

A woman with reddish-brown hair tied back, wearing a light green tank top, patterned shorts, and dark boots, stands in a lush, green field. She is looking to her left. The background is filled with dense tropical vegetation, including palm trees and various leafy plants. The overall tone is natural and earthy.

arte,
**ecossistemas
e saberes
integrados**

laboratório de cenas locais

**Org. Lola Fabres
e Luciano Nascimento**

Arte, Ecossistemas e Saberes Integrados

Laboratório de Cenas Locais

Org. Lola Fabres e Luciano Nascimento

Realização

*Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo,
Lei Paulo Gustavo, Ministério da Cultura*

Realização

TUDO VIRA
CULTSP

Secretaria da
Cultura, Economia e Indústria Criativas



SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO SÃO TODOS



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Organização Lola Fabres e Luciano Nascimento

Edição, preparação e revisão de texto Fabiana Faleiros

Projeto Gráfico Fernanda Pujol

Capa Obra de Teresa Siewerd. **Imagem** Elizane e sua roça.

Parte do trabalho *Subtrato* de Teresa Siewerd,

Três Forquilhas (RS), Residência Casco, 2021

Produção Lis Haddad

Editora Arte Contexto, 2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Arte, ecossistemas e saberes integrados :
laboratório de cenas locais / organização
Paola Fabres , Luciano Nascimento Figueiredo. --
Porto Alegre, RS : Artecontexto.com.br,
2025.

ISBN 978-65-994487-1-3

1. Artes 2. Educação 3. Ecossistemas
4. Ensaios 5. Interdisciplinaridade 6. Meio
ambiente 7. Performance (Arte) I. Fabres, Paola.
II. Figueiredo, Luciano Nascimento.

25-305556.0

CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes 700

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Arte, Ecossistemas e Saberes Integrados

Laboratório de Cenas Locais

Introdução

Práticas situadas, ecossistemas emergentes

Lola Fabres 6

Práticas artísticas

De quando fizemos um substrato

Teresa Siewerdt 14

*Escutar com o corpo. Ver com os ouvidos. Sentir a própria sombra:
reimaginar a arte com o pensamento guarani*

Anai Graciela Vera Britos 44

A arte das abelhas

Maria Helena Bernardes 66

*Como se desenha uma casa inundada: reflexões sobre memória,
esquecimento, paisagem e o princípio da permeabilidade*

Emanuel dos Santos Monteiro 86

Estamos sonhando com uma transformação radical

Brígida Campbell 98

Gestão autônoma e institucional

- 110 *Residência Artística Capivara:
comunidade e ancestralidade na paisagem da caatinga*
Tininha Llanos
- 122 *Museu Baldio: Estratégias para uma cidade em crise*
Marcelo Chardosim
- 132 *Um bicho feito de nós: por uma institucionalidade menor –
Revista Mesa como método ecossistêmico de arte e saberes integrados*
Jessica Gogan
- 150 *Programa Territórios, lugar de vida e invenção:
a escola e os espaços formativos*
Giselle Rocha e Lilian L'Abbate Kelian

Pesquisa e extensão universitária

- 164 *Arte e território como vocação pedagógica na ação extensionista:
O Casco Pós-Balsa*
Luciano Nascimento
- 180 *Intenções e extensões na Ilha de Bororé – um comentário sobre os métodos*
Jorge Bassani
- 194 *Microgeografias de ynterfluxos: Devolver a arte à Natureza Lúcida*
Luiz Guilherme Vergara
- 218 *Paisagem cultural da extensão universitária brasileira e as experiências
do Programa de Extensão Histórias e Práticas Artísticas
(PEHPA – DAV/PPGAV) do Instituto de Artes da UFRGS*
Lilian Maus

Entrevista

- 236 *Uma escola sem paredes*
Miguel Braceli

Prácticas situadas, ecossistemas emergentes

Lola Fabres





Práticas situadas, ecossistemas emergentes

Lola Fabres¹

Por algum tempo, o espaço do ateliê carregou nele o próprio mundo. Era nele que “o mundo que entrava pela obra de arte era experimentado pelo artista” (Alpers, 2005, p. 35). Mas já não é bem assim — ou, ao menos, não mais somente assim. Na quebra dessa condição de isolamento, o lugar de criação se dispersou, transbordou mundo afora, assumiu o espaço da rua, da praça, chegando até os meandros das trocas, das circunstâncias corriqueiras e dos embates da vida social. Em consequência ou não, o lugar de exibição também extravasou. O museu, como disse Smithson em 1970, também havia se tornado o mundo (Smithson, 2009, p. 280) — é certo, porém, que a galeria, a feira, o centro cultural ou o próprio museu seguem sendo os principais vetores e receptáculos da produção artística contemporânea. Mas nesse impulso de desborde, aqueles locais por excelência voltados à fruição e à visibilidade que um dia foram um espaço de “contato puro e idealista moderno” foram se deslocando em direção ao “terreno impuro e ordinário do cotidiano” — deixando de ser percebidos como “tábula rasa” e passando a assumir, por vezes, um lugar também “real” (Kwon, 1997, p. 86).

Foi a partir desses primeiros processos de evasão do ateliê, de quebra da noção do artista em retiro, bem como da busca por alternativas ao modelo expositivo convencional, que a arte se deixou contaminar, penetrando cada vez mais no entorno imediato do artista. Nessa toada, à medida que os lugares de criação e exibição foram sendo transbordados para além dos limites tido como tradicionais, foram também surgindo, em decorrência, outras zonas de convivência e interação — zonas um tanto mais complexas, onde a prática artística passa a operar em fronteiras mais fluidas do que aquelas historicamente agenciadas. Nessas áreas limítrofes, os encontros entre diferentes agentes e contextos culturais passaram a criar, por vezes, terrenos de tensão produtiva nos quais relações vão sendo

1 Lola Fabres é curadora e doutora em História, Teoria e Crítica da Arte pela Universidade de São Paulo (ECA-USP, 2023), atuando nas intersecções entre arte, território e meio ambiente, com foco em metodologias colaborativas e pesquisa situada. É pós-doutoranda pelo PPGCA/UFF e integra o grupo de pesquisa *Ynterfluxos Contemporâneos das Artes-Comunidade-Natureza* (CNPq), vinculado à linha Arte-Ciências-Ecologia e Meio Ambiente. É também membro do grupo *Arte, Território y Ambiente do Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio* (CONICET), na *Universidad Nacional de San Martín* (Argentina) e pesquisadora da Universidade Federal do ABC (UFABC), onde coordena o projeto de extensão *Casco Pós-Balsa: Programa de Integração Arte e Comunidade*. Atualmente, sua trajetória combina prática curatorial, ação educativa e investigação crítica em contextos latino-americanos, com ênfase em abordagens interdisciplinares e de base comunitária.

Imagem de Teresa Siewerdt, Kerexu Martim, Aldeia Kalipety. Foto Pablo Paniagua, 2022.

articuladas e transformadas, dando espaço à emergência de outras formas de cooperação e de criação artística, para além dos espaços formais.

Richard Sennett, sociólogo conhecido por seus estudos sobre cooperação na sociedade contemporânea, diz existir dois tipos de limites: o das divisas e o das fronteiras. A divisa, para o sociólogo, seria um limite relativamente inerte, onde a atividade se obstrui ou se rarefaz. Nesse quesito, teríamos o muro, o precipício, o viaduto, a rodovia de oito pistas que isola uma parte da cidade da outra ou mesmo a barreira arquitetônica que separa uma área privada daquela onde se tem um livre fluxo de circulação. Por outro lado, uma rua limítrofe usada por duas comunidades de bairros distintos poderia ser vista como uma fronteira. Se a divisa é usada para manter uma ordem social, estabelecer hierarquias ou exercer algum tipo de divisória excludente, a fronteira ofereceria mais flexibilidade, podendo ser entendida como um espaço de contato cujo status é fluído e um tanto quanto cambiante. Nas geografias naturais, seria uma zona de tensão em constante mudança. Tal como uma área litorânea, como zonas de várzeas, de pantanais ou pontos intermediários entre marés, percorridos alternadamente pelo deslocamento entre o mar, o lago ou o rio e a terra — em locais que guardam neles intensa atividade biológica —, a ideia de fronteira, para o autor, é a síntese simbólica de uma área limítrofe intrinsecamente ativa, dotada de âmbitos de convívio, de embates, de contato e negociação; assim como espaços sociais, onde se dá o encontro cultural com a diferença (Sennett, 2021, p. 101). Em sua análise sociológica, Sennett entende que são precisamente nessas zonas complexas de pluralidade, nas quais decorrem longos períodos de convivência e se sobrepõem modelos econômicos e distintas formas de vida (locais onde a entropia é frequente e o terreno é instável) que se encontram as melhores condições para se ativar a troca e se experimentar modos de cooperação. São também desses contextos incertos e intersticiais (fronteiriços tanto no âmbito sociocultural, como no marco disciplinar) que emergem boa parte das práticas artísticas aqui referenciadas; espaços que, pensados como ecossistemas sociais, sustentam-se pela interdependência, pela instabilidade, pela cooperação e adaptação contínua.

Em seu sentido biológico e etimológico, a palavra *ecossistema* designa, em suma, um conjunto de organismos em interação com seu entorno. A organização desse sistema não reside em elementos isolados, mas nas redes de interdependência entre espécies, nas dinâmicas de troca e nos fluxos que sustentam as vidas ali envolvidas. Trazida para o campo das artes, a ideia opera como metáfora — como uma chave de leitura para pensarmos as relações que se estabelecem entre agentes do campo da arte, suas práticas, suas confluências, estruturas e demais redes com outros atores ao redor. Do mesmo modo como os ecossistemas naturais se reconfiguram em zonas de transição, em resposta a pressões e transformações do meio, também o sistema das artes — com seus espaços, agentes e dinâmicas internas — pode se reinventar ocupando áreas limítrofes, apostando no entrelaçamento de saberes e interesses de profissionais da arte com os de outros setores da vida social.

Pensar, nos dias de hoje, as práticas artísticas que se dão no espaço público não se restringe apenas à reflexão sobre o modo como elas operam fora das fronteiras arquitetônicas da galeria ou do museu, mas demanda, especialmente, que avaliemos o modo como ativam criações fundadas em uma temporalidade compartilhada que se infiltra em vidas e cotidianos. Isso porque é também na conquista dessa permanência que se dá a formação de um público local, responsável tanto por assimilar as vivências do processo de produção de trabalho quanto por conformar leituras, interpretações e narrativas a seu respeito. Na concepção de Reinaldo Laddaga, teórico e historiador argentino, docente da Universidade da Pensilvânia, iniciativas situadas de forma permanente em um só território, emaranhadas na mesma rede de relações tecida pelas dinâmicas sociais já estabelecidas, têm encontrado nas próprias pessoas e membros atuantes seu principal ponto de fixidez (Laddaga, 2010, p. 203).

Tomando como ponto de partida esses conceitos, as experiências reunidas neste livro compõem uma coletânea de ensaios interessados em discutir de que modo artistas, pesquisadores, professores universitários, bem como gestores de museus e de espaços autogestionados, vêm repensando suas estratégias de atuação,

visando reforçar a capacidade artística de integração com os contextos culturais e socioambientais onde se encontram. Ao aproximar profissionais da arte que têm experimentado metodologias de vinculação, negociação e colaboração com os contextos comunitários do seu entorno imediato, o livro apresenta diferentes estratégias, casos e frentes de trabalho que apostam no potencial das práticas artísticas como dispositivo interdisciplinar de conexão entre pensamento crítico, sociedade e meio ambiente. Articulando descrições de projetos e relatos de experiências, busca-se discutir alternativas em que a arte atue como agente de mobilização socioambiental, abrindo espaço para a experimentação de outros modelos de produção e recepção, deslocados dos circuitos tradicionais de circulação cultural.

Em termos estruturais, propõe-se a divisão dos ensaios em três blocos, sendo o primeiro composto por textos e reflexões ligados à prática artística; o segundo ligado à proposições conectadas com a gestão autônoma e institucional; e o terceiro dedicado à pesquisa e extensão universitária. Em diálogo, cada ensaio aqui apresentado nasce de um processo de convivência situada em que práticas artísticas deixam de ser atos isolados para se tornarem presença situada, entrelaçada à vida coletiva e às ecologias locais — práticas nas quais a arte não apenas representa o mundo, mas o atravessa e é atravessada por ele, operando como um tecido de conexões.

É nesse horizonte que essa compilação de ensaios passa a se interessar em aproximar agentes do campo que vêm recusando zonas de conforto disciplinares e institucionais para habitar territórios diversos, negociando sentidos, responsabilidades e formas de criação compartilhadas nas localidades onde se encontram. Um tanto complexas, dinâmicas e interdependentes, essas experiências funcionam como ecossistemas dialógicos em que diferentes agentes contribuem para sustentar processos que tratam a arte como agente crítico, capaz de operar como ferramenta de intersecção cultural e socioambiental. A fim de aproximar colaboradores de projetos artísticos que firmam diálogos com distintos setores sociais (através de cruzamentos com saberes situados e outros campos do conhecimento), o livro busca contribuir com o debate que pensa as relações entre arte, meio ambiente, educação e espaço público. Como

intuito, a publicação visa reunir e mobilizar debates interessados em experimentar modelos alternativos de produção e recepção da arte contemporânea que promovem maior integração e participação ativa dos agentes sociais do seu entorno.

Referências

- ALPERS, Svetlana. *The vexations of art: Velazquez and others*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- FABRES, Paola. *A troca no tempo estendido: modos de aproximação da prática artística em território*. 2023. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Londres: The MIT Press, 2004.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estática de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- SENNETT, Richard. *Juntos: Os rituais, prazeres e políticas da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SMITHSON, Robert.; HEIZER, Michael; OPPENHEIM, Dennis. Discussões com Heizer, Oppenheim e Smithson. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 275-288.

De quando fizemos um substrato

Teresa Siewerdt



Teresa Siewerdt, casa na Aldeia Kalipety, 2022.



De quando fizemos um substrato

Teresa Siewerdt¹

O ensaio de Teresa Siewerdt compartilha a experiência do projeto *Substrato*, desenvolvido junto à comunidade Guarani Mbya da aldeia Kalipety, no extremo sul de São Paulo, região de Parelheiros. Em formato epistolar, a artista resgata a memória de encontros compartilhados e narra a formação de práticas que entrelaçam histórias humanas, agricultura e as camadas do solo como leitura viva na constituição de paisagens coletivas e modos de vida. Utilizando a cromatografia circular de Pfeiffer — método que revela a vitalidade e os processos do solo —, Teresa aciona um gesto de escuta expandida: acompanha o ritmo da aldeia, as vozes da terra e as relações que sustentam a vida nesse lugar. Tomando *Substrato* como objeto de reflexão crítica, o ensaio discute a construção de um arquivo sensível em que presença, memória e escuta do território convergem para formas de troca, cuidado e resistência.

1 Artista e pesquisadora, Teresa Maria Siewerdt trabalha na interseção entre arte, design e criação de pedagogias. Sua prática artística abrange uma ampla gama de temas em torno ao cultivo de plantas e distintas formas de relação com a terra. Seus trabalhos cruzam diversos meios, incluindo a performance, a instalação, dinâmicas colaborativas e intervenções nos espaços públicos. A través de uma lente decolonial e crítica, seus procedimentos se apoiam na elaboração de arquivos visuais, textuais e sonoros como catalisadores e condutores de diálogos e traduções entre distintos seres, mundos, saberes e linguagens. É doutora e mestra em poéticas visuais pela USP (2014/2023) e bacharel em artes visuais pela UDESC (2007).

Subtrato foi um projeto artístico e multidisciplinar realizado em torno da vida do solo e da vida dos agricultores Guarani Mbya da aldeia Kalipety, situada no extremo sul da cidade de São Paulo, no Brasil. Por meio de diálogos e do cruzamento entre diferentes práticas e metodologias — artísticas e científicas de escuta —, como entrevistas, gravações, fotografias, análises do solo, traduções e composições sonoras, o trabalho buscou explorar as possíveis correlações entre as histórias humanas e as histórias do solo e da paisagem, colocando em diálogo, tensionando e desestabilizando as partições e fronteiras entre sujeito e objeto, natureza e cultura, práticas artísticas e metodologias científicas.

O texto que segue assume um ritmo ensaístico — como uma conversa (silenciosa) com as pessoas da aldeia, que se tornaram presentes no projeto e que tive a oportunidade de escutar. Mas é também uma conversa comigo mesma: ao revisitar a memória do trabalho, refaço sozinha uma trilha, escutando-me escutar os outros e percebendo, nesse gesto, as muitas impossibilidades e dificuldades envolvidas na tentativa de traduzir o que foi vivido. Narrado em primeira pessoa, de modo epistolar, o texto costura diferentes registros e observações — transcrições de entrevistas gravadas, fragmentos de histórias, fatos, devaneios e lembranças. Ao adotar essa forma híbrida de escrita, procuro recompor, sem a pretensão de esgotar, algumas das tramas (e temas) que atravessaram e compuseram o projeto *Subtrato*. Mais do que relatar linearmente um processo, o texto busca abrir espaço para múltiplas vozes e camadas de sentido, deixando entrever as tensões, alianças e reflexões que emergiram ao longo do percurso desse “fazer *Subtrato*”.

* * *

Oi,

Já faz um tempo que quero escrever para vocês. Apesar de termos nos afastado, nunca deixei de pensar em tudo o que aconteceu desde aquele convite que fiz de criarmos um *Subtrato*. Escrevo para trazer de volta à memória as coisas que vivemos. Cada vez que penso em nosso encontro e naquilo que foi feito, é como se ainda estivéssemos juntos, reunidos, e ao mesmo tempo separados em algum lugar fora do tempo, em torno (ou no interior) daquele *Subtrato* inventado. Talvez seja assim mesmo: no final, a obra deixa de ser obra e se torna algo que está além de nós, que não é meu nem de minha autoria; ela passa a ser algo que existe por si mesmo (uma ferramenta de escuta?), que tem uma temporalidade, uma vida e uma voz própria para ensinar ou dialogar. Hoje, contudo, será a minha voz, mergulhada na escrita, que irá se arriscar no exercício de relembrar e recontar a história desse *Subtrato*.

Minha primeira ida à aldeia Kalipety foi em agosto de 2022. Recordo aquele dia em que lentamente começamos a tecer nossa rede de relações. Os seres vivos, o solo e a paisagem — todos envolvidos na difícil arte de nos posicionarmos, oscilando entre aproximações e distanciamentos. Nossa curiosidade (ou talvez um certo espanto) nos guiando por um território desconhecido, feito de escuta e imaginação, harmonia e dissonância, entrega e desconfiança. Hoje penso que, ao nos aproximarmos de algo, essa coisa também se aproxima de nós... ou recua.

Era início de 2022, quando recebi a notícia de que havia sido contemplada em um edital do Programa de Ação Cultural (ProAC) do estado de São Paulo. O prêmio previa a realização de uma proposição artística naquele mesmo ano. A proposta submetida dava continuidade e desdobramentos a uma investigação iniciada em 2021, intitulada *Subtrato Três Forquilhas* e desenvolvida durante minha residência no Programa de Integração Arte e Comunidade (CASCO), no município rural de Três Forquilhas, no Rio Grande do Sul. Naquela ocasião, eu começava a explorar maneiras de escutar os encontros e desencontros entre humanos e mais-que-humanos² em solos cultivados.

2 Sarah Whatmore (2002) adota o termo “mais-que-humano”, proposto por David Abram, para descrever um mundo de inter-relações entre seres dotados de agência, descentralizando os humanos como núcleo do social, cultural e político.

É importante retornar a essa experiência de Três Forquilhas, porque foi ela que me levou até vocês e porque foi a primeira vez que tive a oportunidade de trabalhar com a cromatografia circular de Pfeiffer, uma ferramenta que descobri ao buscar diferentes metodologias científicas que pudessem ser minhas aliadas nos processos de aproximação e “escuta”³ do solo. Entre todas as metodologias que havia pesquisado até aquele momento, vasculhando possibilidades em diversos campos de estudo, foi com a cromatografia circular de Pfeiffer que tive maior afinidade, não apenas por sua acessibilidade técnica ou pela beleza das imagens que ela proporciona, mas especialmente por ser uma das poucas abordagens qualitativas cuja premissa é justamente a “escuta” e a observação das “conversas” invisíveis do solo.

Na cromatografia circular, essas conversas — invisíveis a olho nu, mas ativas sob a sola dos nossos pés e misturadas entre as raízes das plantas — podem ser traduzidas (parcialmente) por meio da interpretação das formas, cores e padrões que emergem da interação entre os diferentes componentes minerais, orgânicos, eletromagnéticos e energéticos em um cromatograma. O método é muito parecido com o da fotografia, só que, em vez de registrar imagens a partir de uma câmara escura, a imagem obtida é formada a partir de uma amostra de solo moído, misturada com uma solução de hidróxido de sódio e absorvida por capilaridade em um papel-filtro circular emulsionado previamente com nitrato de prata.

