assunto, propostas educativas de artistas, curadores e educadores em museus e centros culturais do mundo todo.

Embora possamos acessar muitos materiais de registro de ações, depoimentos e vivências, a cada novo projeto desse tipo é preciso criar estratégias como se fosse a primeira vez de todos os envolvidos.

E, assim, chegamos à razão de ser deste texto: gosto muito de pensar e experimentar sobre isso tudo com a artista Simone Moraes. Desde 2018, venho tendo a oportunidade de conviver e pensar mais e mais sobre os modos como a participação, a colaboração e o fazer junto são coisas que aprendemos aos poucos em diferentes instâncias do espaço íntimo e do espaço privado. Quanto mais foco colocamos nesse tema em nossas partilhas, mais longe chegamos a um ponto de pensar sobre as confluências nas relações entre pessoas e com os vivos de todo tipo que habitam a porção de Cerrado onde a artista vem atuando, na zona rural da cidade de Padre Bernardo (GO).

Trazendo um pouco de seu contexto de produção, vamos retomar alguns dos pontos que considero importantes no impacto das ações realizadas pela artista. Nascida em Ribeirão Preto (SP) e graduada em Artes na mesma cidade, Simone é uma das artistas mais comprometidas que conheço com as práticas de fazer junto, a um ponto de chegarmos a reflexões que causam a suspensão de determinadas ações por um tempo necessário e indeterminado diante das complexidades que envolvem as relações entre os participantes. Admiro essa coragem, porque muitas vezes envolve o risco de, ao recombinar decisões, ter de lidar com as escolhas de todos os outros, interromper projetos, romper colaborações momentaneamente ou de modo mais definitivo, caso não faça sentido o que se coloca em recombinação.

Em sua trajetória, Simone seguiu realizando sua prática artística enquanto trabalhava paralelamente com a agricultura e os cuidados com a família, nos anos em que começou

a investir no processo de alfabetização dos agricultores que trabalhavam em seus cultivos em Padre Bernardo (GO). Conforme os filhos foram saindo de casa, Simone intensificou sua participação em cursos, residências e viagens.

Em 2013, em São Paulo, fundou, com os artistas Marcelo Amorim e Nino Cais, o Fonte, espaço independente que reuniu o ateliê dos três e segue desde então realizando residências artísticas, exposições e uma ampla programação pública com participações nacionais e internacionais, atualmente com a direção de Marcelo.

O interesse da artista por estar em coletivo ganhou novos contornos quando a artista foi convidada por Nilton Campos, diretor do Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP), para participar de uma residência artística no museu.

Simone ficou sensibilizada pela situação da biblioteca de Pedro Manuel-Gismondi, com cerca de 3 mil itens guardados em caixas desde a sua morte, sem espaço fixo para acesso público e sem a possibilidade de recursos para ser integrada ao museu. Foi então que decidiu dar início a um conjunto de trabalhos de restauração, higienização e organização das obras, realizando um conjunto de trabalhos, exposições e programações que expandiu sua forma de fazer arte, passando a envolver mais pessoas em seus processos de criação. Conheci Simone nessa ocasião.

Com Nilton Campos, a curadora Galciani Neves me chamou para estar junto na curadoria da exposição *Desabrochar de um modo ou de outro*, realizada no Palacete 1922 (Jorge Lobato), em Ribeirão Preto.

Foi a primeira vez que Simone reuniu muitas de suas obras em um único espaço, ocupando todos os ambientes do palacete. E foi a primeira vez que a artista conviveu com um grupo de educadores que com ela recebia diariamente o público do centro da cidade em um ateliê aberto, no piso térreo da casa: Camila Paulucci, Edna Cavalcante, Helena Janólio, Gabriela Costa Sertori e Rafaella Rímoli, que realizaram visitas mediadas e atividades artísticas.

Descobrir a extensão do que já havia produzido, somado à potência do processo coletivo vivido, mudou sua percepção como artista: “Eu não sabia que tinha um corpo de trabalho. Ele estava fragmentado. Agora está aqui, inteiro, vivo, em diálogo”.

Se até esse ponto de sua carreira a artista costumava conviver e conversar sobre arte principalmente com artistas, curadores e outros profissionais da área, a partir dali se evidenciaram como arte aqueles outros tipos de conversa muito viva que Simone costumava ter nas roças e nas matas por onde passava no dia a dia. Ela costuma dizer que, desde então, a arte que lhe interessa fazer é essa do convívio.



› Simone Moraes
Limpeza ultima caixa – 63
Acervo pessoal da artista



› *Plantio Célula medicinal, 2023.*
Fotografia: Sabrina Moura

Seus gestos de coleta, classificação e arquivamento, pontos de escuta entre saberes e memórias dos lugares como modo de convivência se tornaram métodos de trabalho da artista.

Do ciclo de quatro exposições realizadas por Simone na ocasião da residência, com a curadoria de Galciani Neves e Nilton Campos, foi ganhando força em sua produção um movimento intencional de propor reflexões culturais e sociais em torno da necessidade de fazer parte e interagir com o ambiente de seu território e contribuir com os debates a partir de uma posição feminista na partilha de conhecimentos, experiências e percepções de mundo que foram duramente negligenciados ao longo da história dos lugares.

Foi durante 2018, ano de residência no MARP, que a artista começou a instaurar o projeto da Biblioteca Floresta, em Padre Bernardo (GO), uma biblioteca que “não é só árvore, é desejo”. O processo de higienização dos livros – uma etapa técnica do projeto – ganhou contornos poéticos.

As mãos que limpavam, organizavam e protegiam também tocavam histórias, poeiras de muitas existências. Era como se o gesto de cuidar dos livros fosse, ao mesmo tempo, um cuidado de si. Um gesto coletivo de transformação que afetou a todos: equipe, artistas, visitantes. O projeto não mostrou apenas obras, ele desdobrou pessoas. “Não foi só uma exposição. Foi um processo de transformação contínua, um modo de estar junto, de criar vínculos”, ela disse.

Outro ponto que emergiu com força em sua prática foi a presença crescente das mulheres em suas proposições. Atualmente, a Biblioteca Floresta é um trabalho que possibilita a realização

de muitas outras proposições artísticas que têm início com os convites de Simone para conviver. Cada vez mais, o trabalho vem se tornando um campo fértil de pesquisa – botânica, estética, sensível, que tem a intenção principal de ser um espaço de escuta. Escuta do mundo, das histórias e de si, a defesa de que ali o fazer artístico não se separa da vida.

E que, como uma semente que germina no escuro da terra, há processos que só florescem quando encontram solo fértil, diversidade de estímulos e variação adequada de clima – feito aquele que ela encontrou, poeticamente, no interior das bibliotecas de seu pai e de Pedro Manuel-Gismondi, no MARP. Dentre as ações realizadas, interessa-me como as **Convivências**, proposições colaborativas de imersão na Biblioteca Floresta, são realizadas com a mesma intensidade de desenhos, objetos, performances, projetos colaborativos e instalativos.

Simone propõe rituais de caráter curativo, vivencia ações de permanência em ecossistemas e cria modos de registro dessas temporalidades, visando a constituições poéticas/pedagógicas.

Os formatos são sempre variados, mas, em geral, a artista convida um grupo para se dedicar a um tema ou um foco por alguns dias, em convívio na Biblioteca Floresta.

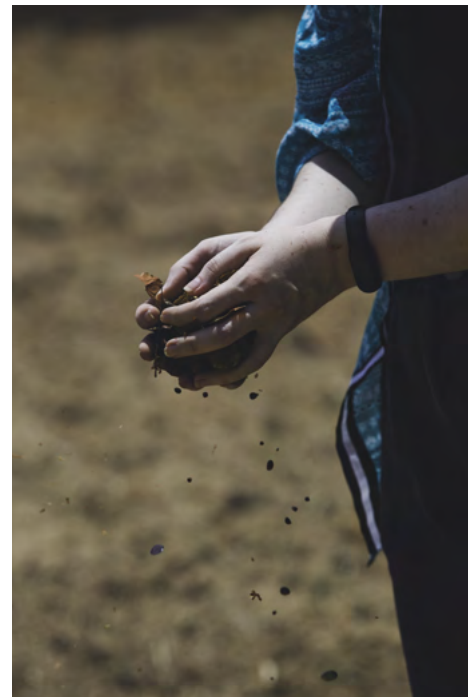
Ali, conversas, expedições, plantios, práticas de ateliê, segredos, sonhos e descobertas acontecem de forma independente a partir das trocas entre os participantes, nas refeições, nos deslocamentos, em duplas, trios, rodas, com o objetivo único de estarem juntos por um tempo, e sempre sem o compromisso-obrigação de realizarem um trabalho artístico em grupo.



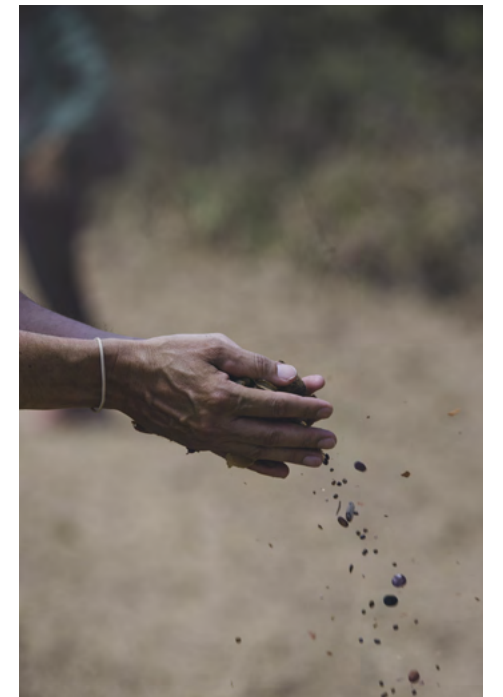
› Registro da etapa de construção da casa de sementes, casa de germinação, casa de crescimento da Biblioteca- Floresta, em Padre Bernardo (GO), 2024.
Fotografia: Sabrina Moura

“
Uma floresta
não é só árvore,
ela é desejo,
é colaboração,
é encontro
entre humanos
e outros vivos.

–Simone Moraes



› Con-vivência Muvuca, imersão, plantio e conversa sobre o projeto, 2023.
Fotografia: Sabrina Moura



O trabalho é conviver com os vivos da Biblioteca Floresta. Muitos dos que passaram pelas **Convivências** mudaram de rota e iniciaram outros trabalhos, outras investigações, outras buscas.

Esse tipo de imersão marca o modo de operar da Biblioteca Floresta. Ela não se apresenta como um lugar finalizado, e sim como uma proposta em constante desdobramento: uma instalação viva, um laboratório afetivo, um espaço de pesquisa e escuta. Simone passa dias inteiros com livros, com plantas, com gente, com silêncios.

A floresta continua expandindo seus contornos. Com novas pesquisas sobre aves, regeneração e práticas agroecológicas, há muitos artistas, educadores, pesquisadores e outras pessoas que passaram a frequentar o espaço e testemunham a chegada de outros vivos do Cerrado que há muito haviam deixado de frequentar o lugar. A Biblioteca Floresta virou plataforma, campo de troca e rede de afetos.

Simone diz sempre que “Uma floresta não é só árvore, ela é desejo, é colaboração, é encontro entre humanos e outros vivos”. E é nesse lugar de atravessamentos que sua arte acontece, tecendo vínculos.

O que vimos nascer ali no MARP foi mais que uma residência, foi mais uma evidência de que arte, ciência e educação, quando se tocam, têm o poder de reconfigurar afetos e transformar como nos relacionamos com o mundo – desde que exista a intenção de aprender a conviver. ■

› Con-vivência Muvuca, imersão, plantio e conversa sobre o projeto, 2023.
Fotografia: Sabrina Moura



Valquíria Prates

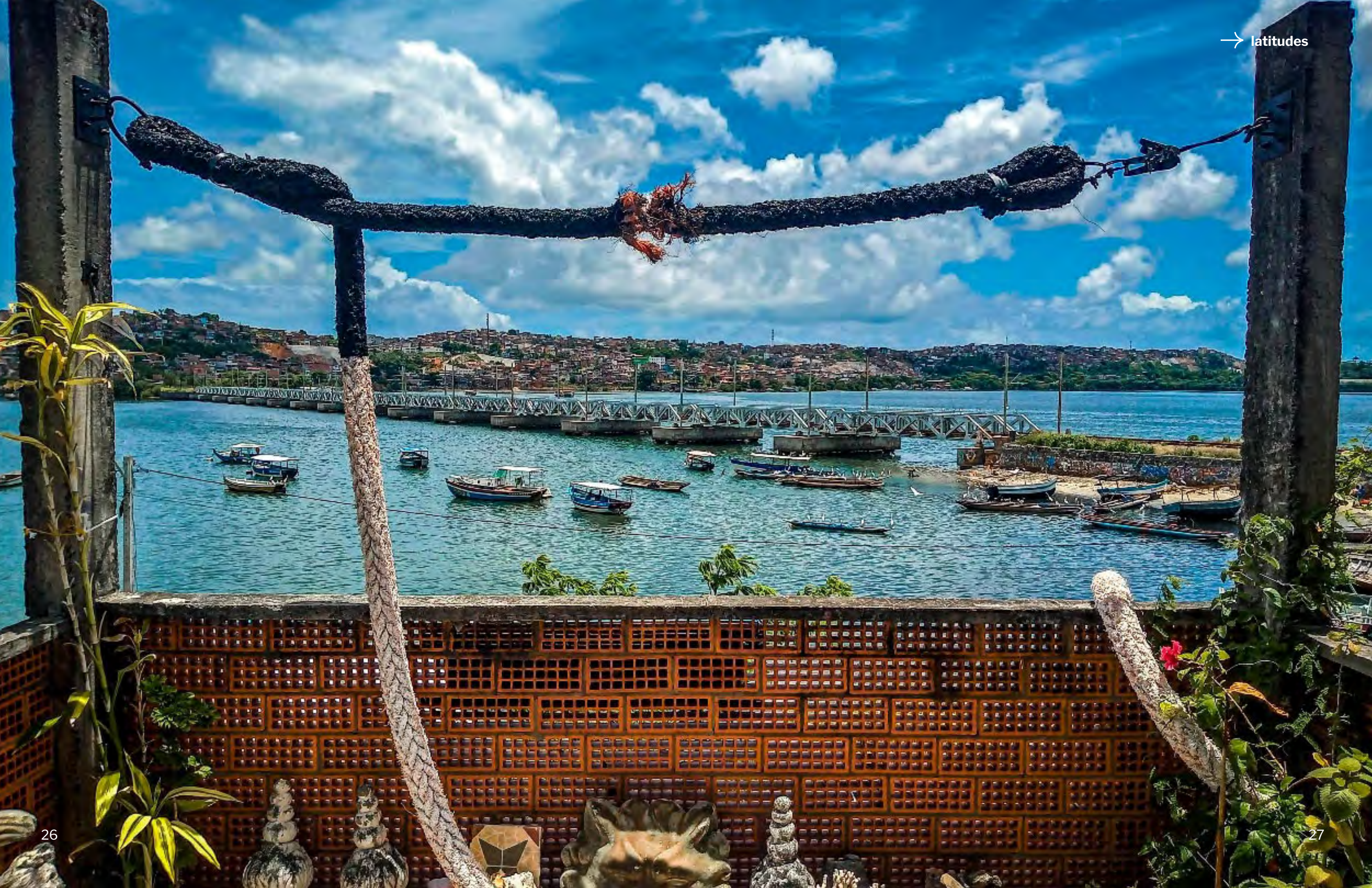


Atua na mediação cultural das artes visuais e da literatura como pesquisadora, escritora, curadora e educadora em museus, bibliotecas, universidades, escolas e instituições culturais. Graduada em Letras e em Pedagogia e mestra em políticas públicas de acessibilidade pela Universidade de São Paulo, é doutora pelo Instituto de Artes da Unesp com a tese *Como fazer junto: a arte e a educação na mediação cultural*. Atualmente é colaboradora do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Instituto Moreira Salles, da Fundação Roberto Marinho, do Polo Sociocultural Sesc Paraty e do Instituto de Arte Contemporânea de Ouro Preto.

latitudes

Educação e arte no Acervo da Laje

Vilma Santos
José Eduardo Ferreira Santos



› George Souza
A Corda arrebenta para
o lado mais fraco.
Fotografia da varanda
na casa 2, 2021.

Fundado e mantido pelo casal de professores Vilma Santos e José Eduardo Ferreira Santos e suas respectivas famílias, o Acervo da Laje, localizado no Subúrbio Ferroviário de Salvador, nasce sob uma perspectiva que integra a educação e a arte como pilares para a formação crítica, reflexiva e estética das pessoas que por aqui passam.

Historicamente, na periferia soteropolitana, a educação foi a base e a sustentação das lutas por moradia, educação comunitária, saneamento básico, saúde e acesso à cultura. As comunidades do Subúrbio Ferroviário de Salvador que surgiram nas décadas de 1970 e 1980, a despeito da pobreza, tinham associações comunitárias que organizavam moradores e moradoras para esses enfrentamentos com as esferas governamentais por causa de suas reivindicações. Hoje damos continuidade a essas lutas a partir da arte e da memória.

O QUE É E O QUE HÁ NO ACERVO DA LAJE?

O Acervo da Laje é composto de artes urbanas, periféricas, dessas que o Brasil e o mundo não estão acostumados a ver, mas, quando as veem tentam sempre invisibilizar e colocar debaixo do tapete da história da arte e dos seus cânones hegemônicos.

É a velha história do povo que cria, então vem alguém e se apropria, e por isso apresentamos obras de arte produzidas na diáspora dentro das grandes diásporas, pois nosso “degredo” veio da exclusão histórica brasileira que nos colocou nas periferias, pensando que jamais iríamos nos insurgir através dos campos que talvez sejam mais simbólicos para as elites, ou seja, as artes, as estéticas, as poéticas e nossos modos de criação. Criamos o Acervo da Laje como um espaço de memória da periferia e para a pesquisa em artes periféricas. Considerando que a maioria

dos museus se concentra no centro da cidade do Salvador, o Acervo da Laje é um dos primeiros espaços museais surgidos na periferia. Um ambiente que provoca deslocamentos estéticos dentro e fora da cidade, tencionando as noções de arte, assim como de centro e periferia.

O Acervo conta com uma extensa rede de colaboração de moradores das periferias, estudantes universitários, professores e agentes culturais e em 2014 participou da 3ª Bienal da Bahia, na qual Carol Souza, Mila Souza e Lílían Ventura desenvolveram uma série de ações culturais de mediação, com oficinas de desenho de observação para crianças e bate-papos na laje sobre temas relacionados às artes nas periferias, ações estas que foram se tornando atividades contínuas no Acervo da Laje.

A CASA – MUSEU – ESCOLA

O conceito de Casa – Museu – Escola é um dos diferenciais do Acervo da Laje, caracterizado pela possibilidade de, nos espaços periféricos, as pessoas se sentirem acolhidas em estruturas sem a rigidez dos museus hegemônicos, com espaços em que é possível interagir com as obras, dialogar, almoçar, deitar-se em redes, levar mudas de plantas, estudar em ambientes permeados de obras de arte e artefatos de memória, pesquisar sobre o território, tudo isso próximo das nossas vivências, em razão da própria arquitetura das casas das periferias e suas lajes, que são ambientes de socialização, trabalho e festividades.

Nesse sentido, o Acervo da Laje tem como característica o acolhimento e a fruição dentro de casas abertas, nas quais visitantes vivem a experiência de ter a arte ao seu lado, no seu território, como parte da sua história, preservando a familiaridade das casas suburbanas, mas também educando como escolas e sendo espaços de memória, como os museus comunitários.

TRAJETÓRIA DE SEUS FUNDADORES

O Acervo da Laje tem em Vilma Santos, sua fundadora, a dedicação à educação de muitas gerações, em virtude do “reforço escolar”, em que acolheu, em sua casa e na casa de sua querida mãe, Dona Antônia, de saudosa memória, muitas crianças e adolescentes para estudar no contraturno da escola.

Ela também participou das Pastorais da Criança, Afro e Carcerária, e, nesse sentido, essas vivências integram suas experiências nas ações educativas do Acervo da Laje indicadas neste texto. Já José Eduardo Ferreira Santos, pedagogo, mestre em Psicologia e doutor em Saúde Pública, estudando travessias de jovens e repercussões de homicídio entre eles, atua na prevenção da violência por meio das ações estéticas e educativas do Acervo da Laje e lida com a curadoria e pesquisas.

O fato de ambos serem educadores contribui para que as ações do Acervo da Laje sejam voltadas para a educação, a pesquisa e a curadoria, tendo as ações educativas primazia, pois fazem parte do cotidiano por meio de diversas proposições que se renovam no tempo.

A METODOLOGIA DO ACERVO DA LAJE

Pensando o Acervo da Laje como um espaço de educação, arte e memória, geralmente as pessoas perguntam sobre nossa metodologia e como ela se desenvolve durante as atividades.

Para começar, o primeiro aspecto da nossa metodologia é o encontro humano, e ele pode ser intergeracional, com públicos diversos, e sempre o encontro como uma dimensão de ensino e aprendizagem e troca de saberes.

O segundo aspecto da nossa metodologia é uma espécie de pedagogia do não controle e da experiência como fator de aprendizagem. Por não controle entendemos que as pessoas precisam da liberdade dentro do espaço museal, da casa e da escola, isto é, podem tocar as obras, interagir com elas e fazer experiências que muitas vezes não são permitidas nos espaços mais hegemônicos, dadas as suas racionalidades, que são diversas das nossas, pois entendemos que muitas vezes, nos espaços hegemônicos, o controle do corpo e da mente é dado por diversos fatores.

No nosso caso, por ser um museu cuja premissa nasce da experiência da exclusão desses espaços nas periferias, contamos com a exuberância e a abundância de obras que permitem maior interação sem medo de danificações, visto que há uma grande reserva técnica que possibilita a reposição de obras, o que, por incrível que pareça, nunca foi necessário fazer.

O não controle implica uma disposição de obras e artefatos de memórias com os quais as pessoas possam interagir sem medo, possibilitando a realização de experiências que vão além da contemplação ou da fruição, sendo permitido o toque, a manipulação, que consideramos importantes para o desenvolvimento de outras aprendizagens



Outro aspecto importante da metodologia do Acervo da Laje é a formação contínua de todos os públicos que o frequentam: artistas, crianças, adultos, jovens, idosas, ou seja, todas as pessoas são formadas a partir do contato com as obras e com os fundadores do espaço, que continuamente têm um momento nas visitas e nas oficinas para apresentar o espaço, suas obras, sua história, além da mediação de Suely, que apresenta a exposição *Memórias para Dona Antônia*.

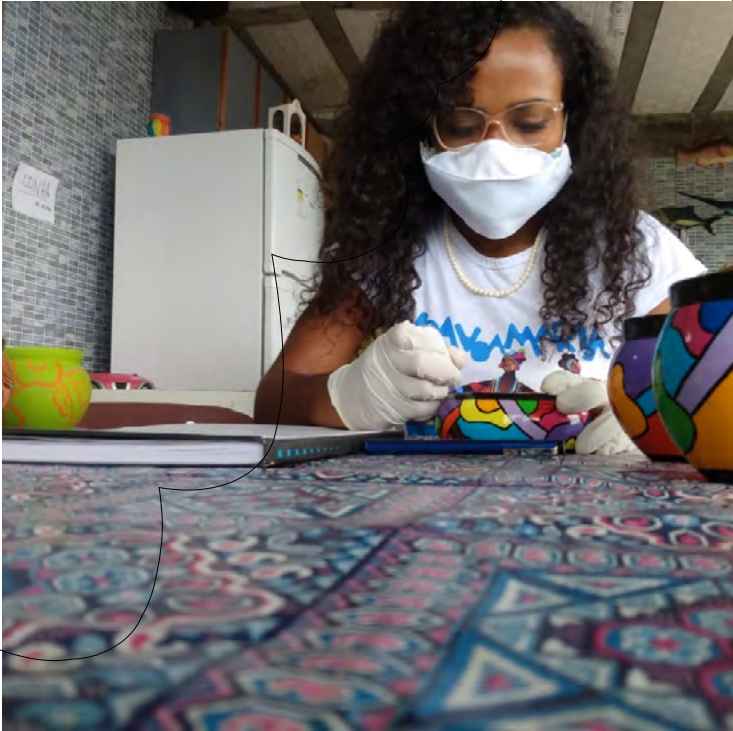
Essa formação contínua se dá como uma prática pedagógica para introduzir as pessoas no universo do Acervo da Laje e indica também aos acervos documentais do Cedoc Dona Coleta de Omolu, a Hemeroteca e a Sala de Música Clementina de Jesus.

Os diálogos circulares ou em volta da mesa também se constituem como momentos de formação e aprendizagem, pois permitem o contínuo desenvolvimento de ações educativas, fomentando questões sobre pertencimento, territorialidade, arte

produzida nas periferias, autorias, além de histórias que só os protagonistas conhecem e são transmitidas pela oralidade, mas também na documentação existente no Acervo da Laje, como livros raros, recortes de jornais, fotografias etc. Esses diálogos são feitos tanto no Acervo quanto em outros espaços quando somos convidados a falar sobre a experiência. Outro aspecto da metodologia que consideramos importante é a realização das oficinas como uma atividade contínua que atravessa esses 15 anos de existência dos espaços do Acervo da Laje.

Por oficinas entendemos o momento de encontro pedagógico e de formação entre artistas e demais profissionais com os públicos que frequentam nossas atividades, e nesses encontros acontecem a transmissão, a proposição e a troca de saberes específicos por meio de técnicas e metodologias adequadas para que as aprendizagens artísticas e culturais aconteçam. Os resultados das oficinas geralmente se desdobram em exposições, novos acervos individuais e coletivos, que são polinizados no território.





› Catalogação de Objetos e Cômodos, Projeto contemplado pelo Prêmio Jaime Sodrê de Patrimônio Cultural, da Fundação Gregório de Mattos, Prefeitura de Salvador, por meio da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, com recursos oriundos da Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo, Governo Federal, 2021.

EDUCAÇÃO, ARTE E MEMÓRIA

Educação, arte e memória são os pilares das atividades do Acervo da Laje, pois entendemos que educar é um gesto contínuo por meio de diversas proposições pedagógicas.

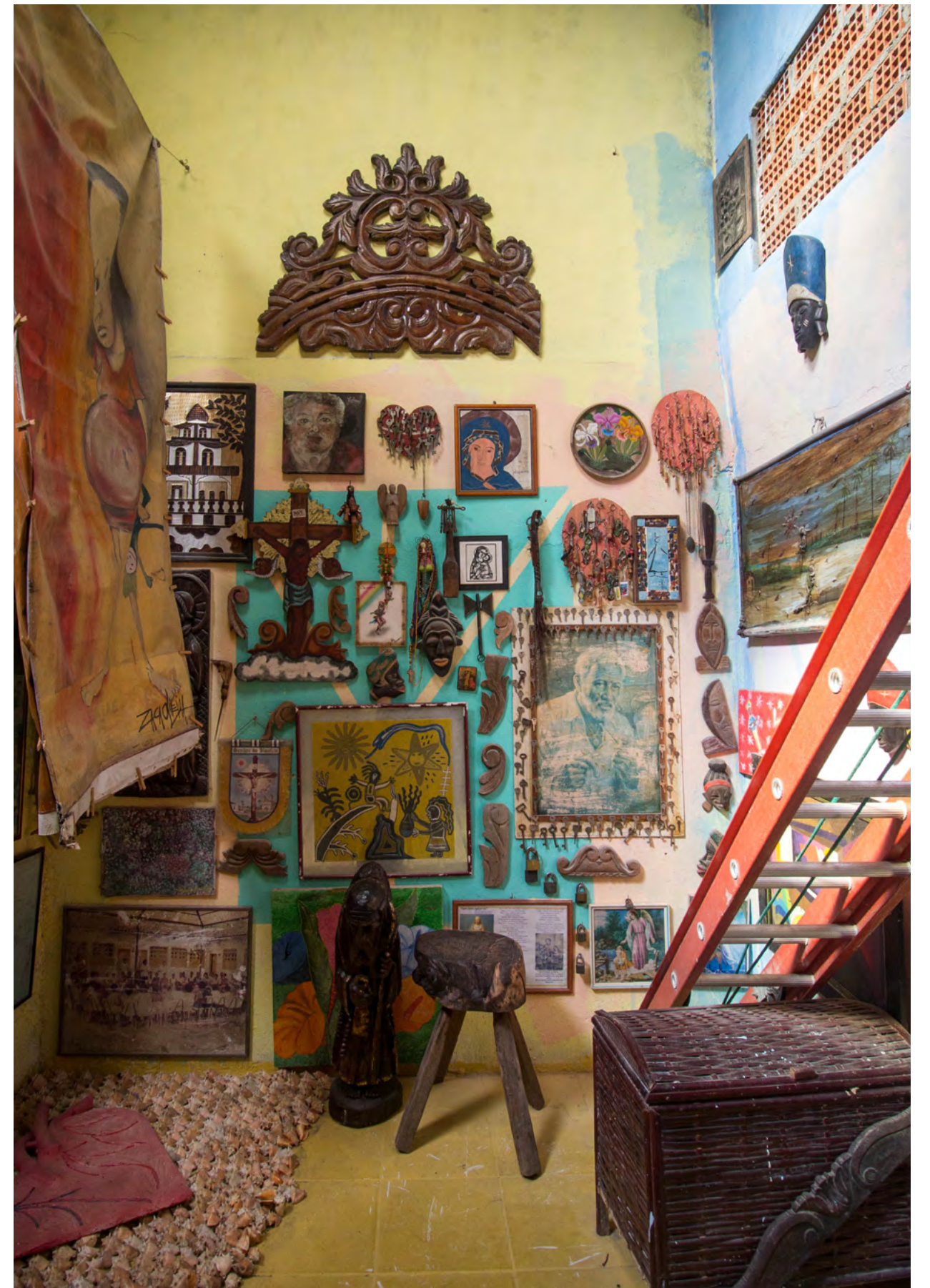
A educação, para nós, tem um caráter emancipatório e de mobilidade. Educar, no Acervo da Laje, é um ato contínuo dada a intencionalidade pedagógica existente no lugar, no qual as pessoas são convidadas a ler as obras, criticá-las, estabelecendo uma relação contínua de aprendizagens e troca de saberes.