Uma das coisas mais bonitas sobre a cromatografia circular de Pfeiffer — e sobre quem a utiliza — é o entendimento de que o solo não é um mero sustentáculo inerte para as raízes (como propagam ardidamente os produtores de fertilizantes químicos e a bancada do agronegócio), mas sim um sistema vivo produzido coletivamente, composto por minerais, bactérias, fungos e outros microrganismos que coexistem em uma constelação de forças criativas, materializando-se em reações químicas, catabolismos, anabolismos, processos físicos e dinâmicas biológicas. Tudo isso em diálogo contínuo com fenômenos bióticos e abióticos, com o clima, com forças cósmicas e sob a influência dos campos eletromagnéticos da Terra — em um trabalho constante e coletivo de *simpoiese*⁴. E é justamente a

3 Utilizo o termo “escuta” de maneira ampliada, como uma postura ou disposição de atenção e abertura às ressonâncias do mundo. Escutar o solo (mesmo que através de imagens) implica reconhecer nossa conexão vibrátil com ele. Trata-se também de atender aos fluxos e aos materiais, deixando-nos guiar por eles em um movimento de troca e correspondência. Sob esse prisma, a cromatografia, ou outras metodologias, deixa de ser apenas uma análise do solo e se torna um encontro e uma conversa com a terra. A observação das formas e cores do cromatograma equivale a escutar as histórias que o solo nos conta sobre sua vida. Ou seja, ouvir aqui não diz respeito apenas ao sentido da audição, mas a uma forma de engajamento com o mundo, podendo atravessar fronteiras sensoriais e conceituais.

dinâmica dessa mistura que emerge para nós através das cores e das formas de uma cromatografia. A própria palavra “cromatografia” significa, literalmente, “escrever com as cores”. Como se o solo, em sua linguagem multiespécie, pudesse — através da cromatografia — escrever. Ou ainda: como se o solo pudesse pintar! Ou melhor: como se ele (uma entidade múltipla e de gênero indefinido, para ser mais imprecisa em minha indicação) pudesse se expressar tal qual um escritor ou artista. Artistas que amam os marrons, ocre, amarelos e vermelhos. Artistas que gostam de composições circulares e de formas orgânicas. Observem novamente uma cromatografia — como aquelas que mostrei a vocês —, talvez ela ajude a entender melhor o que estou tentando dizer.

Nos momentos que passamos juntos, não tive tempo de contar muitos detalhes sobre a história da cromatografia circular de Pfeiffer. Alguns fragmentos importantes possivelmente também me escaparam (é sempre assim), então vou retomá-los brevemente enquanto percorro essa trilha de memórias.

Nas primeiras décadas do século XX, logo após a Primeira Guerra Mundial, a agricultura europeia atravessava uma crise profunda: os solos perdiam fertilidade, e a qualidade dos alimentos se deteriorava rapidamente devido à intensificação agrícola e ao uso excessivo de químicos. Foi nesse contexto que emergiu a agricultura biodinâmica, proposta por Rudolf Steiner e articulada por um grupo de cientistas dissidentes da Sociedade Teosófica Alemã. Esses pesquisadores e essas pesquisadoras buscavam uma forma de investigação mais sensível às forças “sutis” da natureza, recusando explicitamente os paradigmas mecanicistas e industrializantes que dominavam a ciência da época.

4 Donna Haraway (2023) utiliza o termo “simpoiese” a partir da leitura de Katie King, que sugere o termo para designar sistemas produzidos coletivamente, que não têm limites espaciais ou temporais autodefinidos. A informação e o controle são distribuídos entre os componentes. Os sistemas são evolutivos e têm potencial para mudanças surpreendentes.

Entre eles, destacaram-se Eugen e Lily Kolisko, que retomaram e adaptaram os princípios da cromatografia — técnica originalmente desenvolvida pelo botânico russo Mikhail Tswett e posteriormente modificada pelos químicos Nicolai Izmailov e Maria Schraiber, que substituíram a coluna de vidro por papéis-filtro. Inspirado por esses trabalhos, o jovem químico Ehrenfried Pfeiffer, que já vinha realizando pesquisas sobre cristalizações sensíveis e diagnósticos não invasivos, incorporou tais princípios ao estudo do solo. Pfeiffer desenvolveu uma técnica inovadora que utilizava reagentes, como soda cáustica

e nitrato de prata, sobre papéis circulares, criando imagens capazes de expressar não apenas a composição físico-química da terra, mas também sua vitalidade intrínseca, seu estado de equilíbrio e as forças dinâmicas que a atravessam.

Eu sei que pode soar estranho eu ter escolhido uma metodologia vinda da Alemanha do começo do século passado, a qual surgiu em um contexto bastante específico, o da agricultura biodinâmica, ligada ao pensamento de Rudolf Steiner, figura controversa. Mas, com o tempo, ela foi se desvinculando desses marcos originais, atravessando fronteiras e se reinventando em outras mãos e contextos. Hoje, ela circula por experiências agroecológicas em diferentes partes do mundo, nas mãos de agricultores, pesquisadores e comunidades que buscam outros modos de viver com a terra. Longe de ser uma ferramenta esotérica ou restrita a uma corrente agrícola particular, a cromatografia tornou-se um recurso acessível para comunidades engajadas com a saúde dos solos e com modos de cultivo regenerativos.

Em *Substrato Três Forquilhas*, tentei escutar os solos ao mesmo tempo em que escutava as histórias dos agricultores. A cromatografia circular me ajudava a registrar as expressões da terra, enquanto as conversas revelavam os modos como cada um se relacionava com ela. Esses relatos — atravessados por questões de classe, raça, idade, gênero e por diferentes formas de cultivo (biodinâmica, convencional com uso de agrotóxicos e fertilizantes químicos, agroecológica, tradicional ou misturas entre elas) — foram se incorporando à minha escuta e à minha atenção.

Decidi não usar gravadores. Preferi confiar na presença, no silêncio compartilhado, naquilo que fica ressoando quando a gente se despede. Ainda no mesmo dia de cada visita, antes que as lembranças se dispersassem, sentava-me para escrever e desenhar o que tinha escutado, visto e sentido. Foi assim que os encontros foram ganhando forma — na mistura entre palavra, imagem e memória. Depois, com calma, organizei tudo em uma pequena publicação⁵, junto de um manual de cromatografia de Pfeiffer que desenvolvi e adaptei ao longo do processo.

5 Uma versão em PDF pode ser acessada por meio do site: <https://www.praticasinsurgentesligadasaterra.com/substrato> Acesso em: 20 maio 2025.

6 Nesta série de trabalhos, utilizo Substrato como partícula semântica por seu sentido intrinsecamente ligado ao que está embaixo — aquilo que sustenta e, ao mesmo tempo, é afetado, transformado, atravessado. Do latim substratum — “aquilo que está estendido por baixo” —, a palavra evoca uma base fundante, um campo relacional onde se dão reações, pressões, trocas e fricções. Em diferentes disciplinas, substrato nomeia esse plano de sustentação dinâmica. Na Biologia, é o meio onde a vida prolifera; na Química, é a substância sobre a qual um catalisador ou enzima atua, provocando uma transformação; na Metafísica, é a substância que permanece sob os fenômenos, sustentando os atributos, ainda que nunca se revele por completo. Carregada por esses atravessamentos conceituais, a escolha do termo é também um gesto de implicação (ética e poética): reconhecer o solo e, por extensão, a Terra, como instância material e epistêmica onde se entrelaçam histórias de vida e morte, práticas culturais, ciclos metabólicos, saberes ancestrais e disputas históricas. Substrato, aqui, não é simplesmente o que está abaixo: é aquilo que persiste na forma (informe) de uma composição viva com outros corpos e agentes. Uma zona onde formas de vida, matéria e memória se misturam sem hierarquia, sustentando-se mutuamente em uma rede densa e porosa de coexistência.

Os relatos dos agricultores de Três Forquilhas deram corpo e materialidade a muitos dos ensinamentos que havia aprendido com a pioneira do pensamento agroecológico no Brasil, Ana Primavesi (2009), que insiste que a vitalidade (ou a degradação) do solo e da paisagem não pode ser dissociada das histórias de quem os cultiva. Ou ainda: “solo doente – planta doente – homem doente”.

Enquanto os agricultores falavam — do descaso com seu trabalho, dos prazeres e dificuldades de viver no campo —, eu exercitava minha escuta num outro registro: tentando fazer com que essas palavras se entrelçassem às camadas silenciosas do solo, deixando que ressoassem por toda a paisagem. Aos poucos, comecei a perceber que não havia separação entre o que era dito, o que era vivido e o que estava ali, sob nossos pés — como se tudo compusesse uma mesma matéria, múltipla e interdependente. Foi nesse gesto de escuta expandida, onde palavras, vidas e terra se misturam, que encontrei o sentido do que, mais tarde, viria a chamar no meu trabalho artístico de *Substrato*⁶.

O solo é nossa base vital. Sem ele, não existiria a vida como a conhecemos no planeta. Sua influência está em tudo: ele sustenta não apenas as plantas, mas paisagens inteiras. Nesse sentido, os tantos relatos, ou histórias condensadas por meio da escuta (ou “escutas”), faziam-me perceber efetivamente o quanto não estamos apenas sobre a terra, mas dentro dela — implicados e entrelaçados. Tudo aquilo que criamos ou lançamos no mundo, por necessidade ou extravagância, sejam substâncias, palavras, sejam ações, acaba retornando de alguma maneira para o ar que respiramos, a água que bebemos, os alimentos que ingerimos, não importa: tudo circula, retorna e se mistura, não há como se manter fora, isolado, desimplicado do mundo físico e de suas reações, soluções e transformações físico-químicas. Somos parte e estamos dentro do que Bruno Latour chamou de “zona crítica”: essa camada fina, instável e sensível da Terra, que sustenta todas as formas de vida conhecidas.

Como se relacionar com tudo isso? Como escutar profundamente as vozes daqueles, cujas vidas cotidianas estão verdadeiramente implicadas na arte de cultivar e sustentar substratos? O que essas vozes podem nos ensinar sobre modos possíveis de sobrevivência e

regeneração criativa em um tempo marcado pela ruína? Ao mesmo tempo, como fazer essa escuta sem recorrer a antigas fórmulas de apropriação ou captura, mas partindo de uma práxis reflexiva, incitando perguntas incessantes sobre os próprios mecanismos de planejamento, registro, representação e edição utilizados ao longo de um processo artístico?

Essas e outras questões me impulsionaram a ampliar ainda mais minha escuta e buscar estar presente, de modo mais desafiador e diante de outras perspectivas e modos de se relacionar com o solo e com as plantas. Foi assim que comecei a formular um novo *Substrato* — agora em colaboração direta com vocês, Guarani Mbya, da aldeia Kalipety.

Gostaria de pedir licença para contar um pouco da história da aldeia. Tentarei recompô-la a partir dos fragmentos de memórias que vocês generosamente compartilharam comigo, junto a outras fontes textuais que consultei ao longo do caminho. As histórias do território e seus diferentes informantes ajudam a ampliar o olhar e nos abrem os sentidos para diferentes camadas, zonas, dimensões, seres e elementos que compõem uma paisagem e também povoam minha trilha de pensamentos e lembranças.

Localizada no extremo sul da cidade de São Paulo, na região de Parelheiros, Kalipety é uma das atuais 16 aldeias que compõem o território indígena Tenonde Porã. A história da Kalipety é recente e remonta ao ano de 2013, quando vocês decidiram retomar essa área que, até os anos 1970, havia sido explorada por posseiros não indígenas para a monocultura de eucalipto. Embora o território já fosse reconhecido como terra indígena pela Funai, ainda era aguardada a portaria declaratória do Ministério da Justiça. Mas vocês estavam cansados de esperar pelo documento oficial — que poderia levar anos para sair — e decidiram fazer a retomada⁷, fincando raízes no território: “para dar sentido e ânimo ao esforço de fortalecimento cultural e de luta pela terra, entramos na aldeia Kalipety e começamos imediatamente a plantar.” (Guarani, 2020)

Ao longo dos últimos anos, outras aldeias também foram se consolidando na região, muitas delas fundadas por mulheres.

7 As retomadas indígenas no Brasil buscam ocupar e recuperar lugares onde estão as relações indispensáveis para a produção daquilo que os torna e mantém indígenas. Boa parte das áreas retomadas no país são territórios já reconhecidos e delimitados como de ocupação tradicional indígena, mas que estão, por imbróglis judiciais e morosidade estatal, com o processo demarcatório estagnado.

Imagem de Teresa Siewerdt, Pedro Karai Miri, Aldeia Kalipety. Foto Pablo Paniagua, 2022.





Não foi fácil. Vocês tiveram de enfrentar inúmeras ameaças e períodos de intensa hostilidade por parte de muitos não indígenas — especialmente de grupos ligados às máfias dos loteamentos irregulares, que costumam atuar nos perímetros das grandes cidades.

Apesar das inúmeras ameaças antigas e novas, vocês se articularam coletivamente, construindo alianças, fortalecendo-se nos territórios e fazendo política com a palavra, com o corpo e com as plantas. Algumas dessas formas cotidianas de resistência têm sido justamente a retomada através da arte e por meio dos roçados, da multiplicação dos plantios diversos, do cuidado ampliado com as sementes e da preservação dos saberes e das medicinas.

Como muitos dos problemas persistentes que rondam a aldeia, os eucaliptos trazidos há décadas por posseiros para a região também não foram embora. Novas gerações deles ressurgem cada vez que suas sementes se espalham com o vento. Eucaliptos e pinheiros são ligeiros na arte da dispersão e se sobrepõem com ferocidade quando competem com outras espécies vegetais pelo espaço, pela água e pelos nutrientes. Onde vivem, absorvem tudo que a terra possui, tornando-a empobrecida por anos. Há de se ter muita habilidade e paciência para negociar com os eucaliptos. (Eucaliptos, recuem, por favor!)

Originários da Austrália, da Indonésia e de outras ilhas da Oceania, não se sabe ao certo quando os primeiros eucaliptos foram trazidos para o Brasil. Segundo a Embrapa (Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária), estima-se que os primeiros exemplares tenham sido plantados entre 1825 e 1868. Mas foi somente a partir de 1904, e especialmente após 1909, que seu cultivo passou a ganhar escala comercial. Em São Paulo, especificamente, os eucaliptos foram amplamente utilizados como fonte de lenha para abastecer locomotivas e como matéria-prima na fabricação de dormentes para os trilhos da Companhia Paulista de Estradas de Ferro.

Muitos anos se passaram, e as estradas de ferro foram se prolongando, expandindo suas rotas, conectando cidades, portos e mercados, vendedores e compradores. Atualmente, uma dessas linhas de trem atravessa o território onde se encontra a aldeia. A empresa

responsável já não é a mesma do começo do século, e os produtos transportados provavelmente também mudaram. Aproximadamente a cada hora, o som dos trens cruzando os trilhos, com seus apitos estridentes, mistura-se inevitavelmente às conversas dos outros seres do território. Sua “voz” é alta, invasiva, interrompe e atropela, sem nenhum respeito, a comunicação da floresta e das aldeias:

Tem o barulho do trem, que é a noite toda. Os animais não frequentam mais os locais de caça. A gente não tem mais uma noite calma. Eles também transportam muitos grãos que acabam se espalhando pelo território, e a gente sabe que aquele alimento não é de qualidade, é transgênico.⁸

Quando os eucaliptos chegaram à região onde hoje se encontra a aldeia, uma parte da floresta nativa já havia sido derrubada ou alterada drasticamente. Em conversas com a pesquisadora Tânia Knap — cuja tese (ainda em processo) aborda, entre outras questões, a história da ocupação dessa região —, discutimos a transformação das paisagens florestais e sobre como a Mata Atlântica local era, muito antes da chegada dos portugueses, resultado de práticas ancestrais dos povos indígenas que ali viviam em grande número, mas que ninguém percebia isso, achando que a floresta nada mais era do que uma conversa com ela mesma, sem a intervenção dos humanos. Falamos do impacto da colonização nos modos tradicionais de manejo das roças, especialmente com a introdução das ferramentas de ferro, e de como o desmatamento se intensificou ao longo das primeiras décadas do século passado, acompanhando o ritmo “modernizador” da metrópole São Paulo.

A chegada dos primeiros colonos alemães, por volta de 1829, também marcou um ponto de inflexão nesse processo, quando outras vozes, outros idiomas, chegavam para ocupar aquele chão e começar novas conversas, pondo fim a muitas outras. Estabelecidos na antiga Colônia — hoje um bairro —, esses imigrantes, diante das necessidades ligadas à reprodução dos seus modos de vida e às demandas de uma cidade ávida por recursos para a construção, voltaram-se para a exploração das matas tropicais vizinhas, ricas em espécies nativas valorizadas, como canela, grumixama, uvatí, passariúva e sapomema. Nas décadas

8 Adriano Karai, em entrevista para o jornal Brasil de Fato.

seguintes, diversas serrarias foram instaladas na região e algumas delas permaneceram em atividade até os anos 1970.

À medida que a cidade de São Paulo crescia demograficamente, as matas iam desaparecendo. Como me contou Manuel Lima (Karai Poty) em um dos encontros que tivemos:

Na época que entraram aqui tinha Mata Atlântica, muitos animais, jabuticaba. Até hoje tem algumas partes que não foram remexidas, que ainda tem jabuticaba nativa. Eu tenho uma aqui, destas antigas. Na época da estrada de ferro, a máquina a vapor precisava muito de lenha; para fazer a estrutura do trilho também precisava de madeira boa e assim foi se eliminando tudo, né. [...] E depois foi evoluindo, e plantaram eucalipto, que era mais fácil para fazer papel, tudo com a ideia de se beneficiar mesmo, sem importar se fez mal para outro, importante que faz bem para ele, né. Por isso que tem muito dessa planta de eucalipto. Mas que não é legal, não é, não tem fruta, os passarinhos não chegam.⁹

Sabendo tudo o que eu sabia sobre os eucaliptos, foi uma surpresa descobrir que “Kalipety”, o nome da aldeia, é formado pela pronúncia em guarani da palavra “eucalipto”, somada ao sufixo “ty”, que, nessa língua, quando utilizado ao final do nome de uma planta, indica uma plantação ou um roçado daquela espécie. Mais de uma vez puxei conversa sobre a escolha do nome, e foi assim que escutei a história envolvendo a exploração de madeira nos territórios e a maneira como o nome surgiu espontaneamente: “logo que a gente entrou lá, tinha muito eucalipto, e então todo mundo falava kalipety, e acabou ficando”.¹⁰

Mesmo cientes dos impactos causados pelos eucaliptos, vocês também reconheciam que o verdadeiro problema não residia na árvore em si — ela não atravessou oceanos por vontade própria e não deixou seu território e seus vínculos para vir ao Brasil e servir aos interesses da monocultura e do lucro. Diante das muitas formas de violência histórica, “eucalipto” é apenas uma entre tantas palavras carregadas de memórias coloniais. Há ofensas mais profundas, cotidianamente naturalizadas, como os nomes de ruas e estátuas que

9 Parte de entrevista realizada com Manuel Lima, Karai Poty, no dia 4 de setembro de 2022, na aldeia Tenonde Porã.

10 Transcrição de uma parte da fala de Jera Guarani, realizada no dia 30 de julho de 2022, no Museu Judaico de São Paulo, por ocasião de um evento ligado à exposição Botânica Tirânica, da artista Giselle Beiguelman.

glorificam assassinos, colonizadores e escravocratas — símbolos que seguem impunes e ainda são celebrados em quase todas as cidades deste país:

A gente tem que, além do nome, ver monumentos daqueles que nos caçaram, que nos esfaquearam com cachorros, que desmatou, que nos amarrou de ponta-cabeça e que colocou fogo embaixo... E a gente tem que ver as estátuas dessas figuras com os nomes deles e ficar tudo bem. É muito absurdo!¹¹

Atualmente, os eucaliptos estão sendo substituídos aos poucos por espécies da Mata Atlântica. Quando são cortados, seus troncos são reaproveitados na construção de casas e móveis da comunidade; o que não é utilizado retorna ao solo como adubo, encerrando um ciclo de conversas e começando um outro.

Com menos eucaliptos monopolizando a conversa, outras vozes começam a emergir. As plantas voltam a se fazer escutar, e, ao tempo que as roças da comunidade se expandem dentro do território, a paisagem vai ganhando novos timbres — com diferentes variedades de *avaxy* (milho) e *jety* (batata-doce guarani) chegando. E, no ciclo lento das plantas, elas também contam umas às outras sobre suas memórias e histórias de resistência.

Essa multiplicidade de vozes vegetais não se restringe às roças: ela reverbera por todo o território. Depois de quase dois séculos de invasões predatórias sucessivas, a Mata Atlântica nesta região começa a se regenerar. Caminhando pela aldeia, é possível ver plantas e árvores brotando ao longo dos caminhos, ao redor das casas, como se respondessem à pausa da escuta e reencontrassem por fim um espaço para falar.

Encerro esta parte da história com a transcrição de uma fala de Manoel Lima, Karai Poty:

Eu comecei a plantar pitanga, palmito e outras árvores. Então, de setembro em diante, aqui tem pássaros vindo de todo lugar. Tem papagaio, tucano, porque tem fruta madura

11 Ibidem.

[...] e eu vou plantar mais ainda. Banana puxa muito os pássaros, eu deixo amadurecer nos pés para os passarinhos comerem. [...] Às vezes eu digo que eu posso não prestar para ninguém, mas pelo menos eu plantei para os passarinhos se alimentarem [...] eu sempre gostei de fazer isso. Às vezes eu pego qualquer galho, coloco no chão e pega tudo, não sei por quê. Então eu e todos os Guarani sempre vivemos na mata assim, no campo, e nossos pais já plantavam. A gente nasceu vendo as coisas sendo plantadas. Eu gosto.¹²

* * *

Agora retorno àquele fragmento de memória, no qual adoraria poder estar uma vez mais presente: o momento em que nos reunimos pela primeira vez na aldeia. Lembro a pouca luz vinda do exterior, a ausência de janelas, as paredes feitas de troncos de eucalipto, o chão de terra batida, o telhado ondulado de Eternit cinza e o cheiro de madeira queimada dentro daquela pequena casa. Vocês estavam sentados, conversando em guarani, passando entre si uma cuia de erva-mate e fumando *petynguas*¹³ feitos de madeira de pinho. As cores e o calor da fogueira aqueciam uma velha chaleira de alumínio no centro de tudo. Não sei se percebiam, mas naquele momento eu era um ruído em forma de gente, sem saber exatamente onde fixar o olhar, o que fazer com as mãos, nem quando seria o momento certo de falar.

Naquela tarde, fiz o convite para o projeto. Alguns fragmentos dessa conversa ainda retornam para mim como partes soltas de uma memória fragmentada. Expliquei a ideia de gravar falas, sons, conversas e depoimentos durante nossos encontros nas roças, enquanto estivéssemos na presença das plantas. Que falas emergiriam nesses momentos? E, ao mesmo tempo, o que diriam as porções de solo que cada um de vocês escolheria me entregar na forma de um punhado de terra contido em uma mão?

12 Parte de entrevista realizada com Manuel Lima, Karai Poty, no dia 4 de setembro de 2022, na aldeia

Tenondé Porã.

13 Cachimbo sagrado utilizado pelo povo guarani. Por meio da fumaça sagrada (Tataxina), derivada desse cachimbo, os Guarani Mbya conseguem se comunicar e interpretar as mensagens dos deuses, dos espíritos, das áureas e dos ancestrais. Esse cachimbo pode ser feito de alguns materiais como argila, madeira ou nó de pinho

Falei da cromatografia, mostrei a publicação de *Subtrato Três Forquilhas* e contei que, diferentemente daquele trabalho anterior, nosso *Subtrato* resultaria em uma coleção, em um arquivo sonoro em discos de vinil, no qual as vozes do solo e as vozes de vocês se comunicariam juntas. Conte também que o nome *Subtrato* nasce da ideia de conceber a formação do solo como algo poético e artístico, feito por diferentes agentes — humanos e mais-que-humanos. Vocês ouviram com atenção, gostaram e aceitaram fazer esse *Subtrato* comigo.

Combinamos que eu ficaria alguns dias na aldeia, indo e voltando em ciclos de permanência de três ou quatro dias, retornando para casa para descarregar e editar o material de fotografias e gravações no meu computador, que optei por não levar comigo. Apenas o necessário em minhas mochilas: equipamentos de trabalho, roupas, comida para compartilhar, além de colchonetes e cobertores. Pablo Paniagua, artista e também meu companheiro, e minha filha Helena, que na época tinha oito anos, me acompanharam. Entre idas e vindas, foram quase quatro meses.

Desde o primeiro dia, fiquei hospedada em uma pequena casa isolada, em uma parte alta da aldeia, que, como vim a saber, era usada ocasionalmente como “casa de medicina” — um espaço destinado a sessões de cura, recolhimento e cuidado. A construção tinha cerca de três metros de comprimento por dois de largura, com paredes feitas de taipa de mão, sem janelas (como de costume), chão de terra batida e cobertura de telhas de Eternit. A entrada não tinha porta: uma manta grossa e cinza fazia o fechamento. Quase no centro do cômodo, havia um espaço preparado para a fogueira.

Estar ali me fez pensar nas doenças que talvez carregássemos em nossos corpos, não só as biológicas como também as espirituais, simbólicas e culturais. De certa maneira, vocês nos destinaram àquela casa como quem oferece um lugar de cura, um espaço de transição, de cuidado silencioso, capaz de acolher e dissipar os males que poderíamos ter trazido sem saber. Foi um pensamento que tive.

Nas semanas que se seguiram, com a autorização de vocês e tendo um grupo de crianças como guia, caminhei pelo território. Tentava acompanhar, em silêncio, o ritmo da aldeia, observando tudo o que

ocorria à minha volta. Adentrei em algumas partes da mata com as crianças (sempre elas). Em um dia de calor, tomamos banho juntos em uma das cachoeiras. Vocês riram da minha roupa de banho — “nós não usamos essas coisas”, disseram rindo. Todos os dias, vocês me ensinavam palavras novas em guarani. Eu nunca esqueci as primeiras: *Javyju*, *Ka’araju*, *Japytu’uju*¹⁴. Cozinhamos juntos na cozinha coletiva. Lembram o dia em que fiz bolos de cenoura? Pela manhã, contei que havia sonhado com uma grande festa na aldeia (era aniversário de alguém, talvez), e vocês disseram: “Então faça os bolos que viu no sonho para todo mundo comer”. Então eu fiz umas três formas de bolo bem grandes.

Nas noites, antes de ir dormir, frequentava a *Opy*¹⁵, escutando com atenção — mesmo sem entender — as longas sessões em que alguém tomava a palavra, aconselhava, comunicava coisas importantes. Escutava com atenção os sons que me atravessavam, como os diferentes cantos dos pássaros, as cigarras ao fim do dia, o vento nas folhas, as músicas, os cantos, as vozes, o apito do trem cortando a paisagem e a enxada golpeando a terra. Histórias. Sons. Estridulações. Vibrações. Trinados. Ruídos entre miçangas, sementes e grãos de terra. Às vezes, eu gostaria de poder transferir alguns desses sons para dentro de uma *maraka*¹⁶, e que, a cada vez que ela fosse chacoalhada, todos esses sons — como sementes — voltassem a viver dentro dos ouvidos de quem estivesse por perto.

Os dias se passavam, os meses também, e o roteiro de trabalho estava longe de acontecer como o planejado. O cronograma do projeto previa uma estadia na aldeia de quinze dias — talvez um mês, no máximo — para realizar todas as gravações e as coletas de solo e fazer as cromatografias circulares. Mas foi preciso dilatar o tempo. Desacelerar. Ser vista, observada e reconhecida por vocês. Cultivar um vínculo. Esperar a hora certa — como cada planta ou semente que requer a estação e a fase da lua adequadas para ser plantada. Eu não quis insistir, pressionar ou acelerar as coisas. Perguntava se aquele seria o dia, e vocês me diziam que sim, ou simplesmente falavam que não era um bom dia para falar, ou estavam ocupados com outros assuntos e que voltasse outro dia. O ouvido, assim como uma flor, tem um momento certo para desabrochar?

14 Bom dia, boa tarde e boa noite, respectivamente.

15 Nas comunidades guarani mbya, as práticas tradicionais e as relações espirituais irradiam da *Opy*, a Casa de Reza. É ali que se desenrola grande parte da vida coletiva, onde o convívio entre gerações possibilita que os Guarani Mbya aprendam uns com os outros enquanto realizam atividades no entorno da *Opy*. Nesse espaço, os mais velhos contam histórias que orientam os caminhos: é por meio delas que se aprende quem se é, quais são as formas corretas de seguir a caminhada guarani mbya e como se relacionar com o mundo — com as pessoas, os deuses, os animais, os espíritos e todo o ambiente em que vivem.

16 Chocalho, em guarani.

Pensei na possibilidade de este estado de espera que vocês me deixaram ser também um modo de burlar ou de se esquivar do mecanismo de captura. Um gesto feito para desorganizar as lógicas da coleta, da extração e da produção de dados. Seria isso? Não tinha como saber. Algum dia vocês me dirão?

Houve ainda uma outra surpresa. Ao ligar o gravador no momento das entrevistas, as palavras de cada um dos entrevistados vieram em guarani. E ali, em meio aos roçados, na companhia das plantas e de cada um de vocês, vi-me completamente desorientada, sem entender nada o que ouvia. Limitei-me apenas a escutar tudo o que chegava e se misturava em meus ouvidos. Perdida na fronteira entre mundos e linguagens.

Importante dizer que eu não realizei as gravações, isto é, não apertei o botão do gravador. Desde o início, quando conversamos, tinha combinado que não iria operar o mecanismo dos gravadores digitais. Que seria importante que fosse alguém da aldeia, alguém que estivesse entre mim, o gravador e o entrevistado. Kerexu Mirim e Kerexu Martim se tornaram não só as operadoras dos gravadores, mas também figuras-guia — mediadoras e tradutoras de mundos. Foram elas que me mostraram que, quando os sentidos individuais falham — e eles inevitavelmente falham —, é preciso se abrir para outras formas de escuta. Uma escuta que não se faz sozinha, que se constrói por meio de redes, partilhas e articulações.

Donna Haraway (2023) propõe a imagem do jogo de cama de gato, aquele feito com barbante, em que dois pares de mãos constroem e reconstroem, juntos, uma sequência de emaranhados. Ela evoca esse jogo para falar da *simpoiese*, termo que já usei aqui para falar do solo, mas que também é muito útil para pensar em coisas que são realizadas de forma conjunta, quando tarefas, decisões e movimentos são distribuídos entre os membros de um coletivo, sem um centro de comando definido. Penso que, no campo da arte relacional ou do trabalho colaborativo, o gesto de criar se aproxima disso. Tento levar minhas intenções para esse lugar instável: posso até ter sido a primeira a passar um fio, a determinar o começo de um projeto, a desenhar um padrão entre os dedos. Mas devo saber “deixá-lo ir” para que o outro o receba, possa operá-lo e depois o devolva na forma de outro enredo, um novo emaranhado.

Às vezes acontece de entregarmos ou recebermos um emaranhado muito “complicado” e, nesse momento, não sabemos muito bem como agir e continuar no jogo. Em decorrência, podem suceder repentinos desligamentos ou rupturas. Por mais que se tente, não há como evitar que esses emaranhados mais complexos surjam; é necessário, creio eu, aprender a seguir com eles em nossos projetos e trabalhos.

Sobre fios e emaranhados complexos e de como seguir com eles, meu plano era fazer as cromatografias circulares com vocês na aldeia. Lembro que, quando levei as imagens e expliquei como se formavam a partir de uma amostra de solo moída e como era possível acompanhar o que estava acontecendo no solo a partir da leitura dessas imagens, vocês ficaram curiosos; afinal, o trabalho de regeneração do solo e a retomada dos cultivos tradicionais na aldeia eram uma das coisas mais importantes que vocês vinham fazendo. Porém, quando propus que fizessemos juntos, notei que não houve um interesse imediato em aprender o procedimento, mesmo quando perguntei diretamente se gostariam de aprendê-lo. Percebi uma esquiva da parte de vocês. Estou errada?

Imaginei que essa esquiva não fosse gratuita. Afinal, por séculos, os mecanismos e processos que sustentam as representações produzidas por ferramentas científicas — em sua maioria provenientes da Europa — historicamente não só ignoraram, ou silenciaram, as formas de sensibilidade e conhecimento com que vocês produziam e utilizavam por gerações para conhecer e se relacionar com o mundo natural, como também, sempre que tiveram oportunidade, aqueles que as operavam, se apropriaram e incorporaram tudo o que vocês sabiam, sem jamais reconhecê-los por isso.

Além disso, havia algo de profundamente incoerente naquela tentativa: improvisar um espaço de laboratório em meio à rotina da aldeia, encontrar uma mesa isolada e manter a estabilidade dos reagentes, sem qualquer interferência, por algumas horas; tudo isso exigia condições que eram difíceis de encontrar naquele contexto e pareciam contrariar o próprio ritmo e a lógica daquele lugar.

Agora, voltando à cromatografia de Pfeiffer e insistindo em sua defesa, é preciso reconhecer que estamos diante de uma ciência que também

foi, e ainda é, marginalizada: considerada imprecisa, pouco confiável ou até mística. Afinal, ela não entrega números exatos nem quantifica isoladamente os elementos presentes no solo. A cromatografia opera por outros caminhos: não traduz o solo em cifras, mas sim em imagens; não separa seus componentes, mas revela sua vitalidade e seus estados relacionais.

Outro detalhe importante a ser mencionado é que, na cromatografia circular, a “escuta” do solo preserva sempre certo grau de abertura, porque trata-se de uma tradução e, como toda tradução, ela se dá em um espaço situado, em um pensar “entre”. Para compreender melhor o que está acontecendo no solo, para acompanhar essas conversas invisíveis, é necessário lançar mão de outros saberes e mobilizar todos os sentidos, pensando com — e “entre” — a ferramenta científica, o corpo e o mundo.

Considerando esses aspectos, a cromatografia de Pfeiffer não exclui outras metodologias nem a sensibilidade do corpo como aliada na “escuta” das conversas dos roçados — conversas que podem ser percebidas pelo tato, pelo cheiro, pela visão ou, ainda, nas transformações e diferenças mais sutis, por exemplo: acompanhando as fases da lua, assim como o fez Lili Kolisko¹⁷, ou observando o crescimento dos vegetais para saber das deficiências de minerais do solo, como ensinou Ana Primavesi¹⁸, ou, ainda, por meio do canto dos pássaros ou em uma simples mudança de vento marcando a chegada de uma nova estação, boa para o plantio do milho, como me contou Pedro Karaí Mirĩ¹⁹.

Com as gravações finalizadas, percebi o quanto seria importante traduzir todas as falas. Para isso, convidei o linguista e indigenista Jordi Karai Mirĩ. Jordi vive em uma das aldeias do território Tenondé Porã e atua como professor de crianças e jovens da Kalipety. Enquanto ele trabalhava nas transcrições e traduções dos áudios, chamei Sebastião Pinheiro para me ajudar com a leitura das cromatografias circulares. Grande parte do que aprendi sobre essa técnica foi por meio do Sebastião, em publicações gratuitas, vídeos e conversas nos canais de agroecologia de que participa.

17 Em 1936, Lili Kolisko publicou o livro *Lua e Crescimento das Plantas*, em que mostrou, por meio de estatísticas e fotografias, como a influência das fases da lua — crescente e minguante — poderia ser utilizada para otimizar o plantio. A ideia biodinâmica é, em resumo, que se deve plantar vegetais de raiz na lua cheia, e vegetais folhosos na lua crescente.

18 Algumas dessas observações preciosas podem ser encontradas em seu livro *O solo tropical: casos – Perguntando sobre o solo*, publicado em 2009.

19 Em uma conversa que tivemos na aldeia Kalipety, em 2023.

Falei dele para vocês e da minha vontade de ele vir, um dia, à aldeia, para compartilhar os muitos saberes que reuniu sobre agricultura tradicional com povos indígenas de diferentes partes da América Latina, principalmente no México. Sebastião, ou Tião, como é carinhosamente chamado, é engenheiro agrônomo florestal, reconhecido por seu engajamento nos movimentos de agroecologia e na defesa da autonomia camponesa, ou do “biopoder campesino”, como ele costuma dizer. Professor aposentado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Tião percorre territórios por toda a América Latina, visitando comunidades, assentamentos e vilarejos rurais, onde compartilha seus conhecimentos sobre práticas agroecológicas, saúde do solo, soberania alimentar, autonomia camponesa, técnicas de adubação, controle de doenças e cromatografia circular de Pfeiffer.

Com base nas traduções do guarani para o português feitas por Jordi Karai Mirĩ e nas leituras das imagens das cromatografias circulares feitas por Sebastião Pinheiro, convidei o músico Rodolfo Valente para desenvolver uma peça sonora para cada agricultor. Rodolfo trabalha com música eletroacústica e tem se dedicado à exploração de processos composicionais que lidam com o som como matéria viva. A partir de palavras-chave e marcações temáticas identificadas nos relatos, ele construiu associações semânticas que orientaram a criação de “materiais sonoros” para cada uma das peças. Todos os sons utilizados partiram de gravações feitas nas aldeias (vozes, sons, ruídos, cantos e músicas), que passaram por processos de transformação. O principal deles, como me explicou Rodolfo, foi a síntese granular, uma técnica desenvolvida originalmente pelo compositor Iánnis Xenákis, em 1958, ao fragmentar manualmente trechos de uma fita magnética e reorganizá-los para criar novos sons.

No caso das peças para nosso *Subtrato*, o processo foi feito digitalmente: os sons foram decompostos em microgrãos por um programa de computador, o qual permite manipular diversos parâmetros de cada fragmento, como duração, transposição de altura, densidade, intensidade, distribuição no espaço, entre outros. Embora parta de fontes sonoras concretas, esse procedimento resulta em uma nova composição, em que o som original já não é mais reconhecível,

e o que emerge é outra coisa, híbrida, transformada, como uma rocha corroída ou uma matéria orgânica em decomposição.

Foi nessa operação de decomposição e reconfiguração da matéria que Rodolfo identificou uma equivalência poética com a cromatografia circular de Pfeiffer. Para que os desenhos circulares possam emergir em uma cromatografia, é preciso submeter o solo a uma série de etapas: secagem, peneiração, trituração, uma nova peneiração fina, até que sobrem apenas os grãos mais minúsculos. Esses grãos são diluídos em hidróxido de sódio e colocados para reagir com nitrato de prata. É da interação entre esses elementos que surgem as formas visíveis: setas, círculos, zonas e estruturas delicadas, ou seja, é uma nova imagem que se revela a partir da reorganização de bilhões de partículas antes separadas.

Somente em dezembro de 2022 que finalizamos o trabalho com seis discos de vinil, um para cada agricultor e seu solo. Acompanhando cada disco, um encarte reunia a transcrição dos depoimentos e suas traduções para o português, a cromatografia correspondente de cada solo com sua leitura interpretativa, além de alguns registros fotográficos do processo.

Algumas pessoas me perguntam por que o trabalho final tomou a forma de uma coleção/arquivo de discos de vinil. O que costumo responder é simples: o círculo, a forma do círculo! Espalhar histórias em um movimento circular, em vez de alinhá-las em uma linha reta. Queria ver as cromatografias circulares, suas manchas, seus tons de marrom, ferrugem e âmbar, girando na vitrola, a imagem se desfazendo diante dos olhos, borrada pelo movimento, como matéria orgânica em decomposição no solo. Enquanto isso, as vozes e os sons ressoam, guiados pela agulha que percorre a superfície do disco em espiral, como um arado traçando sulcos na terra, abrindo caminho para a escuta, o plantio e a memória.

Eu não vim de um mundo cíclico. Vim de uma história orientada pelo progresso, pela linha reta do desenvolvimento. Trocar uma visão linear por uma circular é, para mim, um esforço e uma ironia: o Ocidente também produziu sua própria circularidade, mas a partir do centro. Um círculo fechado, autorreferente, etnocêntrico. O que me interessa, ao contrário, são os círculos porosos — como as membranas

das células — por onde ocorrem as trocas, as comunicações e as contaminações vitais. Esses círculos vazados e receptivos me interessam, ao mesmo tempo que sua proteção envolvente também.

Dois dias antes do Natal, fui à aldeia apresentar o resultado do trabalho. Entreguei a coleção/arquivo²⁰ dentro de um baú de madeira, construído meticulosamente para guardar os discos, e uma vitrola portátil. O formato do baú, bem simples, lembra as caixas de armazenamento usadas em expedições arqueológicas. Expliquei na aldeia que o trabalho estava pronto para circular, para ser compartilhado com outras pessoas e em outros lugares, como uma exposição móvel.

No espaço comunal da cozinha coletiva da aldeia, fiz o convite para escutarmos juntos os discos. Sentamo-nos no chão, ao redor da vitrola. Em silêncio, vocês pareciam estranhar aquela coisa toda: uma caixa de madeira, uma vitrola, discos e encartes. Não sei dizer o que houve, nem me atrevi a perguntar. Por um momento, tive a sensação de que a entrega do trabalho marcava o final de um encontro. O final da escuta. O final da conversa?