Educar pela arte tem sido um convite a superar os estigmas em relação às nossas territorialidades periféricas, provocando experiências de pertencimento, e se dá, também, pela relação da educação com a produção

contínua de memórias a partir das oficinas, pois entendemos a memória como uma ferramenta potente de criação de narrativas no presente, distante das narrativas hegemônicas.

Nesse sentido, dentro da educação, a arte cumpre uma função muito importante de elemento de criação, emancipação e criação de repertórios tanto imagéticos quanto de elaborações estéticas. A arte tem um elemento que consideramos importante, que é o acionamento do protagonismo, promovido diretamente por meio das oficinas, nas quais emergem a criação, a formação e a fruição. Para que isso ocorra, é necessário que haja disponibilidade de materiais como lápis de cor, tinta, papel, madeiras, ou seja, estímulos e suportes para que novas obras surjam.

› Registros da Casa 01.
Fotografia: Marina Muniz



FORMAÇÃO ARTÍSTICA E EDUCAÇÃO



› Catalogação de Objetos e Cômodos, Projeto contemplado pelo Prêmio Jaime Sodré de Patrimônio Cultural, da Fundação Gregório de Mattos, Prefeitura de Salvador, por meio da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, com recursos oriundos da Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo, Governo Federal, 2021.

A formação pedagógica e artística no Acervo da Laje se dá diretamente pela orientação e pelos encontros com Vilma Santos, que é a responsável por todas as atividades educativas e de formação.

Mas essa formação acontece em diversos níveis. Primeiro com as/os artistas, com as/os quais Vilma tem reuniões e encontros para informar, formar e adequar as atividades para as diversas idades de públicos que frequentam as oficinas do Acervo da Laje.

É ela e com ela que artistas proponentes das oficinas dialogam para discutir metodologias, formas de utilizar os espaços, a adequação destes para a realização das atividades, a disponibilidade ou não de materiais, especificidades dos públicos participantes, além das questões éticas, como as autorizações para participação e uso de imagem, e questões que envolvem a saúde ou a interdição de algum alimento, material ou suporte que possa provocar danos à saúde, seja ela física, psíquica ou relacional.

E essas orientações também indicam de que maneira fornecer informações sobre como lidar com cada participante, respeitando suas especificidades. É muito importante formar artistas para propor as oficinas, pois entendemos que diversos aspectos pedagógicos, como o tempo de aprendizagem, a quantidade de pessoas presentes nas oficinas, a utilização de materiais e suportes adequados para cada faixa etária, a forma de falar e apresentar os conteúdos, a observação e o cuidado com materiais perfurocortantes, além da disposição do espaço para atender às necessidades fisiológicas, dentre outras, que podem emergir durante as atividades.

É importante que essa formação artística esteja diretamente interligada às práticas pedagógicas, pois elas oferecem maior efetividade na formação e na aprendizagem, tanto dos educadores quanto dos educandos.

Nesses processos formativos, a presença e a mediação entre artistas e participantes das oficinas, ou seja, de educadores e educandos têm sempre a mediação de Vilma Santos, que é quem faz a interlocução com as famílias, particularmente as mulheres, mães das crianças que, por exemplo, também participam das oficinas. No entanto, quando participam das oficinas, o interesse delas se desloca para um campo mais relacionado ao autocuidado e a práticas em que a arte esteja voltada para suas demandas de fala, escuta, socialização e aprendizagem de técnicas que possam utilizar na vida cotidiana.

Há, nesse sentido, uma modificação da metodologia, que se torna, desse modo, cada vez mais elaborada em conjunto, em relação às mulheres e a seus desejos e aspirações. Nas oficinas com as mulheres, as cartografias afetivas sobre as experiências no território são momentos importantes de elaboração de memórias e narrativas que são socializadas e acionam o protagonismo diante de diversos aspectos do cotidiano.

Trabalhar com as mulheres em diversas oficinas de arte, autocuidado, memórias e cartografias afetivas têm sido o objetivo buscado pela arquiteta e mestrandia em arquitetura Carol Souza, primeiro com o projeto

Mulheres da APA (Área de Proteção Ambiental) do Parque São Bartolomeu e atualmente com as oficinas ministradas por Melissa Modesto, que têm atraído as mulheres do território pela necessidade de ter um tempo propício para elas, com novas atividades e oficinas que valorizam seus fazeres, seu autocuidado, sua autoestima e seu protagonismo.

Para atender a essa diversidade de públicos, é necessário que essa mediação pedagógica seja contínua, como um processo de formação de artistas que propõem oficinas para transmitir seus saberes, suas técnicas, e tudo isso promovendo troca de saberes e aprendizagens, além da finalização dos processos com interação e exposição das obras de arte produzidas.

Nesse processo de formação, além do tempo, temos como fatores determinantes a existência de lugares adequados para as oficinas, a disponibilidade de uma cozinha coletiva para a feitura e a distribuição dos alimentos, que também são fundamentais para a realização de cada atividade de formação, assim como a disponibilidade de banheiros, água potável e ambiente arejado e de conforto para atender às demandas necessárias para a efetivação do processo ensino-aprendizagem.

Assim, a formação artística e a educação são processos contínuos para todas as pessoas que participam das ações do Acervo da Laje, como componentes indissociáveis de sua prática, pois permitem que haja processos educativos que atravessam as práticas artísticas como modo de elaboração contínua das experiências.

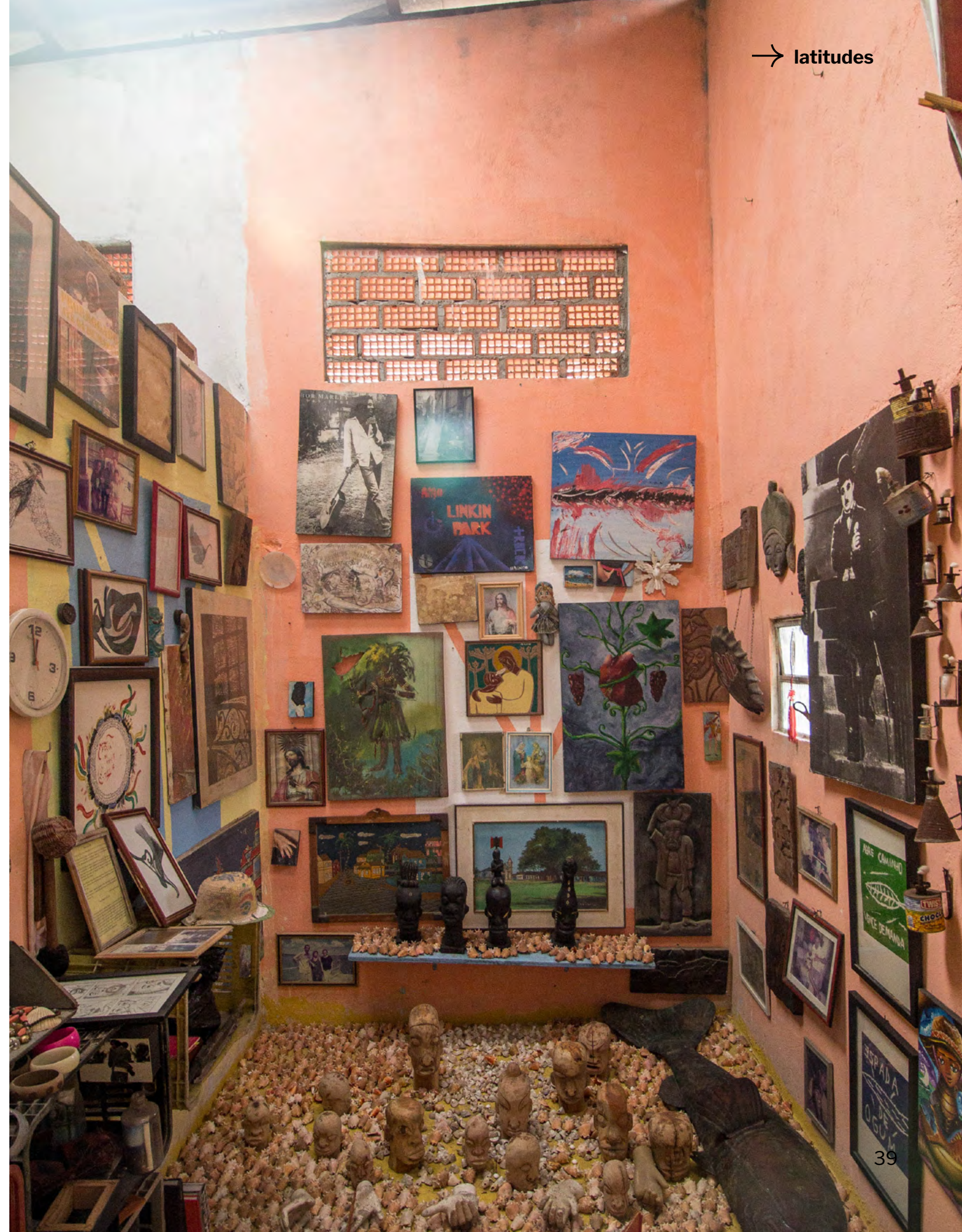
AS INTERFACES DIALÓGICAS ENTRE ARTE E EDUCAÇÃO: MOBILIDADE EM DIVERSOS NÍVEIS

Para o Acervo da Laje, a educação tem um papel muito importante na formação da pessoa, pois ela permite, dentre outras coisas, mobilidade em diversos níveis e sentidos: cognitiva, orientação para o futuro, criação de repertórios e aprendizagens.

Por sua vez, a arte tem também funções importantes por causa de seus processos criativos e imaginativos, do acesso às diversas técnicas e da utilização de linguagem diversa, o que favorece o raciocínio e as habilidades de socialização e aquisição de novos conceitos.

Pensando na realidade de uma cidade como Salvador, os espaços de arte, em sua maioria, encontram-se no centro, o Acervo da Laje vem cumprindo a função de democratizar e oportunizar no território suburbano essas interfaces dialógicas entre arte, memória e educação, por considerar que também se faz necessária a presença de espaços de socialização e mobilidade através da arte nesses territórios, promovendo o acesso a ela como direito da cidadania, como política pública capilarizada que ofereça outros repertórios em territórios que continuamente são estigmatizados pelos meios de comunicação e pela opressiva desigualdade brasileira, pois consideramos que a presença de um espaço de arte, memória e educação no território permite a formação das novas gerações para uma realidade mais diversa e culturalmente situada. ■

› Registros da Casa 01.
Fotografia: Marina Muniz





› Registros da Casa 01. Fotografia: Marina Muniz



Vilma Santos

Mulher negra, educadora desde os anos 1990, foi coordenadora voluntária da Pastoral da Criança, da Pastoral Afro e da Pastoral Carcerária, fundadora do Acervo da Laje, no qual coordena a seção educativa. Realizou, como curadora e coordenadora, diversas exposições artísticas e é responsável pelas oficinas para crianças, jovens e mulheres.

José Eduardo Ferreira Santos

Pedagogo (UCSal), mestre em Psicologia (UFBA), doutor em Saúde Pública (UFBA), fez estágio pós-doutoral em Cultura Contemporânea (PACC – UFRJ), no Instituto de Psicologia da UFBA, no Programa de Pós-Graduação em Família na Sociedade Contemporânea da UCSal, pelo Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD – Capes). Atualmente, é pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da UNEB. É curador e responsável, com Vilma Santos, pelo Acervo da Laje, que reúne obras artísticas e históricas do Subúrbio Ferroviário de Salvador e de toda a cidade.

› Registro da Casa 02 (vista externa).
Fotografia: José Eduardo Ferreira Santos

prosas

Stela Barbieri, um convite ao estado da arte

Entrevista por Célia Barros

Stela Barbieri é artista, autora, educadora, compositora e contadora de histórias. Dirige o binãh – espaço de arte que é um lugar de educação e invenção. Foi curadora educacional da Fundação Bienal de São Paulo (de 2009 a 2014), diretora do educativo do Instituto Tomie Ohtake (de 2002 a 2014) e é assessora na área de arte e educação para várias escolas e museus em diferentes estados do país, além de ter publicado diversos materiais educativos para instituições culturais e 30 livros para o público infantojuvenil. Como artista tem exposto regularmente desde os anos 1980 e mais recentemente lançou o seu primeiro álbum musical *Canoa*.



ouça aqui
o álbum *Canoa*

› Fotografia: Marcelo Guarnieri.



› Fotografia: Vitor Dias



› Fotografia: Artur Calazans



› Fotografia: Stephany Tiveron

→ **prosas**



Como acontece esse cruzamento de interesses ao longo da sua trajetória?

Acho que toda esta história tem a ver com minha infância. A minha trajetória profissional se funde de forma espiralar com as minhas experiências de formação. O binãh, que criei há dez anos junto com meu companheiro Fernando Vilela, lembra muito o quintal das minhas tias em Araraquara, onde cresci. As três eram solteiras, tinham uma casa muito simples, e uma delas, a tia Lilita, era professora de francês e tinha um guarda-chuva que ela abria para contar histórias. Tia Conceição era uma mulher muito silenciosa, professora de Educação Física. A tia Maria tocava sanfona, dava aulas de arte no quintal e me contava muitas histórias da Bíblia, desde as mais terríveis, de cortar a cabeça, até as mais incríveis, em que o mar se abria. Para mim, aquele lugar era um espaço para viver a imaginação, viver o fantástico.

Elas foram, de alguma forma, responsáveis pelas minhas escolhas. Considero que influenciaram o jeito como construí o binãh, assim como o meu primeiro trabalho de baby-sitter aos 14 anos ou a minha decisão de estudar Jornalismo em Campinas, porque queria ser escritora, para falar da biografia das pessoas a partir dos acontecimentos mais ordinários.

Com 17 anos, trabalhei como professora estagiária numa escola e, ao mesmo tempo, trabalhava no educativo do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, quando comecei meu trabalho como artista, então, desde sempre, circulei entre a produção de arte, o museu e a escola. Sempre contei histórias, vivi uma temporada como contadora de histórias, daí a presença das narrativas dentro dos trabalhos. Em 1987, fui selecionada

como educadora na Bienal de São Paulo e alguns anos depois passei no edital de exposições do Centro Cultural São Paulo.

Nessa época, eu tinha largado o Jornalismo e estudava Pedagogia na Unicamp, enquanto fazia aulas de arte com Heitor Takahashi, Guto Lacaz, Carlos Fajardo, entre outros. Durante todo esse tempo, as crianças sempre me inspiraram, elas foram minhas maiores mestras. Meu trabalho parte da observação da vida das crianças com as materialidades e da atenção às relações que existem entre os diferentes seres vivos: a força como uma semente brota e como seus movimentos deixam marcas.

Ser mãe me permitiu expandir a minha expressão, desfrutar da presença entre um fazer e outro na cozinha de casa e afinar os processos de desdobrar as ideias pelos desenhos e pelas maquetes. Fiz muitos ateliês com os meus filhos, experimentando várias matérias, com eles cantei, fazíamos teatro. Eu me diverti muito como mãe, embora isso tenha diminuído a minha presença nas artes, que exige relações, acompanhar as aberturas, fazer-se presente. Mas sempre mantive uma constância no meu trabalho, conseguindo fazer meus trabalhos e exposições, mesmo quando atuei como diretora do educativo no Instituto Tomie Ohtake e curadora educacional da Bienal.

Quando encerrei minhas ações na Fundação Bienal e no Instituto Tomie Ohtake, eu estava tão exausta que comentei com o meu companheiro: acho que queria mudar tudo, queria ser cantora, mas agora é tarde... Na verdade, eu sempre compus e cantei, mas ainda não tinha compartilhado essas experiências, o disco *Canoa* é resultado de uma vida inteira cantando em família, com amigos ou trabalhando.

› Stela Barbieri
Exposição *Pausa*,
Sesc 14Bis
São Paulo, 2025.
Fotografia: Ale Catan





› Público interagindo com a obra-oficina *Lugar para plantar*, no Sesc Osasco, Osasco, São Paulo, 2015.
Fotografia: Stephany Tiveron

“
minhas ações
educativas são
sempre convites
ao estado da arte,
tanto quanto uma
obra de arte.

No Brasil, percebemos historicamente uma linha de pensamento artístico que tem como campo a educação ou a criação de espaços de invenção, integração, liberdade, saúde e vitalidade social. São vários os momentos históricos em que encontramos esse tipo de produção, mas alguns pontos são incontornáveis: os “Domingos da Criação”, propostos pelo curador Frederico Moraes, que aconteciam no espaço público do MAM Rio (RJ)

na década de 1960, ou a mudança de paradigma de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que criam espaço para uma possibilidade de arte menos hierárquica em relação à produção artística. Situo o seu trabalho claramente nessa linha de pensamento e vejo que atualmente muitos artistas entendem a sua prática a partir da criação de relações, em que a figura do artista “como o grande criador” se desvanece, para ser um agente que provoca o acontecimento.

› Vista da exposição *Mirantes*, no Sesc Registro, Registro, São Paulo, 2019.
Fotografia: Stephany Tiveron



Como você entende essa fusão entre o gesto artístico e a ação educativa?

Me sinto parte desta linhagem de artistas, educadores, propositores de participação de diferentes públicos, de obras que se constroem na relação. As ações educativas que faço, sinto que também são convites ao estado da arte, tanto quanto uma obra de arte.

Quando olho para os diferentes tipos de ação presentes na minha vida, acho que tem uma coisa comum que são os processos, desde estudar junto com a equipe da Bienal toda sexta-feira, em reuniões que envolviam questões de produção, até partilhas sobre estudos das percepções das obras de arte e ações poéticas. Percebo que sempre estou neste estado de arte – estado de ateliê – quando estou arrumando uma mesa, preparando um jantar para um monte de gente, são sempre processos. Quando nos deitamos no sofá com os filhos para conversar ou as trocas com nossos cônjuges. A mãe que é velhinha e precisa só de nossa disponibilidade para conversar e estar junto. Sinto que estou sempre me preparando. Preparando as aulas, preparando as obras de arte, preparando ateliês. Preparando para. Para fazer com, preparando para as pessoas, para fazer com elas. E acredito que isso não é diferente de um agricultor, de uma pessoa que lida com a terra que prepara e vive os processos do plantio e acompanha o desdobrar do broto, os florescimentos e as frutificações.

É assim que me aproximo de ideias, de projetos artísticos. Desenho, faço maquetes, me aproximo aos poucos das configurações que aquilo vai tendo. Algumas vezes, sinto uma eletricidade de começar um trabalho e, ao mesmo tempo, um desconforto por não estar ainda configurado. Um desassossego. Isso acontece quando vou me encontrar com grupos de crianças, mesmo tendo tanta experiência. Sempre surge uma certa timidez no começo, uma aproximação aos poucos. Não é que eu chego chegando, é aos poucos que vou conseguindo criar essa atmosfera junto. Convivendo, criamos intimidade entre pessoas e com outras espécies, com as ideias e com as materialidades. É processual e vital.

› Stela Barbieri
Desenhos na exposição
Mirantes, no Sesc Registro,
Registro, São Paulo, 2019.
Fotografia: Stephany Tiveron



› Stela Barbieri
Desenhos
Fotografias: Vitor Dias e Lamenic



Em 2013 você realizou a exposição *Circuito de narrativas líquidas* na Central Galeria de Artes, em que o público era convidado a interagir de forma contemplativa na exposição. Poderíamos dizer que esse momento deu início ao projeto *Lugares*, que também tem a ver com essa questão do compartilhar processos e aconteceu em várias unidades do Sesc (São Carlos, Bauru e Osasco, Santana, Belenzinho, Bom Retiro) nos anos seguintes? É aqui que surge a ideia de obra-oficina?

Para mim, os universos da arte e da educação têm muitas coisas em comum. Preparar aulas tem a ver com fazer arte. Minha intenção foi juntar esses dois vetores e também outros campos que me interessam, as narrativas, os livros, a música, a relação com as outras naturezas.

Para a exposição na Central Galeria, me propus a conversar com as pessoas durante a montagem da exposição, por isso desenhei aquelas cadeiras de balanço, para que as pessoas pudessem ficar no espaço se balançando e olhando os desenhos. Foi uma exposição em que partilhei pela primeira vez todo o processo de elaboração de uma instalação, que geralmente fica invisível para quem visita as exposições. Foi um momento de virada no meu trabalho como artista e educadora, fiquei 15 dias montando a exposição e, durante esse tempo, tive várias conversas com outros artistas, educadores, psicólogos e curadores. Depois da exposição aberta, fizemos muitos encontros com crianças, artistas, educadores e outros visitantes. A ideia de estar junto em uma exposição, de ficar um tempo nela.

As “obras-oficinas” nascem dessa experiência. Uma obra de arte e, ao mesmo tempo, uma oficina de trabalho. Minha vontade inicial era que os Lugares fossem feitos dentro da escola pública, mas a oportunidade de realizar no Sesc foi um privilégio, pela possibilidade de concretização da obra e a diversidade de públicos.



› Stela Barbieri
Circuito de narrativas líquidas (detalhe),
na Central Galeria de Artes,
São Paulo, 2013.
Fotografia: Pedro Palhares

› Stela Barbieri
Vista geral da exposição
Circuito de narrativas líquidas,
na Central Galeria de Artes,
São Paulo, 2013.
Fotografia: Pedro Palhares



Poderíamos dizer que em *Só no nós* acontece um aprofundamento da obra-oficina, como uma reverberação artística dos ateliês que você oferece no binãh e em outros espaços?

As obras-oficinas são diálogos com os públicos como dispositivos de processos de invenção, espaços que se transformam com a ação dos públicos, contextos polissensoriais compartilhados e negociados que mobilizam os participantes a se colocarem em jogo.

Olhando para o projeto *Lugares*, penso que eles me trouxeram a percepção de que é possível propor materiais ainda mais embrionários, com diferentes densidades e volumes das matérias. Matérias em estado mais cru, com menos processos de manufatura.

Materiais e modos de organizar o espaço que gerem convites, experiências, experimentações de diferentes escalas, que mobilizem o corpo todo ou a ponta do dedos, nas investigações, assim como faço nas propostas de ateliê no binãh espaço de arte, que gerem caminhos de construção ou transformação nada lineares.

Na exposição *Só no nós*, essa mobilização, de um modo peculiar, aconteceu, com a convocação de um corpo ativado pela matéria, gerando diferentes ritmos, e outras expressões se deram.

Essa exposição tinha duas instalações, uma em cada sala do Centro Cultural Britânico, o *Habitar em com tato*, reunia um desenho tridimensional na parede no qual os públicos podiam acessar

materiais como escada, peneiras, pedaços de madeira, calota de lambreta, buchas, tecidos; tinha como proposta a construção de desenhos, abrigos, ninhos, criando territórios e habitando o espaço em tablados irregulares.

A outra instalação era o *Pela gota*, uma obra-oficina que convidava a preparar líquidos numa alquimia de sabores: chás e águas cheirosas que podiam ser bebidos, nas cadeiras de balanço foram colocados lava-pés de sementes.

Acontecia um desdobramento em que o chá preparado gerava a pintura que se formava por conta-gotas por meio de funis com longos tubos que pintavam o algodão com desenhos e cores.

Essa exposição tinha materialidades distintas que, ao serem ativadas pela vizinhança e pelos entrelaçamentos entre elas e seus diferentes universos, revelavam camadas de sua constituição e forma, em agenciamentos que surpreendiam. *Só no nós* trouxe para os públicos, e para mim mesma, deslocamentos, estranhamentos e estados da arte imprevisíveis.

› Stela Barbieri
Habitar em com tato,
obra-oficina na exposição *Só no nós*,
no Centro Cultural Britânico,
São Paulo, 2015.
Fotografia: Artur Calazans

› Stela Barbieri
Pela gota, obra-oficina
na exposição *Só no nós*,
no Centro Cultural Britânico,
São Paulo, 2015.
Fotografia: Artur Calazans



Os projetos Lugares, Só no nós ou Mirantes me lembram muito de coisas que vi acontecer no binäh, onde vocês criam um ambiente que convida a uma contemplação ativa, espaços que abrigam uma pausa, um deslocamento dos afazeres cotidianos.

As aulas que preparamos no binäh são exatamente isto, espaços de convites à experimentação, à invenção, pausa de uma ação mecânica para iniciar outra com atenção. A invenção também está muito presente no cotidiano, e usamos isso em muitas das nossas ações.

No binäh, cada pessoa da equipe tem um jeito de arrumar um contexto para receber as pessoas, um modo singular de convidar para nossas oficinas. Alguns são mais caóticos, outros já são detalhistas ou até inusitados, criando vizinhanças insólitas entre os materiais,

e isso tem a ver com as escolhas que cada um faz, com sua personalidade, suas intenções e com as relações que inventa entre as materialidades e as perguntas/investigações.

Mas tenho pensado muito no direito ao sossego, à pausa (título da minha exposição que abriu em março de 2025). Talvez isso, no meu dia a dia, seja das coisas que mais sinto falta. De ficar horas balançando numa cadeira de balanço, numa rede, olhando para fora e para dentro ao mesmo tempo.

Muitas aulas, projetos de educação e de arte surgem do balançar, o balanço dinamiza em mim imagens, histórias e visões desde a minha infância.

Uma pausa como espaço de invenção. O estado de ateliê também pode ser essa pausa.

› Stela Barbieri
Lugar para criar espaços,
no Sesc Santana,
São Paulo, 2015.
Fotografia: Artur Calazans

› Stela Barbieri
Exposição Pausa,
Sesc 14Bis
São Paulo, 2025.
Fotografia: Ale Catan





› Maquetes e desenhos na exposição *Mirantes*, no Sesc Registro, Registro, 2019.
Fotografia: Stephany Tiveron



› Maquete e Obra-oficina *Mirantes*, no Sesc Jundiá, Jundiá, 2019.
Fotografia: Valdir Gonçalves



Como surge o *Mirantes*? Apesar de ter muitas ferramentas das experiências anteriores, a instalação parece nos provocar noutra direção.

Na Chapada dos Guimarães existe um mirante muito bonito, de onde você enxerga um lindo vale. Depois de ver a paisagem a partir do mirante, eu e Fernando ficamos observando as pessoas olhando a vista. Como é que as pessoas olham? Às vezes, elas só fotografam e vão embora, outras ficam profundamente em contato com aquela paisagem. Tem gente que embala numa conversa com a pessoa que está do lado e fica horas ali olhando e conversando. Fiquei vendo os vários jeitos de olhar e me perguntei como poderia fazer mirantes para olhar para dentro também.

Por exemplo, nas nossas casas, quando a gente se aninha nos cobertores. Como nos colocamos em estado de miração? Uma questão que me pegou foi a escala necessária: como seria o mirante para uma formiga ou para uma girafa? Quais são as diferenças de um mirante para uma criança pequena ou para uma pessoa grande? Pensar nesses vários jeitos de olhar para o mundo. Uma das músicas do meu disco chama “Eu vi o mundo”, e fala dos vários modos de enxergar o mundo... em cima de uma montanha, eu vi o mundo embaixo da Cachoeira, eu vi o mundo. Como olhamos para as várias expressões do mundo. Todas essas expressões são o mundo.