Lembrei-me de tudo o que tinha vivido. De quando, quase todas as noites, na *Opy*, os mais velhos partilhavam, ao pé do fogo, seus conhecimentos, suas memórias e suas experiências. Aquelas longas sessões, em que palavra, gesto, presença e silêncio formavam, juntos, uma composição própria. Suas bibliotecas e seus arquivos estão ali, vivos, respirando no cotidiano da aldeia. E não são apenas as pessoas que guardam e transmitem memórias e saberes, mas também as sementes, as árvores, as plantas, as pedras, o solo e os rios. Tudo aquilo que, de alguma forma, conseguiu e consegue sobreviver, esquivando-se de doenças, incêndios, perseguições, monoculturas, intoxicações e expulsões. Para vocês, Guarani, nada substitui a presença concreta de uma pessoa, de um ser ou de um elemento da natureza.

Mesmo diante de todas as questões que atravessam a tensão entre presença e registro, sigo acreditando que os arquivos, quando feitos com escuta, respeito e colaboração, podem ser importantes aliados nas lutas. Em um tempo como o nosso, em que culturas inteiras e formas de vida mais-que-humanas são continuamente ameaçadas de desaparecimento, os documentos tornam-se provas de vida, não

20 Foram produzidas três cópias físicas desse arquivo: uma foi destinada à aldeia Kalipety, outra ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e a terceira permanece comigo.

Além disso, os arquivos digitais estão disponíveis para acesso público no site: <https://www.praticasinsurgentesligadasaterra.com/substrato-guarani>. Ficou acordado entre todas as partes envolvidas que há autonomia para a exibição do trabalho, desde que todas sejam reconhecidas como coautoras da obra. Também foi estabelecido que, caso uma cópia do arquivo venha a ser comercializada por mim enquanto artista, o valor arrecadado será dividido igualmente: metade destinada à aldeia, metade à artista.

apenas como registro, mas como gesto de resistência. Eles ajudam a sustentar reivindicações, alimentar políticas públicas, formular leis e criar pontes com públicos diversos. Os arquivos, especialmente os sonoros, são também ferramentas de transmissão: podem alcançar as novas gerações, estudantes e pesquisadores, ativando uma pedagogia sensível, capaz de sustentar a “escuta” de mundos menos audíveis.

Espero que, de alguma forma, *Subtrato Guarani* possa contribuir, poética e politicamente, para a amplificação das lutas que vocês travam. Que ele possa fortalecer a escuta e ajudar a fazer com que seus mundos e seus modos de viver, emaranhados com a terra, sigam existindo e possam ser celebrados.

*Aguyjevete*²¹ por partilharem suas vidas comigo em nosso *Subtrato*.

Referências

ALDEIA Tekoa Kalipety. São Paulo: Tenonde Porã, c2025. Disponível em: <https://tenondepora.org.br/aldeias/tekoa-kalipety/>. Acesso em: 20 maio 2025.

AYVU Rape. [S. l. s. n.], 2021. 1 vídeo. (1 min). Publicado pelo canal Selvagem, ciclo de estudos sobre a vida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=czwpPvu3ziQ>. Acesso em: 21 maio 2025.

BLAVA, Pedro. Indígenas compram ações de empresa ferroviária para denunciar dano socioambiental. *Brasil de Fato*, São Paulo, 25 abr. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/25/indigenas-compram-acoes-de-empresa-ferroviaria-e-denunciam-dano-socioambiental-em-sp/>. Acesso em: 20 maio 2025.

OMISSÃO de conciliação do marco temporal deve ser retomada nesta quinta (27). *Brasil de Fato*, São Paulo, 27 mar. 2025. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2025/03/27/comissao-de-conciliacao-do-marco-temporal-deve-ser-retomada-nesta-quinta-27/>. Acesso em: 20 março 2025.

DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.

21 Na língua Mbya Guarani, a palavra “Aguyjevete” expressa gratidão e bem-estar espiritual.

GUARANI, Jera; KESSE, Lucas; KARAI, Tiago. *Ara Pyau*. Brasília, DF: Centro de Trabalho Indigenista, 2021.

GUARANI, Jerá. Tornar-se selvagem. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 14, p. 12-19, jul. 2020.

GUARANI, Jera; SANTOS, Lucas Keese dos. *Tenondé Porã*: autonomia e diversidade. [S. l.]: Teia dos Povos, 4 fev. 2025. Disponível em: <https://teiadospovos.org/tenonde-pora-autonomia-e-diversidade/>. Acesso em: 21 março 2025.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o Problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: N-1, 2023.

HESSEL, Leandro. Colônia Alemã de Santo Amaro, uma trajetória ímpar. *Jornal de Parelheiros*, ed 19. 30 de março de 2018.

O *Eucalipto*. Disponível em: <https://www.embrapa.br/florestas/eucalipto>. Acesso em: 10 abril 2025.

PEROSA, Teresa. *Fortalecimento cultural e restauração da floresta*: como os Guarani estão usando seu território para viver melhor e preservar a riqueza ambiental de São Paulo. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, 17 jul. 2020. Disponível em: <https://trabalhoindigenista.org.br/cinturao-verde-guarani/>. Acesso em: 20 maio 2025.

PINHEIRO, Sebastião. *Cartilha da saúde do solo*: cromatografia de Pfeiffer. Canoas: Salles Editora, 2011. Disponível em: <https://www.ecoagri.com.br/web/wp-content/uploads/Cartilha-da-Saude-do-Solo.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2025.

PRIMAVESI, Ana. *O solo tropical*: casos – Perguntando sobre solo. São Paulo: Movimento dos Trabalhadores sem Terra, 2009.

SILVA, Vanessa Almeida da. A importância de manter vivas as culturas dos povos originários. *Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 9 ago. 2022. Disponível em: <https://conexao.ufjr.br/2022/08/a-importancia-de-manter-vivas-as-culturas-dos-povos-originais/>. Acesso em: 2 abril 2025.

WHATMORE, Sarah. *Hybrid Geographies*: natures, cultures, spaces. London: Sage Publications, 2002.



Teresa Siewerdt, *Subtrato Guarani*, arquivo sonoro, 2022.



Teresa Siewerdt, *Subtrato Guarani*, arquivo sonoro, 2022.

Escutar com o corpo.

Ver com os ouvidos.

Sentir a própria sombra:

reimaginar a arte com o pensamento guarani

Anai Graciela Vera Britos





***Escutar com o corpo.
Ver com os ouvidos.
Sentir a própria sombra:
reimaginar a arte com o pensamento guarani***

Anai Graciela Vera Britos¹

O ensaio de Anai Graciela Vera Britos propõe um convite a reimaginar a arte a partir do pensamento e da cosmologia guarani, tomando como referência a exposição *Hendu Porã'rã, escutar com o corpo*, e anos de pesquisa situada com povos de fala guarani. Entre reflexões sobre *Teko Porã* (bem viver), *arandu* (sabedoria) e a centralidade de *hendu e japyxaka* — modos de escuta que envolvem todo o corpo —, a autora destaca como artistas e pensadores indígenas constroem pontes cosmopolíticas entre mundos, traduzindo suas cosmologias como gesto de resistência e criação. Partindo dessas concepções, o ensaio desafia as separações ocidentais entre arte, ciência e vida, propondo uma estética relacional e ética, onde a escuta sensível e o diálogo com seres visíveis e invisíveis sustentam modos de convivência e reciprocidade.

¹ Anai Graciela Vera Britos é antropóloga, bióloga e pesquisadora paraguaia residente no Brasil.

Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), faz pesquisa sobre etnologia guarani. Doctoral Researcher do MECILA no período de junho a setembro de 2025.

Atuou por dez anos no setor público do Paraguai, desenvolvendo políticas educacionais e culturais com e para povos indígenas. Entre outras atividades, apoia e assessora organizações em defesa dos direitos indígenas.

Imagem página a seguir:
Registro da exposição *Hendu Porã'rã*, escutar com o Corpo, Museu das Culturas Indígenas, Foto: Anai Graciela Vera Britos, 2024

... ..



Journal of Management Inquiry 15(4) 409-424
© The Author(s) 2006
Reprints and permissions:
http://www.sagepub.com/journalsPermissions.nav
DOI: 10.1177/1056492606289251
jmi.sagepub.com

TI
AY

TE • FUMO

uma colônia. Os seus
são para nós, para nós, são

na, há a no há a parte. Há
uma, há a parte. Há a parte,
há a parte, há a parte.



ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

ARVU PORÁ

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

MBABAITE

TAPI PORÁ ITÉ

JAGUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ

QUATA PORÁ



Há mais de quinze anos venho realizando pesquisas e aprendendo junto com povos indígenas, especialmente com povos de fala guarani. O que alguns autores denominam como o “Grande Povo Guarani” inclui os povos Guarani Mbya, Nhandéva (ou Ava Guarani), Kaiowá, Aché, Guarani Ocidental e Guarani Ñandéva². Trata-se de um grupo heterogêneo que constitui a maior população indígena da América do Sul, com cerca de 300 mil pessoas, que vivem no Brasil, no Paraguai, na Bolívia e na Argentina. São povos que partilham a mesma família linguística, modos de relações sociais, conhecimentos, princípios filosóficos e experiências de diálogo e de embate com os não indígenas, e também se diferenciam em todos esses planos.

Quanto mais me aprofundo no estudo sobre as cosmologias ameríndias, mais percebo que nós, não indígenas, ainda temos um longo trajeto a percorrer para ressignificar nossas concepções de mundo, das ciências e da própria vida. Desejo partilhar aspectos do pensamento e da sabedoria guarani como um convite à reflexão, como provocação para reimaginar e recriar a arte para além dos conceitos e das instituições ocidentais. Este ensaio parte de algumas inspirações, fruto de diálogos e trocas conjuntas com amigos e amigas pensadores e artistas guarani, e se constitui em mais um esforço de tradução: entre cosmologias, entre práticas, entre mundos.

Em junho de 2022, foi inaugurado o Museu das Culturas Indígenas (MCI) na cidade de São Paulo. Nos dias de hoje, o prédio do museu chama a atenção por suas partes externas decoradas com grafismos indígenas e, nas paredes que o circundam, podemos ver duas grandes onças pintadas — traços e bichos ao mesmo tempo — que parecem proteger o lugar. Fruto da mobilização de um grupo de indígenas que vivem no território do Estado de São Paulo, e também do esforço de seus aliados, o MCI nasce com o intuito de reunir, investigar e dar visibilidade às memórias e histórias de resistência e resiliência indígenas, assim como às suas expressões artísticas, intelectuais e tecnológicas produzidas por diferentes povos.

O MCI é uma instituição vinculada à Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo (SCEIC-SP), administrado pela ACAM Portinari em parceria com o Instituto Maracá,³ que desenvolvem uma gestão compartilhada, cujos processos decisórios

2 Essas autodenominações são contextuais, variam ao longo do tempo, do contexto e do país, podendo existir uma diversidade de termos para designar um mesmo coletivo.

3 A ACAM Portinari (Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari), fundada em 1996, é responsável pela gestão de quatro equipamentos culturais pertencentes ao Governo do Estado de São Paulo. Sua atuação é voltada para o fortalecimento da área cultural, com ênfase na museologia. O Instituto Maracá, por sua vez, é uma organização da sociedade civil criada em 2017, composta por fundadores e membros indígenas e não indígenas. Seu objetivo principal é a proteção e a promoção do patrimônio histórico, ambiental e cultural dos povos indígenas.

são construídos junto a um conselho composto por lideranças de diversos povos indígenas do Estado de São Paulo: o Conselho Aty Mirim, que pensa e escolhe os projetos expositivos e leva à frente essa proposta institucional de cogestão indígena.⁴

No MCI, ao final de 2024, foi inaugurada a exposição *Hendu Porã rã, escutar com o Corpo*, com curadoria indígena assinada por Márcio Vera Mirim, Sandra Benites, Sônia Ara Mirim e Tamikuã Txihi. A mostra trazia um convite para os não indígenas conhecerem os modos de vida guarani, convertendo o sexto andar do MCI em território Guarani Mbya para uma imersão na vida desse povo. A instalação reúne cantos, rezas e narrativas em recursos sonoros, além de desenhos, vídeos, fotografias, documentos e objetos que traduzem aspectos fundamentais da cultura guarani. É assim que os curadores indígenas apresentam a relação do povo Guarani com os alimentos, a dança, o canto, a luta e os sonhos. Um percurso conduz o público por esses conteúdos por meio da representação dos passos das danças dos *xondaro* e *xondaria* (guerreiros e guerreiras). Tabaco, erva-mate e milho estão suspensos no teto — plantas sagradas que, na percepção guarani, são muito mais do que simples vegetais.

A escolha das peças e a construção do roteiro resultam de um processo coletivo e participativo entre o Conselho Aty Mirim, a equipe curatorial e as aldeias, voltado a enfatizar a luta pelo território, entendida não apenas como reivindicação por moradia, mas como defesa da floresta e de todos os seres, humanos e não humanos, que nela habitam. A exposição também apostava no combate à discriminação sofrida pelos moradores das aldeias urbanas da Terra Indígena Jaraguá, localizada nos municípios de Osasco e São Paulo que, naquele momento, estavam em luta pela demarcação de terras, efetivada em maio de 2025. A intenção da mostra era “provocar uma reflexão e abrir os horizontes dos não indígenas”, como comentou, na abertura da exposição, Márcio Vera Mirim, um dos curadores indígenas.

4 Para mais informações sobre o Museu das Culturas Indígenas, visite o site: <https://museudasculturasindigenas.org.br/>. Acesso em: 25 jun. 2025.

Para pensarmos sobre a potência do título da exposição *Hendu Porã rã, escutar com o Corpo*, somos inevitavelmente levados à própria língua guarani. *Hendu* significa “escutar”. *Hendu porã rã* quer dizer literalmente “para escutar melhor”: *hendu* = “escutar”; *porã* = “bom”; e

rã é um sufixo de flexão do tempo nominal. Mas de que escuta estamos falando? A resposta está na segunda frase que deu nome à mostra. *Hendu* é uma escuta que não se faz apenas com o ouvido, mas como o corpo inteiro. A exposição coletiva pretendia trazer uma reflexão aprofundada, provando uma nova forma de escuta e sensibilidade feitas com o corpo todo, contando sobre as formas Guarani Mbya de ser e estar no mundo.

Diversos estudos já abordaram a centralidade da escuta na vida e na cosmologia dos Guarani Mbya. Com base na sua etnografia realizada com grupos Guarani Mbya no Paraguai na década de 1980, o antropólogo Guillermo Sequera desenvolveu o conceito de “cosmofonia”, afirmando que “a acuidade auditiva Mbya reverte a um exercício perceptivo singular (*endu*) como atitude de reconhecimento e conhecimento fonético do mundo” (Sequera, 1987, p. 68, tradução minha). Inspirada nesse conceito e em outras teorias da etnomusicologia, a partir de seu trabalho com comunidades Guarani Mbya do sul do Brasil, Marília Stein (2015) propõe que os Guarani operam a partir de um domínio “cosmo-sônico”, no qual sua ontologia e sua epistemologia estão profundamente ancoradas em processos sonoros, assim como também em performances imagéticas, corporais e materiais que ativam a escuta e a ressonância como formas de produção da pessoa e dos corpos guarani.

Para o povo Guarani, a audição está implicada de forma decisiva no verbo *japyxaka*, muitas vezes traduzido como “escutar atentamente” ou “prestar atenção”, como nos ensina a antropóloga Deise Lucy Montardo (2009). Meus amigos e amigas guarani gostam de traduzir esse termo ao português como “concentrar-se” ou “concentração”. Entre suas diversas interpretações possíveis, merece destaque a tradução proposta por Elio Ortiz, pensador guarani da Bolívia. Ciente de que o processo de conhecimento da sociedade não indígena está habitualmente ligado à visão, Ortiz propõe traduzir *japyxaka* como “ver com os ouvidos” (Ortiz, 2014), como uma crítica ao domínio da visão enquanto maneira de perceber e estar no mundo.

Na *opy* (casa de rezas), ouvir o xamã dizer “*japyxaka!*” é um gesto recorrente que convida os presentes a se concentrarem e escutarem com o corpo inteiro as mensagens que vêm dos patamares celestes.

O *petyngua* (cachimbo) onde fumam *pety* (tabaco) se constitui assim em um instrumento que ajuda a alcançar o estado de *japyxaka* (concentração), e ajuda na conexão com aqueles que estão distantes e/ou com os seres não humanos. Cantar, dançar e rezar também são práticas que ensejam o fortalecimento e a incorporação da escuta do corpo (Macedo, 2013).

Saber escutar, perceber, sentir, são também traduções possíveis para a raiz guarani *-ndu*. *Hendu*, então, se refere a um cultivo da sensibilidade do corpo para escutar/sentir, o que se desenvolve em um estado de *japyxaka*: concentração e escuta com o corpo. *Hendu* é um tipo de escuta que deve ser aprendido e refinado, e *japyxaka* surge como um condutor do amadurecimento da qualidade sensível da escuta (Benites et al., 2021). *Hendu* e *japyxaka* envolvem aquilo que, nos termos colocados pelo antropólogo Tim Ingold (2010), se chamaria de “uma educação da atenção”.

Entre os Guarani, a audição — o “saber ouvir” — se constitui como sentido privilegiado da aprendizagem e do xamanismo. Essa concepção ressoa com o conceito de *world hearing* (“audição do mundo”, que prefiro traduzir livremente como “cosmoaudição”), proposto pelo antropólogo e etnomusicólogo Rafael de Menezes Bastos para o povo Kamayurá, no qual os sons não são simples categorias de percepção, mas sim formas de relação entre seres humanos e não humanos (Menezes Bastos, 2012). *Japyxaka* e *hendu* são duas práticas entrelaçadas, no sentido da construção de um comportamento de atenção auditiva e perceptiva do mundo, a partir da qual se torna possível articular agenciamentos e cultivar relações (Benites et al., 2021).

Nessa linha, a sabedoria – *arandu* – está ligada ao saber ouvir e sentir. A expressão guarani *arandu* foi sempre vinculada à “sabedoria” ou à “ciência”, quer dizer, associada à posse ou guarda de conhecimento. Como pessoa familiarizada com a língua guarani, na minha interpretação pessoal, entendo que *arandu* significaria, então, “sentir o tempo-espaço”, pois: *ara* = tempo-espaço, e *-ndu* = ouvir e sentir. Ou seja, poderíamos reinterpretar o termo *arandu* como sendo a sabedoria que surge de sentir e ouvir cuidadosamente o tempo-espaço. Nas palavras de Elio Ortiz, *arandu* é “saber sentir o mundo” (Ortiz, 2014, p. 38, tradução minha).

Há um sábio Guarani Mbya que também valoriza um tipo de sabedoria que implica na compreensão e entendimento do universo, através da comunicação e dos sentidos. Trata-se de Carlos Papá, pensador, xamã e cineasta que mora na Terra Indígena Ribeirão Silveira (SP), com quem venho aprendendo sobre cosmologia mbya de forma sistemática há cerca de cinco anos. Por sua vez, Carlos Papá nos chama a atenção para uma nova definição sobre a noção de *arandu*. Segundo ele, esse termo significa “sentir a própria sombra”.⁵ Confesso que ainda preciso me aprofundar nesse assunto em minha pesquisa. No entanto, acredito que, ao falar de sombra, Papá se refere a um dos muitos espíritos (almas ou princípios vitais) que compõem a pessoa *mbya*. Na cosmologia mbya, há uma composição múltipla da pessoa (Keese, 2021), sendo capacidade dos sábios poder escutar e sentir a “palavra-alma” de cada ser (Ortiz, 2014). Cabe lembrar que, em guarani, alma e palavra são sinônimos: *ayvu* e *nhe’e*, “palavra-alma”, como tem sido traduzido esses termos, compartilham uma mesma dimensão. Por isso, quando os Guarani traduzem suas palavras, estão também traduzindo seus espíritos.

Para Carlos Papá, a sabedoria parte de uma forma de conhecimento que envolve *japyxaka*: concentração, escuta espiritual e diálogo com os seres visíveis e invisíveis. A partir da experiência da concentração e de saber sentir e ouvir seres humanos e não humanos, as e os indígenas guarani constroem saberes e uma aprendizagem sensível que enraíza no *nhandereko*, o seu próprio modo coletivo de ser e estar no mundo, onde *nhande* = nosso, nós, e *reko(teko)* = modo de vida.

Teko é uma expressão guarani que se refere ao “modo de ser e viver”. Meus amigos e amigas falantes de guarani no Paraguai às vezes usam esse termo como sinônimo de “cultura”, e também já ouvi ser traduzido como “costume”. O *teko* é um sistema que compreende uma orientação para as relações e a “reciprocidade”, seja entre seres humanos ou com os não humanos (cf. Pissolato, 2007). O *teko* corresponde menos a um conjunto de normas e preceitos fixos (Pissolato, 2007) e mais a um modo de comportamento ético (Macedo, 2009) e estético (Pereira, 2020). Neste ensaio, sugiro que o modo de viver guarani está permeado pela prática de “saber escutar”.