Fiz maquetes e desenhos para me aproximar dessa ideia, cadernos e cadernos. Existe uma miragem nessa miração. Que é também o modo como os povos originários falam de quando ficam sob a força da ayahuasca. A miração é um jeito de olhar para dentro. De você enxergar as imagens daquela planta de poder. Que te convoca.

Em *Banho de canto*, você explora o som de uma forma plástica, em que a interação coletiva é necessária para a obra acontecer. Esse projeto tem a peculiaridade de colocar o som como descoberta e como evocação do repertório estético de cada um. O que provocou esse trabalho?

Esse desejo de cantar com os outros. Esse foi um primeiro um movimento para cantar junto com outras pessoas, sem ser com meus filhos, meu companheiro, ou amigas muito próximas. Eu tinha muita vontade de ser cantora, mas já estava com 50 e poucos anos e pensava como é que eu vou iniciar uma carreira de cantora nessa altura da vida?

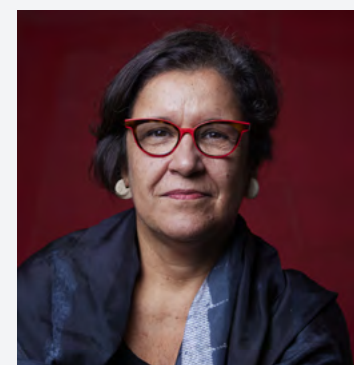
O *Banho de canto* gera essa oportunidade para poder cantar com os outros. Desenhei a estrutura e fui pendurando instrumentos musicais e objetos que eu já tinha em volta da estrutura: tambores, chocalhos, reco-reco, maracás, apitos, sinos, bacias, entre outras coisas que eu tinha no ateliê.

Divulguei na internet, e vinham pessoas, que muitas vezes eu não conhecia, tomar banho de canto. Inventamos um ritual em que, primeiro, “banhávamos” as pessoas de vento com leques e, depois, uma pessoa se sentava numa cadeira de balanço dentro do *Banho de canto*, enquanto as outras cantavam, tocavam e rodavam em torno da estrutura de ferro. Quando acabava a música, outra pessoa se sentava na cadeira para tomar o banho de canto. Desse jeito, a “obra-oficina” vai acontecendo, com músicos e não músicos, com todos que quiserem participar. Uma vez, um amigo me disse que parecia uma sessão de exorcismo. Acredito que, fazendo arte em conjunto, nos limpamos, nos transformamos e nos vitalizamos. ■



› Stela Barbieri
Banho de canto,
 obra-oficina, 2018.
 Fotografia: Fernando Vilela.

Stela Barbieri



Stela Barbieri é artista, contadora de histórias, autora e educadora. Dirige o binâh espaço de arte, um lugar de educação e invenção. Atua no encontro de diversas áreas do conhecimento para além das artes visuais e educação, como a literatura e a música. Como propositora de experiências e processos de interação entre arte e educação, inventa espaços que convidam à coparticipação. Entendendo a arte como um lugar capaz de gerar novos contatos afetivos com o mundo e entre as pessoas, o trabalho de Stela busca a diversidade – de interesses, discursos, interferências, culturas e linguagens –, subvertendo os limites entre a imagem, a escrita, as histórias a arte e a educação.

Foi curadora do educativo da Bienal de SP por seis anos acompanhando três bienais e duas mostras especiais (2009-14), diretora da Ação Educativa do Instituto Tomie Ohtake (2002-14), foi conselheira da Fundação Calouste Gulbekian, em Portugal, criadora de currículos e assessora de artes de escolas de referência em São Paulo e outras cidades no Brasil. Stela é autora de livros de educação, arte e literatura, trabalho que se desdobra também na arte de contar histórias. Publicou materiais educativos para instituições culturais, livros para professores e 25 livros para o público infanto-juvenil. Realiza exposições espetáculos e ministra cursos de narrações no Brasil e no exterior.

Destacam-se as exposições individuais: *Abrigo para sonhos e corpos*, no CIEMPI, em Jundiaí, 2023; *Territórios*, na Casa Diálogos, em São Paulo, 2022; *Como a água anda?*, na Arte Serrinha, em Bragança Paulista, 2020; *Mirantes*, em várias unidades do Sesc-SP, 2019; *Só no nós*, no Centro Brasileiro Britânico São Paulo, em São Paulo, 2016. Recentemente participou das exposições coletivas *CRIA*, no Centro Cultural Fiesp, 2022, em itinerância por diversas cidades; e *Alucinações*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, 2018.

latitudes

Here Lies a Flag

Miguel Braceli



MIGUEL BRACELI,
HERE LIES A FLAG,
NEW ROCHELLE NY,
2021

Em *Here Lies A Flag*, Braceli e alunos da New Rochelle High School (no condado de Westchester, Nova Iorque) cavaram um grande buraco no solo para realizar a ação de enterrar uma bandeira.

Esse processo metafórico proporciona vários resultados conceituais e pragmáticos diferentes. Em primeiro lugar, serve como meio expressivo de reconhecer a história cultural da terra. Nossas nações contemporâneas foram estabelecidas em terras com uma rica história de civilizações passadas e presentes que utilizaram e mantiveram a terra antes da chegada dos colonizadores. Na maioria das vezes, os colonizadores deslocaram as comunidades indígenas.

A bandeira estadunidense, com suas cinquenta estrelas e listras representando cada estado da nação, resume esse deslocamento. Ao plantar a bandeira em solo indígena de longa data, esse símbolo de identidade geocultural nega e apaga as centenas de nações indígenas que se estabeleceram na terra por gerações antes da chegada dos europeus.

Adam Zucker,
“Politics, place, performance and pedagogy”
Three Channel Video
4K 4096 × 2160/8



PARTICIPANTES

- Danillo Nieto

Leah Shefferman

Terrell Thompson

Diego Zarraga

Joanna Fishman

Carlos Pancecko

Maribela Dias

Jordan Dallow

Ashton Cestone

Inaya Uzun

Emma Farley

Quentin Bidwell

Sofia Koffler

Elizabeth Ortiz

Arianna Sookhai

Sabrina Fragoso

Zelda Sill

Cecilia Roe

Stephanie Flore

Rebecca power

Nastashya Johnson

Sydney Relkin

Jordan Hembury

Maya Swaim
- Luca Ramet

Jessica Weiss

Emily Bates

Albi Goci

Eric Rojas Funez

Noel Franco

Olivia Vigue

Julieta Garcia

Nedda Alhumadi

Kimberly Velona

Vanessa Ramirez

Aparicio

Leyla Selman

Diego Hernanez

Riley Guzman

Michaela Waterston

Bree Tilford

Israel Illa

Amber Lee

Alexandra Brock

Scott Seaboldt

Joanna Schomber

Moir McCaul





latitudes

A Escola Desnuda

Miguel Braceli

A Escola Desnuda é a proposta de um espaço arquitetônico imaginado para lugares de aprendizagem que têm como fim aproximar a educação das políticas estéticas do fazer contemporâneo. É um texto cujas ideias começaram a ser escritas durante minha passagem pelo Maryland Institute College of Art, o que foi para mim uma experiência totalmente nova e cheia de assombro. Uso essa palavra – *assombro* – porque é um termo que abriga tanto o maravilhamento quanto a decepção.

Ambos os sentimentos foram estimulantes para gerar um texto sobre arte e educação que se inscreve no meu interesse pela síntese desses dois campos, bem como pela relevância dessas interseções nas práticas sociais e na arte de participação.

São dois lugares onde posso situar meu trabalho, ainda que não pretenda propor este texto como uma obra de arte, tampouco habitar o campo da crítica institucional.



É preciso desnudar as escolas, derrubar todos os seus muros para ficarmos com a sua estrutura, com o que é essencial. Seriam então edifícios sem fachadas, totalmente expostos à realidade. Se molhariam, se sujariam e se impregnariam de seus contextos; tremeriam sem desabar, habitariam experiências que redefiniriam seu sentido.

As obras produzidas durante meus dois anos de formação (2018–2020) se desenvolveram fora da Escola, dialogando com seus estudantes e com outras comunidades e territórios externos à instituição. *Enterrar as bandeiras no mar*, *Here We Are*, *Trigger* e *Monumentos Horizontales* são alguns desses projetos que me permitiram unir meu interesse por arte e educação às premissas da Escola Desnuda. Essa escola é a proposta de um edifício sem paredes, para aproximar a produção artística dos contextos sociais e políticos que a rodeiam; uma aproximação com a realidade que se converte em um protocolo de aprendizagem capaz de estimular práticas socioestéticas dentro e fora do cubo branco da exposição.

Este texto toma posição diante da tendência das escolas de arte de replicar as dinâmicas institucionais e mercantis do mundo da arte. Vale destacar que, enquanto as escolas de arte se esforçam para se tornar modelos de exposição semelhantes a museus e galerias tradicionais, os museus hoje buscam se tornar escolas, envolvendo seu público com projetos educativos que implicam uma interação radical com o espaço público e grandes audiências.

A partir dessas lógicas se analisam as contradições entre o hermetismo de um sistema educativo ensimesmado, perante um “complexo expositivo”¹ cada vez mais expandido.



Manter o equilíbrio entre o mundo que existe fora e dentro do espaço acadêmico é um dos desafios mais complexos da educação. Os espaços de aprendizagem se implantam em interstícios muito estreitos entre teoria e prática; entre o mundo como o conhecemos e como pensamos que ele pode vir a ser.

Na arte, a educação é um desafio ainda maior, por ser uma prática até certo ponto sem normas que habita territórios extremamente normativos. Como estudantes de arte, somos formados para fazer parte desse sistema sem questionar suas lógicas. Em oposição à liberdade que deveria ser intrínseca tanto à arte quanto à educação, os espaços de aprendizagem se fecham nos muros de um mundo cada vez mais disciplinar. As escolas de arte são, fisicamente, edifícios fechados, cheios de paredes brancas e focos de luz artificial que iluminam objetos. Nesses cubos, as escolas se isolam dos contextos ao seu redor para construir cenários que emulam a prática profissional. O ensimesmamento nessa lógica discursiva também se manifesta espacialmente. Aqui há uma contradição, pois esse isolamento supostamente deveria preparar para o exterior.

As paredes das escolas encerram, de maneira prática e simbólica, uma contradição em relação ao tipo de experiência de aprendizagem necessária para produzir “arte socialmente

comprometida”² e práticas contemporâneas que operam no “campo expandido”³.

Uma das narrativas mais influentes da arte contemporânea aponta um abandono do objeto [artístico] e avança rumo a práticas desmaterializadas que favorecem as estruturas pós-estúdio⁴. As obras se geram a partir da experiência, se constroem nas ideias e são concebidas como operações sem fim. As obras saem do interior da disciplina, de seus meios específicos de construção e da singularidade tradicional da autoria, dos materiais e das formas. A desmaterialização⁵ conduz as obras às ruas para habitar realidades que influenciam o que entendemos por arte, retirando-as de seus formatos tradicionais em busca de formas infinitas de constituição.

Os movimentos do final do século passado conduziram as explorações para uma construção cada vez mais conceitual, processual e contextual das obras de arte. Hoje, as práticas contemporâneas são impossíveis de conter; mesmo assim, as escolas de arte operam ensimesmadas numa produção cada vez mais profissional.

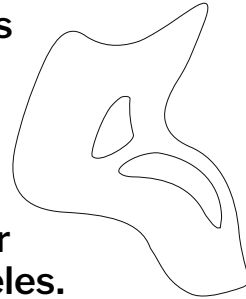
Essa profissionalização do artista é uma resposta ao espaço comercial e institucional do cubo branco, seguindo seus protocolos e produzindo obras para essas novas caixas brancas que constituem as escolas de arte.

Para o filósofo francês Jacques Rancière, a arte não é política pelas mensagens que transmite sobre a ordem do mundo ou pelas formas como representa as estruturas da sociedade. Ela é política pela forma como se separa dessas funções, divide o tempo e povoa o espaço que habita: “A arte consiste em construir espaços e relações para reconfigurar material e simbolicamente o território comum.” (Rancière, 2009, p. 5). Ele se refere a essas ideias da arte relacional⁶ argumentando que a criação de uma experiência interativa gera uma mudança na percepção do espectador. Isso implica criar situações que transcendam a singularidade da forma e encontrem na reorganização das imagens e dos objetos uma nova partilha do sensível: microssituações que se aproximam da vida cotidiana, criando laços entre indivíduos, suscitando novos modelos de confronto e participação.

Rancière abre a discussão sobre políticas estéticas ao defender uma prática relacional, um fazer estético que gere “um deslocamento da percepção, uma mudança do estatuto de espectador para o de ator, uma reconfiguração dos lugares” (idem, p. 6). O espectador transformado em ator pode ocupar um lugar na distribuição do espaço material e simbólico. É aí que a arte encontra um lugar na política.

A sala de aula deve sair do seu espaço fechado para criar espaços de ação; deve dialogar com contextos reais que permitam gerar contribuições sensíveis a lugares específicos – contribuições que retornem aos estudantes em forma de conhecimento. A sala de aula deve ser útil, e encontrar nessa utilidade uma forma de aprender.

A Escola Desnuda é um convite para sair à rua e aprender com a realidade material e social imediata que rodeia a instituição. Mais que uma provocação ou um convite, é um imperativo. Os espaços educativos devem se inserir na realidade dos nossos contextos ambientais, sociais e políticos para aprender com eles e agir sobre eles.



A sala de aula *deve* – como imperativo – porque está em dívida com o presente, com as ideias que emergem do tempo que habita.

A Escola Desnuda não está propondo ideias novas, mas sim transpondo as mesmas lógicas que fazem parte da arte contemporânea⁷ também para seus espaços de formação.

Ainda que “dever” possa parecer um termo ortodoxo dentro desse discurso dissidente, utilizei esses imperativos para enunciar o que considero uma responsabilidade inalienável das escolas de arte à luz de suas carências. As escolas de arte se afastam da rua para criar uma atmosfera semelhante à do mundo profissional, mas como modelo, no fim, não passa de um teste: uma experiência que termina com a graduação.

Enquanto em carreiras como Arquitetura, Medicina ou Direito o exercício da profissão começa realmente ao sair da escola, a paradoxalidade da arte é que são poucas as possibilidades de continuar, fora da escola, esse ciclo de produção e exibição que sustenta o sistema educativo. Isso leva a perguntar se os estudantes ingressam nesses programas pela aprendizagem que vão adquirir ou pela simulação da experiência profissional que ocorre dentro da instituição. Em outras palavras, as escolas de arte funcionam como programas de simulação do ofício do artista, a prática artificial de determinado exercício profissional.

Mas as escolas não são nem museus nem galerias – por isso é preciso desnudar as escolas. Não são lugares para conservar obras ou enaltecê-las em sua exibição. Pelo contrário, são o espaço mais natural para o erro; para descartar e desfiar tanto ideias quanto formas. Nelas, processos e resultados compartilham espaço dentro de um sistema em que o fazer se dilui com o pensar.

Na Escola Desnuda, não haveria nada a mostrar, nenhum resultado final, então as paredes são dispensáveis. Se nós, estudantes, começamos a realizar projetos para caixas perfeitas desde a escola, estaríamos perdendo o esforço que o caminho da arte já havia nos aberto décadas atrás.

O êxodo do cubo branco durante a década de 1960 foi um ponto de inflexão na história da arte cujas possibilidades continuam sendo de interesse tanto para artistas quanto para instituições. Circunscrever nossa produção nas escolas a projetos expositivos tradicionais é uma limitação diante das formas incomensuráveis da arte atual; é uma negação aos aspectos performativos, participativos e até formativos – entre outros atributos – de práticas artísticas cuja tendência é a imaterialidade da obra ou a expansão de seus meios e formatos. Contrariamente a essa abertura, nas escolas de arte existe uma produção cada vez mais ensimesmada, cujas dinâmicas seguem lógicas institucionais que as próprias instituições hoje tentam desmontar.

Em 2018, o Museu Reina Sofía inaugurou uma retrospectiva da obra do artista uruguaio Luis Camnitzer, em que o departamento de educação propôs uma “Escola Perturbável” (2018). Esse foi um projeto concebido como uma experiência de aprendizagem radical, desenvolvido como programa de estudos, residências e produções culturais paralelas à exposição.

A Tate Modern Gallery, a partir de 2012, destinou um andar inteiro do Edifício Blavatnik a programas educativos, sob o nome de Tate Exchange. Trata-se de um espaço para conversas, oficinas, encontros e projetos de base colaborativa. Ambas as propostas compartilham o interesse pelas práticas artísticas de caráter pedagógico, buscando aproximar arte e público, pensando a educação como forma de emancipação.

O resultado imediato é que os museus trabalham para ampliar suas audiências e seus formatos de produção, enquanto as escolas de arte produzem obras para um público cada vez mais restrito.

Os departamentos educativos dos museus transformaram a mediação entre arte e espectador em prática criativa, rompendo com o hermetismo da arte contemporânea, e às vezes até conseguem atribuir novos sentidos a obras altamente conceituais. Seus esforços se manifestam tanto no pensamento crítico quanto em ações comunitárias que expandem os espaços do museu para a cidade.

Se os próprios museus vêm se despindo, transformando-se em escolas, **por que as escolas estão tentando emular os museus? O que estão esperando para serem, de fato, escolas?** No contexto das escolas de arte, as paredes brancas são uma ferramenta formativa. São os suportes que as escolas oferecem para desenvolver um portfólio que nos permita entrar no mercado de trabalho.

Ainda que o mercado não seja o problema – ao menos não como objeto desta análise –, o que suscita dúvidas é o modo como se assume a profissionalização do trabalho artístico: por meio da mecanização dos processos de produção e dentro de um circuito fechado para determinadas práticas. Essa mecanização é uma resposta automática à tendência da arte – como disciplina emergida sob o signo do racionalismo – ; a etiquetar e empacotar; a gerar um corpo de trabalho claramente codificado e reificado, em sua maioria alheio a práticas não objetuais, enquanto os objetos gerados estão subordinados aos substantivos que os sustentam.

As obras se tornam um conjunto de palavras-chave para construir uma linguagem própria, que, por um lado, se torna mais disciplinar e, por outro, completamente discursiva. Tanto pelos meios quanto pela linguagem, o sistema educacional nos dá as chaves para construir nossas carreiras.

Enquanto no passado artistas construíam suas trajetórias anulando essas chaves – desarticulando a linguagem e transformando os meios –, hoje o aprendizado se apoia na aquisição desse vocabulário. De modo geral, trata-se de um sistema obcecado pela carreira artística em sua acepção maratonista, no qual a meta é um sucesso idealizado, suspenso, como as obras nas paredes.

É nessa disrupção que surge um dos grandes problemas: as escolas de arte nos vendem a ideia de sucesso acima da produção de conhecimento. A profissionalização do artista é a estratégia utilizada pelas escolas para garantir um suposto sucesso no mundo da arte. Para isso, existem recursos como disciplinas que orientam o desenvolvimento de nossos portfólios e biografias, assim como modelos para redigir *artist statements* e salas de instalação para fotografar nossas peças.

A profissionalização do artista é uma estratégia válida para nos inserirmos em um sistema espetacular, mas não uma solução efetiva para o que é, na verdade, um problema sistêmico das dinâmicas capitalistas do mercado da arte.

A educação, mais que promover uma investigação, visa construir um perfil, combinando objeto e discurso; associando e enunciando nosso gênero, raça, sexualidade e cultura como categorias.

Nessas duas operações se constitui o produto perfeitamente empacotado em que nos tornamos ao sair dessa linha de produção. As escolas de arte fazem parte do campo artístico, portanto são mais uma peça no tabuleiro. Deveriam ser espaços a partir dos quais se contemplam e transformam as regras do jogo.

Também é importante dizer que nós, como estudantes, não estamos isentos de responsabilidade; por um lado, a maioria de nós está obcecada com o sucesso que queremos alcançar e, por outro, genuinamente preocupados com nosso futuro profissional.

Nesse sentido, as escolas nos oferecem o que pedimos, o que achamos que precisamos ou aquilo a que aspiramos. Mas talvez devêssemos parar para pensar, mudar nossas expectativas e educar as escolas como uma forma de nos educarmos.

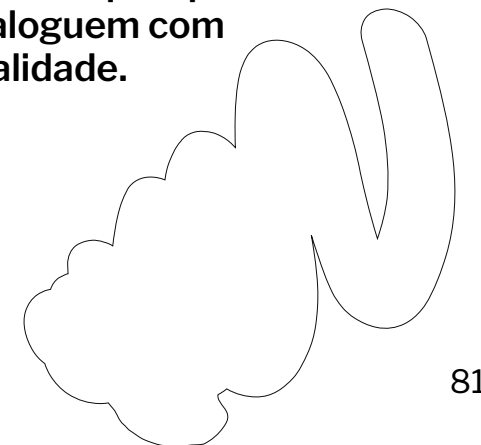
Educar a Escola pode soar como uma proposta arrogante, porém proponho essa ideia não apenas como estudante, mas também como professor. Os professores devem ser ensinados, e os estudantes devem assumir a tarefa de nossa educação.

Cabe aos estudantes construir a Escola, e é dever da Escola estar desnuda para dar espaço à sua construção. O desafio dos espaços educativos é aproximar-se da realidade sem replicá-la. Isso exige a transformação

das estruturas internas do mundo acadêmico para, depois, romper com as estruturas do mundo exterior.

As escolas não devem emular o sistema da arte e reproduzir suas dinâmicas como exercício hipotético da profissão. A educação deve oferecer ferramentas para criar modelos alternativos de prática artística, novas formas de legitimação, novos espaços de ação e novas estruturas de emancipação.

Nós, os artistas, temos de trabalhar na construção de territórios próprios de validação. As escolas são o lugar ideal para elaborar esse programa. Um dos atributos da arte é sua capacidade de se transformar; a transgressão da norma é a base de uma liberdade que lhe é intrínseca. Os espaços de aprendizagem precisam, então, valer-se dessa possibilidade para encontrar na arte a capacidade de criar sistemas que aprendam e dialoguem com a realidade.





A Escola Desnuda poderia perfeitamente ser um edifício da **Ciudad Abierta**; um edifício de arquitetura inacabada que se completa na paisagem, que existe como experiência e cuja relevância está na pesquisa. Por sua vez, a fundação dessa cidade é uma cátedra sobre as possibilidades das práticas pedagógicas quando estas se instituem no lugar.

De fato, em 1965, um grupo de artistas e intelectuais argentinos, chilenos e uruguaios iniciou uma travessia pelo sul do continente com o objetivo de encontrar o sentido da América. A intenção era refundar o continente por meio de uma série de atos poéticos, como quem ergue uma civilização. Assim foi construída Amereida, um poema e uma cidade para o encontro criativo em que convergiam o estudo, o trabalho e a vida. Em Ritoque, no Chile, arquitetos, artistas e poetas criaram uma cidade que se transformou em escola. Escola que, por sua vez, transformou a educação.

Amereida, também chamada de Ciudad Abierta, levou ao extremo a utopia da dissolução entre arte e vida para fundar nossa modernidade na periferia; uma cidade distante do eurocentrismo e dos próprios centros urbanos latino-americanos, os quais, tendo sido traçados segundo as leis das Índias, são uma herança colonial.

Utilizo o possessivo “nossa” para falar de uma modernidade forjada pelos casos de estudo que apresento a seguir.

Com eles começa a se traçar uma genealogia própria da região e a manifestar um desejo de dar relevância a esses projetos, compreendendo que as obras estão sujeitas a seus contextos geográficos – desde como acontecem até como são lidas.

A Ciudad Abierta transcendeu a ideia de um edifício sem paredes por meio da poética de uma cidade sem muros. Essa cidade era aberta porque todas as profissões podiam entrar e todas elas participariam da educação das artes e dos ofícios; especialmente no curso de Arquitetura, a partir de seus vínculos com a Escuela de Valparaíso (1970-presente).

Aqui já não se trata de uma escola aberta à cidade, mas da criação da cidade como escola. Foi uma cidade erguida com as mãos de seus próprios cidadãos, estudantes e professores. Donas de casa, filósofos, carpinteiros e até mesmo transeuntes fariam parte desse projeto, em que arte e vida se fundiam, utilizando os espaços de aprendizagem como catalisadores dessas relações sociais, nos quais todos eram habitantes ordinários e, ao mesmo tempo, faziam parte de um corpo docente institucional.

Aproximar a vida coletiva da educação – ou a educação da vida – era a base de uma estrutura pedagógica que se tornaria um projeto experimental.

Essa aproximação com a realidade não implicou – como se poderia pensar – o ensino tradicional do ofício da arquitetura. Ao contrário, esse projeto conduziu a explorações plásticas por meio de processos lúdicos, nos quais arte, arquitetura e poesia se dissolviam.

Um exemplo disso é a obra de Manuel Casanueva, que, com seus estudantes do curso *Cultura do Corpo*, realizava torneios nos quais os jogadores passavam a ser bolas, transfigurando o jogo desde sua própria exaltação. As bolas eram estruturas efêmeras que as pessoas habitavam para se deslocarem em um campo de futebol de perímetros livres.

Esses torneios assumiram muitas formas, transformando o território em um tabuleiro de jogo para construir uma cidade com modelos próprios.

A arquitetura se erguia enquanto aparecia-desaparecia em um ato performativo inevitavelmente vinculado à aprendizagem⁸. A lição da Ciudad

Abierta é a comprovação de um sistema por meio da construção de um modelo⁹, erguendo utopias a partir de uma materialização especulativa.

Esse modelo tem sido fértil se considerarmos como ele se multiplicou em muitas outras práticas educativas ligadas ao território. Sua descendência tem estado presente em muitas escolas do Chile e da América do Sul que promovem o fortalecimento de uma identidade local. Globalmente, a Ciudad Abierta tem sido objeto de estudo por suas práticas pedagógicas, fazendo parte da invenção de uma modernidade no sul do continente e integrando-se às vanguardas latino-americanas.

Ainda que Amereida tenha construído espaços de aprendizagem a partir do ato coletivo da fundação de uma cidade, ao longo do século XX é possível encontrar na América Latina projetos de autores com propostas de educação extramuros que são muito valiosas para a formulação dessa Escola Desnuda.

Aproximar a arquitetura da paisagem e do corpo foi uma maneira de utilizar a práxis como exercício de comprovação, estimulando o conhecimento por meio de práticas lúdicas a partir de formas construídas com materiais leves que só existiam como ação pedagógica.

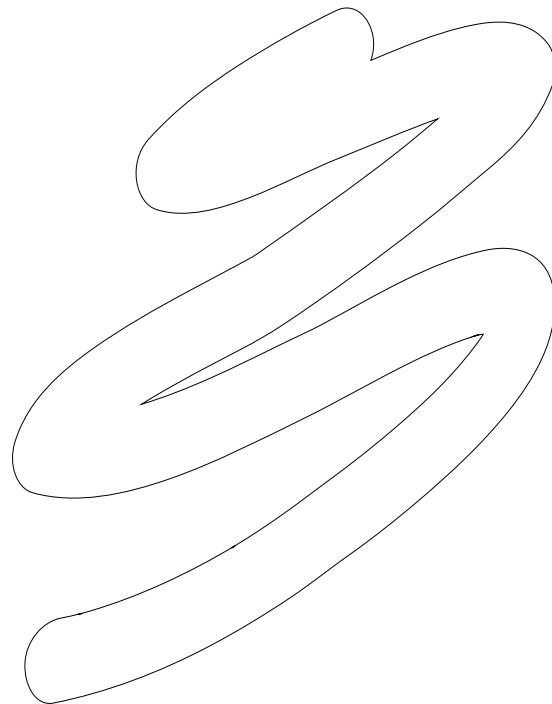


O primeiro é a Escuela del Sur (1943-1962), de Joaquín Torres García, que a precede no tempo e no interesse pela educação como projeto de pesquisa para assumir uma modernidade com modelos próprios. Depois, movimentos como o neoconcretismo brasileiro – contemporâneos à Ciudad Abierta e coincidentes em sua abordagem fenomenológica – partiam da experiência e do corpo como uma construção coletiva vinculada aos espaços de aprendizagem.

Ou seja, de sul a norte, desenvolveu-se um corpo de trabalho sobre o potencial pedagógico da arte, encontrando no trabalho de artistas como Lygia Clark (Brasil), Claudio Perna (Venezuela) e Tania Bruguera (Cuba) uma série de exemplos de práticas independentes e experimentais de aprendizagem ligadas a espaços formais de educação.