5 Sugiro assistir ao vídeo em que Carlos Papá aborda o tema, durante o ciclo “Memórias Ancestrais”, promovido pelo Selvagem – Ciclo de Estudos sobre a Vida, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AexCpuY5Qk>. Acesso em: 25 jun. 2025.

A ética e a estética guarani se vinculam no termo *porã*, que significa “bom e belo”. No pensamento guarani, tudo que é bom também é belo, há uma indissociabilidade entre essas categorias. O vetor ou adjetivador *porã* remete a maneiras valorizadas ou até idealizadas pelos Guarani. *Porã* – “bom e belo” – pode também ser vinculado àquilo que é incorruptível e imperecível, atuando em diferentes escalas da socialidade guarani (Macedo, 2011). Em contraposição, o termo *vai* (feio e ruim) exprime o oposto. No entanto, a condição humana terrena implica uma conexão incontornável entre esses vetores *porã* e *vai*, agindo em complementaridade e assimetria (Macedo, 2011).

Os e as Guarani guiam suas práticas e relações seguindo as regras (ou pelo menos tentando, neste mundo em ruínas) do *Teko Porã*, o Bem Viver. O *Teko Porã* seria um modo de vida enaltecido e desejado. A filósofa e educadora indígena Cristine Takuá define o *Teko Porã* como “boa e bela forma de ser e de viver” e explica que se trata de “um conceito filosófico, político, social e espiritual [...] onde vivemos em equilíbrio, respeito e harmonia” (Takuá, 2018, p. 6). No cosmos guarani, os ambientes terrenal e divino não estão dissociados, mas entrelaçados. Por isso, o Bem Viver envolve diálogo, práticas de cuidado e reciprocidade entre todos os seres que habitam o mundo, sejam visíveis ou não.

Para os Guarani, não há *Teko Porã* se não houver *tekoa*, o lugar onde esse modo de vida pode ser praticado. Para isso, a floresta é indispensável, pois é considerada um legado dos ancestrais divinos e é o lar que compartilham com outros seres. Longe daquilo que é entendido pela sociedade capitalista como “recurso”, a floresta é uma rede vital. A mata é morada dos *ija*, os “espíritos-donos” das plantas, dos animais, dos rios, das serras, das pedras etc. No cosmos guarani, não existem lugares neutros, pois tudo tem um “dono”. Longe de se referir a um proprietário, o conceito de “espírito-dono” faz alusão ao agente responsável pelo cuidado e proteção de um ser ou elemento específico, agindo como uma espécie de mediador. É por isso que para poderem caçar, coletar frutos da mata, plantar alimentos ou utilizar qualquer espaço ou elemento, os Guarani, como outros povos indígenas da América, proferem rezas e cantos específicos, para pedir autorização ao respectivo cuidador.

Vale lembrar que, se para os Guarani todos possuem sabedoria para ouvir e sentir o mundo, há situações ou certo tipo de intervenções cósmicas nas quais a relação com as divindades, ou com outros seres não humanos, exige ação dos xamãs ou rezadores. Podemos entender, assim, que os xamãs agem como “diplomatas cósmicos” (Sztutman, 2012), ao mediar as relações entre o mundo terrenal e divino, articulando e traduzindo essa comunicação.

A Terra, a floresta, os rios, as montanhas, são considerados pelos indígenas como sujeitos. Por sua vez, estão habitados e moldados por seres visíveis e invisíveis, em uma teia de intercâmbios e reciprocidades que garantem sua existência. As relações e negociações com os seres que habitam a mata e o cosmos se enquadram naquilo que a filósofa Isabelle Stengers (2005) denomina de “cosmopolítica”, aquela que envolve diversos atores: os muitos seres e seus mundos. Dessa forma, faço um convite para entender a cosmopolítica também como uma arte de compor mundos.

Para os Guarani, existe o entendimento de que “tudo é um corpo só” (Papá; Vera, 2023). *Yy* é água, *yvy* é Terra, *yvytu* é vento e *yvyra* é árvore. Inclusive, ao evocar essas palavras, podemos sentir/ouvir a conexão que existe entre todos esses elementos. Carlos Papá nos chama a atenção também dizendo que nossos corpos são formados por água, por vento e sopro, e que somos parte da Terra, e vice-versa. Nessa mesma linha, a antropóloga, educadora e curadora do povo Guarani Nhandéva, Sandra Benites, nos apresenta essa filosofia de relação entre o corpo da Terra e os corpos que nela vivem. Benites nos explica que cada corpo é um território e que é fundamental respeitar o *teko* (modo de ser e viver) de todos os seres, humanos e não humanos, para o equilíbrio do mundo, pois o que cada ser faz afeta aos demais (Benites, 2021, p. 94).

Na sociedade Guarani Mbya, a função xamânica exige um intenso investimento no controle e na expressão do corpo, já que, por meio dos corpos, se comunicam, se manifestam e se reproduzem tanto as divindades quanto a própria coletividade (Ciccarone, 2004). Há, nesse sentido, uma atenção particular voltada às sensações e aos afetos que atravessam os corpos guarani: “não se escuta a caminhada dos deuses apenas com os ouvidos, mas sim com o corpo, de modo que

essa «escuta» atualiza-se numa postura particular, colocando os sentidos a disposição do que virá a acontecer” (Pereira, 2020). Os e as Guarani têm uma preocupação constante em seguir as orientações do *Teko Porã*, pois isso coloca em jogo seus conhecimentos, suas vidas, assim como o equilíbrio cósmico. Não segui-lo pode resultar no fim do planeta.

A partir dessas explicações, talvez se torne mais fácil compreender a profundidade da relação que o povo Guarani constrói e cultiva com a floresta e a Terra. Ontem e hoje, o território do povo Guarani Mbya encontra-se na Mata Atlântica (Ladeira, 2008; Stokes, 2022). Em geral, quando falam de *ka’aguy* (floresta), os Guarani se referem aquilo que os não indígenas chamam de Mata Atlântica. Esse é um dos biomas que mais sofreu desmatamento em nível mundial, sendo que hoje menos de 7% de sua cobertura original sobrevive. A Mata Atlântica é atravessada por uma longa história de devastação e extermínio, onde além da extinção de árvores, animais, plantas e outros seres, também desapareceram povos inteiros e, junto deles, suas línguas e seus sistemas de referência simbólicos e culturais.

Frente ao panorama de devastação da floresta, o povo Guarani vem enfrentando limitações e conflitos para poder respeitar os preceitos do *Teko Porã*. Apesar disso, há mais de 500 anos, os e as Guarani vêm adotando diversas estratégias de resistência para redefinir sua existência, buscando manter vivos seus conhecimentos, sua língua e seu modo de vida, o que implica em lutar por seus corpos-territórios. Em diversas práticas, os Guarani têm encontrado alternativas para continuar cultivando o *Teko Porã* diante de um cenário profundamente hostil de desigualdade e violações de seus direitos.

Quero ressaltar a importância do protagonismo indígena na tradução de sua cosmologia e seu modo de viver — para muito além das pesquisas etnológicas — com o fim de causar impacto e para que a sociedade não indígena reconheça suas lutas. Deve ser mencionado que, para os indígenas, o gesto de traduzir não se limita à tradução literal. Traduzir palavras não é traduzir pensamento nem cosmologia (Fontes, 2019; Lima, 2023). A tarefa de traduzir mundos é uma tarefa árdua e complexa. Ela é também cheia de impasses e exige muita diplomacia, tanto com os seres não humanos, como também com os não indígenas.

Para difundir seus pensamentos, criar caminhos de escuta e abrir espaços de compreensão com a sociedade não indígena, os e as indígenas têm se apropriado da arte e da escrita de maneira estratégica. Nesse sentido, a circulação e a tradução dos pensamentos indígenas se constituem em estratégias de luta. Como afirma a artista e curadora indígena Naine Terena:

No campo político e de resistência – arte/ativismo –, estamos em um momento de a arte indígena dialogar com as “gentes comuns”, dialogar com as “gentes comuns” do Brasil e do mundo. [...]

A arte indígena nesse momento é a tradutora de todas as falas, lutas, derrotas, vitórias, perspectivas e assume um diálogo amplo com a sociedade civil (Terena, 2020, n.p.).

O esforço de tradução desses povos para tornar possível uma escuta mais simétrica por parte da sociedade não indígena merece ser reconhecido, especialmente porque é raro encontrar correspondência equivalente do outro lado. Se bem que, nos últimos anos, houve um auge de pensadores e artistas indígenas como figuras festejadas em diversos espaços acadêmicos e artísticos. Apesar de seus esforços, a sociedade ocidental ainda tem muita dificuldade em reconhecer que, entre os indígenas, há um sistema próprio de arte e de ciência, com seus sentidos e dimensões particulares. Vamos fazer uma pausa para refletir: a quais artes e a quais conhecimentos indígenas a sociedade ocidental outorga reconhecimento real? Quais são as práticas, ciências e artes indígenas que são relegadas ou inviabilizadas?

A tradução e o diálogo entre cosmologias diferentes estão e sempre estarão carregados de equivocações e conflitos epistemológicos e ontológicos (ver Blaser, 2013; De La Cadena, 2018; Viveiros de Castro, 2004). Vale lembrar que o conceito de arte, por exemplo, assim como outras categorias, não é transcultural. Quer dizer, quando falamos de arte dentro da concepção ocidental, não podemos pressupor que o que se entende por esse conceito ou ideia entre os indígenas seja equivalente. Não pretendo neste ensaio analisar a noção de arte nem de escrita para os povos ameríndios. Quero, apenas, trazer inspirações a partir do pensamento dos povos Guarani, aproximando-nos de

alguns conceitos que permeiam a sua cosmologia, como sementes para repensar a arte, a ciências e o nosso modo de vida.

Ao meu ver, artistas e pensadores guarani são especialistas na arte da cosmopolítica. Assim como os xamãs sabem se comunicar e mediar relações com os patamares divinos do cosmos, eles possuem o domínio de construir pontes para dialogar com o mundo *jurua* (não indígena). Na arte da cosmopolítica, mobilizam estratégias de tradução de suas cosmologias, com o intuito de atravessar tensões e fortalecer caminhos de aliança e escuta sensível.

Vários estudos têm demonstrado que florestas, longe de serem inexploradas e intocadas, resultam da longa ocupação e atividades de populações indígenas e tradicionais que ali viveram e vivem. Sabemos que hoje, cercadas por desertos de desmatamento para a monocultura de grãos exportáveis e criação de gado, as terras indígenas são “oásis” de florestas vivas. Ao terem suas florestas e territórios ameaçados, resulta lógico que haja uma crítica indígena radical às práticas ocidentais que reduzem a mata a um mero recurso material, destruindo a natureza e as suas formas de vida. Cientes da crise socioambiental global, artistas e pensadores indígenas vêm adotando um discurso ecológico nas suas práticas. Por isso, lideram diversas estratégias para manter em pé a floresta deixada pelos seus ancestrais divinos. Uma arte enraizada em discursos ecológicos permite que os indígenas convoquem a sociedade ocidental a escutar suas pautas, em um momento em que os vínculos entre os entre natureza e humanidade estão cada vez mais desequilibrados e frágeis.

Contudo, para os povos indígenas, defender as florestas não é uma preocupação simplesmente ambientalista. Manter boas relações com as florestas e com o cosmos é uma ética para levar uma boa e bela vida individual e coletiva, para atualizar continuamente o *Teko Porã* e assim manter o equilíbrio do planeta como um todo. Ao final, assim como afirma o escritor guarani Timóteo Verá Popygua (2017): “a Terra é uma só”.

A tradução, a arte e a escrita dos povos indígenas são sempre ativismos comprometidos com suas lutas pelo território, por seus direitos originários e, sobretudo, pela vida. No “campo invisível das

traduções” — como talvez diria o artista wapichana Gustavo Caboco —, indígenas buscam conectar e contar suas histórias através da arte.⁶

Elio Ortiz (2014) exprime que, na cosmologia guarani, a verdadeira sabedoria, a verdadeira ciência e a verdadeira arte chegam do plano cósmico. O autor continua dizendo que a arte “se converte em uma obra que sustenta o universo e lhe dá movimento, em uma espécie de linguagem que é compreensível a todos os seres”. Daí, a importância de que, como artistas, cultivem a habilidade de se conectar espiritualmente com o mundo originário de seus ancestrais divinos. A arte indígena é, portanto, cosmopolítica. É sobre isso que Denilson Baniwa, Gustavo Caboco, Daiara Tukano, junto a outros e outras artistas e pensadores indígenas, nos provocam ao falar, não só de Arte Indígena Contemporânea (AIC), mas de “Arte Indígena Cosmopolítica” (Machado, 2022).

Como, após tantas evidências, é que a sociedade não indígena insiste em apartar arte e ciência daquilo que, para os indígenas, é inseparável da própria vida? Enquanto no imaginário ocidental a arte transcende à vida, para os povos indígenas, a vida não precisa da arte, a arte existe porque ela é imanente: nasce da vida e nela se realiza. Naine Terena (2022) tensiona o discurso ocidental adicionando que, se a arte indígena não pode ser dissociada da vida, reduzi-la a objeto de especulação do mercado das artes é ignorar os sentidos e vínculos que a constituem.

Artistas indígenas afirmam, com clareza e força, que seus povos sempre tiveram sistemas próprios de arte e pensamento estético. Jaider Esbell (2018), artista macuxi, nos lembra: “indígena e arte são de origem comum e indissociável”. Falar de arte indígena, portanto, é necessariamente falar dos povos indígenas, de seus territórios, de suas vidas e, sobretudo, reconhecer o protagonismo de quem cria. Refletir sobre os modos de criação artística indígena exige atenção às suas formas de produzir sentido e valores, de diálogo, de estabelecer alianças e resistir, muito além das lógicas do mercado ou da indústria cultural. A arte, aqui, é também estratégia de resistência e re-existência.

6 Essas palavras fazem referência ao título da obra *Campo invisível* das traduções (2024), do artista wapichana Gustavo Caboco, feita em acrílica sobre tela.

A arte indígena, como estratégia de tradução, é também um convite à retomada dos sentidos. Uma arte que não dissocia o saber do sentir, nem o corpo do território, tensiona os modos ocidentais de escrever, conhecer/aprender e de fazer arte. Para os indígenas, fazer arte é ativar relações com os seres do mundo, tanto das divindades como com os não indígenas. A ação/prática artística indígena serve para manter o mundo vivo.

Vamos voltar ao nosso ponto de partida: a exposição *Hendu Porã rã, escutar com o corpo*. A proposta de seus curadores indígenas implica não só um deslocamento do nosso registro perceptivo, mas uma desestabilização da lógica do pensamento moderno ocidental. Na exposição, assim como no mundo guarani, arte, ciência e vida não se separam. A escuta que nos propõem é uma forma de atravessamento corporal que amplia a “escuta” para incluir interações ecológicas, presenças invisíveis e reciprocidade. É uma escuta relacional, cosmopolítica e que exprime uma bela e boa forma de ser e estar no mundo.

Dentro da razão ocidental, a arte é associada à palavra “estética”, cuja origem etimológica vem do grego antigo *aísthēsis*, que significa “sensação” ou “percepção pelos sentidos”. Originalmente, estética não significava “beleza” ou “juízo de gosto”, mas a capacidade de sentir, de ser afetado, e só depois passou a ser associada ao julgamento da beleza na arte.

Diferentemente disso, a estética guarani (e de muitos outros povos indígenas) não é um campo separado, mas parte de compor, manter e, principalmente, *sentir* o mundo. A estética Guarani Mbya é uma forma de compor relações, seja com os deuses, com os espíritos-donos e com os *jurua* (não indígenas) (Pereira, 2020). Essa estética está também vinculada à noção guarani do Bem Viver, baseado no não acúmulo, em relações respeitadas com a floresta e todos os seres a ela ligados e crítica ao sistema ocidental de produção das artes e das ciências.

Hendu, escutar e sentir, é “saber estar com”. Na arte, os indígenas encontram uma alternativa para que a sociedade adote uma escuta sensível às suas lutas. *Tanhahendu porã rã!* “Que possamos escutar/

sentir bem!” Mais do que interpretar, os indígenas nos convidam a “escutar com o corpo”, “ver com os ouvidos” e “sentir a [nossa] própria sombra”, alterando nossa lógica sensorial.

É meu desejo que a escritura e a arte indígena deixem de ser imaginadas como simples obras, para se converterem em uma ponte entre universos diferentes. Espero que o pensamento e as práticas cosmopolíticas guaranis nos inspirem a cultivar outros pensamentos, outras epistemologias e outras práticas artísticas. Temos pouquíssimo tempo para fazer brotar outros caminhos diante deste mundo em ruínas.

Agradecimentos

A autora agradece a Pedro Meniconi e Paula Berbert pelo cuidado e generosidade na leitura e revisão deste texto.

Referências

BENITES, Sandra. Kunhã py’a guasu. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 15, p. 92-104, dez. 2021.

BENITES, Sandra; ABEL, Renata; PINNA, Renan. Entre palavras, cantos e escuta: notas sobre sonoridades guarani nos contextos entre vida e morte. In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA, 8., 2021, UFSCar (Remoto). *Trabalhos completos apresentados nos Seminários Temáticos da VIII Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia*. v. 5, n. 5, 2022.

BLASER, Mario. Notes Towards a Political Ontology of ‘Environmental’ Conflicts. In: Green, Lesley Ed. *Contested Ecologies: Nature and Knowledge*. Cape Town: HSRC Press. 2013. p. 13-27.

CICCARONE, Celeste. Drama e sensibilidade: migração, xamanismo e mulheres mbyá. *Revista das índias*, v. 230, n. 64, p.81-96, 2004.

DE LA CADENA, Marisol; BLASER, Mario (Org.). *A World of Many Worlds*. Durham: Duke University Press, 2018.

ESBELL, Jaider. Arte Indígena Contemporânea e o grande mundo.

Revista Select, n. 39. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em: 25 jun. 2025.

FONTES, Francineia Bitencourt. *Hiipana, Eeno Hiepolekoa: construindo um pensamento antropológico a partir da mitologia Baniwa e de suas transformações*, 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.

KEESE, Lucas. *A esquiva do xondaro: movimento e ação política Guarani Mbya*. São Paulo: Elefante, 2021.

LADEIRA, Maria Inês. *Espaço geográfico Guarani-Mbya: significado, constituição e uso*. São Paulo: EDUEM/EDUSP, 2008.

LIMA, Tânia Stolze. Qual a palavra que nunca foi dita, diga. (Sobre Umbigo do Mundo, de Francy Baniwa). *Cadernos SELVAGEM*. Biosfera: Dantes Editora, 2023.

MACEDO, Valéria. De Encontros nos Corpos Guarani. *ILHA*, v. 15, n. 2, p. 181-210, jul./dez. 2013.

MACEDO, Valéria. *Nexos da diferença: cultura e afecção em uma aldeia Guarani na Serra do Mar*, 2009. Tese de Doutorado — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MACEDO, Valéria. Vetores *porã* e *vai* na cosmopolítica Guarani. *Tellus*, Campo Grande, ano 11, n. 21, p. 25-52, jul./dez. 2011.

MACHADO, Ricardo. Artistas propõem Arte Indígena Cosmopolítica e lembram legado de Jaider Esbell. *Nonada*. 17 maio 2022. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2022/05/artistas-propoem-arte-indigena-cosmopolitica-e-lembram-legado-de-jaider-esbell/>. Acesso em: 25 jun. 2025.

- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Audição do Mundo Apùap II. Conversando com ‘Animais’, ‘Espíritos’ e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. *Antropologia Em Primeira Mão*, Florianópolis, v. 134, n. 22, 2012.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do mbaraka: música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- ORTIZ, Elio. Yapi saka. *Ver con los oídos. Arte guaraní en Bolivia*. La Paz: Sorochi Tambo Ediciones, 2014.
- PAPÁ, Carlos; VERA BRITOS, Anai. *Jajepota ka’aguy rokýre*. Encantar-se com os brotos da floresta. *Cadernos De Campo*, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 1-19, 2023.
- PEREIRA, Vicente Cretton. Não vamos errar o bom caminho: notas para uma estética mbya guarani. *Maloca Revista de estudos indígenas*, v3, p. 1-17, 2020.
- PISSOLATO, Elizabeth de Paula. *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.
- SEQUERA, Guillermo. Cosmofonia de los indígenas Mbya del Paraguay. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 49, p. 65-75, 1987.
- STEIN, Marília Raquel Albornoz. Sonidos e imágenes en la construcción de la persona mbyà-guaraní en el sur de Brasil. *Anthropologica*, n. 35, p. 205-233, 2015.
- STENGERS, Isabelle. The Cosmopolitical Proposal. In: LATOUR, Bruno & WEIBEL, Peter (eds.) *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge: MIT Press, p. 994-1003, 2005.
- STOKES, Freg J. *The Hummingbird’s Atlas: Mapping Guaraní Resistance in the Atlantic Rainforest during the Emergence of Capitalism (1500–1768)*, 2022. Tese (Doutorado em filosofia) – School of Historical and Philosophical Studies. University of Melbourne, Melbourne.

SZTUTMAN, Renato. *O Profeta e o Principal: A ação política ameríndia e seus personagens*. São Paulo: EdUSP, FAPESP. 2012

TAKUÁ, Cristine. Teko Porã, o sistema milenar educativo de equilíbrio. *Rebento*. São Paulo, n. 9, p. 5-8, dez. 2018.

TERENA, Naine. Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil. *Revista Estado da Arte*, v. 3 n. 2, p. 457 – 463 jul./dez. 2022.

TERENA, Naine. Vexoa: Nós sabemos. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.carmojohnsonprojects.com/vexoa-nos-sabemos>. Acesso em: 25 jun 2025.

VERA POPYGUA, Timóteo. 2017. *Yvyrupa*. A terra uma só. Coleção Mundo Indígena. São Paulo: Editora Hedra, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*. Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America. Vol. 2, n. 1, p. 3-22. 2004.

A arte das abelhas

Maria Helena Bernardes



Nelson, cão andarilho, ao lado da Carroça de Histórias Ambulantes, coletivo coordenado por Ana Flávia Baldisserotto, Porto Alegre, Hospital Nossa Senhora da Conceição, 2015.



A arte das abelhas

Maria Helena Bernardes¹

O ensaio parte de relatos de experiência para refletir sobre empatia e ressonância como forças capazes de amparar a existência — humana e não humana — e reorientar o campo da arte. A autora cruza lembranças pessoais com referências teóricas, como a Teoria da Ressonância de Helmut Rosa e a proposta multiespécie de Luba Kozak, para questionar por que a arte raramente dialoga com os animais e como poderia fazê-lo. Inspirando-se em experiências como o encantamento comunitário de José Luiz Kinceler, o desenho itinerante do Clube do Desenho e a escuta do Armazém de Histórias Ambulantes, de Ana Flávia Baldisserotto, o texto sugere que práticas artísticas movidas por afeto, amizade e abertura podem gerar espaços de resistência e reconstrução coletiva. Ao narrar também um encontro insólito com abelhas e outras trocas interespécies, a autora evoca um olhar sobre práticas artísticas capazes de vibrar junto com diferentes formas de vida e ampliar horizontes de convivência sensível.

1 Artista visual, escritora e professora, Maria Helena Bernardes é coautora do Projeto Areal (2000-2012) e criadora do Observatório de Sensibilidades Morro da Borússia (2013-). Junto à escrita literária, seus livros, ensaios e crônicas giram em torno de experiências artísticas, narrativas orais, reflexões sobre a arte e ações em arte contemporânea compartilhadas com outros autores. Entre suas publicações constam *Vaga em campo de rejeito* (2003), *Pequenas crônicas à distância e daqui mesmo* (2003), *Histórias de Península e Praia Grande/Arranco* (2009), *Dilúvio* (2010), *Ensaio* (2011), *A estrada que não sabe de nada* (2011), *A Dança do Corpo Seco* (2019), *Esse Mato nos Fundos de Casa* (2021), *Vazante-Crescente* (2023).

1.

Escrevo as primeiras linhas deste ensaio acompanhada do ronronar de meu gato deitado sobre o meu peito. Para que ele se acomode segundo a preferência ditada do alto de seus dezesseis anos, trabalho inclinada sobre uma almofada do sofá, cercada pelos outros gatos e cães com quem partilho a vida.

Durante o período da pandemia de Covid 19, me vi em uma casa esvaziada de alunos e de meu companheiro, há pouco tempo falecido. Passei os primeiros três meses de isolamento convivendo apenas com meus quatro gatos e cinco cães. Nós sempre tivemos um vínculo forte, mas ali, ele se estreitou de tal forma que cheguei a acreditar que poderia viver para sempre sem necessidade de contato presencial com outros humanos, algo que eu consideraria impensável na vida que havia se desmontado. Vivendo um conflito de sentimentos por poder trabalhar protegida em casa, enquanto outros perdiam as vidas nas ruas, após o primeiro mês de adaptação à nova rotina, um dia, me vi serena. No outro, disposta a me exercitar com vigor e disciplina, prática que sustentei por todo o período de isolamento. Procurava me fortalecer diante do colapso de nosso país comandado por um homem transtornado, que gargalhava da morte agônica de brasileiros expostos desnecessariamente ao vírus, objetivando uma suposta “imunidade de rebanho” jamais alcançada. Nossas vidas, nossos trabalhos, nossas cidades, tudo o que conhecíamos havia se dissolvido no ácido fervente da loucura. Em minha intimidade animal, eu lutava para preservar uma cota de felicidade, recebendo amparo por parte daqueles que nenhuma responsabilidade tinham pelo apocalipse humano.

Nessa imersão, aprendi que os animais se ajustam rapidamente ao ritmo orgânico e psíquico de seu grupo afetivo. Eles são instrumentos de regulação uns dos outros — ao menos, era assim que eu experimentava os efeitos de nosso convívio. Graças a eles, mantive a sanidade para chegar à outra margem: no quarto mês de isolamento, sem saber por quanto tempo a situação se estenderia, destinei dois turnos da semana para receber duas amigas que viviam protegidas numa escala parecida com a minha. Sentia-me satisfeita com as cinco horas semanais de intercâmbio humano, seguindo acompanhada de meus bichinhos no tempo restante.

Mas como seria quando tudo voltasse ao normal? — perguntava-me, receosa de me despedir abruptamente daquela forma de vida. Eu não sabia, àquela altura, que uma condição de saúde estenderia meu confinamento por mais de ano e meio após o final da pandemia. Seguiu-se uma longa transição de retorno ao mundo das pessoas e às reflexões sobre o que implica estar em relação com elas.

* * *

Trago essas lembranças em razão dos pensamentos suscitados pelo convite de Paola Fabres e Luciano Nascimento para contribuir com esta publicação.

Perguntei-me o que teria a dizer sobre a arte que ainda não houvesse dito publicamente, ao longo da minha caminhada como artista e professora.

De súbito, acendeu-se, em minha mente, uma pergunta: “Por que a arte não fala com os animais?”

E, logo em seguida, um esboço de resposta: “Talvez a arte seja escutada pelos animais, mas nós não damos a menor atenção a isso”.

Animada por essas ideias, segui com a digressão.

2.

Suspeito que a razão pela qual me mantive lúcida durante o período de isolamento social — fase que coincidiu com um dos momentos mais desafiadores de minha vida pessoal — se deva ao que a sociologia de Helmut Rosa denomina “teoria da ressonância”.

Para Rosa, a ressonância ocorre quando o “mundo canta de volta” para o indivíduo.

A definição é, por si só, autoexplicativa e comovente.

Mas que mundo seria esse? Habitado por quem?

Em um giro interdisciplinar, estudos em História da Arte vêm propondo uma reflexão instigante em torno de perguntas como essas.

* * *

Em *Fostering an Inclusive Multispecies Social Pedagogy: Rethinking Ethical Human–Animal Relations in Art* (“Promovendo uma pedagogia social multiespecista e inclusiva: repensando as relações éticas entre humanos e animais na arte”), a pesquisadora em estudos interdisciplinares em História da Arte, Luba Kozak, introduz:

“A teoria da ressonância oferece uma metodologia prática para observar os animais, propondo uma maneira de falar com eles, e não para eles.”

Em seu artigo, Kozak ressalta que, pela palavra “ressonância”, compreende-se o efeito de “certas vibrações ligadas à consciência”. Sob essa ótica, a pesquisadora examina como os animais de estimação foram representados em diferentes momentos da História da Arte ocidental, reivindicando uma nova abordagem, por parte da disciplina, a esses companheiros do Reino Animalia.

“Ressonância é aquilo que ondula e irradia; um ser feito de energia influencia as vibrações de outro”, segue Kozak, “portanto, a ressonância é algo que faz com que nos envolvamos em um nível consciente; ela não acontece espontaneamente.”

Apaixonada pela causa da equidade animal, a estudiosa acredita que a experiência da ressonância produz uma atração entre entidades vivas, “o que leva à formação de relacionamentos.”

* * *

O trabalho dessa autora induziu-me a refletir sobre minha própria experiência como artista e professora de História da Arte. Dei-me conta de nunca ter considerado minha vida profissional em relação à outra dimensão igualmente importante de minha existência — uma dimensão que motivou mudanças éticas profundas e que modula, em bom grau, minha visão de mundo.

Refiro-me à minha relação com os animais e à posição que o afeto envolvido nela ocupa em minha vida.

Motivada pela lente de Kozak, propus-me a começar a reparar esta cisão com as reflexões que seguem.

* * *

3.

Há pouco mais de um ano, mudei-me de volta para o bairro onde passei minha primeira infância, em Porto Alegre. Naturalmente, reencontrei lembranças a cada calçada e esquina por onde não caminhei por décadas.

Certa noite, instalada na nova vida, tive um sonho associado a esse retorno.

Cheguei a uma das casas ocupadas por meus familiares na ruazinha onde nasci. Entrei pelo pátio dos fundos, atravessei a cozinha e acessei o jardim frontal, de onde avistei o horizonte. No céu, uma nuvem escura com matizes alaranjados, elevava-se como um navio imóvel, destacando-se das outras.

Nesse instante, soou um aviso para que a população evacuasse a cidade.

Enquanto eu embarcava minha família no automóvel, vi a nuvem desabar, pesada e livremente, sobre a terra.

Parados em uma avenida tomada por carros que apontavam inutilmente para o Sul, vimos o mundo terminar ali.

Não iríamos a parte alguma, imobilizados pelo nosso próprio excesso sobre a Terra.

* * *

Não me recordei imediatamente desse sonho quando meu amigo Fabiano Costa Coelho comentou, entusiasmado, sobre a leitura que vinha fazendo de *A Queda do Céu*, livro que traz as palavras do xamã Yanomami, Davi Kopenawa, contadas ao antropólogo Bruce Albert. Li páginas avulsas do exemplar que Fabiano me alcançou, saltando de trecho em trecho em um percurso fora da sequência.

Coloquei o livro de lado naquela mesma tarde.

A assertividade direta e incontestável do líder Yanomami a respeito da compulsão de nossa sociedade — dita “branca” — por destruir tudo o que existe, inclusive a si própria, trouxe-me um constrangimento que não consegui transpor naquele momento.

Dotadas de uma beleza dolorosa, suas palavras ensinam aquilo que sabemos sobre nossas escolhas, mas que somos incapazes de dizer em voz alta sem tentar nos eximir de alguma parcela da responsabilidade que nos cabe.

Estamos derrubando o céu.

Morreremos esmagados e levaremos todas as outras vidas conosco.

Enquanto não formos capazes de pronunciar isso à luz do dia, os pesadelos não cessarão de nos tomar à noite.

4.

Existe, na arte e na vida, uma forma de perceber reivindicada enfaticamente por aqueles que se preocupam em manter o céu acima do horizonte.

Refiro-me à empatia que, no caso das expressões artísticas, pode ser mobilizada pela forma, pelo tema ou, ainda, assumir um papel

estratégico na metodologia de certas poéticas, encontrando especial relevância naquelas de viés relacional.

O que se alcança de belo e transformador em ações artísticas — sobretudo nas que abrem intervalos utópicos na realidade compartilhada — pode ser localizado em uma qualidade que sobrevém à empatia: a presença de uma ressonância entre os corpos, pensamentos, sentimentos e desejos dos envolvidos em uma interação.

Com essas reflexões encaminhadas, passo à memória viva do artista, professor e pesquisador brasileiro, José Luiz Kinceler, que contribuiu, com sua sensibilidade e ativismo, para o fortalecimento das poéticas relacionais no Brasil.

* * *

5.

No desenvolvimento de *Vinho Saber*, Kinceler plantou videiras, manufaturou garrafas de cerâmica para armazenar o vinho produzido colaborativamente e estocou a bebida em prateleiras de uma biblioteca comunitária, formada por doações de pessoas que chegavam com um livro e saíam carregando uma garrafinha.

Kinceler reuniu amigos, colaboradores e alunos em rodas de samba acompanhadas de comida e bebida nos fundos de casa, junto ao parreiral de uvas.

Fez exposições, ensinou na universidade, escreveu textos e foi à praia.

Como ele próprio dizia ao se referir ao seu trabalho artístico: não há lugar para a representação em uma prática que se dá no tempo do vivido, onde arte, descanso e comida se fazem.

* * *

Kinceler almejava o encontro entre formas de vida que dificilmente teriam a oportunidade de intercruzar caminhos, não fosse pela via da arte entremeada à vida e apropriada por qualquer pessoa. Para ele, a ativação de uma comunidade temporária em torno de atividades como cultivar uvas, fabricar vinho e trocar a bebida por livros, propagando conhecimento e prazer em um exercício de sociabilidade liberta, fazia parte de uma metodologia que ele chamava de “encantamento”.

Como situar a prática de encantamento, de Kinceler, em relação a outros termos do vocabulário da arte?

A filosofia da arte, que se ocupa de conceituar valores estéticos, nomeou, entre outros, os sentimentos de Belo e de Sublime e, mais recentemente, o sentimento de Iminência.

Relembrando as palavras da professora Kathrin Rosenfield, em suas magníficas aulas de Estética, retomo a metáfora de uma ponte para expressar as idas e vindas do sentimento de Belo em sua manifestação em nosso espírito:

“Para Kant, a beleza não se deposita nos objetos, mas se manifesta em nós por causa dos objetos. Ela nos mobiliza com um sentimento — algo que nos acomete e que nos faz nomear como belo o objeto de nossa percepção. Dizia ele, ainda, que certo estado de mobilidade da alma era produzido por um ir e vir desse sentimento, uma ponte que nos conecta ao objeto e nos permite dizer: é belo!”

* * *

Já se vão mais de vinte anos desde as aulas de Kathrin, mas nunca perdi de vista o entendimento, apreendido de sua fala, de que o sentimento do Belo emerge, necessariamente, em uma relação.

* * *

No sentido em que Kinceler empregava o termo “encantamento”, ele parece aproximar-se da ideia de “maravilhamento” surrealista, comentada, em 1929, por Walter Benjamin em seu ensaio *Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*. O maravilhamento seria uma espécie de “iluminação profana”: estado que acomete um indivíduo sóbrio, quando exposto a situações triviais e sob o efeito de uma abertura perceptiva intencionada.

* * *

Mais do que nomear o sentimento estético que Kinceler buscou ativar entre os convivas de *Vinho Saber*, a palavra “encantamento” traduz o estado de ressonância que sustentou uma comunidade temporária mobilizada pelo desejo de invenção e partilha.

A ressonância — entendida como mútua repercussão das presenças de indivíduos que vibram em interação — foi a liga que agrupou pessoas em torno da adega-biblioteca de Kinceler e, também, que vem sustentando comunidades de desenhistas dispersas no pampa argentino, como terei a alegria de partilhar a seguir.

* * *

6.

Políticas de amizade: desenhar em qualquer lugar, a qualquer tempo, seja você quem for.

* * *

Uma cadeia empática tem início com o gesto de oferecer a casa para que desconhecidos venham desenhar.

No Clube do Desenho — projeto criado em 2022 e coordenado pelos artistas Claudia del Rio, Mario Gemin e America Sanchez—, a palavra “casa” não se prende a um tipo específico de arquitetura ou endereço. Para que as sessões aconteçam, não há necessidade de local fixo: a assembleia itinerante da linha pode ocorrer em um abrigo cedido temporariamente, sob uma tenda ou mesmo em um posto a céu aberto, se o bom tempo permitir.

A empatia (como percepção), a alegria (como sentimento) e a amizade (como prática) estabelecem a partilha democrática da linha entre todos os que chegarem.

O coletivo acredita que qualquer pessoa que tenha à sua disposição um lápis e uma superfície para riscar se descobrirá um desenhista.

* * *

“O desenho é um meio de baixa tecnologia; não requer virtuosismo para ser praticado. “[Nós, do Clube], sentimo-nos atraídos pela sua rápida disponibilidade: onde quer que estejas, podes desenhar.”

As palavras de Claudia, Mário e America revelam um projeto essencialmente democrático.

Por que, então, defini-lo como um “clube”?

Entre nós, brasileiros, o termo costuma evocar um ambiente privado, destinado à fruição de grupos seletos.

Na Argentina, contudo, explicam os criadores do projeto, “os clubes são formas genuínas de associacionismo, cooperação e amizade. É um tipo de formação que existe há mais de um século em nosso país, incorporada aos modos de vida de nossa sociedade. Os clubes têm comprovada eficácia simbólica e, neles, as políticas de amizade encontram um formato fluido de desenvolvimento.”

O Clube do Desenho é, portanto, proposto nos mesmos termos das iniciativas assim designadas pela sociedade onde ele nasceu. Na Argentina, cada clube tem personalidade própria — e o criado pelo coletivo argentino, em particular, carrega a marca de uma proposição de artistas:

“Acreditamos que estes modos de agrupamento e de gestão são algumas das formas de arte do século XXI. Dizemos que mais de dois já fazem um clube, convencidos de que a conexão com a capacidade de criação é base do crescimento das pessoas e uma via de construção de cidadania. A arte pode ser um lugar de recuperação de humanidade e de felicidade pública.”

A “conexão com a capacidade de criação”, a que Claudia del Rio se refere, é favorecida pelo sentimento de amizade que liga desenhistas experientes e recém-nascidos em uma comunidade temporária.

O sentimento de amizade — coração da metodologia do Clube do Desenho — é semeado no primeiro aceno em direção ao público: a disponibilidade para acolher e devolver ao outro o gesto lúdico e transformador do desenho.

7.

É comovente reconhecer, em quase todos os campos da ação humana, formas de resistência ao capitalismo canibal — como a feminista Nancy Fraser define a expansão mórbida do capitalismo contemporâneo.

Mesmo nos campos tradicionalmente apropriados pelo sistema, é possível encontrar o ativismo da empatia.

Testemunho disso é o trabalho do pesquisador e economista, Fabiano Costa Coelho, que atua em uma importante instituição financeira e que me introduziu ao pensamento de Davi Kopenawa.

Os trabalhos de Kozak, na História da Arte, e de Costa Coelho, nas Ciências Econômicas, nos dão meios para compreender o que torna possível que uma sociedade, como a dos Yanomami, funcione sem ferir mortalmente o mundo que partilha conosco.





Refletir sobre a possibilidade de um giro para uma Economia não escravizada por números e para uma Arte não dependente de linguagens especializadas, é o convite que nos chega da colmeia.

8.

Certa noite, quando estava hospitalizada, vivi uma experiência sem precedentes.

Era tarde, estava deitada em meu leito e me encontrava sozinha no quarto, quando percebi que meus pés começaram a vibrar, como se houvesse um motor nas proximidades.

Não havia som — apenas uma vibração que subia lentamente em direção à cabeça, até que todo o meu corpo passou a vibrar.

Percebi, então, que já não estava sozinha.

Uma colmeia trabalhava por mim. Em vários pontos do corpo, senti as ferroadas leves das abelhas que se moviam em nuvem, sobressaindo-se em picadas pontuais — como se um dedo empurrasse, pelo lado de dentro, a pele de um balão inflado, sem rompê-lo.

Assim trabalharam as abelhas naquela noite: velozes e em sintonia perfeita.

Cada uma era uma e todas eram uma só, unidas por uma conexão que dispensava a linguagem.

Sua vibração ressoava na caixa de meu corpo e sustentava os movimentos precisos da colmeia.

Lentamente, a nuvem foi se retirando em direção aos meus pés e desapareceu.

Vi-me sozinha quando o mundo parou de vibrar.

9.

De modo geral, os humanos creem que, para se comunicarem com outros animais, é necessário produzir gestos e sons. Contudo, a Teoria da Ressonância considera que as vibrações emitidas por nosso sistema nervoso e psíquico podem alcançar, com expressividade, outros animais.

Será esse um canal disponibilizado pela natureza para que possa fluir a empatia entre os diferentes?

* * *

Com as abelhas, entendi que o reverso do colapso do céu poderia ser processado pelo estabelecimento de um acordo interespecies: que cada um seja um, para que todos sejam um.

E um bom trabalho será feito.

10.

No laboratório de liberdade da arte, metodologias de empatia, como as comentadas neste ensaio, vêm sendo praticadas e vão, gradualmente, vencendo resistências e se naturalizando no campo da arte. São poéticas que divergem do paradigma cristão de “viver para o outro (humano)” para abraçar o paradigma de “viver com o outro (humano)”.

Enquanto isso, ali fora, nos espera a pura alteridade.

* * *

11.