Integrado à sua pesquisa por meio de exercícios docentes com estratégias participativas, diálogos com seu contexto e reflexões profundas, cada um desses artistas desenvolveu um trabalho que desfaz os limites entre obra de arte e projeto educativo, entre trabalho autoral e criação coletiva, entre as relações corpo, espaço e território. Desfazendo, também, o objeto, produzindo mais do que peças concretas: sistemas de relações que se catalisam na transferência de experiências e conhecimentos.

O que hoje conhecemos como “práticas sociais” e “arte participativa” são modelos relacionais que, em sua maioria, convergem ou derivam da educação. A proliferação das práticas sociais na América Latina é a resposta desnuda à nossa realidade econômica, política e social; está associada à fluidez do encontro entre o individual e o coletivo, à facilidade com que se articula a ordem e o caos em processos orgânicos e livres, assim como à imaginação criativa para resolver nossas próprias crises.



IV

Neste texto, desloquei-me da voz do estudante para a voz do professor, primeiro porque foi essa a maneira pela qual me aproximei das escolas e segundo porque considero que ambos são papéis em constante deslocamento que se deve ocupar no processo educativo.

Nos últimos 20 anos, passei a mesma quantidade de tempo sendo estudante e professor e posso dizer que aprendi mais ensinando que estudando. Ou seja, aprendi mais com os estudantes do que com os próprios professores. Foi aí que entendi que precisava dar aulas para aprender. E por isso também penso que todos deveríamos ensinar. De alguma

forma, todos o fazemos – ensinar e aprender é uma das condições mais intrínsecas da nossa natureza humana. Ao contrário dos animais, cuja sobrevivência se baseia no instinto, nossa evolução se fundamenta nas relações humanas e na comunicação, nas quais ocorre um aprendizado constante.

Minha formação me colocou numa posição privilegiada para contrastar modelos antagônicos – modelos que, em geral, têm muito a aprender um com o outro e cuja análise pode também derivar em muitos debates. A discussão sobre educação pública e privada merece um texto próprio, que articule sistemas políticos com estruturas pedagógicas.

Mas as reflexões sobre o ensino de arte e arquitetura tornam-se pertinentes aqui à medida que são o ponto de partida das ideias que estruturam este texto; mais do que pelas analogias espaciais propostas pela “Escola Desnuda”, pelo potencial da ideia de projeto como estratégia para romper com o hermetismo de seus espaços.

Considero que o modelo de formação em arte e arquitetura é semelhante: existe um sistema de críticas ou revisões em que professores e convidados comentam os trabalhos dos estudantes.

A diferença é que, na arte, os processos de pesquisa se apresentam majoritariamente em obras executadas, e na arquitetura, por meio de projetos que não serão realizados. Foi justamente essa cisão entre conceituação

e realização que desencadeou meu interesse por modelos pedagógicos nas disciplinas criativas. As práticas abstratas do ensino em arquitetura me causaram um cansaço dos planos, das fotomontagens e das discussões em sala sobre projetos hipotéticos – isso me levou a usar as possibilidades da arte para materializar as ideias por meio de instalações na própria sala de aula.

No entanto, agora estou numa Escola de Arte onde o próprio sistema pedagógico me pede para instalar uma obra idealmente finalizada nos espaços expositivos da instituição; mas, dada a natureza arquitetônica, social e educativa do meu trabalho, apresento meus projetos com fotomontagens e plantas técnicas para gerar discussões em aula sobre obras hipotéticas que esperam ser realizadas fora da sala.

Se minha pesquisa pedagógica começou pelo desejo de aproximar o projeto arquitetônico da realidade da sua construção – da concretização –, esse movimento de aproximação foi, progressivamente, abrindo espaço para novos problemas e oportunidades surgidos dos contextos em que as obras se inseriam.

O contexto imediato, fora do espaço de aprendizagem, tornou-se a matéria que definia as propriedades tectônicas da obra a partir de sua implantação no lugar e em relação às necessidades específicas das comunidades com as quais operava. No meu caso, isso levou a uma prática de arquiteturas efêmeras que se tornaram performativas – gestos coletivos estimulados pela realidade de um país em crise. Assim surgiram os primeiros projetos educativos fora da instituição, realizados com meus estudantes da Escola de Arquitetura da Universidade Central da Venezuela (FAU-UCV), dentro e fora da Cidade Universitária.

Em *Dispositivos para o habitar* (2013), trabalhamos na comunidade do Barrio Nuevo, um pequeno bairro no município de Chacao, em Caracas. Com estudantes do novo período letivo, mantivemos a aproximação das instalações artísticas para um lugar específico, mas deslocamos o foco para a construção de dispositivos úteis à vida doméstica. Desenvolvemos projetos para famílias específicas e os executamos no interior de suas casas. Os projetos consistiam em uma série de estratégias de design sistemáticas e de baixo custo que pudessem ser replicadas pela comunidade. Os estudantes trabalharam individualmente com

famílias específicas no desenho de peças que respondessem às necessidades de cada residência. A desigualdade e as fraturas sociais, assim como as relações entre totalitarismo e polarização, foram temas que começaram a somar-se ao desejo de ocupar um lugar no debate por meio das possibilidades da educação. A partir dessa docência crítica, concebida e produzida em tempos de crise, minhas práticas evoluíram em direção às dimensões social e política do território. Na Venezuela, a ausência de espaços cívicos e democráticos nos levou a criar modelos de participação e ativação do espaço público inoperante.

Foi assim que se desenvolveram meus primeiros projetos de arte pública, em colaboração com meus alunos. Primeiro na Cidade Universitária de Caracas (o campus da Universidade Central da Venezuela) e depois na própria cidade de Caracas, atravessando-a de leste a oeste com projetos de participação cidadã em diferentes comunidades. Criamos projetos que aspiravam a contribuir para a reconstituição do tecido social da cidade. *Biblioteca Abierta* (2013), *Traslaciones* (2014) e *Área* (2014) são algumas dessas obras que nasceram do interesse em criar diálogos a partir do espaço público – partindo do corpo e de objetos cotidianos para construir lugares efêmeros carregados de reflexões sobre nossa realidade.

Esses espaços se construía na experiência dos participantes e convidavam os demais cidadãos por meio de imagens que aspiravam a comunicar nossa resiliência e fé nas possibilidades políticas de sua poética estética.

Em *Biblioteca Abierta*, espalhamos milhares de livros no chão da praça coberta da UCV, no contexto de uma greve nacional das universidades públicas. Os livros eram doações da nossa comunidade acadêmica e podiam ser levados livremente pelas pessoas. O objetivo era revelar o valor da academia levando sua produção intelectual ao espaço público.

Era um gesto que buscava incluir a sociedade no conflito universitário e somar forças na luta pela valorização das universidades venezuelanas. A instalação viralizou nas redes sociais e foi destaque na mídia nacional. Por isso, as imagens do projeto foram tão importantes quanto as interações que ele inspirou – e assim se cumpriu o objetivo de engajar mais pessoas em nosso protesto. A obra se transformou em um projeto sistemático que repetimos depois, distribuindo livros em outras comunidades. Enquanto isso, em outros projetos, começamos a confiar diretamente na participação das pessoas, empregando nossos corpos para construir experiências, espaços sociais e discursos políticos.

Em *Área*, as pessoas se reuniam sob uma longa fita sustentada por elas mesmas com o propósito de construir uma área comum na Praça Caracas – espaço emblemático situado na zona governamental do Distrito Capital. Esse é um espaço urbano marcado pela segregação, usada como estratégia de polarização política durante a era chavista. Naquele dia houve uma tempestade; ainda assim, ninguém abandonou a ação. Ficaram apenas os participantes na praça, num ambiente em que a chuva exigia resiliência.

Todos esses projetos foram desenvolvidos por meio de chamadas públicas; viveram na esfera pública por seus processos e pelos resultados que os seguiram. Esses projetos buscaram fazer da participação e do gesto coletivo uma linguagem de encontro – tanto da experiência quanto da forma.

Nesses projetos se explica a transição da minha prática docente para a prática artística, bem como meu interesse crescente pelo campo da arte social e pelos meios audiovisuais. A colaboração, coordenação, experimentação e improvisação envolvidas no trabalho com estudantes e comunidades derivaram em propostas experimentais no espaço público. E depois, por meio da fotografia e do vídeo, essas explorações geraram novos diálogos no espaço virtual – em redes sociais e outras formas de comunicação digital que criaram aproximações inesperadas com o público. Minha prática docente transformou-se num trabalho autoral que encontrou rapidamente, no mundo da arte, um lugar para habitar – cuja experiência voltou a transformar minha prática educativa.

A obra de arte como projeto formativo propõe modelos complexos de autoria que partem da construção coletiva, mas também dependem da natureza dos modelos pedagógicos em questão. Mais que o objeto tangível que resulta dessas práticas, e mais ainda que a experiência intangível, é a estrutura pedagógica que dá origem às obras.

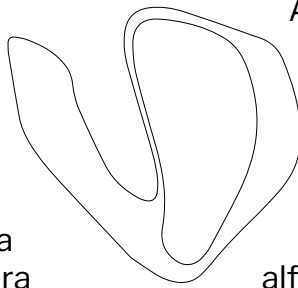
Na formulação da obra de arte como projeto formativo, a metodologia é a substância da obra. Mais que uma estrutura reguladora, são processos que detonam conhecimento; é a estratégia com que Joseph Jacotot se comunica com seus estudantes sem falar o mesmo idioma; é a emancipação do mestre descrita por Jacques Rancière¹⁰. Os passos que tornam as obras possíveis são a base de um modelo artístico que

valoriza os processos, o método como suporte da criação de toda forma. Preferi usar a palavra “formativo” em vez de “educativo” por duas razões. Primeiramente, porque “educativo” desloca o foco para o papel instrumental do ensino, em vez da aprendizagem; segundo, porque um “projeto formativo” é capaz de abarcar o sentido educacional de seu conteúdo e a condição progressiva da construção da forma.

Essas ideias podem ser observadas em trabalhos como *CasaCuerpo* (2014), um projeto formativo com meus estudantes de Arquitetura do “Taller X” da FAU-UCV. A proposta consistia em um modelo pedagógico para estudantes ingressantes do curso de Arquitetura, em que, na primeira aula, o objetivo era “desenhar uma casa a partir e para o seu próprio corpo”.

O projeto buscava construir novas relações temporais entre o corpo e o espaço. O objetivo era habitar espaços que se movessem conosco – deixar de percorrer espaços estáticos. Foi uma investigação plástica sobre os aspectos estruturais dos nossos movimentos. As peças foram desenvolvidas ao longo do semestre no ateliê e resultaram da convivência e do intercâmbio de um grupo de estudantes que trabalhava em propostas individuais com um objetivo comum.

O conhecimento era adquirido por processos empíricos, desenvolvidos livremente nesse campo de jogo constituído por variáveis precisas com as quais os estudantes experimentavam para descobrir fazendo.



A obra é o exercício acadêmico desenvolvido a partir de um conceito que estrutura as buscas e gera diretrizes que estimulam as diferenças. Cada proposta que surge desse exercício é distinta, mas todas contribuem para um alfabeto visual de uma série de arquiteturas do corpo. Aqui, o conceito, mais que uma ideia, é uma estratégia para se tornar novas possibilidades, e seus conteúdos se abrem à imaginação infinita a partir de uma exploração comum.

Mais recentemente, comecei a desenvolver os objetivos pedagógicos dos programas acadêmicos em performances coletivas no espaço público – combinando os aspectos formativos e a condição performática nas próprias obras. O mais recente desses projetos é *Monumentos Horizontales* (2020), uma performance coletiva duracional em Guadalajara, México, que, sem estar vinculada a nenhum programa acadêmico, transformou-se numa aula aberta no espaço público.

O projeto começou com a aparição de uma réplica em escala 1 : 1 do obelisco da Plaza Juárez, instalada no chão diante do original vertical.

O objeto foi construído com tubos de PVC e tecido elástico, transformando esse monumento em um objeto para manipular com o corpo. A partir daí, o que fazer com ele? Essa pergunta gerou uma série de discussões acadêmicas sobre arte, arquitetura e urbanismo num ambiente completamente não acadêmico; conversas que se transformaram em ações. Medimos o obelisco com o corpo, o habitamos, o transformamos em refúgio, em parque; o movemos, o rotacionamos e o desmontamos.

Estudantes e professores, junto a membros da comunidade, reuniram-se para dar voz e forma às ideias que nasceram da transformação desse objeto – convertendo o obelisco em uma assembleia, em um fórum para discutir seu destino.

Em outros projetos, usei aulas de arquitetura para a criação de objetos performativos como ato político; e também utilizamos objetos performativos para realizar aulas sobre política e arquitetura desde a própria cidade. São propostas pedagógicas baseadas numa estrutura coletiva de colaboração, debate e ação. Um fazer comum, também próprio dos nossos contextos em crise, como sugere Hélio Oiticica em sua resposta da arte à adversidade. Para sermos fiéis a essa genealogia do Sul à qual aludimos antes, podemos citar o educador brasileiro Paulo Freire, conhecido pelas ideias que desenvolveu em seus trabalhos mais famosos: *Pedagogia do oprimido* (1968) e *Pedagogia da autonomia* (1996): “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou construção”.

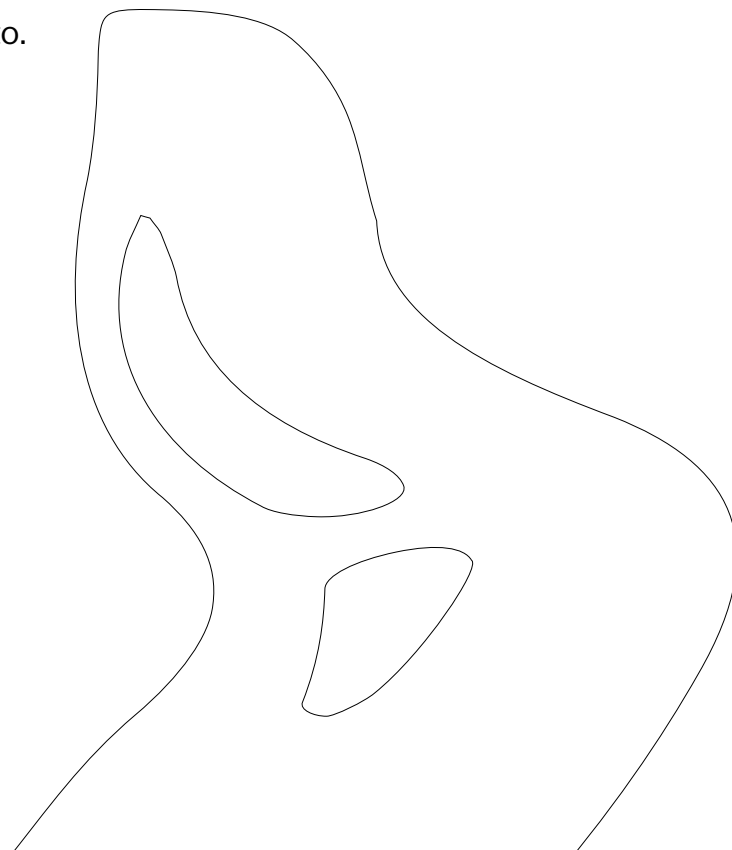


O ensino da arquitetura me levou a uma prática artística que me abriu as portas de seu mundo “profissional” – e essa experiência profissional me deu a oportunidade de ser bolsista numa Escola de Arte, querendo ser professor para ser artista.

Esse percurso pelo meu trabalho teve como intenção fazer uma declaração sobre meu interesse nas possibilidades da educação como prática artística e, ao mesmo tempo, enunciar os desafios próprios desse projeto. É também o que se espera de uma tese de mestrado em Belas Artes: uma introspecção sobre minha obra e minha experiência na Escola de Arte. Através dela, descobri a arte como projeto formativo. Aparentemente, inverti o processo – e os valores –, mas tentei fazer disso uma oportunidade para experimentar outras dinâmicas e gerar um corpo de trabalho relacionado à educação.

Estudar numa Escola de Arte foi habitar meu próprio objeto de pesquisa. Para além de todo o conhecimento adquirido em aulas, conversas e discussões, a Escola, como escola, tornou-se uma lição em si mesma. Ainda que minha prática docente em arquitetura não seja transferível diretamente para o campo da educação em arte, por meio deste texto busquei começar a mapear referências que nos permitam abrir possibilidades e continuar aprendendo. É por isso que espero continuar me valendo desses espaços para desenvolver minha prática artística. Preciso deles para produzir e não concebo produção sem um intercâmbio de experiências que se traduzam em conhecimento.

Toda obra de arte, como sistema de relações, baseia-se em um intercâmbio capaz de assumir múltiplas formas, o que se evidencia ainda mais no caso das escolas, por estarem vinculadas à produção de conhecimento. A capacidade de distribuir e multiplicar esse conhecimento é um dos maiores atributos da educação. Construir uma comunidade que sustente esses intercâmbios é outro valor que acompanha a educação. Assim, muitos artistas têm utilizado a criação de escolas como uma prática artística, e a prática artística tem depositado um profundo interesse na educação como espaço de produção.



V

Enquanto os museus se revestem de ornamentos clássicos nas fachadas ou são projetados por arquitetos renomados, às escolas de Arte, precisamos libertá-las, aproximando-as de seus contextos. Precisamos despir a educação, para descobrir o que há de verdadeiramente essencial. Seus espaços não podem ser mais do que lugares abertos, espaços vazios que se habitam e se sustentam na aprendizagem como possibilidade.

As escolas de Arte devem depurar a educação para encontrar a autonomia¹¹ necessária para criar sistemas possíveis e, ao mesmo tempo, sair às ruas para se aproximar da realidade a partir da transformação. Falamos de estruturas educativas que possam ser afetadas e nutridas por seus contextos sem desmoronar, assim como de gerar uma retribuição a esses contextos. Se as escolas precisam de edifícios físicos e paredes, a academia deve ser reduzida apenas à sua estrutura – um suporte estrutural que se afirme na experimentação, na transformação e no intercâmbio constante com o entorno.

A Escola Desnuda, mais que uma metáfora, é um protótipo, uma proposta arquitetônica para questionar a maneira como aprendemos e ensinamos hoje – e que esperamos que nos ajude a mapear novas possibilidades e modelos de aprendizagem.

O fato é que há cada vez mais escolas de Arte, e por isso há cada vez mais artistas. Se os artistas hoje saem das escolas, e as escolas de Arte podem também ser uma prática artística, então, no mundo da arte, não haveria nada mais potente que repensar a educação. Ao derrubar as paredes das escolas, o mundo da arte poderia transcender seus limites preexistentes e se introduzir amplamente no mundo. ■

NOTAS

- 1 O termo provém do texto clássico de Tony Bennet, “The Exhibitionary Complex” (1988) / [“O complexo expositivo”], que analisa as relações entre as exposições espetaculares e o livre mercado da arte dentro de um sistema capitalista nascente, bem como o modelo institucional dos museus. Bennet desenvolve sua argumentação a partir da análise de Foucault sobre o panóptico, propondo que a Grande Exposição de Londres de 1851 foi um aparato de Estado que transformou suas formas de autoridade após o Iluminismo e a Revolução Francesa.
- 2 O termo é apresentado por Pablo Helguera em seu livro *Education for Socially Engaged Art* (2011) [Educação para uma arte socialmente engajada], definido como “interação social que se proclama a si mesma como arte”; também é chamado de “práticas sociais” em outras bibliografias.
- 3 Do texto clássico de Rosalind Krauss, “A escultura no campo expandido” (1979).
- 4 O termo “pós-estúdio” refere-se às práticas que foram para as ruas nos anos 1960, abandonando a ideia do ateliê como local de trabalho do artista.
- 5 O termo “desmaterialização” foi introduzido por Lucy Lippard em *Seis anos: a desmaterialização do objeto artístico*. De 1966 a 1972 (1997).
- 6 “Arte relacional” refere-se ao livro *Estética relacional* (1998), publicado pelo curador francês Nicolas Bourriaud, no qual ele descreve práticas artísticas baseadas em, ou inspiradas por, relações humanas e seus contextos sociais. Bourriaud define o termo como: “Conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o conjunto das relações humanas e seu contexto social, mais do que um espaço autônomo e privativo”.
- 7 Por “arte contemporânea” entendemos todas as práticas que, a partir da década de 1960, saíram do cubo branco para habitar novos espaços, tanto no ambiente construído quanto em territórios naturais, com forte interesse em atuar sobre contextos sociais e políticos; bem como o surgimento de novos meios como performance, happenings, projetos site-specific e novos movimentos como o land art e a arte relacional. Em geral, são práticas artísticas que podemos categorizar segundo a definição de Rosalind Krauss da escultura no campo expandido. Posteriormente, e com mais relevância para este texto, muitas dessas práticas são definidas por Claire Bishop como arte participativa
- 8 Rodrigo Pérez de Arce, no *Libro de torneos de Manuel Casanueva* (2009), apresenta as práticas pedagógicas desse autor, desenvolvidas como obras de arte a partir do lúdico. No livro evidenciam-se as relações entre corpo-espço-jogo, tanto em sua dimensão lúdica quanto em sua dimensão política, na configuração da Cidade Aberta.
- 9 Alberto Cruz é um dos fundadores da Cidade Aberta. Em seu texto “Da utopia ao espelho” (1983), descreve Amereida como o modelo de verificação de uma utopia.
- 10 *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual* (1987/[2003]) é um livro do filósofo Jacques Rancière. Nesse texto, o autor explora a conquista da emancipação individual por meio da óptica de um mestre e seus estudantes. Rancière se baseia no mestre francês do século XVIII, Joseph Jacotot, para articular a importância da liberdade individual no pós-marxismo. Jacotot era educador na Bélgica, sem falar a língua de seus estudantes. Rancière usa esse exemplo para justificar sua proposta metodológica de aprendizagem, que acabou por se emancipar dos modelos pedagógicos tradicionais.
- 11 Por autonomia referimo-nos não à independência dos meios artísticos, mas ao sentido geral do termo como a faculdade de uma entidade de se reger por suas próprias leis. No campo da educação, autonomia é o direito das universidades públicas à independência política e administrativa de fatores externos.

Miguel Braceli



Miguel Braceli é um artista interdisciplinar cuja prática cruza arte, arquitetura e engajamento social, com foco em projetos participativos em espaços públicos que abordam questões sociais e políticas. Braceli apresentou seus projetos internacionalmente em instituições como a Documenta Fifteen e o Museu de Artes do Bronx e participou de residências importantes como MacDowell e Skowhegan. Reconhecido como bolsista Fulbright e ganhador de diversos prêmios, incluindo o Prêmio Jovem Artista do Principado das Astúrias, fundou LA ESCUELA___ com a Siemens Stiftung International, uma plataforma para arte e aprendizagem na América Latina.

deslocamentos

JOGO –Chão da exposição

Célia Barros

A mediação cultural como chão da exposição

A figura do “mediador”, hoje institucionalizada, sempre esteve presente – alguém que persegue um sentido comum perante a polifonia das imagens, ou que as utiliza para elaborar, investigar ou indagar. No ambiente museal e das instituições culturais, deu-se um deslocamento – a crítica e curadoria passaram a se dirigir a grupos especializados e com conhecimentos prévios na área, enquanto a monitoria, facilitadores, arte-educadores, orientadores de público, o programa educativo ou a equipe de mediação se ocupam do público amplo: estudantes, grupos diversos, famílias, entre outros.

A palavra que define essa função – esse estranho e ambíguo lugar de quem trabalha com as imagens, se familiariza com elas, conhecendo muitas informações sobre sua origem, seus processos e relações históricas, estabelecendo pontes entre o seu olhar e o do outro, tem sofrido alterações. Se críticos, curadores ou monitores em determinada época tendiam a “revelar” ou “tornar visível” um sentido ou modo de entender o objeto artístico, hoje programas educativos e ações de mediação evitam canalizar o olhar para um excesso de informação, procurando contextualizar conforme as eventuais dúvidas que possam surgir, sugerindo caminhos de investigação do olhar por meio de propostas dialógicas ou experiências sensíveis.

Qual é o chão da exposição?

Se nos posicionarmos a certa distância do sistema das artes que nos rodeia, que desenhos surgem a partir das relações que acontecem ao longo de uma exposição?

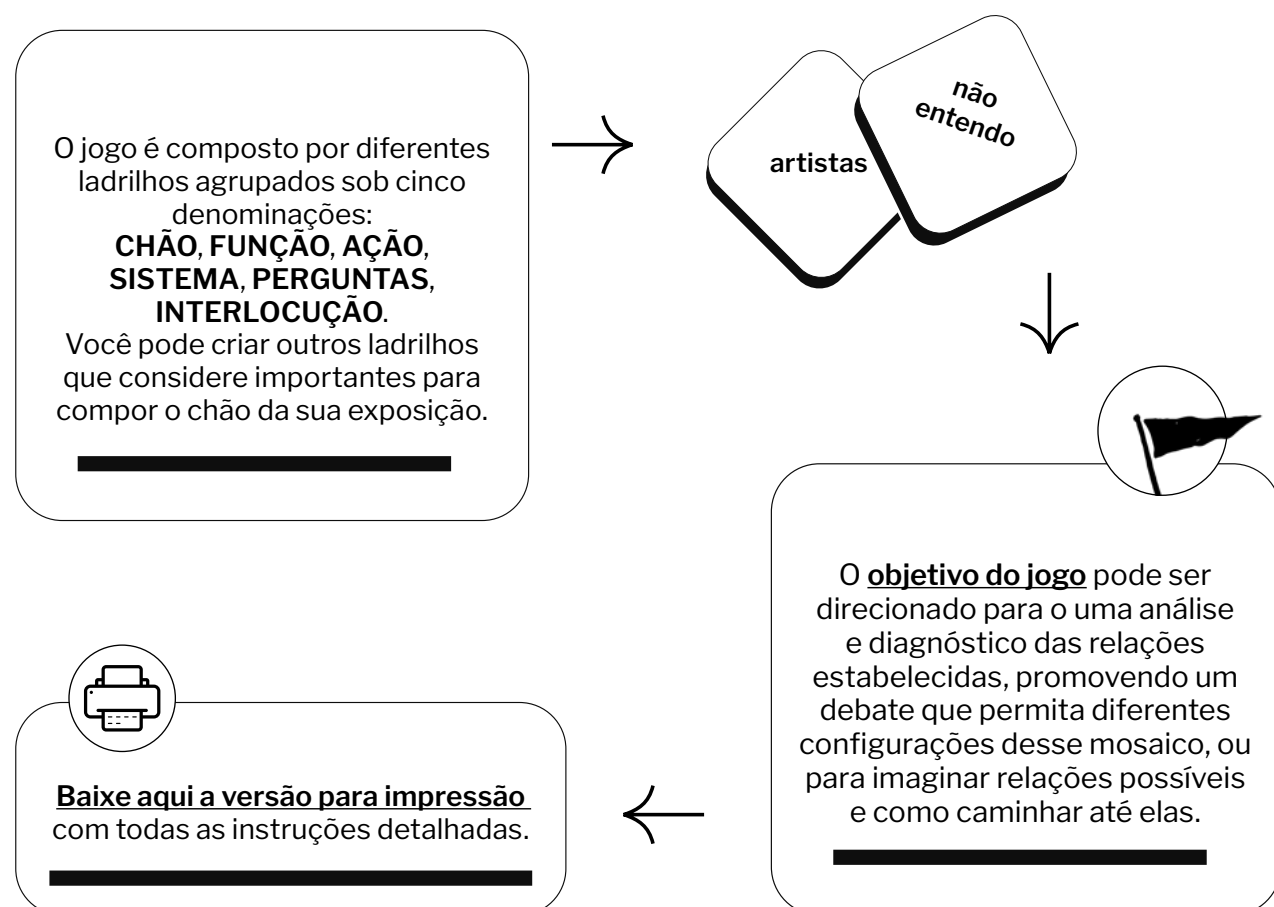
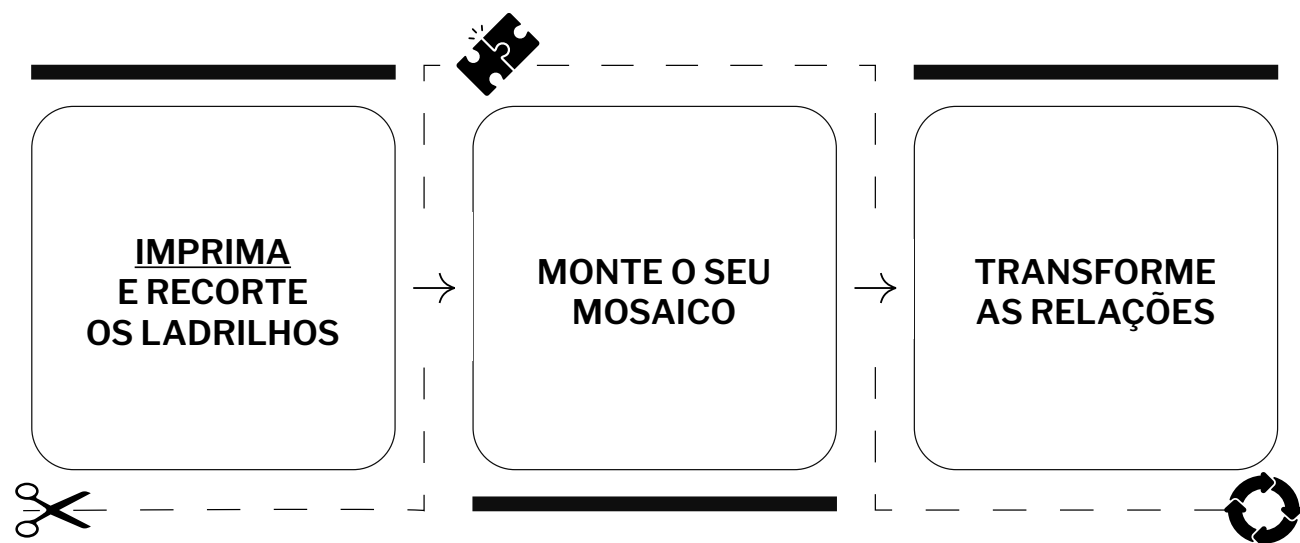
QUE LADRILHOS ESTÃO FALTANDO?

QUAIS NÃO FAZEM SENTIDO?

QUE OUTRAS RELAÇÕES SÃO POSSÍVEIS?

COMO DIZER DE OUTRAS FORMAS, PROVOCANDO OUTROS SENTIDOS?

Como jogar?



Propostas de jogo:

MODO ORACULAR

1. Vire todos os ladrilhos com as palavras para baixo, de maneira que você só veja a padronagem do verso
2. Desenhe e componha o mosaico livremente
3. Vire os ladrilhos e faça a sua leitura sobre o resultado

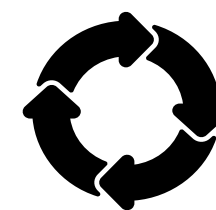
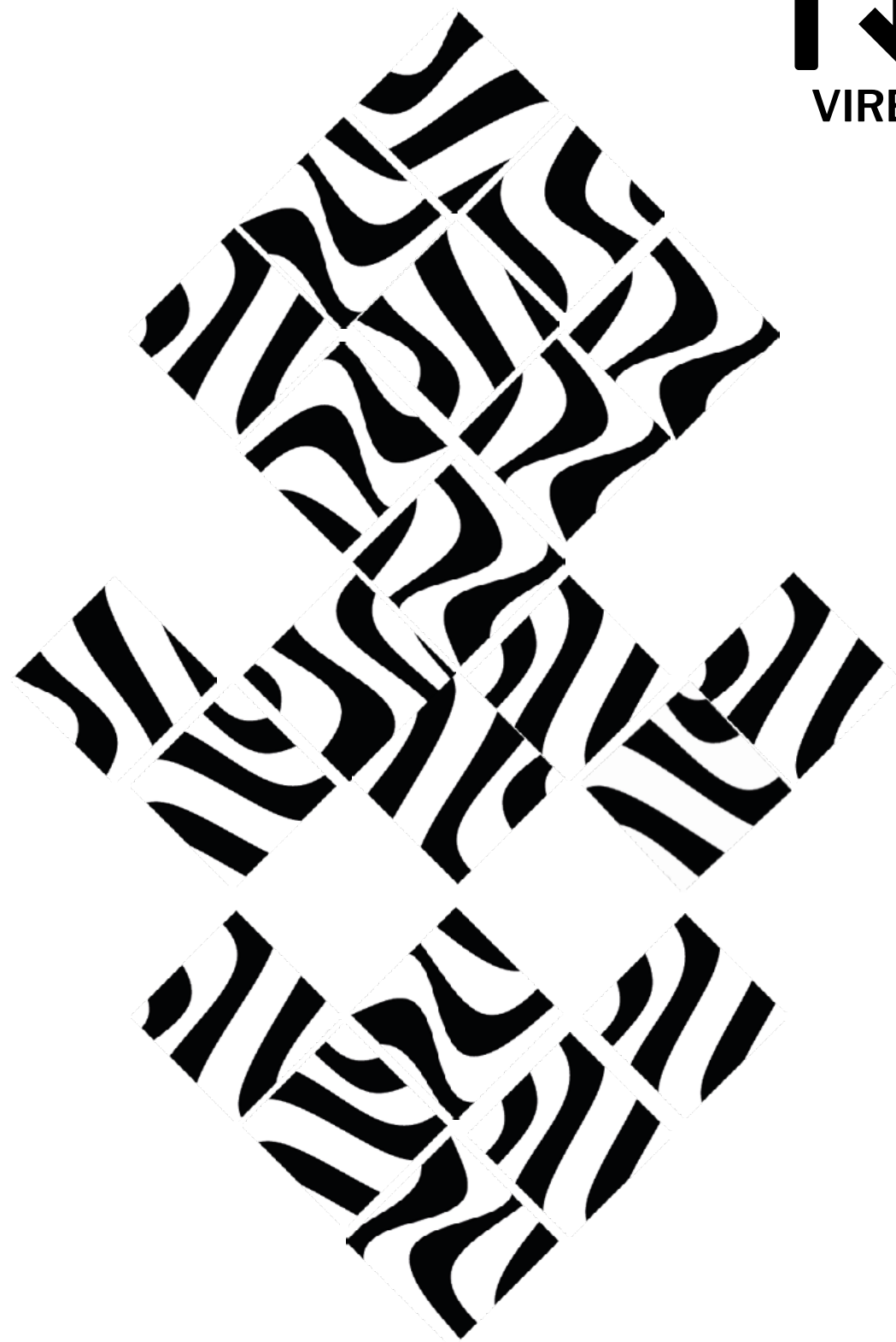
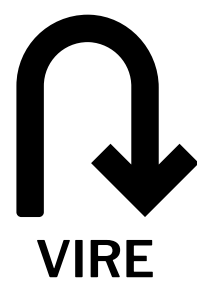
→ *A composição reflete as relações que existem atualmente ou algo que pode vir a se concretizar?*

MODO DIAGNOSE

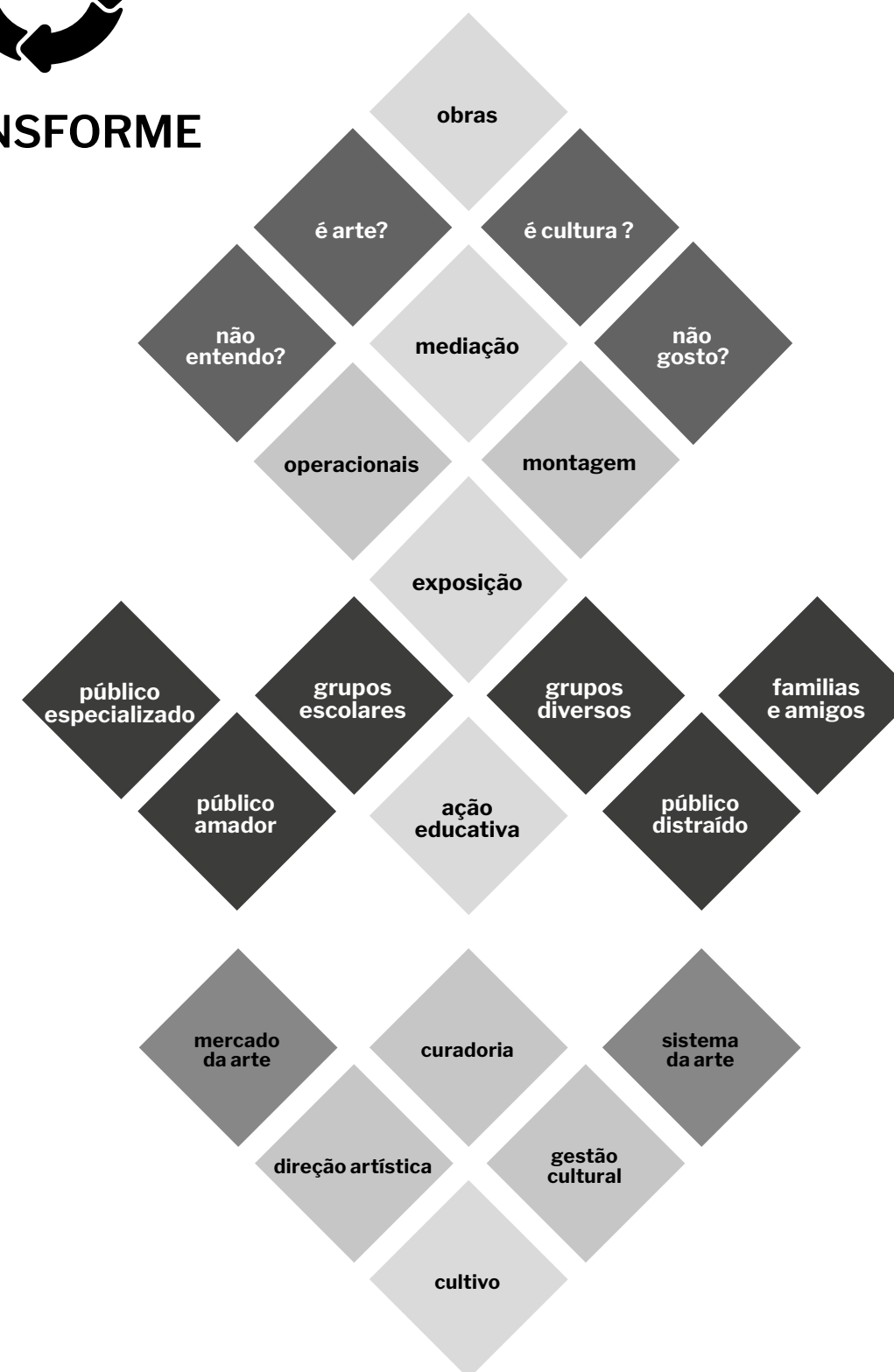
1. Monte pequenos grupos de até 5 pessoas (podem ser grupos interdisciplinares ou separados por funções/departamentos)
2. Cada grupo monta um mosaico de acordo com a sua perspectiva
3. Apresentação coletiva dos mosaicos
4. Debate sobre como cada um reflete ou não as relações e se algo poderia ou precisa ser alterado

MODO ESPECULATIVO

1. Componha o seu mosaico ideal de relações
2. Crie novos ladrilhos
3. Chame outras pessoas para especular



TRANSFORME



O que pode ser Mediação Cultural?

Paula Monterrey

Idealizadora do projeto Repertório Aberto junto a Andrea Mendes, em parceria com o Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti” (MACC) para desenvolvimento de propostas educativas e de vinculação entre o museu e a população de Campinas no ano de 2025, por meio de projeto aprovado pelo ProAC.



Meu entendimento perpassa realidades que vejo, latências que percebo e possibilidades que investigo.

A mediação cultural nas exposições em que trabalhei tem sido experiências distintas entre si. Por um lado, em exposições institucionais, envolvendo itinerância de exposições e acervos de museus e outras grandes instituições culturais pelo interior do estado, a realidade perpassa pelo serviço, que muitas vezes garante número de visitantes, que, por sua vez, respalda o investimento feito com o trânsito da exposição.

A expectativa de formação de público se esvazia, muitas vezes, pela curta duração das exposições e pela falta de regularidade de mostras em uma mesma instituição e, conseqüentemente, pela despreocupação com a formação de setores

educativos fixos que possam propor programas de longo prazo num contexto institucional junto aos mais diversos públicos e grupos sociais.

Por outro lado, configuram-se também como experiência de troca importante e de validação profissional, uma vez que se apresentam como escassas oportunidades de trabalho um pouco mais estruturadas, sendo um acesso importante de trabalhadores da mediação a contextos institucionais da cultura e a conhecimentos laborais acumulados pelo setor.

Além disso, a polivalência das instituições culturais do município onde atuo, que muitas vezes tem como carro-chefe outras programações e linguagens artísticas, colocam a equipe de mediação como referência e importante apoio para o funcionamento de uma exposição de artes visuais.

As trocas são muitas e potentes, mas também podem causar acúmulo de funções, considerando ainda as equipes de trabalhos enxutas dos espaços culturais do interior paulista. O processo de mediação torna-se, muitas vezes, estendido à relação com profissionais terceirizados, equipes de limpeza, portaria, serviços técnicos de manutenção, orientação de público e conteúdos de comunicação e representação junto à imprensa. Sem falar no entorno, com o trânsito de educadores pelos pequenos comércios, restaurantes, pontos de ônibus e afins. Quando mencionamos nosso trabalho, é comum escutar: “Nossa, não sabia que tinha uma exposição ali. Qualquer um pode entrar?”.

A falta de constância e continuidade dos educativos nesse contexto torna cada artista educador e mediador cultural, profissional autônomo, arquivista de sua pesquisa e sua prática, sendo muitas vezes a parte mais interessada na documentação de suas mediações e seus conhecimentos cultivados, transbordando seu fazer do contexto institucional e muitas vezes se consolidando como engajamento transversal dentro do cenário cultural do município, a partir da organização com coletivos, participação de movimentos culturais, articulação com escolas e organizações do terceiro setor etc.

Quando os educativos são propostos por projetos independentes ou exposições de pequeno porte fomentadas por editais municipais e estaduais de incentivo à cultura, esses educativos assumem as mais diversas formas, por vezes mais conservadoras como o formato de monitoria, outras mais transformadoras e integradas aos projetos como um

todo, quando muitas vezes essas redes cultivadas pelos artistas educadores e mediadores culturais são fundamentais para a construção de sentido coletivo para as mostras em seus territórios.

Todas essas características trabalhistas e do meio impactam e deveriam ser consideradas numa reflexão a respeito da mediação cultural nos interiores. Percebo, apesar da precariedade trabalhista dessa classe profissional, a potência que existe nas equipes interdisciplinares formadas por profissionais, uma vez que é impossível se dedicar exclusivamente a ações de mediação em exposições, provenientes da educação não formal, educação popular, educação formal e oficinas de arte-educação, que geram a cada trabalho novos valores e significados para a educação em contexto de exposições.

Há cumplicidade na troca entre esses profissionais que subvertem a competitividade do mercado de trabalho tradicional. Essa forma de se relacionar muitas vezes desenrijecem as convivências hierárquicas institucionais e encantam os espaços junto à presença dos públicos. Em contextos de exposições de menor porte, normalmente de artistas locais, as mediações têm grande potencial de articulação com o território, promovendo momentaneamente novos regimes de visibilidades e deslocamentos enunciativos no convite a movimentos sociais, coletivos, grupos e comunidade escolar em contexto expositivo.

Essas experiências me fizeram atrelar minha prática como mediadora cultural a pesquisas a respeito dos Direitos Culturais, nesse transbordamento da atuação para além das exposições.

A ação junto a coletivos culturais e sociais, o gerenciamento de pesquisas, o mapeamento de agentes culturais parte de grupos minorizados e, atualmente, a representação da sociedade civil no Conselho Municipal de Política Cultural faz parte, para mim, da minha experiência como mediadora cultural e educadora em contextos de exposições.

eu entendo as exposições como uma linguagem, cuja decodificação não pode ser naturalizada ou banalizada. A equipe de mediação cultural, que por vezes tampouco se sente pertencente ou familiarizada com essa linguagem, é a principal testemunha do encontro dessa linguagem com as mais diversas linguagens dos públicos.

Gosto da compreensão de Paul B. Preciado, quando curador da Documenta de Kassel, de que as exposições, tendo como origem a história dos museus, trata-se de um dispositivo pedagógico-político-ético-estético. Naquele momento, ele propõe o desapego do formato expositivo em detrimento do Parlamento de los Cuerpos. A partir dessa provocação,

É quem presencia os gestos das crianças, as risadas das amigas, os olhares de desconfiança dos grupos de adolescentes, as imitações com o corpo, o toque interrompido, os conflitos éticos, estéticos e epistêmicos... o que construímos com isso descobrimos a cada novo contexto, de exposição em exposição.

Eri Alves

Coordenação do educativo da exposição Mirantes, de Stela Barbieri, fiz a coordenação educativa com as minhas sócias, Carolina Velásquez e Bianca Zechinato, da KA arte educação, no Sesc Registro em 2018.



A mediação nesse caso funcionou muito como facilitador para fruição da instalação da artista, mas também como um trabalho social, já que os educadores eram da área de Pedagogia (único curso superior da região) e não tinham noção do que era conversar sobre arte com o público.

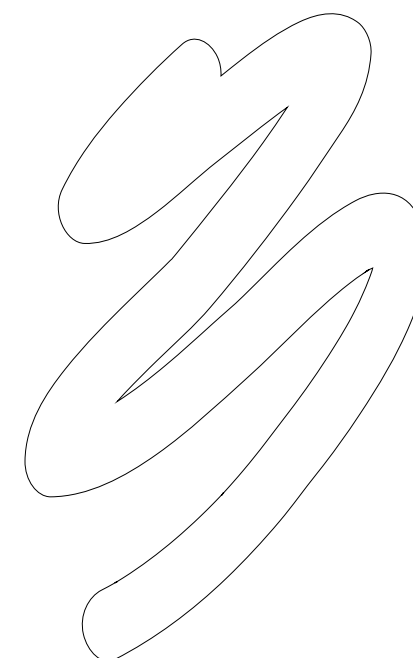
Janaína Maria Machado

Coordenação do educativo da exposição MAJ – 30ª Mostra de Arte Juventude, Sesc Ribeirão Preto em 2022, curadoria de André Pitol e Luciara Ribeiro.



A mediação é o ponto central entre o discurso artístico e os públicos.

É quem faz os atendimentos – é a escuta da exposição e da instituição, ultrapassando os limites do projeto expositivo. Estar num contexto de mediação no ambiente das artes visuais significa promover conversas e escuta dos públicos em relação ao objeto artístico, assim como é fonte de investigação da própria prática de mediação.



Luciano Favaro

Coordenador, junto à artista Julia Viana, do Projeto Solo Sul, no Sesc Jundiá em junho de 2019. Nele, permanecemos durante todo o período de exposição do projeto junto ao público, como uma forma de conversar sobre os temas que as obras abordam. Nesse momento, a fronteira entre o/a artista e o/a educador/a se diluem.



Para mim, a mediação estabelece vínculos entre a exposição e o público. Esse vínculo surge através da sensibilidade por parte do educador, percebendo onde uma obra toca o visitante, e, a partir de então, desenvolver um diálogo sobre questões relacionadas à arte, mas também sobre a vida, a sociedade e outros pontos que podem surgir quando o encontro de qualidade acontece.

Vivemos um momento em nossa sociedade onde os pontos de vista parecem estar bastante enrijecidos. Assim, acredito que o papel da mediação hoje, para além de ter boas respostas, é compartilhar boas perguntas. Porque através de boas perguntas podemos promover um espaço de reflexão coletiva, no intuito de questionar e ampliar a percepção que temos ao nosso redor.

Acredito profundamente na arte educação e em sua potência como ferramenta de reflexão e transformação social. Sinto que, depois da pandemia, o setor está passando por um momento delicado. A diminuição do número de exposições e a permanente precarização do trabalho do educador são desafios urgentes que nossa classe precisa enfrentar.

Malba Oliveira

Coordenação Educativa da 31ª MAJ (Mostra de Arte da Juventude) do Sesc Ribeirão Preto, que aconteceu de dezembro de 2024 à junho de 2025.



As mediações em espaços expositivos de artes visuais são reavivamentos do ambiente, das lógicas e dos modos de relação. São processos metodológicos que envolvem algo essencial para a expansão dos modos de fruição dos públicos: o encontro! Vivo, ativo e permeado pela presença.

Esse encontro, que não se dá por mero acaso, promove a possibilidade de alimentar a conexão, a leitura e o desdobramento das reverberações das obras de arte. Essa prática, presente na ação educativa de uma equipe, vai muito além da transmissão de informações. Trata-se de ativar percepções; criar estados sensíveis de aprendizagem; promover estímulos para uma relação crítica e/ou afetiva com as obras.

É uma prática intencional, que considera as bagagens e os desejos de quem propõe o encontro e de quem realiza a visita. ■

poéticas

Ulei Corpo Ancestral –conversas com e sobre o filme

Alik Wunder
Davina Marques
Janilton Pinheiro Ferreira
Lilly Baniwa
Mawanaya Waurá
Vera Lúcia Aguiar Moura Tukano

Esta escrita se faz com o som de nossas vozes. Fizemos um filme – o curta-metragem *Ulei Corpo Ancestral* – e depois conversamos sobre essa experiência. Nesta escrita trazemos alguns momentos dessa conversa entre imagens do filme e do projeto *Livros Vivos: saberes indígenas, saberes ancestrais*, realizado na Unicamp, que vêm à tona em meio ao programa de cotas indígenas e dão a ver as potências dos encontros que essa importante política pública produz. O filme é sobre um vegetal: a mandioca, também chamada de macaxeira, a *kaini*, a *ulei*, a *mandi'o*, a *ki'i*...

É sobre as relações de afeto e cuidado mútuo que diferentes povos e pessoas têm com ela, sobre uma ancestralidade que expande o humano e que ensina.



> Composição.
Acervo do projeto *Livros Vivos*.
2022.

Lilly Baniwa:

Sou indígena do povo Baniwa, mestranda de Artes da Cena e cursei Artes Cênicas na Unicamp. Nasci na comunidade Nazarê, no médio Rio Içana, que fica no território do Alto Rio Negro.

Vejo o projeto *Livros Vivos* como um lugar de acolhimento que faz com que a gente permaneça na universidade, que tenha um lugar de afeto, de memória, de partilha. Nesse lugar nosso conhecimento sempre está em movimento. Essa é uma coisa de que sentimos muita falta: o conhecimento em movimento. Não esse conhecimento parado no livro que fica só esperando alguém interessado abrir.

A gente está sempre nesse movimento de compartilhar e ter essa energia de troca. O corpo traz todas as memórias, um corpo de trabalhadora da roça, um corpo de mulher indígena que traz outros saberes para dentro da cena. O corpo indígena tem todo seu contexto, sua história, toda uma vibração que traz um conhecimento, um feitiço que vem da terra, que vem do território, que vem da aldeia.

O projeto *Livros Vivos* tem esse momento de partilha a partir da imagem. No início, trazíamos a planta que lembrava a nossa avó e então acabávamos tendo essa abertura maior, que normalmente não temos na sala de aula.

As conversas sobre a mandioca vieram desse momento. Eu trouxe nossas histórias do povo Baniwa. Para nós, a mandioca não é uma raiz qualquer, é uma raiz ancestral, é um corpo ancestral. Durante a vivência com minha mãe, que trabalha na roça até o dia de hoje, com 85 anos, ela me demonstrou afeto e respeito pela mandioca. Quando eu era criança, ela falava: “Não joga a mandioca desse jeito. Não fica jogando contra alguma coisa, contra pedra, contra a madeira, contra a árvore”. A nossa história diz que mandioca sente, tem sentimento. A mandioca é um alimento principal lá da nossa região. Lá tem que ter farinha, tem que ter beiju, tem que ter maçoca, tucupi, essas coisas não podem faltar.

Eu acho que fazer arte é de alguma forma brincar. Eu vejo arte assim. Criar não pode ser uma coisa muito séria, porque é da nossa imaginação. Eu gosto muito de pensar a arte como um lugar acolhedor, um lugar de liberdade. Na gravação do filme, nós fomos lembrando que mandioca é um corpo, um corpo humano mesmo.

Na língua Baniwa não se define se a mandioca é homem ou mulher. Então eu achei muito bom colocarmos a Verinha e o Mawanaya na performance. Usamos o barro para pintar a pele deles, então no filme ela é uma entidade que sai da terra. Tudo isso veio desse lugar de memória, de brincadeiras e imaginação mesmo.



> Registro de um encontro.
Acervo do projeto *Livros Vivos*.
Sem data.

Mawanaya Waura:

Sou lá do Xingu, Mato Grosso, sou estudante de Geografia. Eu aprendi muito sobre roça com o meu tio.

Eu não aprendi com meu pai porque ele morreu faz tempo. O que aprendi foi com minha mãe e meu tio. Eu mostrei isso no filme e gostei muito, mas queria ter mais alguém do meu povo junto para apresentar ainda melhor. A mandioca é o principal alimento lá dentro da nossa comunidade; se faltar, a gente não sobrevive.

A gente planta, faz a roça e também contamos histórias e fazemos festa para ela. Eu achei muito interessante essa performance que fizemos porque é igual o que se faz em nossa cultura. Lá, a gente passa aquele barro branco também para dançar.

› Ser ancestral. Cena de gravação. Acervo do projeto *Livros Vivos*, 2022.



Davina Marques:

Sou das Letras e da Pedagogia, professora e pesquisadora em projetos do Laboratório de Estudos Audiovisuais, Olho. O *Livros Vivos* é um projeto que a Lilly descreveu muito bem: é um espaço em que outros conhecimentos são incorporados e compartilhados fora da sala de aula. Passa por dar condições de agir a quem participa, de fazer, de criar, de encontros. Algo acontece nas oficinas que oferecemos e nas próprias reuniões do grupo. Em mesas fazemos a partilha de livros, de poesia, de fotografia, material para escrever, para desenhar, para pintar.

O acervo do filme *Ulei Corpo Ancestral* foi sendo construído durante muito tempo. Desde a produção dessas imagens até o filme, foram dois anos. Houve ainda um longo caminho para pensar como montar o curta. Queríamos narrar a história desse ser vegetal que é tão importante para as comunidades indígenas. Unimos o material do projeto a outras imagens – fotografias e vídeos – produzidas em uma roça, incluindo cenas de uma experimentação que não sabíamos como ia ser ainda. E esse é o jeito como se faz nos nossos projetos mesmo:

a partir do que encontramos, vamos construindo e criando. Isso é muito bonito, e quem participa entende a singularidade dessa ação experimental.

A partir dos materiais encontrados, foram surgindo as coisas. Por exemplo, fomos tentar personificar esse ser. Mas como fazer? E aí apareceu alguém que tinha tinta corporal, havia o que tínhamos coletado na roça para compor a imagem, sempre com um olhar muito atento e especial da Lilly.

Na performance, ela teve uma participação muito forte porque ia sugerindo, e todos participando e de fato querendo fazer. Foi um processo muito livre. As canções também, por exemplo, foram um acontecimento. Verinha, no almoço, começou a cantar, e eu filmei. O músico João Arruda, que estava ali junto, começou a incentivar as canções. Ele tem um estúdio de gravação nesse sítio onde estávamos. E mais tarde fomos gravar as narrativas e os cantos que ele lindamente conseguiu compor com a viola, com o violão e outros instrumentos que tinha. A sonoridade de cada povo na sua própria língua – que nem conhecíamos – ficou registrada. Fomos construindo a trilha sonora.

› Banquete de imagens e palavras. Mesa de oficina. Acervo do projeto *Livros Vivos*, 2023.



Para contar a história da colheita, do respeito a esse ser, desde o plantio até a produção dos alimentos, sem um documentário explicativo, seguimos pelos afetos, característica de nossos modos de fazer pesquisa. As canções acabaram criando pequenos núcleos do filme, vinculados a um trato específico com a planta, tendo uma canção para cada um deles. Essas foram algumas decisões coletivas que deram o tom do filme. Hoje, quanto mais mostramos o filme, mais percebemos que ele entra por lugares e passa por sensações e por memórias de uma forma inesperada.

Essa é uma força dessas imagens e deste grupo. Aprendemos demais. Quanto mais eu me aproximo, mais percebo quanto desconhecemos as nossas próprias raízes, os povos com os quais deveríamos conviver ou estar convivendo há muito mais tempo.

Nesse sentido, temos conversado sobre as políticas afirmativas, essa questão da legislação na educação que vai trazendo esses povos para perto de nós, para que nós possamos, enfim, sermos outros.



› Preparando o alimento. Preparação para gravação. Acervo do projeto *Livros Vivos*. 2022.



› No estúdio. Preparação para gravação. Acervo do projeto *Livros Vivos*. 2022.