Minha amiga e parceira na arte e na vida, a artista Ana Flávia Baldisserotto, comentou sobre a experiência de levar para o ambiente de um grande hospital público, em Porto Alegre, as atividades de escuta do Armazém de Histórias Ambulantes. O coletivo é coordenado por ela há mais de duas décadas e, em seus anos de rua, ficou conhecido simplesmente como “a Carroça”, já que era por meio de um desses dispositivos — uma antiga carroça de cachorro-quente — que o Armazém chamava seu público e oferecia seus produtos.

O objetivo da Carroça é de propor uma permuta: o freguês doa uma história escrita ou oral e leva, em troca, algum artigo do armazém, a escolher entre histórias deixadas por outros, fotografias rejeitadas por seus doadores como “ruins”, poemas e outros produtos da Carroça. O trabalho do coletivo gira em torno de trocas transcorridas em encontros com passantes e pessoas em situação de espera. Em conversas casuais, é colocado em funcionamento o motor e razão de ser da Carroça: a disponibilidade de seus voluntários para a escuta.

Ao saber do tema deste ensaio, Ana Flávia me contou um episódio curioso, transcorrido durante um estágio da Carroça em um grande hospital público de Porto Alegre.

Um cão que habitava as redondezas do hospital adotou a Carroça, comparecendo nos diferentes pontos em que o projeto atuou em seus vários turnos de trabalho.

“Todos os dias, à nossa chegada, ele aparecia e se deitava num tapetinho que deixávamos no chão e ali ficava, até a nossa saída.”

Reconhecido pelo coletivo como um dos colaboradores da Carroça, o cão recebeu o nome de Nelson, pelo qual atendeu durante o exercício de suas funções.

12.

Os animais ressoam com a arte quando ela chega impregnada de empatia.

* * *

Outro critério possível para o juízo crítico sobre a arte: se o seu cão levantar as orelhas ou franzir a sobrancelha para algo que você fez, talvez você tenha feito arte que valha a pena.

***Como se desenha uma casa inundada:
reflexões sobre memória, esquecimento,
paisagem e o princípio da permeabilidade.***

Emanuel dos Santos Monteiro



Emanuel dos Santos Monteiro, 2019. *A Morte das Sete Quedas (para Nuno Ramos e Drummond)*. Terra e carvão. Instalação. Dimensões variadas. Vista parcial da exposição *Tinha textura o meu silêncio*, 2019, na Galeria Mamute – Porto Alegre RS. Foto: Leli Baldissera.



***Como se desenha uma casa inundada:
reflexões sobre memória, esquecimento,
paisagem e o princípio da permeabilidade.***

Emanuel dos Santos Monteiro¹

Partindo de lembranças de infância atravessadas pela presença da água — chuvas, enchentes, rios e mares — o ensaio do artista, professor e pesquisador Emanuel dos Santos Monteiro evoca reflexões sobre as ideias de casa, corpo e paisagem. Ao revisitar episódios de inundação e observar as marcas que o ambiente imprime na memória, o autor elabora a noção de permeabilidade como princípio poético: a porosidade entre dentro e fora, lembrança e esquecimento, experiência íntima e história coletiva. Em diálogo com artistas como Richard Serra, Jacques-Henri Lartigue e William Kentridge, mostra como vivências sensíveis da infância se transformam em reservas afetivas que alimentam práticas estéticas. Nessas paisagens da memória, onde a nostalgia passar a conviver também com uma consciência política de mundo, emergem leituras sobre abandono estatal, desigualdades e marcas da colonização. A partir desses rastros, a obra de Emanuel nasce da própria matéria do lugar — flores, terras, água — e incorpora o tempo como agente vivo, fazendo da prática artística um campo em que memória pessoal, meio ambiente e crítica social se entrelaçam.

¹ Emanuel dos Santos Monteiro é artista e professor nos cursos de Artes Visuais Bacharelado e Licenciatura (UFPR). Doutor e Mestre em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS). Graduado em Educação Artística (UEL). Desenvolve pesquisa em desenho, pintura, livro de artista, instalações e obras tridimensionais que permeiam experiências, relações e conflitos entre paisagem, território, tempo, espaço, memória e esquecimento. Artista representado pela Galeria Mamute, em Porto Alegre, Florianópolis e São Paulo.

*Respira-se, no filme, um clima de magia e incerteza.
O vento que abre a porta do quarto de Ahmad possui algo de
preocupante e de ansioso: acredito que, cada vez que há vento,
agitam-se dentro de nós as preocupações, a alma agita-se.
A porta se abre, o espaço já não é limitado ao quarto e,
com o vento, as preocupações do menino chegam até nós*
Kiarostami, 2004, p. 221

Neste momento em que escrevo, como exercício de reflexão sobre alguns aspectos presentes em minha pesquisa, rumino justamente sobre este agora em que busco pôr em palavras no presente ensaio talvez as principais questões dos meus trabalhos. Aqui, sou levado a considerar, ou melhor, constatar o que a experiência tem demonstrado ao longo dos anos de prática: que as relações entre a casa e a paisagem (dentro e fora) são questões importantes em minha poética. Estas duas imagens estão ancoradas na relação daquilo que se apresenta como próximo com aquilo que se apresenta ou se entende como distante. Em meus trabalhos a proximidade e a distância espaço-temporal se confundem a ponto de borrar os limites das formas e suas distinções e pôr abaixo certas dicotomias. Por esta relação tomada considero a permeabilidade como um princípio e característica, uma operação recorrente.

A casa é sinônimo de proteção. Casulo, caracol, caverna, toca, ninho, gaveta, cofre. Há toda uma sorte de imagens que nascem dos compartimentos que formam uma casa. Se é pequena ou grande em medidas isso nem sempre está em acordo com a sua dimensão e a qualidade de suas impressões na alma de cada um. No capítulo “A casa e o universo” do livro “A poética do espaço”, Gaston Bachelard analisa a imagem extraída do poema “La Redousse”, de Malicroix no qual um casebre demonstra sua coragem ao enfrentar a força de uma tempestade (Bachelard, 1978, pág. 225-228). O filósofo enaltece o valor desta casa, e sua nobreza se prova tanto mais se coloca em jogo a disparidade de forças contrárias em ação. A fragilidade do casebre frente à tempestade violenta. Logo compreenderemos que o casulo, a concha e a casa com seus diferentes cômodos, são imagens relativas à alma humana. Finalmente somos levados a compreender que

estamos falando do ser no mundo. Estamos falando da travessia e das intempéries da vida. Antes que me esqueça, casa – a depender do seu estado – também é sinônimo de começo de mundo. Mas o que pensar quando a imagem desta fortaleza se fragiliza, pois, quando chegada a hora de exercer sua função, a casa não cumpre ou parcialmente cumpre sua tarefa de proteção? Retornaremos a esta indagação mais adiante.

No texto intitulado “Peso”, de 1988, o artista norte americano Richard Serra narra uma memória de infância de quando aos quatro anos de idade seu pai o levou para assistir à inauguração de um navio cargueiro. Serra descreve a transformação daquela “grande tonelagem” de aço em movimento de crescente aceleração em direção à água, sua instabilidade até recobrar o prumo, assumindo magicamente a forma estável e o equilíbrio ainda que suspenso na matéria da água. Ao final do primeiro parágrafo, destinado à lembrança deste evento, o artista afirma estar contida aí toda a matéria-prima de sua obra.

Ouviu-se o som da celebração, os gritos, as buzinas, os berros, os assobios. Livre das amarras, com as toras rolando, o navio escorregou do berço com um movimento sempre crescente. Foi um momento de tremenda ansiedade quando o cargueiro chacoalhou, balançou, se inclinou e bateu de encontro ao mar, meio submerso, para então emergir e se levantar e encontrar seu equilíbrio. Não apenas o navio havia recobrado o equilíbrio, mas a multidão de espectadores também. O navio havia passado por uma transformação: de um enorme peso morto para uma estrutura brilhante. O espanto e a admiração que eu senti naquele momento permaneceram. Toda a matéria-prima de que eu necessitava está contida no reservatório dessa lembrança, que se tornou um sonho recorrente (Serra, 2014, p. 147).

No livro “Estética da desapareição”, Paul Virilio nos conta sobre uma memória de infância do fotógrafo francês Jacques-Henri Lartigue. A história conta sobre uma brincadeira de infância em que Lartigue, com olhos semicerrados, se colocava a rodopiar (três vezes) em torno do próprio eixo, girava com o corpo acreditando poder agarrar, apreender nessa *armadilha* aquilo que queria ver. O mundo percebido

a partir desta condição buscada é um mundo instável, de formas cambiantes de difícil registro. Esta é uma memória de infância, mas torna-se um registro valioso quando revisitada no futuro, quando sabemos que o movimento se tornou uma das principais questões na obra deste artista.

Transcrevo aqui, de memória, as palavras do fotógrafo Jacques-Henri Lartigue durante uma entrevista recente:

P. – O senhor me falou, há pouco, de *uma armadilha da visão*, algo assim; é a sua máquina fotográfica?

R. – Não, de modo algum; isso foi anterior, era uma coisa que eu fazia quando pequeno. Eu semicerrava os olhos, não deixava mais de uma frestinha pela qual olhava intensamente para o que queria ver. Depois, girava o corpo três vezes e achava que com isso havia agarrado, prendido na armadilha aquilo que eu tinha olhado, achava que poderia guardar indefinidamente não só o que tinha visto, mas também os odores e os ruídos. É claro que, com o tempo, percebi que meu truque não funcionava. Só então me servi de ferramentas técnicas para obter o mesmo efeito... (Virilio, 2015, p. 21).

Logo em seguida, Virilio escreve:

Outro fotógrafo escreveu que sua primeira câmera escura tinha sido seu quarto de criança, e sua primeira objetiva, a fresta luminosa da janela fechada. Mas o notável em Lartigue criança é ele ter assemelhado o próprio corpo ao aparelho, a câmara ocular à do aparelho técnico, o tempo de exposição a três rodopios em volta de si mesmo. Percebeu que havia nisso uma trama, e que essa trama podia ser restabelecida por certo saber fazer. Assim, o menino Lartigue continuava presente. Apesar de ausente, graças à velocidade adquirida, conseguia modificar sua duração sensível, descolava-se do seu tempo vivido. Para parar de “gravar”, bastava-lhe provocar uma aceleração do corpo, um aturdimento que reduzia o ambiente a uma espécie de caos luminoso. A cada giro, porém, quando tentava resolver a imagem, só obtinha a percepção ainda mais clara de suas variações. A comunidade infantil usa com frequência o rodopio, a roda,

o desequilíbrio, busca as sensações de vertigem e extravio como fontes de prazer (Virilio, 2015, p. 21-22).

O artista sul-africano William Kentridge nos conta sobre as imagens de violência que viu quando criança. Muitas dessas memórias reaparecem trabalhadas em sua extensa e contínua produção. Como exemplo, podemos destacar o projeto “Drawings for Projection” (1989-2020). Cenas de violência corporal, cenas de violência na exploração dos recursos naturais ligadas ao trabalho de mineração, imagens nas quais a matéria fluida da água ganha ênfase, cenas de teor erótico, a figura do patrão explorador. Conflitos presentes no contexto histórico e político antes, durante e após o Apartheid – regime de segregação institucionalizado na África do Sul entre 1948 e 1994 – apontam para problemas de ordem social e memória coletiva ao mesmo tempo em que são uma espécie de alegoria ou elaboração por meio das linguagens do desenho, fotografia, filmes, objetos, assemblagens, instalações, performances relacionadas também às afecções e estados psíquicos do artista. A dimensão biográfica atravessa sua obra.

Do que me recordo, duas lembranças se tornaram uma espécie de sonho recorrente para mim. A primeira lembrança remonta a meus tempos de infância, quando as chuvas torrenciais avançam sobre o limiar e inundavam a pequena casa, meia-água, construída no fundo do quintal, e mesmo a tarefa coletiva da família com o uso de rodos e vassouras não dava conta de fazer voltar para fora a água da chuva. A segunda lembrança remonta a instantes menos ativos, de solidões também vividas em meu período de infância. Do quintal de casa, deste pedaço de fundo de quintal, mirava em silêncio o céu estrelado. A experiência da noite para aquela criança com a pele de tez escura nascida e criada no interior do país era uma experiência de imensidão. Meu corpo, como recorde sentir, parecia fazer parte de tudo ao redor e eu sentia fazer parte do fluxo do mundo. Era uma vertigem? Acredito estar contida aí a matéria-prima do meu trabalho, no cruzamento entre estas duas experiências, no reservatório dessas lembranças.

Imagino a falta de recursos do pequeno Serra para lidar com suas impressões diante daquele imenso navio quando diz: “Ele era desproporcionalmente horizontal e, para um menino de quatro anos

como eu, tinha laterais grandes como um arranha-céu” (Serra, 2014, p. 147). E recorrendo às minhas imagens, talvez hoje compreenda um pouco mais sobre meu fascínio e obsessão com a matéria da água em seus diferentes estados. A chuva, os rios, mares e oceanos, as tempestades, os alagamentos, inundações e enchentes compõem parte substancial do meu repertório imagético. Os mares constam entre aqueles lugares inóspitos, tais como as florestas e seus perigos à espreita (“Divina Comédia”, de Dante Alighieri) ou os desertos como lugar de deriva, provação e expiação – Fuga para o Egito; “Paris, Texas” (1984), de Wim Wenders; “O cavalo de Turim” (2011), de Bela Táar e Agnes Hranitzky. De modo específico, guardam a possibilidade de uma revolta, apontam para tempos pré-diluvianos, como escreve o historiador Alain Corbin, no livro “O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental”:

A interpretação da Bíblia, particularmente a do *Gênese*, dos *Salmos* e do *Livro de Jó*, marca profundamente as representações do mar. Os relatos da Criação e do dilúvio tingem-se de traços específicos do imaginário coletivo. O *Gênese* impõe a visão do “Grande Abismo”, lugar dos mistérios insondáveis, massa líquida sem pontos de referência, imagem do infinito, do incompreensível, sobre a qual, na aurora da Criação, flutuava o espírito de Deus. Essa extensão palpitante, que simboliza, ou melhor, que constitui o incognoscível, é em si mesma terrível. Não existe mar no Jardim de Éden. O horizonte líquido sobre cuja superfície o olhar se perde não pode integrar-se à paisagem fechada do paraíso. Querer penetrar os mistérios do oceano é resvalar no sacrilégio, assim como querer abarcar a insondável natureza divina; santo Agostinho, santo Ambrósio e são Basílio, compraziam-se em repeti-lo.

Esse elemento indomável manifesta o inacabamento da Criação. O oceano constitui a relíquia daquela substância primordial indiferenciada que tinha necessidade, para tornar-se natureza criada, de que lhe fosse imposta uma forma. Esse reino do inacabado, vibrante e vago prolongamento do caos, simboliza a desordem anterior à civilização. A convicção sugere que já nos tempos pré-diluvianos o oceano irascível era contido com dificuldade em seus limites. Ele inspira ao mesmo tempo uma profunda repulsa, pois a época clássica parece ignorar a tentação do retorno ao ventre criador, o

desejo de absorção que atormentará os românticos (Corbin, 1989, p. 11-12).

Deste modo, percebo que em meus trabalhos o gesto da escrita e a natureza da inscrição importam tanto ou mais do que o sentido das palavras e das imagens. O espaço do trabalho, tomado como campo de operações é o lugar em que ocorrem concomitantemente escavações e alagamentos, e a temporalidade se manifesta tanto nas etapas de sua realização, como no trabalho de transformação dos materiais em relação uns com os outros. A flor de espatódea macerada foi transformada em tintura, a cor desta tintura se transforma com o tempo, de modo que os desenhos e pinturas, além de apresentarem como questão a coexistência de tempos e lugares, continuam agindo no tempo. O uso do macerado de flor de espatódea e de terras surge com o desejo de desenhar e pintar um lugar com a matéria deste mesmo lugar de forma que a lógica da representação e da apresentação se misturam.

O chão do mundo, espaço em que a orientação privilegia as ações infantis ou a pose dos animais, retorna como espaço e orientação, como campo de trabalho na vida adulta. É na horizontalidade do chão que imagens, matérias, gestos e o corpo adentro como um todo encontram o lugar de assimilação, de sobreposições, de imersões e emersões, tensões, alastramentos, não contenções, exacerbações, aglutinações, condensações. E tal qual as “Paisagens Coloniais” de Kentridge, compreendo o traço ambíguo das paisagens do interior do país, mais especificamente as paisagens do interior dos lugares em que meus familiares e eu vivemos (Norte de Minas Gerais e Norte do Paraná). Aparentemente bucólicas, guardam e mantém traços resultantes dos processos de colonização. Movido pela nostalgia e seus perigos quando vou embora para as capitais (primeiro Porto Alegre, atualmente Curitiba), a relação de toponímia é atravessada pelas descobertas da vida adulta, que em partes, desencanta o *jardim*, ao perceber que o mesmo solo da ingenuidade da vida, é o solo do abandono do Estado e que as memórias pessoais então se inscrevem no campo político, que corrobora para a modernidade desenfreada das capitais, bem como para a dificuldade sobremaneira da vida no interior.

Reminiscências

A enchente de 1941. Entrava-se de barco pelo corredor da velha casa de cômodos onde eu morava. Tínhamos assim um rio só para nós. Um rio de portas adentro. Que dias aqueles! E de noite não era preciso sonhar: pois não andava um barco de verdade assombrando os corredores?

Foi também a época em que era absolutamente desnecessário fazer poemas... (Quintana, 1994, p. 99).

Referências

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço / Gaston Bachelard*; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos ... (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

CORBIN, Alain. *O Território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami: Duas ou três coisas que sei de mim. O real, cara e coroa de Youssef Ishagpour*. Tradução de Alvaro Machado; Eduardo Brandão. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

QUINTANA, Mario. *Sapato florido*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ UFRGS, 1994.

SERRA, Richard. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.

VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

***Estamos sonhando com
uma transformação radical***

Brígida Campbell





Estamos sonhando com uma transformação radical

Brígida Campbell¹

O ensaio de Brígida Campbell propõe uma reflexão sobre a inteligência coletiva e a interdependência como fundamentos para repensar a criação artística e cultivar modos de habitar o mundo que contribuam para enfrentar os desafios ambientais e o individualismo contemporâneo. A autora relaciona práticas como o Ashtanga Yoga, a pedagogia crítica de Paulo Freire e exemplos históricos — de Lygia Clark aos coletivos urbanos — para refletir sobre a arte como rede viva de trocas, em oposição à ideia de produto de um sujeito isolado. Inspirando-se nos ecossistemas e em processos colaborativos, defende uma ecologia das práticas culturais baseada em cuidado mútuo, solidariedade e processos partilhados, sugerindo que a prática artística pode operar como tecnologia social, campo de presença e ferramenta de reencantamento do mundo.

1 Brígida Campbell é artista e professora do curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG. Pesquisa as relações entre arte e cidade, trabalho coletivo e arte socialmente engajada. Atualmente estuda as relações entre arte, ecologia e transformação social. É mestre em Artes Visuais pela EBA UFMG e Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Arte da USP.

No Ashtanga Yoga, pratica-se uma sequência fixa de posturas que unem respiração, foco, força e resistência. Essa sequência longa é aprendida gradualmente, com o corpo assimilando cada movimento até que ele se torne um saber encarnado. O conhecimento não é imposto de fora, mas construído dentro da experiência do próprio corpo. Dominar toda a série não é simples. Memorizar a ordem exata e executar cada postura com precisão já é, por si só, um desafio transformador, parte essencial do processo. Diferentemente de outras modalidades de yoga, nas aulas de Ashtanga não existe uma orientação única para todos. Cada praticante segue o seu próprio ritmo, respeitando seus limites e conhecimentos. E é nesse espaço que acontece algo especial: enquanto você se concentra na sua prática individual, os colegas ao redor se tornam guias naturais.

Quando a memória falha e o próximo movimento escapa, ou quando se percebe que há espaço para refinamento, basta observar quem está ao lado. Não há competição, apenas um fluxo contínuo de aprendizado mútuo. Alguns dominam mais posturas, outros trazem maior consciência, mas todos ensinam simplesmente através do exemplo. Dessa forma, sem palavras, a turma vai encontrando seu equilíbrio natural, unida pelo silêncio e pela prática compartilhada. Essa experiência revela um dos princípios da inteligência coletiva: saberes que não pertencem a uma pessoa apenas, mas que circulam, se entrelaçam e crescem no espaço entre os corpos e as presenças.

Também nas aulas de arte, assim como em outras práticas coletivas, o aprendizado se dá em múltiplas dimensões. Ele se constitui como uma rede viva de trocas onde cada gesto, cada experimentação e até mesmo em cada “erro” que se transformam em possibilidades compartilhadas. A presença do grupo sustenta a prática individual, já que no ateliê coletivo desenvolve-se uma percepção aguçada do outro, seja através do olhar que capta uma solução criativa inesperada, da escuta atenta que acolhe diferentes perspectivas, ou da colaboração silenciosa que acontece quando materiais e ideias circulam livremente. Nesse espaço, a criação deixa de ser um ato solitário para se tornar um campo de ressonâncias, onde as descobertas de uma pessoa ecoam e se transformam nas experiências de todas. O que emerge não é apenas um conjunto de obras individuais, mas uma

inteligência coletiva que se manifesta na maneira como o grupo passa a ver, pensar e criar juntos, uma competência compartilhada que nenhum membro teria desenvolvido sozinho. Essa dinâmica revela o potencial transformador das práticas artísticas quando entendidas não como produção de objetos, mas como cultivo de relações e modos de perceber o mundo.