Janilton Pinheiro Ferreira:

Sou estudante de licenciatura integrada em Química e Física. Eu sou da etnia Tukano, como a Vera, e sou do Rio Negro. Venho da comunidade de Iauaretê, que fica em São Gabriel da Cachoeira, numa região que chamamos de Cabeça do Cachorro. Vou compartilhar aquilo que aconteceu lá no início do projeto, nos encontros que a gente tinha quando começamos nosso grupo. Quando eu era recém-chegado no início do ano, vi que as pessoas levavam farinha, vinho de açaí, compartilhando entre eles e partilhando de acordo com a cultura de cada um. Conheci

as realidades Guarani, Baniwa, Waujá no projeto, e seguimos fazendo essa junção de ideias. A gente conversava e acabava colocando em prática na escrita. Depois surgiu, através da Lilly, estudante de Artes Cênicas, a ideia de pôr em prática a gravação de um curta. Eu fiquei maravilhado depois da execução. Fiquei emocionado depois que assisti a esse vídeo. Foi gratificante essa partilha toda com meus parentes sobre o cultivo e a extração de farinha, beiju e outros derivados que a mandioca nos proporciona. Foi muito espetacular, parece que voltei no tempo. Ele mostra aquilo que eu vivi com meus pais dentro da roça. E eu nunca imaginei que iria sair assim.

Vera Lúcia Aguiar Moura:

Sou do povo Tukano e estudo História na Unicamp. Agradeço por esta partilha e por esta escuta que vocês estão fazendo. Do momento da partilha até o resultado, foi um processo longo de trabalho coletivo. Quando cheguei ao projeto, compartilhamos nossas histórias, até que alguém pensou: “Vamos colocar na escrita essas histórias que são repassadas de forma oral”. Publicamos o artigo e depois: “O que é que a gente vai fazer com essa escrita toda? Vamos vivenciar toda essa história compartilhada”. Cada povo já tinha colocado essa relação com a mandioca, a narrativa, a memória, a vivência. A professora Alik então disponibilizou o sítio dela. Alguém sugeriu: “Vamos fazer essa vivência então”. Marcamos o dia e lá fomos nós. Quando chegamos, nos sentamos para organizar como fazer, e as ideias foram chegando. A ideia inicial era fazer uma performance.

Depois, chegou a ideia de que poderíamos gravar uns trechos do texto que fossem interessantes, que tinham a ver com nossas memórias, com as nossas narrativas e o que a gente tinha gostado de outro povo. Lá, na roça, entramos na onda de plantar, só que em nenhum momento na nossa cabeça passou que isso ia fazer parte do filme. Fizemos todo esse processo de filmagem na roça e no outro dia combinamos de fazer a performance.

Eu e Mawanaya participamos da performance a partir das narrativas contadas. E não teve só a nossa participação, dos povos indígenas, mas também essa relação que o povo não indígena tinha com a macaxeira, só que eles não tinham essa relação como a gente. Na vivência, começamos a cantar, e cada povo trouxe seu canto. O João Arruda, que é músico, se empolgou, e fomos fazer a gravação do canto em nossas línguas.



› Ser ancestral. Cena da gravação. Acervo do projeto Livros Vivos. 2022.

O filme tem quatro partes. Tem a introdução, que é um chamado à mandioca em várias línguas e em várias vozes. Depois, tem a participação da Lilly, que conta um pouco sobre essa relação com a mandioca no povo Baniwa, trazendo essa memória e o afeto que a mãe passou para ela. Depois, vem o Mawanaya, trazendo sua vivência como Waujá com a mandioca. Trouxe os jeitos de plantar a maniva, toda uma técnica do seu povo. Depois, entra a minha parte sobre os

produtos que a gente faz: a farinha, a tapioca... Essas quatro partes trazem essa partilha da mandioca com seres humanos, por meio de nossas memórias e vivências. É bom lembrar o ponto de partida: as narrativas dos nossos povos. Em nenhum momento deixamos de lado essa conexão com as nossas narrativas. Eu estou na academia, mas trago a memória do meu povo e faço essa partilha em diálogo e com respeito às narrativas de outros povos.

O canto que eu trouxe para o filme chamamos de *Hãde/Hãdeakü* e é uma entoação de mulheres, um repertório musical. Eu cantei fazendo esse diálogo com a natureza presente porque geralmente as mulheres do nosso povo, como também os homens, cantam na acolhida, no agradecimento ou como uma forma de conversar. Oferecemos uma música para uma pessoa ou para algumas pessoas.

A canção que fiz foi mais voltada para essa relação com a natureza, é sobre respeito, de como cuidar para permanecer vivo juntos. A música diz dessa vivência conjunta, desse cuidado e do respeito com as plantas, que têm corpos vivos.

Em nossas cosmovisões, refletimos que na natureza todos somos corpos vivos, por isso devemos manter o respeito e o diálogo sempre.

Hoje a minha pesquisa de iniciação científica envolve a mandioca e outras plantas. Meu projeto vai pensar em como podemos ver além dessa plantação, quero falar do fazer político de uma mulher indígena que planta. Falar de toda a inter-relação que ela faz no momento da plantação, no momento em que ela vai atrás de outro tipo de mandioca, no momento em que ela faz essa produção e também no trabalho que ela realiza junto aos seus filhos, que não é só plantar, ela faz esse repasse todo dessa técnica da narrativa, da vivência, traz a memória de quando ela era criança.

No povo Tukano, as mulheres são sempre de outros povos, são de outras comunidades, suas histórias são diferentes. Então, quando ela chega à comunidade, ela faz essa partilha, faz essa troca de técnica e, ao mesmo tempo, tem essa questão de afeto.

› Ser ancestral. Cena da gravação. Acervo do projeto Livros Vivos. 2022.



Alik Wunder:

Sou bióloga, pesquisadora e professora em educação e coordeno o projeto *Livros Vivos* que deu origem ao curta.

A presença dessas/es jovens na universidade traz uma radicalidade: o encontro com diferentes modos de estar no mundo. Sinto que muitas vezes, infelizmente, esse encontro não acontece e passa por um grande silêncio. Passa pelo susto que levam ao estar em uma grande cidade como Campinas, em uma universidade toda organizada dentro da lógica urbana. O que trazer, o que partilhar? Não é simplesmente falar: “Vamos conversar sobre os conhecimentos que vocês trazem das aldeias”. Não é algo que acontece de uma hora para outra, porque a relação de confiança e de troca não está dada. Isso se constrói nesse espaço tão radical do estranhamento e, muitas vezes, acontece de forma lenta, por muitos motivos.

E tudo isso começa a mudar quando a gente coloca à frente e valoriza certos conhecimentos, como esses que foram aprendidos na roça com suas famílias. É aquilo que a Lilly falou sobre sua mãe: as orientações que eram dadas nesses momentos... Falamos da mandioca porque é um vegetal importante e comum entre os diferentes povos. A mandioca trouxe memórias muito afetivas de crianças criadas cotidianamente na roça.

Foi nesse momento que o grupo falou: “Isso é comum! A gente acordava às cinco horas da manhã e tinha que tomar banho no rio para espantar a preguiça”. Pessoas de diferentes lugares do Brasil

e um modo de educar como traço comum. Outro ponto comum foi esse cuidado com a planta que também é uma forma de ser cuidado por ela. Isso apareceu de uma forma muito bonita nas falas e narrativas tradicionais, e seguimos escrevendo textos, e veio o desejo de desdobrar as escritas em filme. Tínhamos feito exercícios de fotografia, desenhos e pinturas também.

No momento em que fomos para uma roça de mandioca, vivemos a experiência de olhar para aqueles corpos em movimento. Esse corpo ancestral não é só o da mandioca. O corpo ancestral é o corpo da Vera, do Mawanaya e da Lilly.

É um corpo ancestral que está nos gestos, quando cortam a maniva com as mãos, quando plantam, quando se agacham e se colocam de joelhos na terra. “Professora, você só não vai se machucar se ajoelhar”. Com eles aprendi que não podia brigar com a mandioca para tirá-la da terra. É um gesto de muito respeito. São muitos detalhes que o filme traz de um corpo a corpo ancestral com esse vegetal. Gestos desses corpos em relação. É muito especial ver os saberes se expressando em um corpo em silêncio com a terra. São corpos silenciosos que não têm medo da terra. Não usam ferramentas de metal, só madeira, para não machucar a mandioca. Não usam da força para retirar a raiz.

Muitas coisas aparecem nesse filme e expressam esse cuidado e essa relação milenar dos povos indígenas com os vegetais e com a terra. A mandioca não é apenas um recurso alimentar, é um corpo ancestral que ensina o cuidado mútuo. Isso está presente em cada cena do filme.



> Aprendizagem. Preparação para gravação. Acervo do projeto *Livros Vivos*, 2022.

Muitas pessoas participaram de todo esse processo de roteiro, mas a edição direta foi feita pela Davina, com composições muito poéticas de sobreposição de imagens e de sons. A filmagem também foi feita por ela, e usamos fotografias criadas por mim e por Tatiana Plens, fotógrafa e pesquisadora, colaboradora do projeto.

A direção de cena foi da Lilly, que é atriz, e o som teve a gravação da trilha do músico João Arruda, que também acompanha os cantos com a viola e outros instrumentos. Mawanaya, Vera e Lilly cantam e performam. O filme nos ensina muito sobre a dimensão intercultural: os povos indígenas como muitas culturas que se diferenciam e se relacionam por meio de linhas em comum que constroem entre si.

Esse é um exercício importante que fazemos na educação, especialmente porque a educação escolar, na nossa sociedade não indígena, colocou o indígena em um lugar estereotipado de “índio brasileiro” com o qual nenhum indígena se identifica. Para além de ensinar sobre uma outra relação com a terra e com os seres não humanos, penso que esse filme é um exemplo bonito sobre a possibilidade de convívio na diferença: mantendo a diferença e não deixando de produzir linhas comuns, que são também lutas comuns.

O nosso grupo de pesquisa realiza experimentações com imagens e sons, e tem sido muito potente aprender a fazer pesquisa de outra forma, com outros referenciais metodológicos e teóricos que os indígenas de alguma forma nos convocam a conhecer e com isso catalisam transformações. ■



› Montagem. Fotograma capturado do filme. Acervo do projeto *Livros Vivos*. 2024.

O filme *Ulei Corpo Ancestral* pode ser acessado clicando no fotograma.

Referências para conhecer mais sobre o filme e o projeto

BANIWA, Lilly; WAURÁ, Mawanaya; TUKANO, Vera Moura; WUNDER, Alik; MARQUES, Davina. Ulei, Corpo Ancestral. **Revista ClimaCom**, Dossiê “Territórios e povos indígenas”, v. 11, n. 26, 2024. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/ulei-corpo-ancestral/>. Acesso em: 12 maio 2025.

MARQUES, Davina; WUNDER, Alik. Mandioca-Raiz-Corpo: partilhas sensíveis entre palavras, imagens, performances, sons e jovens universitários indígenas. **Linha Mestra**, 2025. (no prelo)

WUNDER, Alik; BANIWA, Lilly; GUARANI, Leandro Silveira; WAURÁ, Mawanaya; TUKANO, Naldo; TUKANO, Vera Moura; PEREIRA, Janilton. Livros Vivos: palavras, imagens, plantas e gentes em criação. **Revista ClimaCom**, Dossiê “Políticas vegetais”, v. 9, n. 23, 2022. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/livros-vivos/>. Acesso em: 12 maio 2025.

WUNDER, Alik; BANIWA, Lilly; GUARANI, Leandro Silveira; WAURÁ, Mawanaya; TUKANO, Naldo; TUPI-GUARANI, Luan Apykã. Ulei, Kaini, Mandi’o, Ki’i, Mandioca: memórias, sabores e saberes de uma raiz-corpo. *In*: ALVES, Nilda; MENDONÇA, Rosa; TOJA, Noale. **Cozinhas e conversas**: cheiros e gostos e sons e imagens e afetos nos cotidianos e currículos. Petrópolis, RJ: DP et Alii; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2023. n. p.

Autoras e autores

Alik Wunder tem formação em Ciências Biológicas. É mestra, doutora e pós-doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É pesquisadora do Laboratório dos Estudos Audiovisuais Olho e vice-presidente da Comissão Assessora para a Inclusão Acadêmica e Participação dos Povos Indígenas – Caiapi/Unicamp. Realiza pesquisas com ênfase em estudos da imagem, em especial a fotografia, filosofia contemporânea, experimentações visuais e literárias, artes e pensamentos indígenas.

Davina Marques tem formação em Letras e em Educação. É mestra em Educação pela Unicamp, com doutorado em Letras pela USP. Tem pesquisa no Pós-Doutorado em Educação na Unicamp. Desde 2010, tem se dedicado a temas relacionados a questões negras, afro-brasileiras e indígenas. Além das Letras e da Educação, interessa-se pelas Artes, em especial a fotografia e o cinema experimental. Pesquisa também relações entre arte e saúde. É docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo.

Janilton Pinheiro Ferreira estuda Licenciatura Integrada Física e Química na Universidade Estadual de Campinas e pertence ao povo Tukano, Alto Rio Negro, Amazonas. Participa do projeto *Livros Vivos: saberes indígenas e saberes vegetais*, no qual atua como pesquisador indígena desde 2021.

Lilly Baniwa é atriz, performer e artista-pesquisadora indígena amazonense, pertencente ao povo Baniwa. Tem formação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas e é mestranda em Artes da Cena pela mesma universidade. É nascida na comunidade de Nazaré, Rio Içana, município de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas. Participou do projeto *Livros Vivos: saberes indígenas e saberes vegetais*, no qual atuou como pesquisadora indígena entre 2019 e 2023.

Mawanaya Waurá estuda Geografia na Universidade Estadual de Campinas e pertence ao povo Waurá, Mato Grosso. Participou do projeto *Livros Vivos: saberes indígenas e saberes vegetais*, no qual atuou como pesquisador indígena entre 2021 e 2023.

Vera Lúcia Aguiar Moura, mais conhecida como Verinha Tukano, é do povo Ye’pa Mahsã (Tukano), da Terra Indígena Alto Rio/AM, fala e escreve na sua língua materna: Tukano. Atualmente cursa História na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), participa do projeto *Livros Vivos: saberes indígenas e saberes vegetais*, no qual atua como pesquisadora indígena desde 2022. Além disso, vem participando ativamente em outras discussões no campo acadêmico voltado a questões indígenas e sua presença.

contextos

O que pode uma residência artística situada? Entre pedagogias e cuidado no Cerrado

Tati Antunes

› Casa
Fotografia: Fran Parente

A Terra Saúva se propõe a ser um lugar de encontro para ações criativas que cultivem tanto o solo quanto os vínculos entre o território humano e o mais-que-humano.

Localizada em uma área de ecótono – zona de transição dos biomas Cerrado e Mata Atlântica, no interior de São Paulo –, a residência assume a perspectiva de que a relação entre cultura e cuidado ambiental é fundamental para preservar a qualidade das águas e a integridade do sistema de rios e córregos que afloram de sua atividade.

Como outros locais de encontro, ele também é um espaço potencialmente formador. Situada no Condomínio Ecológico Santa Rita, a casa integra um projeto ambiental associativo com 50 famílias no bairro da Demetria, voltado à preservação de um fragmento de Cerrado – lar de espécies ameaçadas por mineração, monocultura e outras indústrias.

Apesar dos avanços da comunidade em soluções sustentáveis, como manejo de resíduos e construções que priorizam o solo, persiste uma fratura socioambiental em relação a outras áreas da cidade.

Foi nesse contexto – de solos, águas, vínculos, contradições – que desenhamos o programa de residência, sustentando a pergunta: o que pode uma residência artística situada?

Que pedagogias emergem da interlocução com o território?

Neste breve ensaio para a **Revista Latente**, pretendo apresentar as condições que nos colocaram atentas para a construção da programação da residência na Terra Saúva e dizer que a escrita foi feita por Tati Antunes, socióloga, idealizadora da casa e colaboradora na construção do programa.

Em 2023/24, lançamos a primeira chamada nacional para o **Programa de Residência Artística Habitar os Vínculos** – foco deste ensaio –, que recebeu propostas para cinco ciclos de residência.

Com duração aproximada de dois anos, o programa selecionou dez projetos de experimentação artística individual por convocatória pública.

Na busca por aprofundar as discussões do programa no contexto local e contextualizar os artistas residentes no território, a equipe organizadora, sob a coordenação de Ana Luiza Braga, estruturou a programação da primeira semana de residência com uma série de encontros conduzidos por mestres, artistas locais e convidados.

Mais que concentrar as atividades em um único local, a proposta foi deslocá-las para paisagens diversas

– ruas, florestas, sítio arqueológico –, circulando por matrizes estéticas plurais da região e aproximando práticas artísticas do território.

Essa escolha não apenas fez circular o programa, como ativou lugares e sensibilidades do local, como escutamos dos participantes.

Carolina Santos, idealizadora do projeto Jardim Amarelo, destacou que as atividades realizadas em sua horta urbana “modificaram o terreno”, tanto no sentido físico, da transformação gradativa da horta, como no social, ao receber novas pessoas para o projeto e gerar convites em outros eventos na cidade.

Já Gilberto Junior, artista residente e morador de Botucatu, compartilhou que a vivência durante a primeira semana de atividades o fez “reconhecer o próprio território”.



› Caminhada até nascente



› Mesa de coleta.



› Horta urbana Jardim Amarelo.

“

A convocatória foi aberta a investigações centradas nas relações de agentes e espécies que mantêm a continuidade dos viventes e dos vínculos entre comunidades e territórios. Com o objetivo de fomentar a criação de linguagens poéticas e metodologias artísticas que procuram expandir os termos da ação política.

– trecho da convocatória.

› Visita ao Serrito



Durante a edição, percebemos na fala de outros participantes a ressignificação das paisagens cotidianas. Esses depoimentos mostram como o deslocamento das ações para além da Terra Saúva não se limitou a ampliar o acesso, mas reconfigurou vínculos afetivos e coletivos na cidade, reforçando nossa visão programática de integrar a investigação individual dos artistas com outros projetos e espécies mais-que-humanas.



Um exemplo de como o núcleo de coordenação também teve a sua prática reconfigurada pela escuta ativa emergiu durante as conversas de avaliação: ao visitar o sítio arqueológico do Serrito, os artistas residentes relataram o potencial simbólico das gravuras rupestres para os seus trabalhos, questionando a ideia de arte e sua perenidade: afinal, o que fica dos gestos presentes? Essa experiência foi tão impactante que nos fez alterar a programação da residência, incluindo esses espaços de memória nos ciclos seguintes de residência.



Essa dinâmica do núcleo de coordenação encontrou ressonância direta nas contribuições dos artistas convidados para as oficinas e o acompanhamento crítico.

André Vargas, Ana Lira, Walla Capelobo, Mara Pereira, Charlene Bicalho, Mãe Celina e Aline Motta.

Esses artistas visuais e sonoros, intelectuais e praticantes institucionais do campo trouxeram para o diálogo metodologias dissidentes e epistemologias do corpo, da memória e da travessia que contribuíram – seja durante as visitas à Terra Saúva, seja nos encontros depois das atividades – com outras camadas de decisão e atuação institucional.



› Atividade com Walla Capelobo



› Escultura de Lícida Vidal

Assim, a Terra Saúva busca ser um espaço de criação que amplia seus próprios termos no diálogo com o solo, as águas, as memórias subterrâneas e as urgências do presente.

A experiência coletiva com as semanas de residência nos fez experimentar potenciais enlases da criação com convidados e agentes do território – humanos e mais-que-humanos. E os encontros artístico-pedagógicos podem sugerir caminhos de reparação e invenção de vínculos com o gesto

do cuidado. As “obras” deixadas pelos participantes – nas hortas, nos sítios arqueológicos, nas conversas que redesenharam o programa – nos sugerem que habitar um território é também se deixar habitar por ele, em uma coreografia contínua de afetos, resistências e reinvenções.

O desafio que permanece é sustentar essa escuta, transformando-a em raiz para futuras ações nas quais arte, ecologia e seus praticantes não se pensem apartados, mas como tessituras do mesmo tecido vivo. ■

Agradecimentos à equipe organizadora da **Residência artística Habitar os vínculos**, edição 2023/24:

Ana Luiza Braga, coordenadora pedagógica e programática;
Fernanda Ribeiro, coordenadora local;
Valen Baron, produção.

Créditos das imagens neste ensaio:
Lara Chang e Valen Baron

Terra Saúva

É um lugar para produções culturais e experimentais em diálogo com a terra e suas ações criativas para a preservação dos biomas Cerrado e Mata Atlântica. Está situada no Condomínio Ecológico Santa Rita, um projeto em colaboração com 50 famílias no bairro da Demétria, em Botucatu, no interior de São Paulo, onde se convive com o Aquífero Guarani, um grande reservatório subterrâneo de água potável, estratégico para a sobrevivência das espécies locais. Em 2023/24, a Terra Saúva abriu pela primeira vez uma chamada nacional para 10 propostas de experimentação artística convocando artistas e pesquisadores para uma vivência imersiva de 28 dias num fragmento de Cerrado. O programa é estruturado a partir de uma perspectiva pedagógica, articulando a produção em ateliê com uma série de atividades artístico-pedagógicas, rodas de conversa e laboratórios gratuitos, abertos ao público e o acompanhamento dos trabalhos se dá no cruzamento de agentes e espécies que mantêm a continuidade dos vivos e dos vínculos entre comunidades e territórios.

deslocamentos

Laboratoriar poéticas: conversas-cartografia em torno da terra

Gabriela Leirias

*“Ensine; em outras palavras: aprenda.
Viva a paisagem com paixão.
Retire-a do indistinto, investigue-a, ilumine-a entre nós.
Saiba o que significa dentro de nós.
Leve para a terra esse claro entendimento.
Se a solução lhe parece difícil, talvez até inexecutável,
não sai gritando por aí, dizendo que está tudo errado [...]
Habite o continuum.
Atemos novamente as cordas e investiguemos.
Seja terroso e pesado.
Vomite dia após dia esse vômito comum.”*

–Édouard Glissant, 1969.

› Lab Poéticas da Terra em Ubatuba
com Lícida Vidal como artista convidada
no jardim no Museu de Vida Marinha
Instituto Argonauta. Julho de 2023.
Fotografia: Gabriela Leiras



*“A luta por outras educações, experiências, linguagens
e gramáticas é uma luta pela vida. A educação como
um fenômeno radicalizado na condição humana trata
diretamente da emergência e do exercício dos seres
como construtores dos tempos e das possibilidades.”*

– Luiz Rufino, 2019.

As mãos estão em forma de concha, dentro um punhado de terra. Terra fresca, úmida, granulosa, com infinitudes de formas de vida, algumas por brotar. Compartilho essa terra e a passo para as mãos da pessoa ao lado. Para todos, a pergunta é: qual é a sua relação com a terra?

Esse simples gesto e esse contato com a matéria, têm um efeito imediato no estado das pessoas. Algumas fecham os olhos, outras sorriem, algumas se melancolizam e se conectam com distintos tempos: Vêm as memórias do quintal da avó, da tia, da infância... de uma terra que cuida e pela qual é responsável; a sensação de débito por descuidar dessa terra; a falta de terra ou de quintal e de conexão com as plantas, com o sol, com os animais. Remete a projetos em que trabalha ou que deseja trabalhar.

A sonhos, medos, utopias... Abrir o corpo para sentir a terra, seu peso, seu cheiro, seu aspecto, mobiliza desejos de ações, emoções, memórias. A conexão com um microcosmo em suas mãos, um micro que gera mundos.

As reações são múltiplas: respostas objetivas, breve autoapresentação, silêncios, reflexões teóricas ou até um choro. É um convite para abrir um campo comum de diálogo entre as pessoas. Experimentei esse disparador em alguns contextos e o que vivenciamos coletivamente, foi uma experiência de conexão de cada um com seu próprio corpo, história, repertório, mas também com o grupo. Mesmo na diversidade, nos sustentamos e fomos sustentados por um solo comum. E nos abrimos para trocar reflexões teóricas e práticas, experiências, experimentos, percepções.

Por vezes, os disparadores são outros, como uma relação oracular com os materiais disponíveis. Tenho uma série de imagens impressas de trabalhos de arte e ativismo reunidas desde 2014 nos **Laboratórios Jardinalidades**¹ que inicio junto com Faetusa Tezelli. As pessoas podem escolher tais imagens em busca dessa resposta, ou deixar-se ser escolhida por elas.

Há materiais diversos que se somam a cada encontro, como raízes, sementes, cogumelos, porções de terra, ninhos, cascas, livros... elementos que variam a depender do tema do laboratório e do lugar onde será realizado. Compõem uma mesa de trabalho ou um tipo curioso de um altar, que será totalmente manipulado, subvertido sem cerimônia. Disponibilizo canetas e papéis para que, ao longo da **conversa-cartografia** que se tece, as pessoas possam interagir e somar numa constelação de palavras.

Essas práticas ecoam o que bell hooks (muita inspirada em Paulo Freire) chama de **conversação**: um modo de romper com a ideia de que adquirir conhecimento é particular, individualista e competitivo, para assim nutrir o diálogo, a troca de compreensões e sentidos. Um empenho por construir um espaço ético de escuta ativa e construção conjunta do saber desenvolvendo uma visão de comunidade. Segundo hooks, a conversa genuína é compartilhamento de poder e conhecimento; é uma iniciativa de cooperação, não só abre espaço para todas as vozes como também pressupõe que todas as vozes podem ser ouvidas (hooks, 2020).

Além de ser um espaço dialógico de encontro, de compartilhamento de pesquisas e metodologias, de criação e reflexão coletiva, tenho experimentado convidar artistas, para assim, mergulharmos em sua poética.

Com um caráter nômade, convidar um artista que vive na cidade que visito tem um duplo intento: conectar com sua poética e com o lugar em que vive. Assim, as discussões propostas sobre arte e território são articuladas e situadas para cada contexto por meio dessa colaboração.

Realizei laboratórios na cidade de São Paulo com Teresa Maria Siewerdt, Laura Gorski e Renata Cruz, Lcida Vidal, Susana Dias, Lis Haddad, Jera Guarani, Janaina Machado. Mais recentemente, no Condô Cultural, com Cleiri Cardoso, (se)cura humana, Géssica Arjona, Diana Barquero.

E em itinerâncias em Campinas, com Mariana Vilela; em Ubatuba, com Lcida Vidal, em São José dos Campos, com Célia Barros. E em algumas cidades do México: Oaxaca, San Pancho e Cidade do México, com Alessandro Zamora e Paola De Anda.

Esse percurso abrange cerca de dez anos de laboratórios no entrelaçamento entre prática de pesquisa, educação e curadoria. Já aconteceram em espaços públicos, abertos à participação livre e em distintos espaços de arte e cultura.

Faetusa Tezelli Muda SP
Newton Goto Flavia Vivacqua
Cintia Ribas Grupo Contrafilé Laura Gorski
Salisa Rosa Grada Kilomba Hezbolago
Marina Guzzo Jorge Menna Barreto Daniel Caballero
(se)cura humana Maria José Galindo Luana Vitra
Licida Vidal Coletivo Multiplica Janete Anderman
Gustavo Torrezan Ana Mendieta Renata Cruz
Helio Oiticica Inês Linke
Uyra Sodoma Maria Thereza Alvez Marília Escarabello
Robert Smithson Libertária
Rodrigo Bueno Castiel Vitorino Fernando Piola
thislandyourland Ana Maria Maiolino Maria Laet
Grupo Fora Gustavo Caboco Daniel Lie
Jera Guarani Cecília Vicuna Louise Ganz
Lanchonete Fernando Limberger Agnes Dean
Peter Webb Carolina Caycedo Bijari
Laura Lydia Teresa Maria Siewerdt
Cidades Comestíveis
Rubiane Maia

› Artistas e projetos presentes no acervo dos materiais dos laboratórios.

Investigamos o território, seus usos, suas relações e seus afetos a partir de poéticas artísticas, pensando o presente, questionando e fabulando futuros. Nesse entremeado de práticas como pesquisadora etc., curadora etc., artista etc., articulo noções cartográficas de investigação em artes, experimentando diferentes formatos de laboratórios, bem como seminários, encontros e imersões. Como a imersão realizada em 2023 na aldeia Kalipety, em Parelheiros, zona sul de São Paulo, junto ao grupo do laboratório de longa duração com Teresa Maria Siewerdt no Centro Cultural São Paulo. Com a coordenação das lideranças Guarani Mbya² da aldeia vivenciamos o entrelaçamento radical entre as dimensões da vida e do vivo: cotidiano, arte, ancestralidade, temporalidades, ritos, amparados pelo Nhande Rekó, modo de vida guarani³.

No Lab Poéticas da Terra em Ubatuba, a artista anfitriã foi Licida Vidal. Trabalhamos com as terras e as águas em sua interação que pode se expressar na cerâmica, nas minúcias do fazer e da poética de Licida. Pudemos nos dar conta da quantidade de ceramistas

e de toda uma rede de conexões e trabalhos entre as participantes. Esse espaço de encontro se mostrou precioso: muitas pessoas não se viam desde o início da pandemia de covid-19. Estávamos em 2023, mas o impacto da pandemia e do governo Bolsonaro seguia presente no corpo e na necessidade de partilhar a vida.

O formato presencial mostrou-se urgente: a necessidade de mobilizarmos coletivamente o conhecimento e de expandir a escuta. Estar em roda, onde todos podem se ver, se tocar, manusear as imagens e os materiais que os afetam, se inscrever em palavras, revela mais aberturas do que fechamentos diante de tantas incertezas. Essa dinâmica aberta tem um efeito de acolhimento, identificação e pertencimento. Mesmo na diferença, possibilita a criação de um lugar seguro e, quem sabe, de transformação. Dali pode surgir algo prático, gestual e matérico, muitas vezes o que emerge é uma trama de palavras-conceito que os participantes vão construindo coletivamente na conversa-cartografia. Por meio dessas palavras, vamos tecendo e ampliando entendimentos.



› Lab Poéticas da Terra em Ubatuba com Licida Vidal como artista convidada no jardim no Museu de Vida Marinha - Instituto Argonauta. Julho de 2023. Fotografias: Gabriela Leirias e Licida Vidal

Cartografamos ideias, conceitos, formas de interação com a terra por meio de plantios, de lida com sementes e de pequenos ritos. Como também, tecemos aproximações com poéticas artísticas, ativistas e ancestrais, tecendo experiências que são ao mesmo tempo experimentais e experienciadas. Como propõe Antonio Lafuente, ao refletir sobre a colagem como prática do comum, cada gesto, cada voz e cada contribuição se

entrelaçam como fragmentos que, ao serem justapostos, compõem uma tessitura provisória e múltipla. A colagem além de dispositivo estético, é metodologia de trabalho coletivo para pensar a curadoria como um laboratório pró-comum e amplia as possibilidades de ações comunitárias. O mapeamento e a mediação são também modos de colagem, de fazer curadoria e produzir reflexões coletivas:

“

Uma colagem expressa o reconhecimento de que não podemos fazer isso sozinhos, que nem tudo se encaixa em um único olhar e que outros pontos de vista são essenciais pelo simples fato de serem expressáveis. Na prática, em uma colagem, não apenas as contribuições argumentadas são válidas, mas também aquelas nascidas do pensamento associativo ou poético. [...] Em uma colagem, os mundos da experimentação e da experiência, bem como os modos racionais e associativos, se misturam. [...] Uma colagem é sempre uma aposta pelo comum”⁴ (Lafuente, 2023 p. 3).

território jardins imateriais paisagismo crítico rito
 territorialidade envolvimento confluência Aytí mapa
 Antropoceno lugar jardins insurgentes sintropia decolonial dispositivos
 Gaia escultura cultivo comunidade
 ativismo fruição temporalidade ficar com o problema contracoloniais
 corpo cultivado baldio alianças afetivas jardinagem paisagismo extrativismo
 assembléia agricultura performance aterrar terreno baldio ecologia terra
 experiência jardinagem táctica permacultura
 território existencial contrarracionalidades objetos relacionais cultivo



› Lab Poéticas da Terra em Campinas com Mariana Vilela como artista convidada no Atelier Serafina de Valéria Scornaieni. Junho de 2023. Fotografias: Fabiana Pacola e Gabriela Leirias



› Lab Poéticas da Terra em São Paulo com Teresa Siewerdt como artista convidada no Centro Cultural São Paulo, 2023. Fotografias: Manoela Rabinovitch

Em alguma medida, é colocar em prática a ideia de “Ficar com o problema” que propõe Donna Haraway. Sustentamos coletivamente incertezas e incômodos, mas também compartilhamos experiências exitosas, tentativas, cismas, insistências e não saberes coletivamente. Experimentamos a premissa de que todos os participantes são artistas, educadores e curadores. Nossos exercícios resvalam nessas práticas e, diante da constelação de conceitos e de trabalhos de arte, possibilita diversas entradas e saídas para a conversa-cartografia. Os conceitos são operacionais, instrumentais, chamados a vivências, conceitos vivos para serem experimentados no corpo. Estão dispostos lado a lado, sem hierarquizar conhecimentos e saberes, trabalhos artísticos, ações na terra...

O que propõe a escuta da terra como pedagogia, ou como professora? Nós nos conectamos com as matérias e os materiais, as relações multiespécies e as dimensões do território: a dimensão política, os usos e apropriações simbólicas e concretas; histórias, memórias e observação da lógica extrativista em relação à terra e aos corpos humanos

e não humanos. O histórico colonial como fulcro a ser problematizado, ao mesmo tempo que são atualizadas as antigas e novas formas de violência. A abordagem pretende ser descolonial, decolonial, contracolonial como método, abordagem e campo teórico. Entendendo, com Luiz Rufino, que a descolonização deve emergir não somente como um mero conceito, mas também como uma prática permanente de transformação social na vida comum, uma ação rebelde, inconformada, em suma, um ato revolucionário. Por mais contundente que venha a ser o processo de libertação, é também um ato de ternura, amor e responsabilidade com a vida (Rufino, 2019).

Essa perspectiva nos inspira a pensar o território e os laboratórios como lugares de invenção compartilhada, de abertura ao imprevisível, de convívio e aprendizado com a diferença. Nos laboratórios Poéticas da Terra, nos aproximamos de uma rede de práticas coletivas que buscam estados de descoberta e de invenção, entendendo que as possibilidades de práticas artísticas e pedagógicas podem ser lugares de acontecimento, conexão e reencantamento do mundo. ■

REFERÊNCIAS:

HOOKS, bell. Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática. São Paulo: Elefante, 2020.

LAFUENTE, Antonio. ¡Todos curadores! Ensamblajes canónicos y collage comunes. 2023. Disponível em: https://www.academia.edu/121480075/_Todos_curadores_Ensamblajes_can%C3%B3nicos_y_collage_comunes. Acesso em: 16 jun. 2025.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.



› Aldeia Kalipety. Fotografias: Manoela Rabinovich

NOTAS

- 1 Para saber mai, acesse: <https://www.instagram.com/jardinalidades/>.
- 2 Kerexu Lau, Jaxuka Aline, Karai Tiago, Jera Guarani, Vera Pires, Kerexu Mirim, Vera Alcides, Kerexu Martim.
- 3 No Documentário poético *Projeto Poéticas e possíveis sobre a terra e o território* (2023) um pouco do projeto e da imersão: <https://youtu.be/L1ID5Qy-A3c?si=eMc-GJThTXf40fGE>.
- 4 Do original: “Un collage expresa el reconocimiento de que solos no podemos, de que todo no cabe en una sola mirada, y que los otros puntos de vista son imprescindibles por el mero hecho de ser expresables. En la práctica, en el collage valen las aportaciones argumentadas, pero también las que nacen del pensamiento asociativo o poético. En un collage se entremezclan los mundos de la experimentación y de la experiencia, como también los modos racionales y asociativos. Un collage siempre es una apuesta por lo común” (tradução nossa).

contextos

Educar Ancestral: a arte de viver vem da Terra

Gizele Juá Erã

Mulher originária do sertão nordestino habitante do interior de São Paulo, Gizele faz uma rememoração da caminhada educacional e artística da iniciativa Educar Ancestral, movimento que compartilha com Neny Luá – mulher originária do Pará também residente em São José do Rio Preto – e outras pessoas educadoras e artistas de pertencimento indígena.

Existem muitas formas de vida e de viver nessa nossa *Dé Raddá*¹. No idioma ancestral da Nação Kariri, vida é Ybã.

A Educar Ancestral é uma iniciativa que surgiu de educadoras indígenas preocupadas em resgatar e oportunizar vivências que valorizam a arte de viver em consonância com a ancestralidade dos povos tradicionais em suas manifestações artísticas, culturais, educacionais e ambientais. No Noroeste Paulista, desenhamos em conjunto, crianças, jovens e adultos, a necessidade de nos percebermos como artistas e cientistas dessa terra.

Não é de espantar ninguém afirmar que, sem esse íntimo relacionamento com a terra, não viveremos. E assim, em meio a sementes, instrumentos musicais, tecidos, histórias, plantas, frutas e animais, nós criamos as ações da nossa Coletiva Educar Ancestral, que vem ensinar – ou melhor, lembrar –, os nomes e as fabulosidades do que nós chamamos de fauna, flora e povos indígenas dos diferentes territórios do Brasil. Buscamos quebrar preconceitos e estereótipos e deixar evidente quanto é incrível e necessário ser filho dessa, nossa *Dé Raddá*.

› Modelando vaso com argila e flor de primavera.



Quando é que vamos deixar de pensar a questão indígena como algo fantasticamente isolado de todos os outros contextos sociais? São perguntas como essas que tencionamos em movimentos como o nosso, que se propõe a rasgar o véu da invisibilidade imposta aos nossos povos há 525 anos. Foi assim que eu conheci Neny Luã, indígena da Nação Mi'barayo, criada na Ilha de Marajó e hoje também residente em Rio Preto. Nós nos reconhecemos em uma manifestação de rua ao final de 2020, lutando contra o PL490 que se transformou na Lei do Marco Temporal (14.701/2023) e identificamos quanto tínhamos coisas em comum e como temos contribuições importantes a serem compartilhadas no território em que vivemos.

Nós, mulheres, indígenas, professoras e artistas, desafiamos a lógica ocidental de conhecimento e propomos educar ancestralmente, pois não acreditamos neste discurso científico-técnico-informacional que destrói territórios e aliena o conhecimento geracional sobre os espaços de vivência em que estamos. Como é possível estarmos no Sudeste e não sabermos mais o que é um pé de jacarandá? Não, isso não está certo.

Nesse contexto, surge *Akauã: cantos e encantos de brincar*, que agora é *Akauã em movimento: vivências do saber ancestral para a infância*, um projeto cheio de significados e linguagens que conectam diferentes pessoas ao brincar, articular e, conviver ancestral.

Akauã é uma espécie de gavião presente em todo o território brasileiro. Mesmo sendo menor do que outras espécies de gavião, ele é muito esperto, observador e caçador. Fazemos a analogia de Akauã com os *kamurins* – crianças –, que, mesmo em tamanho reduzido, possuem muitas habilidades artísticas e científicas que são estimuladas nas estações de brincadeira do projeto.



› Criança pede para colorir meu rosto com grafismo feito com jenipapo e tinta vermelha de urucum que ela mesma produziu.

É ao conhecer a dança do pássaro Akauã – do povo Kariri Xocó (AL) –, ao brincar de peteca, ao ouvir e ler histórias indígenas, ao pintar com tintas naturais e ao realizar diversas possibilidades de modelagem em argila que crianças, jovens e famílias percebem uma curiosa possibilidade quase esquecida: não precisamos fabricar nem comprar para ter uma vivência de qualidade, pois tudo que precisamos é disponibilizado pela *Dé Raddá*, que ainda se encarrega de trazer uma diversidade de possibilidades, de acordo com o tempo de cada época, suas estações, seus frutos e suas cores.

E dessa forma fluida em viver, Akauã nos rende diferentes depoimentos e lembranças gostosas de ouvir, como: “Esta semente tem lá perto de casa!”, “A minha bisavô era indígena, e eu gostaria de conhecer mais sobre essa história”, sendo oportunidade de novas perguntas, como: “Você sabe o nome dessa sua bisavô? De onde ela era? Como será que era a sua vida? Você tem alguém na sua família que sabe mais sobre ela? Já pensou em pegar essas sementes perto da sua casa e fazer arte com elas? Sabia que o jacarandá é a árvore que anuncia a chegada do Ano-Novo Tupi-guarani? Sabia que com urucum, jenipapo, açafraão e outras plantas conseguimos fazer poderosas tintas? É bem emocionante fazer parte desses acontecimentos de Akauã.

Também saem desses encontros coisas surpreendentes que nos fazem perceber quanto a Arte é mais que mimesis, expressão ou imitação, é simplesmente o próprio Viver em Movimento, sendo manifestado Aqui e Agora. *Akauã, akauã vive cantando* no sertão. Não só no verão nem só chamando a seca, como disse nosso velho amigo² Luiz Gonzaga.

Akauã também desperta em nós a curiosidade desde pequeninhos para continuarmos sendo verdadeiros manifestadores da vida e suas múltiplas possibilidades de diversão, investigação e realização.

E por isso, nesse projeto, as crianças são comparadas ao próprio Akauã: por sua sabedoria, sua destreza e seu olhar atento para a caça acontecer.

Nossas formações e nossas vivências versam por caminhos da rememoração e dos conhecimentos geracionais trazidos por nossas famílias indígenas e pela valorização dos conhecimentos territoriais dos espaços em que estamos inseridas.

Nós aprendemos e formulamos conhecimentos com as comunidades e as populações indígenas da nossa região e da nossa nação, bem como utilizamos os conhecimentos adquiridos em nossas formações acadêmicas, priorizando as discussões teórico-metodológicas decoloniais e de protagonismo indígena de Abya Yala (América).

No meio de toda essa ânsia em demarcar nosso viver ancestral, também surgiu a Mostra Educar Ancestral. Sua primeira edição ocorreu nos dias 20, 21 e 22 de março de 2024, com o tema “para uma educação antirracista e diversa”.

O evento reuniu na Unesp de Rio Preto encontros em formatos de palestra, oficinas e mesas de sabedoria com pessoas indígenas que falavam sobre

política, educação, cultura e arte em perspectivas regionais e nacionais. Foi uma reunião importante em muitos sentidos, principalmente porque demarcou o protagonismo indígena na produção do conhecimento de seus próprios saberes em espaços institucionais formalizados e reconhecidos socialmente de forma ampla e consistente ao longo da história.

Estivemos com pessoas que são referência para nós e para todo o movimento indígena, como a professora doutora Niminon Suzel Pinheiro, Idiane Kariri Xocó e Kawrã Florêncio.

Esperamos que, entre 2025 e 2026, possamos realizar a II Mostra Educar Ancestral para celebrar nossos conhecimentos e fortalecer nossas lutas dentro dessa região tão ancestral como é o interior paulista, terras originalmente guaranis, kaingangs, oitis, mas também terenas, kariris, huni kuins e de todas as nossas nações indígenas em suas constantes diásporas, migrações e movimentações diversas. A cidade também é terra indígena.



› Pintura artística em semente de jacarandá, nas cores verde, vermelha e amarela.



› Neny Luá e Juá Erã, idealizadoras da Coletiva Educar Ancestral.

Entre Akauá e outras propostas, a Educar Ancestral sonha em ser Casa Ancestral, um espaço para manifestar de forma fixa todos esses trabalhos que já estão em andamento hoje de forma itinerante. Um espaço para celebrar nossas culturas ancestrais, receber nossos parentes e acolher crianças, jovens e adultos de Rio Preto e região, como projeto educacional e de apoio à comunidade com ações de contraturno escolar. Buscamos o incentivo de pessoas e instituições que compreendam a importância da Educar Ancestral e agradecemos imensamente a possibilidade de fazer parte desta edição da **Revista Latente**, que, além de fazer um trabalho tão importante de visibilidade das nossas poderosas ações nos interiores e litorais de São Paulo, traz nesta edição a ênfase temática na relação indissociável entre arte e educação. E com base em nossos conhecimentos, temos certeza de que não se educa sem arte.

› Grafismos feitos pelas crianças com carimbo desenvolvido pelo artista visual André Bitencourt (integrante da Coletiva Educar Ancestral) para as vivências de Akauá e Ateliê Livre: Casa Ancestral.

O grafismo foi carimbado com tinta natural de açafraão e o segundo com tinta natural de argila preta. As crianças também foram as feitoras das tintas naturais utilizadas.

São Paulo, interiores e litorais são terras indígenas, de povos piratiningas, caiçaras e caboclos. É preciso lembrar e retomar essas origens em suas manifestações artístico-culturais e científicas, de forma que voltemos a reconhecer nossas histórias e nossos territórios, respeitando suas particularidades, seus tempos e seus povos. **Ybá sabedoria nativa! Ybá Educar Ancestral! Ybá nossa Casa Ancestral, nossa Dé Raddá e todos os seres que nela convivem. ■**





› Criança aprecia livros da Estação de Literatura Indígena – Projeto Akauã, no Parque Ecológico da Zona Norte de Rio Preto, em abril de 2024.



› Criança aprecia livro *Sônia Guajajara*, da coleção Kariri.

NOTAS

- 1 *Dé Raddá* significa “Mãe Terra” no idioma Dzubukuá-Kipeá da Nação Kariri.
- 2 Uma inspiração para nós é “Akauã”, música de Luiz Gonzaga que traz um depoimento de como esse pássaro está intimamente ligado a narrativas ancestrais e territoriais do sertão nordestino e indígena.

* Todas as imagens pertencem ao acervo pessoal da autora

Gizele Juá Erã



Socióloga formada pela Unesp Marília e professora da rede estadual de ensino, faz parte do povo Kixelô e da grande Nação Kariri indígena do Nordeste. Possui a iniciativa Educar Ancestral, que leva para toda a região de Rio Preto vivências significativas que rememoram nossos territórios e nossas formas indígenas de viver.

contextos

Feridas: instalar, sentir, transformar – a escola como território de criação e reflexão

Por Paulo Lorenzetti

No primeiro ano do Ensino Médio da escola Sesi Araraquara, os estudantes iniciam um aprofundamento dos conteúdos abordados durante o Ensino Fundamental.

A primeira temática investigada foi a arte contemporânea e seu campo ampliado de linguagens, concepções, materialidades e ações.

Um grande desafio, considerando que muitos estudantes ainda mantêm uma concepção de arte fortemente ligada às técnicas de desenho e pintura naturalista – mesmo tendo vivenciado, apreciado e refletido sobre arte contemporânea em anos anteriores. É interessante

notar como persiste certo descrédito em relação às formas “não tradicionais” da arte contemporânea, como se grande parte de suas manifestações não pudesse ser considerada arte.

Acredito que alguns fatores contribuem para essa visão: primeiramente, a falta de contato com essas expressões fora do ambiente escolar, como visitas a exposições ou a espaços onde essa produção esteja mais presente.

Soma-se a isso o contexto cultural familiar, no qual a arte contemporânea muitas vezes está distante do imaginário mais comum sobre o que pode ou não ser considerado arte.



› Fragmentos de madeirites coletados pelo professor nas reformas da escola.

Diante disso, busco aproximar a arte contemporânea dos estudantes equilibrando teoria e prática de forma lúdica e reflexiva, valorizando a seriedade que envolve a produção atual e sua força expressiva. Para isso, iniciamos a construção conjunta de uma linha do tempo da história da arte, considerando os conhecimentos prévios da turma e destacando os principais fatores contextuais de cada período. Dividimos a linha do tempo em arte antiga, moderna e pós-moderna.

Esse recurso visual e conceitual ajudou muito na compreensão das transformações históricas e das principais características de cada momento. Em seguida, elaboramos um mapa conceitual sobre a arte contemporânea, abordando seu campo expandido em termos de linguagens, materialidades, poéticas e ações. Para aprofundar o estudo, focamos linguagens consolidadas como a instalação, a performance, a arte conceitual e a body art. Trabalhamos com textos curtos, apreciação de imagens e vídeos, além de exercícios práticos e experimentais de criação. Esses exercícios permitiram aos estudantes não apenas conhecer, mas se apropriar dessas formas de expressão.

Nosso repertório de apreciação incluiu obras de artistas como Priscila Rezende, Regina Silveira, Adriana Varejão, Paulo Nazareth e Henrique Oliveira. Este último foi nossa principal referência para a elaboração de um trabalho coletivo de instalação que exigiu mais tempo, dedicação e envolvimento da turma – e que mais tarde ficou conhecido como “Feridas”. A escolha por Henrique Oliveira se deu por dois fatores.

O primeiro foi uma visita que fiz à instalação *Transarquitetônica*, no MAC USP, em 2015 – uma experiência arrebatadora de imersão nos espaços criados pelo artista. Essa vivência me fez refletir sobre o potencial da instalação como ferramenta para desenvolver conceitos centrais da arte contemporânea: a ação ativa do espectador, a sinestesia (o corpo inteiro envolvido na apreciação), a transformação do tempo e espaço, o estranhamento e a reflexão crítica sobre o cotidiano, o passado, o presente e o futuro.

O segundo fator foi a coleta de material descartado durante uma reforma na escola. Tenho por hábito recolher materiais com potencial artístico, mesmo sem saber seu destino imediato.

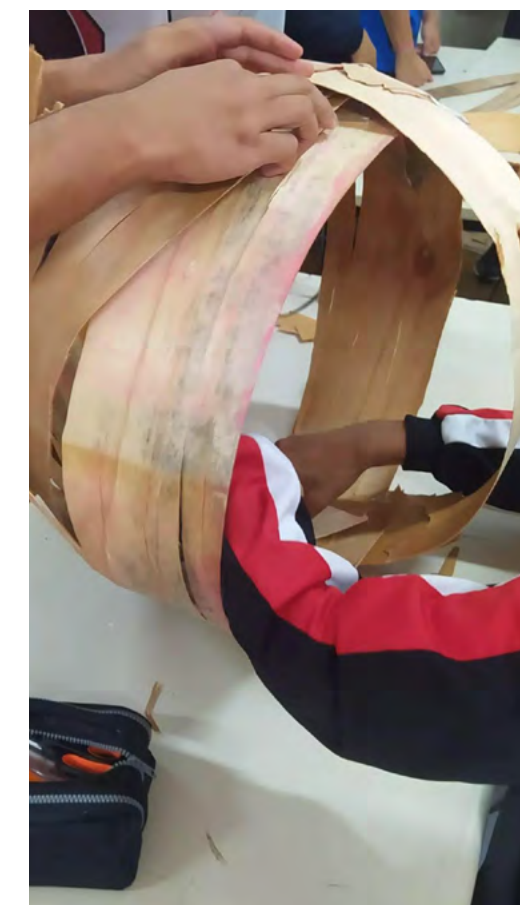
As lascas de madeirite encontradas nesse período me remeteram imediatamente à obra de Henrique Oliveira e despertaram a vontade de experimentá-las com os estudantes.

“Habitar ruínas,
vale-se de despojos,
gestar acontecimentos inéditos
a partir deles”

–Julio Groppa Aquino

Com a turma dividida em grupos, a proposta era construir o efeito de buracos nas paredes da escola, como se elas estivessem se rompendo e ocupando o espaço, inspiradas em algumas instalações menores do artista.

Os desafios iniciais foram técnicos: era preciso entender o comportamento do madeirite. Sugeri a construção de alvéolos a partir do envergamento e da junção das lascas de madeira. Contudo, a pressão exigida para manter os fragmentos unidos era grande, e os recursos de cola quente e arame não foram suficientes. Foi então que um estudante mencionou um documentário em que o artista usava grampeadores de pressão – e esse recurso foi o que nos salvou. Aproveitei esse momento para convidar os estudantes a observar o ambiente do ateliê escolar, repleto de materiais e ferramentas além dos tradicionais papéis, pincéis e tintas, ampliando suas percepções sobre materialidade e poética.



› Processo inicial de montagem dos alvéolos - ateliê da escola

Com os alvéolos prontos, fixamos as estruturas nas paredes, amarrando-as com arame preso a pequenos parafusos. O novo desafio era criar um acabamento que fizesse parecer que os buracos faziam parte da parede. Inicialmente, utilizamos pedaços de papelão colados com fita de silicone e pintados com látex branco, mas o resultado não agradou. Optamos então por aplicar uma nova camada com papéis sulfite rasgados, o que gerou um efeito visual mais interessante. Uma dificuldade extra foi manter os trabalhos em andamento “escondidos” dos demais estudantes da escola, para preservar o impacto da obra final.

Como tínhamos apenas duas aulas semanais e enfrentamos muitos obstáculos técnicos, não era possível concluir tudo em um único período. Como solução, entre uma semana e outra, cobríamos os trabalhos com TNT preto e colocávamos plaquinhas com os dizeres “Trabalho em processo”. A estratégia funcionou bem e gerou grande expectativa na comunidade escolar. Durante o processo de elaboração, eu andava um pouco insatisfeito com a proposta mais conceitual do trabalho, pois tratava-se apenas de criar o efeito de buracos nas paredes, intervindo no espaço escolar.

Até que, em conversa com os estudantes, surgiu a ideia de pensar cada trabalho como uma espécie de “ferida”, e a parede, então, passou a ser compreendida como uma espécie de pele da arquitetura. Cada “ferida” corresponderia a uma questão problemática vivenciada na escola e na sociedade – como o racismo, o bullying, o capacitismo, entre outras – e que, de tão intensas, estariam latentes, como uma “ferida aberta”.

A partir desse momento, cada grupo elegeu um tema e elaborou uma proposta de intervenção nas fissuras, inserindo elementos simbólicos que

dessem sentido à ferida, representando visualmente o problema escolhido. Para isso, desenvolveram memoriais descritivos, nos quais apontaram os conceitos e os materiais necessários à realização. Foi um momento importante de discussão, sobretudo a respeito das qualidades expressivas dos materiais escolhidos e sua capacidade de comunicar o que desejavam.

Acompanhei de perto cada grupo, compreendendo os motivos de suas criações, e pude notar o amadurecimento dos debates e das ideias sobre os temas e a execução das obras em si.



› Processo de montagem da instalação nas paredes da escola.

› *Ferida VI: Capacitismo* – Uma espécie de monstro que expõe palavras capacitistas diretamente no lixo, movido por uma necessidade urgente de descartar essa prática..



› *Feridas I, II e III: Racismo velado, bullying e haters.*

“

[...] A nossa ferida traz consigo uma crítica ao racismo estrutural dentro da escola. Dentro da instalação há páginas e livros de história geral e de povos africanos manchados com uma tinta branca que escorre do seu interior, representando o apagamento da cultura afro e a distorção da história que é transmitida na escola sob uma óptica eurocêntrica. Em meio a tudo isso, há um pequeno galho seco retorcido simbolizando o movimento antirracista, com uma pequena bandeira em uma das pontas com o provérbio africano “A erva seca incendiará a erva úmida”, ou seja, conhecimentos antes negados agora se tornam potências de reflexões.



› Ferida I: Racismo Velado – Instalação contendo imagens de práticas racistas presentes no cotidiano, porém veladas por um plástico filme que impossibilita enxergar com clareza.

Como demonstra um fragmento do memorial descritivo de um dos grupos: Os estudantes demonstraram satisfação com os resultados e estavam ávidos pela apreciação da comunidade escolar.

Como proposta avaliativa final, cada grupo elaborou uma apresentação do trabalho para a turma. Fazendo o papel de educadores, como em uma exposição, deveriam convidar o público/turma a refletir sobre a obra, demonstrando conceitos sobre arte contemporânea, a linguagem da instalação e o tema específico abordado no trabalho.

Foi uma experiência potente que trouxe diversas evidências das aprendizagens adquiridas ao longo dos processos de construção dos conhecimentos em arte – tanto os teóricos quanto os práticos. Um destaque foi a defesa que cada grupo teve de fazer ao serem questionados se aqueles trabalhos seriam arte. As respostas foram positivas e convictas, com justificativas pautadas em argumentos coerentes e significativos.

Com relação aos temas das “feridas”, tratou-se de uma oportunidade ímpar de dar voz aos estudantes e de refletir, por meio da linguagem artística, sobre problemáticas urgentes da vida escolar e social.

Ao transformar dor em expressão e escuta em criação, construímos, juntos, possibilidades simbólicas de cura. Essa experiência reafirma o papel essencial da arte na escola como campo de construção de sentidos, de escuta ativa e de elaboração crítica sobre a realidade. Ao se apropriarem das linguagens da arte contemporânea, os estudantes puderam exercitar a reflexão, a criatividade e a autonomia intelectual, ressignificando materiais, espaços e vivências. Mais que resultados visuais, a instalação “Feridas” revelou processos formativos potentes, capazes de mobilizar afetos, provocar debates e gerar pertencimento. Em tempos de urgência por escuta e reconstrução, a arte mostrou-se, mais uma vez, ferramenta viva de transformação – estética, simbólica e social. ■

* Todas as imagens pertencem ao acervo pessoal do autor

* Epígrafe:
AQUINO, Julio Groppa.
Instantâneos da escola contemporânea.
Campinas: Papyrus, 2007.

Paulo Lorenzetti



É arte educador com formação em Artes Visuais pela antiga FATEA, Santo André, ABC Paulista. Pós-graduado em Linguagens da Arte, pelo Centro Universitário Maria Antônia- USP e em Música e Movimento pela UFSCar.

Ao longo de seus 14 anos de experiência, na área da educação, vem desenvolvendo trabalhos e processos criativos individuais e coletivos, em múltiplas linguagens artísticas, com crianças e adolescentes em espaços formais, como escola regulares, atuando como arte-educador em todos os níveis de ensino, bem como não-formais, como o Sesc, promovendo oficinas nos projetos Sócio Educativos, como Juventudes, Curumim e Espaço de Brincar. Trabalhou também na elaboração de materiais didáticos como na 32ª Bienal Internacional de São Paulo (2016) e para o Projeto GRUDA (2022), entre outros. Nos últimos anos, tem se dedicado à formação de professores, ministrando palestras em diversos espaços educativos. Em 2014, foi vencedor do prêmio Arte na Escola Cidadã, na categoria Fund I, pelo Instituto Arte na Escola.

em foco

Mapear e mediar: as relações como ponte para os dados

Isadora Ifanger,
Maíra Schiavinato
e Paula Monterrey

Em 9 de abril de 2025, reunimo-nos para trocar sobre o Mapeamento de Agentes Culturais com Deficiência de Campinas, que realizamos em 2024. O projeto teve como objetivos identificar e conectar agentes, reconhecer parte da vivência cultural das pessoas com deficiência no município e levantar dados que pudessem encorpar o debate sobre políticas públicas de acessibilidade cultural e, sem dúvida, consolidou-se como um processo de educação comunitária, pelo importante exercício de articulação entre as pessoas participantes e de mediação entre pares do setor cultural local.

Mais que o balanço de um projeto, essa conversa é parte do turbilhão que nos acompanha enquanto formamos parte de um processo mais amplo, atravessado pelo fortalecimento do movimento nacional de artistas DEFs¹ e pelo mapeamento federal ACESSA Mais², uma realização da UFBA junto ao MinC, em responsabilidade a episódio capacitista³ no lançamento da Lei Paulo Gustavo (LPG).

Essa reunião sincroniza-se, de forma não planejada, com a ampliação dos debates públicos sobre acessibilidade no setor cultural, acarretados pela obrigatoriedade da LPG de destinação de 10% dos orçamentos para a pauta, e, no nosso território, com a conquista das cotas para pessoas com deficiência nos cursos de graduação da Unicamp, pelo Coletivo Anticapacitista Adriana Dias.

› Maíra Schiavinato
Detalhe Produção de *Elefantes*, 2024.
Fotografia: Arquivo Pessoal



Em meio a tudo isso, percebemos:

Maíra Schiavinato (MS): o mapeamento foi muito legal, no sentido de ampliar redes e nos conhecermos. No Papo DEF, podcast que produzimos, foi diferente a interação com as pessoas que participaram. Conseguimos manter contato, fazer amizade...

Paula Monterrey (PM): É a diferença entre levantar dados e construir rede, né?

Isadora Ifange (II): Sim, essas redes de convite e de troca têm sido muito importantes. Trazer para a cena profissional alguém que participou do mapeamento. Conseguir contratar as pessoas que o projeto alcançou. Foi esse, vejo, o sentido mesmo da ação prática, de consolidar uma mudança no cenário cultural.

PM: As gravações foram realmente uma metodologia que criou vínculos, comparada ao questionário. É muito interessante ver projetos que se desdobram daí, como os de Fer Albino⁴ de Vinhedo, escrevendo projetos para os editais, ou a Kátia Fonseca⁵, participando dos cursos de audiodescrição do Cinema em Palavras⁶ e querendo trocar sobre acessibilidades para o último livro que ela publicou.

MS: A Ana Bia Watanabe⁷ é uma pessoa muito ativa na parадança que estava muito distante do Coletivo e, depois do mapeamento, está mais envolvida.

II: Percebo que nossas metodologias e a construção que fizemos nesse projeto tiveram efeito e estão sendo utilizadas como base para outros projetos semelhantes. Com a Fer, vou gravar este ano um podcast lá em Vinhedo, com outros artistas com deficiência.

› Mapeamento de Agentes Culturais com Deficiência
Sala dos Toninhos, 2024.
Fotografia: Gabriela Zanardi



Conheça mais no site:
<https://www.inclusaonadiversidade.com.br/>
Cultura DEF. Hoje é conselheira no Conselho de Política Cultural e no Conselho dos Direitos da Pessoa com Deficiência, na cidade de Campinas (SP).

MS: Pensando em nível nacional, tem também o ACESSA MAIS. Preenchendo o questionário do mapeamento nacional, vi coisas muito semelhantes ao mapeamento daqui. Eu acho que isso deve ter vindo muito desse diálogo com o Edu O. (coordenador).

PM: Sim, ele participou da banca de mestrado da Isadora⁸ em 2024, e dessa relação estabelecemos trocas para fazer uma reunião conjunta. No âmbito municipal, lembro a importância de quando fomos para a OMG Cultural⁹ e as pessoas DEFs que estiveram presentes na atividade, mas não participaram do questionário. Me instiga pensar nesses espaços de “ausência” de dados. As áreas da cidade que a gente não alcança.

MS: Acho que tem muito desse lugar de pertencimento. Muita gente que eu acredito que é agente cultural não se vê dessa forma.

II: Acho que as terminologias que usamos no mapeamento podem se expandir. Não necessariamente afirmar: “Ah, você é um agente cultural.” Mas sim: “Quero ouvir você falar sobre o seu movimento social.” E dentro desse movimento social da pessoa – que às vezes nem ela mesma percebe como cultura –, está o movimento cultural que a gente, como coordenação, identifica nesse processo. E no diálogo a gente vai descobrindo coisas.

MS: Diálogo este que, quando entramos em contato com instituições, em vez de com pessoas, acabamos não conseguindo ter. As instituições são sempre uma preocupação. Não só pelo recorte assistencialista, mas porque a conversa nunca é direto com a pessoa DEF, sempre existe um intermediário. A gente teve esse sentimento na pesquisa, quando chegamos às instituições, pois

nem sempre mandavam o questionário para o público. A gente chegou a ouvir: “Não, espere aí. Como assim, tem pergunta sobre gênero?”. E ainda: “Os pais das pessoas que frequentam aqui não estão confortáveis com isso.” A pesquisa passou pelo filtro da instituição e pelo filtro da família para chegar às pessoas que, no caso do projeto, eram todas maiores de idade!

II: Acessar as pessoas que estão dentro das instituições e conseguir dialogar com um indivíduo talvez seja um caminho para avançar nessas trocas. Tentar burlar as burocracias das instituições e ver se rodam essas discussões. Sabemos que vai ter bastante atrito. Mas acho que essa preocupação e incômodo é para que as pessoas sejam vistas como indivíduos. Por exemplo, durante a produção de eventos pensar: “Queremos que tenha público de pessoas com deficiência, porque a gente está sendo acessível”. Nesse momento, chamam a instituição para garantir número de atendimentos. Mas qual é a troca que o trabalho tem com as pessoas?

O mapeamento de agentes culturais com deficiência teve início em 2022 dentro de pesquisas em direitos culturais de Paula Monterrey junto ao coletivo Câmara Temática Inclusão na Diversidade, coordenado por Maíra Schiavinato. O encontro com as discussões sobre a Cultura DEF, cuja pesquisa de Isadora Ifanger se dedica, provocou o mapeamento a firmar seu compromisso com os direitos, mas também com a prática coletiva e autônoma, e o fazer cultural de pessoas DEFs.

O que nos levou em 2024 a compartilharmos a coordenação do projeto entre as três. Fizemos um exercício de revisitar trabalhos da nossa trajetória que antecederam esse projeto:

Maíra Schiavinato

Quando era pequena, apesar de ser uma pessoa com deficiência, eu não me reconhecia nesse lugar. A deficiência era ignorada pela família e pela escola; com isso, cresci tendo de fazer coisas além do meu limite.

Só mais tarde eu fui percebendo que trabalhos que eu já havia feito tinham a ver com a cultura DEF.

A produção começou com esculturas, porque para mim “as esculturas são poesias tridimensionais”, e eu gosto de escrever. Mas, na escrita, você não consegue tocar as coisas; e, para uma pessoa com deficiência visual, o toque é uma parte sensorial grande da percepção.

Com o tempo fiz várias produções de pequenos elefantinhos de argila, estilizados, em diferentes posições, e os levei para diversos lugares, como um convite, visando exercitar a percepção da sociedade frenética. “Elefantes” colocados no chão, pisoteados por passantes tão envoltos em seus próprios universos que não notam os “gigantes” no caminho. Uma constatação de que apenas pessoas atentas reconhecem os detalhes da vida... Fiz também outras esculturas que remetem

a formas parcialmente abstratas, ou como eu as chamo, “não formas”. Corpos que se dissolvem em massas e, apesar de parecerem incompletos, trazem nuances de movimentos e ações. Seres que buscam se libertar das próprias fronteiras e se expandir para além das barreiras do mundo.

Para mim, isso dialoga muito não só com os elefantes, mas também com o corpo DEF, com o reconhecimento, com como somos vistos pela sociedade e a beleza dessas formas, independentemente de elas não serem o estereótipo padrão ou, como diria a Isa, de “um corpo normativo padrão”. E essa pesquisa veio naturalmente, antes de entender o movimento político e o que eu estava sentindo com aquilo.

A ideia de conversar sobre as diferentes formas de estar no mundo, as belezas dessas formas, e às vezes as invisibilidades, tem a ver com o território, com a construção de identidade e pertencimento da pessoa com deficiência na sociedade. Desde que a gente começou a fazer o mapeamento, minha vontade é espalhar elefantes e criar conexões. Dá vontade de pegar a linha da Isadora e conectar os elefantes pela cidade.



› Mavi. Obra *Elefantes*, 2005-2024.
Intervenção Urbana
Fotografia: Arquivo Pessoal.

Isadora Ifanger

Para mim, a identificação como artista DEF está muito na relação com o outro, em estar em coletivo com outros artistas DEFs e pensando esse movimento. Ao longo da minha formação, não tive contato com outras pessoas DEFs.

Quando era mais jovem, os trabalhos manuais sempre me interessaram. Aprendi a bordar aos 10 anos, com um grupo de senhoras em uma cidadezinha do interior e fofocando muito. Eu sempre brincava com a produção de figurinos e fantasias. Tinha uma cabecinha atípica bem fantasiosa, e a elaboração de outras imagens começou nesse lugar.

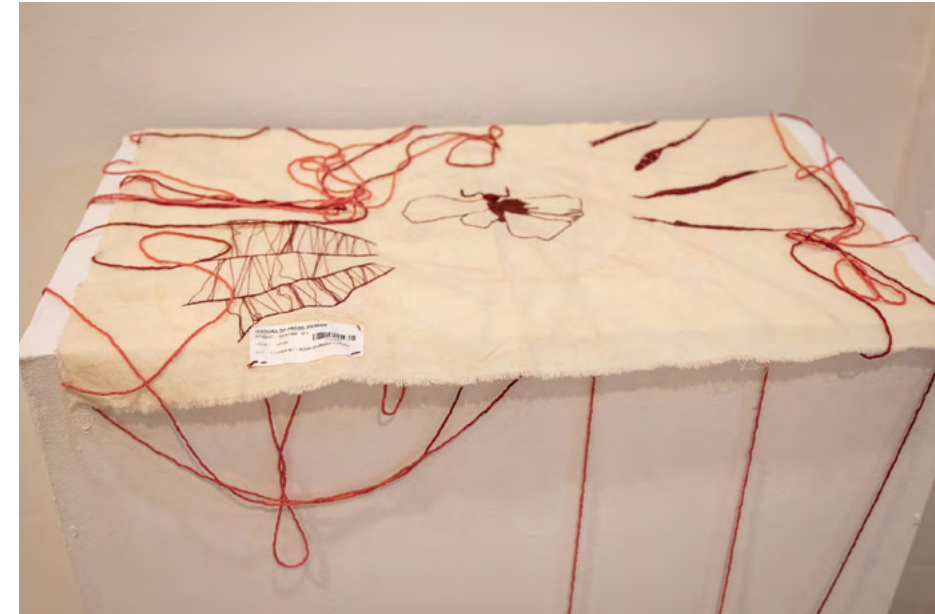
No mestrado, retomei o bordado. O trabalho manual me ajuda nesse processo de foco. Enquanto estava nas pesquisas do mestrado, não conseguia ficar só na escrita. Nesse deixar as linhas irem conversando com as imagens da minha cabeça, nasceu esse bordado que dá início ao processo do DEFORMA¹⁰. É um bordado de linhas vermelhas, em que a gente tem, de um lado – no canto superior direito – , um encontro, com as raízes se aproximando do centro, e – no canto inferior esquerdo – umas teias de aranha também se aproximando

do centro. Uma identificação no centro é uma mariposa. Essa é uma imagem quase religiosa para mim, das minhas próprias fês.

Eu represento a mariposa também com uma perninha DEF. Com cicatrizes, assim como meu corpo. São ideias táteis, pensando nas múltiplas possibilidades de acesso ao material.

A partir das imagens do bordado, eu descrevo; e, a partir dessas descrições de imagens, eu construo as ideias do que quero como pesquisa. O DEFORMA nasce nessa expansão como meu projeto de cena. Um projeto que dialoga diretamente com as pessoas.

Durante a performance, sou a agulha que vai traçando essas linhas, e quase que o espaço vira um grande bordado desse traçado de linhas. A diretora Estela Lapponi brinca que eu sou “corpo agulha”. Ela também é artista DEF, entre outras artistas que eu estava em diálogo no mestrado e me ajudaram para que esse material se consolidasse da forma como é. Sozinha, seria diferente. Vai além dos ensaios. Às vezes, é a cerveja que a gente toma depois para falar sobre as coisas da vida que vão trazendo essa complexidade. De se entender como artista DEF.



› Isadora Ifanger.
Entre Teias e Raízes.
Bordado, 2023.
Fotografia: Nina Pires

Paula Monterrey

É um trabalho que fiz em 2018. São vistas aéreas da região do centro de Campinas, onde morei por oito anos. Nesse mapa, tem furos. E em cada peça, tem um brinco de ouro. É o par de brincos que furaram minhas orelhas quando eu nasci.

“O brinco de ouro da Princesa” é o nome popular de um dos estádios do entorno, que surgiu de como Campinas era conhecida antigamente, “Princesa do Oeste”. Queria provocar essa normatividade de gênero, imposta no nascimento, e essa feminilidade monárquica que inspira símbolos da cidade, contrapondo conflitos e disputas, com os pontos de trabalho sexual, de mulheres cis e trans que fui mapeando na convivência com as pessoas e o bairro.

Quando entrei na faculdade, eu me interessei muito pelos trabalhos que discutiam a cidade e os mapas.

Não imaginava que, em algum momento, faria um mapeamento formal de levantamento de dados.

Foi como educadora numa exposição de arte em 2017 que tive contato com a acessibilidade cultural. Não estudei Libras na licenciatura. As disciplinas também eram muito estereotipadas.

Então, trabalhar com uma equipe com intérpretes e educadores DEFs foi transformador. Mas me fez perceber que não seriam suficientes apenas os conhecimentos técnicos para o que costumamos pensar como formação de público.

No movimento social junto à Câmara Temática Inclusão na Diversidade, acabei percebendo que esse envolvimento era fundamental para uma mediação cultural transformadora no interior. Mapear é a extensão disso, é buscar se envolver com o território e ainda mais pessoas. ■



› Paula Monterrey
Brinco de Ouro da Princesa, 2018.
Impressão fotográfica sobre madeira e ouro
Fotografia: Arquivo Pessoal

NOTAS

- 1 DEF: gíria que se tornou termo criada por Carolina Teixeira de Natal (RN), pesquisadora e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, , artista DEF, ex-integrante do grupo Roda Viva e escritora do livro *Deficiência em cena*. É um termo utilizado na identificação de pessoas com deficiência que se orgulham de ser o que são.
- 2 Os resultados até o momento não foram publicizados, mas as pessoas interessadas podem acompanhar o desdobramento do Mapeamento Acessa Mais em: <https://www.instagram.com/mapeamentoacessamais/>.
- 3 Vídeo da performance *QUEDA*, que discute o episódio: <https://www.instagram.com/reel/CsXkQf5NJ7I/?igsh=aGlneHkwaXA1Z2Iz>.
- 4 Confira a entrevista completa com Ferzinha Albino aqui: <https://youtu.be/CXntYVU4cZE?si=IZ4ioPFyy6TD74kq>.
- 5 Confira a entrevista completa com Kátia Fonseca aqui: <https://youtu.be/w5IvlnQXoUQ?si=xvFJ8OnOJkjWe1UC>.
- 6 Projeto executado em 2024 sobre o histórico do desenvolvimento da audiodescrição em Campinas, para mais informações: <https://www.cinemaempalavras.org/>.
- 7 Confira a entrevista completa com Ana Bia aqui: https://youtu.be/OJiY4PbCjxk?si=PW_ntPmCD1cfA4aS
- 8 Dissertação *DEFORMA: Perspectivas ancestrais e culturais através de um corpo def*, defendida no curso de Mestrado Profissional em Artes da Cena - Turma especial/ Laboratório em Artes e Mediação Cultural, pela Escola Célia Helena em parceria com o Itaú Cultural.
- 9 Conheça mais sobre a OMG Cultural aqui: <https://www.instagram.com/omgcultural/>.
- 10 Deformar: termo relacionado e apropriado a partir da deformidade de nosso próprio corpo com deficiência e que aqui significa romper, rasgar, transformar ideias naturalizadas pelos bípedes. Para conhecer mais sobre o projeto DEFORMA, acesse aqui: <https://www.isadoraifanger.com/deforma>.

Autoras

Isadora Ifanger Artista DEF, atriz formada em Artes Cênicas pela Unicamp, mestra em Artes da Cena pela escola Célia Helena, em parceria com o Itaú Cultural, onde realizou a pesquisa intitulada *Deforma: perspectivas ancestrais e culturais através do corpo DEF*. É audiodescritora e produtora cultural com foco em acessibilidade, coordenando uma equipe formada por profissionais com deficiência. É gestora na frente de acessibilidade e cultura DEF do espaço de ocupação cultural Sala dos Toninhos – Rede Usina Geradora de Cultura, em Campinas (SP). Em 2023, teve sua estreia com o espetáculo solo *Inunda-me*, com direção de Gabriela Ramos. Em 2025, apresenta *Deforma*, com direção de Estela Lapponi, sendo a performance resultado de sua pesquisa de mestrado. Ambos os espetáculos estão em circulação neste ano.

Maíra Schiavinato Massei . Artista DEF, consultora, produtora de acessibilidade cultural, escritora e coordenadora de Câmara Temática Inclusão na Diversidade, pertencente à Câmara Setorial de Cidadania Cultural. É graduada em Artes Plásticas e tem especialização em Fotografia e Gravura em Metal pela UEMG. Estudou Cinema Nacional na UFMG e Desenho, Pintura e Escultura no Dundee College, na Escócia, Reino Unido. Kursou Acessibilidade para Gestão Cultural no Sesc CPF e Laboratório de Gestão Pública da Cultura e o de Gestão de Produção Cultural no Observatório da Diversidade Cultural. Foi presidente do Fórum Permanente de Cultura de Campinas e conselheira de Cultura. Participou de exposições e teve ilustrações e fotos publicadas em livros e revistas. Produziu feiras culturais, com workshops e exposições de cultura DEF, e congressos sobre cultura e acessibilidade; coordenou projetos aprovados pelo ProAC e pela LPG; organizou diversas lives e ações voltadas à conscientização social e à Cultura DEF. Hoje é conselheira no Conselho de Política Cultural e no Conselho dos Direitos da Pessoa com Deficiência, na cidade de Campinas (SP).

Paula Monterrey . Gestora cultural independente, mediadora cultural e artista educadora. Graduada em Artes Visuais pela Unicamp (2012-2017) e especialista em Gestão Cultural pela Universidade Nacional de Córdoba (Argentina, 2022-2023). Pela Produções Tortas (@torta.arte), dedica-se ao desenvolvimento de projetos culturais no interior paulista, tendo como foco os direitos culturais, a arte-educação e a acessibilidade cultural. Coordenou educativos de exposições independentes e itinerâncias da Pinacoteca do estado de São Paulo, do Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museu Catavento no Instituto CPFL-Campinas. Foi coordenadora de acessibilidade da 2ª Mostra Curta Social (2023) e do 18º Everestival – Festival Internacional de Teatro de Campinas (2024). Em 2024, coordenou o 1º Mapeamento de Agentes Culturais com Deficiência da região de Campinas (ProAC) e as ações de comemoração dos 20 anos do Cinema em Palavras (LPG), projeto voltado à audiodescrição no cinema. Em 2025, dedica-se como educadora na itinerância do 38º Panorama da Arte Brasileira no Sesc Campinas, como coordenadora de acessibilidade da 18ª Mostra Curta, e é uma das idealizadoras do projeto Repertório Aberto (ProAC), voltado à vinculação da população de Campinas com o Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC).

equipe

Célia Barros Direção editorial



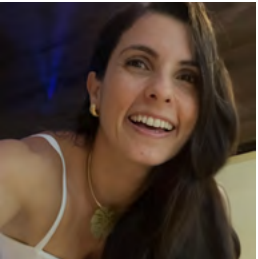
Mestre em Produções artísticas e investigação pela Universitat de Barcelona. Desenvolve projetos de exposições onde articula ações de curadoria e mediação em arte contemporânea. Integrou a equipe permanente da Fundação Bienal de São Paulo de 2013 a 2015 como Palestrante e Produtora de Conteúdo, atuando no Programa Educativo da mesma instituição em 2016, 2018 e 2021. Em 2015 foi Coordenadora Pedagógica do projeto "Lugares" de Stela Barbieri em três unidades do Sesc São Paulo. Leccionou nos cursos de Artes Visuais e Artes e Mídias Digitais na Faculdade de Educação e Artes da Universidade do Vale do Paraíba entre 2018 e 2021. Destacam-se os projetos Pausa Onírica (2020-2021), Latente incomum (2021-2022) e Encontros Íntimos (2023-2024) e as exposições “Voz” na Galeria Respiro em Queluz-SP (2025), “Ocupação Xilográfica” no Sesc Birigui, “Alento” no Sesc São José dos Campos (2022), “Xilograficamente” na Galeria de Artes Visuais - Sesi (2021), “Madeira Nova” no Sesc São Carlos (2019) e Sesc Santo Amaro (2018), 14º Salão Nacional de Arte de Itajaí (2018), “pedras são preciosas” em Botucatu/SP - ProAC (2016) e “Curadoria Coletiva” pelo SISEM-SP (2014).

Gabriela Leirias Consultoria editorial e pesquisa



Curadora, pesquisadora e educadora. Doutoranda em Artes Visuais pela UNICAMP, mestre em Artes pela ECA/USP, especialista em História da Arte pela EMBAP/PR e graduada em Geografia pela USP. Atua com arte contemporânea em diálogo com territórios, cartografias alternativas, modos de cultivos e relações com a terra e os impactos das emergências climáticas. Desenvolve projetos colaborativos e laboratórios que cruzam práticas artísticas e pedagógicas. Desde 2014 coordena a Plataforma Jardinalidades de arte contemporânea, atualmente realiza o projeto Poéticas de las (T)tierras - Red Sur Brasil México, premiado pelo edital FUNARTE Retomada, propondo intercâmbios entre artistas e gestoras culturais do Brasil e do México. Membro da Rede Latino-Americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas.

Lindsay Ribeiro Direção Criativa



Bacharela em Artes Plásticas pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, mestra em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Tem formação em Design Gráfico, pela Escola Britânica de Artes Criativas-EBAC. Participou de dezenas de exposições individuais e coletivas. Em São José dos Campos (SP), expôs em locais como a Galeria Poente, o Sesc, a Galeria do Sesi; e, ainda, em Campinas (SP), Atibaia (SP) e Niterói (RJ); esteve também no Salão de Belas Artes de Rosário, na Argentina; e no Núcleo Contemporâneo em Madri, na Espanha. Mora em São José dos Campos onde mantém um estúdio especializado em desenvolvimento de projetos de Arte e Design para o setor cultural, envolvendo desde a concepção até o lançamento, incluindo registro de marcas para produções autorais. Em 2020, foi contemplada no edital da Lei Aldir Blanc para a produção da exposição e do audiovisual *O Pudor da Flor*. Em 2021, foi contemplada com prêmio ProAC pelo Projeto Mulheres Artistas, uma breve coletânea.

Patrícia Ioco Comunicação



Gestora e produtora, consultora e curadora de projetos culturais pela PI Cultural, é formada em Comunicação Social pela Unesp e pela Umesp, com pós-graduação em Gestão de Cidades e Empreendimentos Criativos pela Universidad Nacional de Córdoba, na Argentina. Seu trabalho é focado em potencializar o papel social da arte e da cultura e sua contribuição para a sociedade. De 1991 a 2000, atuou na produção executiva da TV Cultura; em 2000, mudou-se para a Serra da Mantiqueira e, desde então, idealizou, produziu e realizou aproximadamente 30 festivais de música, arte e literatura. Destacam-se: FLIM (2014 a 2019), Elos da Língua (2020 a 2025), Encontro de Cordas na Mantiqueira (2004 a 2015) e Pontos de Leitura (2023). Ministra cursos e oficinas de capacitação na área da Cultura, e sua produtora atende aos projetos Sertões do Vale e da Mantiqueira, com edições anuais desde 2021 (Sesc Taubaté); Balada Literária, desde 2020; Itaú Social, entre outros.

expediente

REVISTA LATENTE
ISSN 3085-573x

Periodicidade: trimestral
V1, N5 / 2025

Célia Barros
Direção Editorial

Débora Tamayose
Revisão

Lindsay Ribeiro
Direção criativa, ilustração, design gráfico

Gabriela Leiras
Consultoria editorial e pesquisa

Patrícia loco
Assessoria de comunicação
e planejamento estratégico

Contato
Email : latente.revista@gmail.com

Fechamento em: 10/07/2025

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do conteúdo sem autorização.
Os textos assinados são de responsabilidade de seus autores e não refletem, necessariamente, a opinião da revista.

Apoio:



Endereço: Rua Maria
Tereza Dias da Silva, 708
Cidade Universitária,
Campinas

(19) 996334104



PARA OS PRÓXIMOS MESES:

19/07 a 15/08

Partilha do sensível
Valéria Scornaienchi
e Alexandre Sequeira

27/08 a 27/09

Corbiniano – a festa –
Bolsa Funarte Artes
Visuais Marcantonio Vilaça

09/10 a 08/11

De dentro do tempo da Terra
Coletiva com curadoria
de Carolina Cantarino

20/11 a 17/01

Terra Fertil por Pretas Incorporações
Curadoria Andrea Mendes



@pavaocultural



pavaocultural.org.br

agradecimentos

Alik Wunder
Allan Yzumizawa
Ana Clara Santos
Ana Helena Grimaldi
Anne Courtois
Beá Meira
Djaine Damiaty
Elena Grosbaum
Fabricio Lopez
Gabriela Loreti
John Kleber
Maíra Freitas
Maria José Barros
Mariana Vilela
Michele Fanini
Mirella Mostoni
Miriam Leirias
Patricia Rebello
Paula Monterrey
Pavão Cultural
Pitiu Bonfim
Rita Balduino
Sandra Frederici
Susana Dias
Susy Santos
Tamara Andrade
Thais Zuzzi
Valeria Scornaienchi
Valquiria Prates
Vicente Laganaro



APOIE A REVISTA LATENTE

A Revista Latente parte do desejo de tecer tramas e criar redes de trabalho e visibilidade, para compor uma comunidade diversificada de trabalhadores e trabalhadoras das artes visuais - pessoas que são artistas, que atuam na gestão, na pesquisa, na docência e são apaixonadas por artes visuais e cultura.

Nosso objetivo principal é promover o diálogo entre os diversos agentes culturais das diferentes regiões do estado de São Paulo, e aproximar o público das produções artísticas que acontecem fora do eixo da capital.

Hoje a equipe editorial tem feito esse trabalho de forma voluntária, e também por esse motivo a sua contribuição é fundamental para fortalecer a existência da Revista Latente.

COLABORE



9 773085 573004