Essas experiências mobilizam integralmente os envolvidos. Acionam o corpo, estimulam a mente, despertam a criatividade e exigem colaboração. A confluência de diferentes perspectivas, ideias e propostas cria uma poderosa rede de conexões e significados. Quando trabalhamos juntos na criação artística, o resultado final transcende a simples soma das contribuições individuais. O que emerge desse processo coletivo é algo novo e singular, fruto das interações, diálogos, tensões e afetos que se estabelecem no grupo. Esse fenômeno criativo se manifesta em diversos contextos: desde grupos de criação e oficinas até residências artísticas, movimentos sociais e ocupações culturais. Em todos esses espaços, a arte se revela como uma experiência profundamente relacional e transformadora, desafiando os conceitos tradicionais de que o artista é um gênio individual, separado do mundo e dos outros.

Em muitas culturas originárias e em práticas artísticas comunitárias, a criatividade jamais foi concebida como propriedade individual, mas como manifestação de um princípio cósmico ou espiritual que flui através dos seres humanos. Essa compreensão revela a criação como ato essencialmente relacional, um constante entrelaçar de vozes, visões e vivências que transcendem qualquer noção reducionista de autoria. Como os rios que nascem do encontro de mil fontes, toda obra emerge de uma complexa rede de influências: memórias ancestrais que ecoam em nós, diálogos fortuitos que nos atravessam, sonhos e visões que irrompem do inconsciente profundo. Nos coletivos de arte urbana, nas ações performáticas de rua, nas residências que cruzam artistas e comunidades, na arte relacional que envolve o público como coautor, em todas essas experiências a obra deixa de ser um produto fechado e passa a ser processo, campo de relação, ativadora de encontros. O artista não é mais o gênio isolado, mas o facilitador de um espaço onde muitas vozes podem ressoar.

Esse mesmo princípio de interconexão criativa se manifesta com impressionante sabedoria nos sistemas vivos. As florestas comunicam-se através de redes micorrízicas subterrâneas, os cardumes movem-se como um único organismo, as colmeias regulam-se por inteligência distribuída, todos demonstrando que a verdadeira inovação emerge da colaboração, não do isolamento. Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari chamaram essa forma de organização de rizoma: uma rede sem centro, sem hierarquia fixa, onde qualquer ponto pode se conectar a qualquer outro, gerando multiplicidades imprevisíveis. É um modelo para pensar a criação artística e o saber humano em geral: não como edifício de blocos empilhados por um arquiteto solitário, mas como trama viva de relações que se expandem, se bifurcam, se transformam. Esses sistemas vivos podem nos inspirar para práticas artísticas mais conectadas e ecológicas, que nos ajudem a enfrentar os imensos desafios ambientais e sociais do nosso tempo.

Assim como os bosques se sustentam em redes de fungos radiculares, onde fungos e raízes trocam nutrientes em silêncio, a criação artística poderia florescer como um fenômeno radicalmente interdependente. Imagine ateliês que funcionassem como clareiras abertas em uma floresta densa: espaços de convivência onde o processo criativo de um artista nutre e transforma o de outro. Nesse ecossistema, um gesto iniciado por alguém é continuado, expandido ou ressignificado por outra pessoa, como nas práticas do coletivo japonês Gutai, nas obras de Lygia Clark, nos Parangolés de Hélio Oiticica, na arte postal de Paulo Bruscky, nas instruções da Yoko Ono. Obras nas quais o ato criativo era mais importante do que o objeto finalizado, e as obras não existem sem a participação dos outros.

Essa arte que se faz nas trocas, onde gestos se completam em rede, encontra seu paralelo orgânico nos próprios ciclos da natureza. Pois os ecossistemas também nos ensinam que criação e manutenção são faces da mesma moeda. Nas florestas, cada organismo contribui para o equilíbrio do todo. As árvores não apenas crescem, mas modificam ativamente o ambiente que as sustenta. Essa lógica nos revela uma potente metáfora para a prática artística: a obra como parte de um ciclo contínuo de transformação e diálogo com o mundo.

Quando a arte incorpora esse entendimento, ela se torna um exercício radical de atenção ao presente e compromisso com o futuro. Como ato político e poético de reconfiguração do real. Tal qual os jardins flutuantes dos astecas, que transformavam lagos em sistemas produtivos, a criação artística pode ser pensada como tecnologia social, capaz de gerar novas formas de habitar e interpretar o mundo.

Nessa perspectiva, o tempo da arte se desdobra em múltiplas temporalidades. Há a urgência da intervenção necessária, como o florescimento rápido após uma perturbação ambiental. Há a paciência dos processos cumulativos, como a formação do solo que sustenta a vida. A obra deixa de ser ponto final para se tornar estação em um percurso coletivo, um gesto que se entrega ao futuro como as árvores lançam suas sementes, sem controle sobre onde e como germinarão.

Dessa forma, o valor estético não estaria na originalidade individual, mas na capacidade da obra de fertilizar o terreno comum. Uma escultura que vira abrigo para insetos, uma performance que ativa redes de cuidado mútuo, um poema escrito coletivamente como os ninhos tecidos a muitas aves. Aqui, beleza e utilidade se fundem, seguindo o exemplo dos corais, que são ao mesmo tempo arte da natureza e alicerce para toda uma comunidade de vida.

A interdependência seria como beleza, como uma poética das redes vivas. Já que a floresta não conhece indivíduos isolados, conhece relações. Da mesma forma, a arte que aprende com os ecossistemas colaborativos celebra explicitamente suas teias de existência compartilhada. Aqui, cada obra exibiria suas raízes como um mapa aberto: listando não apenas influências artísticas formais, mas os encontros concretos que a tornaram possível. A conversa com um agricultor que sugeriu um material, o texto lido por acaso na biblioteca pública, os saberes ancestrais reinterpretados em diálogo com uma comunidade local. Artistas assumiriam funções ecológicas específicas: polinizadores, que conectam ideias distantes, decompositores, que transformam resíduos culturais em novos significados, ou fixadores, que ancoram memórias coletivas. Com isso muda também o papel da crítica de arte. Não mais julgar obras isoladas segundo critérios fixos, mas avaliar ecologias criativas:

como este projeto fortalece (ou não) as redes de relação de que participa? Como ele cuida (ou não) dos vínculos com seu contexto, sua comunidade, sua memória coletiva? O museu, nesse modelo, vira espaço de relações visíveis: cada peça exibindo suas raízes, suas conexões, como as árvores de uma floresta biodiversa. O museu se tornaria uma reserva de relações, onde cada peça carregaria suas conexões visíveis, como as árvores da mata atlântica que só frutificam quando certos pássaros e insetos estão presentes. Nessa perspectiva, a beleza emerge precisamente da vulnerabilidade confessada, da obra que reconhece, e celebra, que não existe por si, mas porque existe um mundo que a alimenta.

Por isso, a arte que se inspira na colaboração e na ecologia não se interessa apenas pelo tema ambiental, mas pelo modo ecológico de existir: interdependente, relacional, atento às redes da vida. Um projeto artístico pode ser como uma horta comunitária: espaço de cuidado compartilhado, de crescimento lento, de colheitas futuras. Pode ser como um fluxo subterrâneo de nutrientes simbólicos, invisíveis, mas vitais.

Diante dessas ideias, estamos sonhando com uma transformação radical em nossos modelos criativos: substituir o culto ao gênio isolado por ecossistemas de pensamento coletivo. Essa abordagem dialógica da arte, inspirada nas pedagogias críticas de Paulo Freire, poderia libertar nosso potencial criativo das amarras do individualismo contemporâneo, permitindo que as ideias circulassem por todo o corpo social, como um campo múltiplo de saberes. O saber é sempre compartilhado, produzido no encontro com o outro e com o mundo. A educação “bancária”, na qual o professor deposita conhecimento no aluno, não tem espaço para o inesperado, para o erro criativo, para a construção comum do sentido. Em contrapartida, uma pedagogia do diálogo assume o inacabamento humano como potência: aprendemos porque somos incompletos, porque precisamos uns dos outros. O mesmo se aplica à arte e à criação: quanto mais abrimos o processo à escuta, à colaboração, à interferência, mais rica e imprevisível se tornam as obras e os processos artísticos.

A inteligência coletiva é também um convite ético e político. No contexto da crise ecológica global, pensar em rede não é apenas uma

metáfora criativa, é uma necessidade vital. Precisamos reinventar modos de habitar o planeta que reconheçam a interdependência radical de todas as formas de vida. A arte pode ser um campo privilegiado para essa reinvenção: laboratório sensível de outras formas de viver, imaginar, cuidar e criar o mundo.

Assim, talvez seja possível sonhar com uma nova ecologia das práticas culturais. Menos centrada em mercado, autorias, produtos acabados e marcas individuais. Mais aberta a processos compartilhados, a redes de solidariedade, a gestos de cuidado mútuo. A inteligência coletiva não é só uma técnica ou um método. É uma visão de mundo. É a percepção de que somos, como dizia Edgar Morin, seres de relação, tecidos por fios que nos ligam aos outros, à terra, à história. Esse sonho já está em germinação em muitas experiências: nas oficinas coletivas de artes gráficas, onde o papel circula entre muitas mãos e os múltiplos tomam a cidade; nas residências artísticas que propõem trocas com saberes locais; na arte situada, nos projetos comunitários que envolvem moradores, escolas, feiras, hortas, bibliotecas, nos coletivos que recusam a assinatura individual para afirmar uma autoria plural.

Por fim, é preciso reconhecer que esta visão vai além de uma utopia poética: ela se apresenta como resposta urgente aos desafios do nosso tempo. A crise ecológica, social e espiritual que enfrentamos exige novos paradigmas criativos. O individualismo extremo que marca as práticas artísticas contemporâneas já mostrou seus limites e contradições. Em seu lugar, precisamos cultivar formas de criação que restaurem o tecido comunitário, que fortaleçam os laços entre pessoas e natureza, entre tradição e inovação, entre o visível e invisível e suas múltiplas camadas de significado.

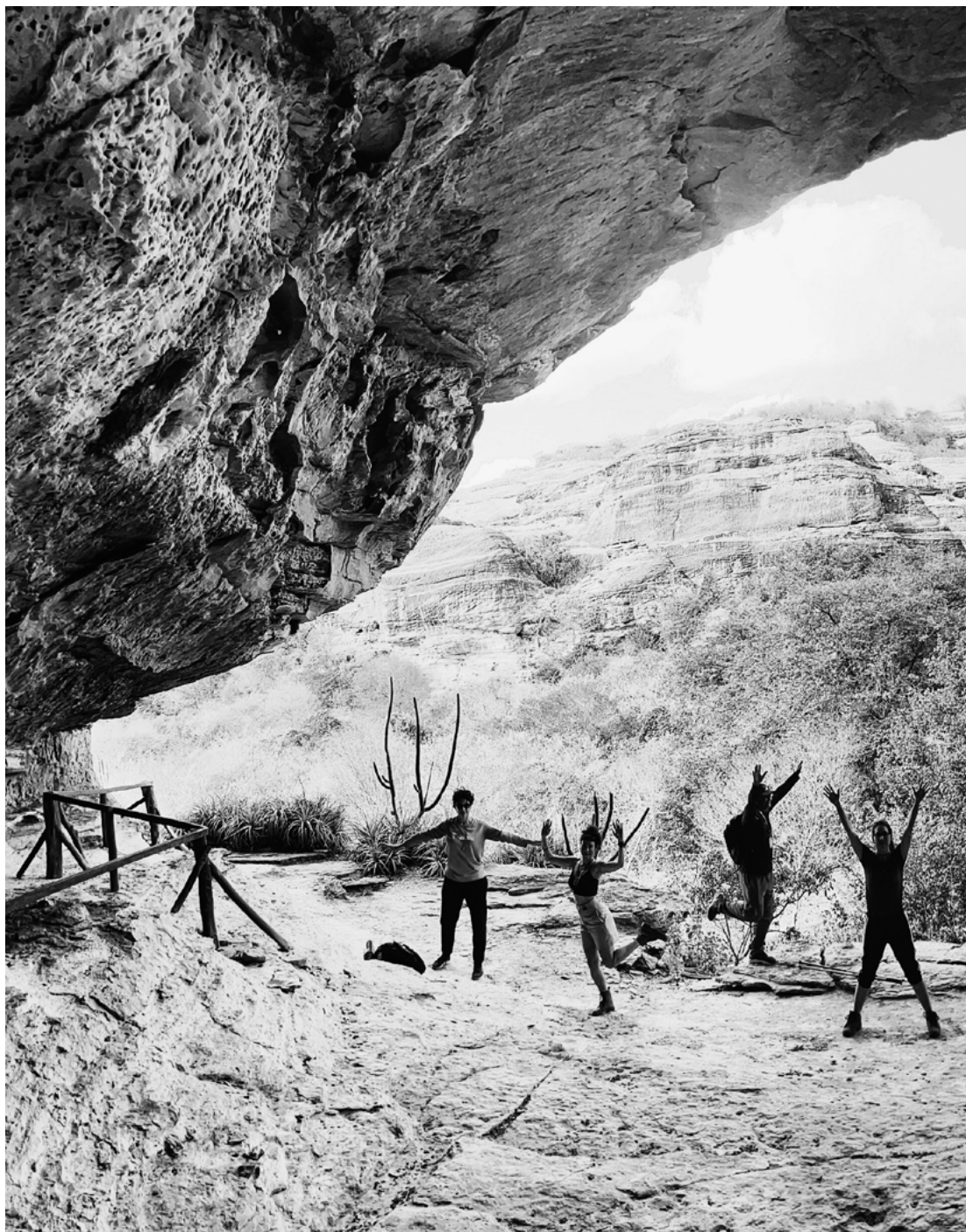
Desta forma, a arte poderá cumprir seu papel mais essencial. Como espelho da condição humana, ela nos confronta com verdades que transcendem a linguagem verbal. Como produtora de presença, ela nos ancora no corpo e no momento presente, contrapondo-se à virtualização excessiva da vida contemporânea. Como ferramenta de reencantamento, ela reativa conexões perdidas com o mundo natural e mágico. Como prática descolonizadora, ela resgata histórias silenciadas e questiona narrativas hegemônicas. E como portal para

o sagrado, ela nos reconecta com dimensões transcendentais da existência.

Num mundo que nos reduz a meros consumidores e dados algorítmicos, a arte surge como antídoto vital. Ela nos desperta da anestesia do cotidiano, nos convida a tocar o inefável e a dialogar com as forças profundas que habitam nossa psique coletiva. Talvez o grande gesto estético de nosso tempo seja justamente este: abrir espaços onde o comum possa florescer, cultivar redes vivas de pensamento e criação, semear inteligências coletivas que nos ajudem a habitar este planeta ferido com mais sabedoria e beleza. Não como fuga da realidade, mas como forma mais profunda de engajamento com ela.

***Residência Artística CAPIVARA:
comunidade e ancestralidade
na paisagem da Caatinga***

Tininha Llanos



Residência Artística CAPIVARA. Registro de processo. Foto: Andrea Barbour.



Residência Artística CAPIVARA: comunidade e ancestralidade na paisagem da Caatinga

Tininha Llanos¹

O ensaio descreve a criação e o funcionamento da Residência Artística Capivara, iniciativa idealizada por Tininha Llanos na Serra da Capivara, Piauí. O texto contextualiza a região — marcada por sítios arqueológicos de grande relevância, vestígios de ocupação humana milenar e presença de comunidades tradicionais — e apresenta como a residência se organiza em ciclos de imersão que articulam práticas artísticas, saberes locais e questões ambientais. Também detalha referências centrais para o projeto, como a arqueóloga Niède Guidon e o pensador quilombola Nego Bispo, e explica como a proposta integra visitas a sítios arqueológicos, colaborações com artesãos e encontros com comunidades da Caatinga. Ao longo do texto, a autora expõe estratégias de trabalho que buscam vincular criação artística a experiências territoriais e coletivas, ressaltando o aprendizado mútuo entre artistas e habitantes locais.

1 Tininha Llanos é artista visual, curadora, gestora cultural e artesã. Vive na Serra da Capivara, Piauí, onde é fundadora e diretora da Residência Artística CAPIVARA. Trabalhou 12 anos em políticas e programas do Ministério da cultura, começando na equipe de Gilberto Gil. Adquiriu experiência com gestão e produção cultural, elaboração e análise de projetos. Como artista, integra o coletivo baiano GIA há 25 anos e desenvolve trabalhos artísticos individuais que tratam sobre relações com comunidade e mobilidade, criando cartografias, bandeiras e mapas em instalações artesanais, elaborando visões contracoloniais sobre natureza, ancestralidade, ecologia, território e memória.

A Residência Artística CAPIVARA se propõe a ser um encontro de saberes, um lugar de trocas e de confluências, mantendo o cuidado com quem é do lugar e com quem chega de fora. Idealizada por Tinha Llanos (artista visual, descendente de piauienses que migraram para o sudeste), a Residência propõe uma imersão no território do Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí, por meio da arte, com foco no tripé: comunidade, paisagem e ancestralidade.

O projeto conecta artistas à influência de duas grandes personalidades do território Capivara, que mesmo após a morte, mantêm vivo o legado de seus paradigmas da ciência arqueológica e da contracolônização: Niede Guidon e Nego Bispo. A arqueóloga paulista Niede Guidon, que ao longo de 50 anos de pesquisas científicas no Piauí, estruturou o Parque Nacional Serra da Capivara para o turismo cultural — ambiente principal das imersões —, e portanto é sempre citada em diversas situações, muitas vezes de forma ambígua. E Nego Bispo, filósofo piauiense, lavrador de palavras e mestre quilombola, que metodologicamente inspira a Residência com seus saberes filosóficos e contracolônias.

A Serra da Capivara guarda uma das maiores coleções de sítios arqueológicos pré-históricos do mundo, com pinturas rupestres que chegam a ter comprovadamente 12 mil anos. São mais de 1500 sítios tombados como patrimônio e cerca de 40 mil pinturas catalogadas com sua complexa diversidade estilística e de narrativas. Há também heranças geológicas, paleontológicas e antropológicas. As prospecções arqueológicas capitaneadas pela arqueóloga Niede Guidon, identificaram os achados mais significativos sobre o povoamento das Américas. Entendemos as pinturas rupestres como a expressão das mais antigas tecnologias cosmogônicas ancestrais às quais temos contato. Apesar do anacronismo, sua principal essência era transmitir histórias, acontecimentos e legados às gerações futuras, como forma de registro de eventos para que os saberes acumulados não fossem perdidos com o tempo.

A proposta da Residência Artística também está alinhada ao desejo de conservação e restauração da Caatinga, assim como de preservar e valorizar as memórias dos povos originários do território Serra da Capivara — indígenas, quilombolas, comunidades ribeirinhas

e sertanejas. Através de metodologias do cuidado e escuta, o programa busca se aliar, sempre quando possível, com os povos do território Capivara. Encontros na encruzilhada, propostos em colaboração com as lideranças locais, reúnem projetos de arte, tecnologia e conhecimentos ancestrais. Essas experiências se desenvolvem por meio de encontros sociais e de criação de espaços para compartilhamento de saberes, práticas e atividades da terra, considerando que o potencial artístico de comunidades rurais está relacionado aos seus modos de vida: a relação com as várias cosmogonias, com o tempo e os ciclos da Natureza e com a ancestralidade.

A Residência Artística, que já era um objeto de estudo de Tininha Llanos, passou a ser sonhada como projeto artístico. A implementação de um modelo experimental na Serra da Capivara, portanto, transformou a experiência do serviço no turismo tradicional em experiência artística de convívio com o território.

A Serra da Capivara, assim como o Piauí, é um desses lugares magnéticos. Suas rochas carregam marcas humanas de milhares de anos, camadas sobrepostas de figuras vermelhas que falam de caçadas, rituais, danças, astros e memórias que atravessam o tempo. Estar diante dessas paredes é estar diante de uma biblioteca que não se lê com os olhos apenas, mas com o corpo inteiro. É nesse território de ancestralidade e silêncio que floresce a Residência Artística Capivara. A Residência não é um programa no sentido colonizador da palavra. É, antes, um ciclo, como os que regem a Caatinga: o tempo da estiagem e o tempo da lavoura. Cada ciclo reúne artistas vindos de diferentes paisagens para se deixar atravessar por esse chão ao mesmo tempo duro e fértil. Aqui, o que importa não é produzir uma obra, mas respirar junto ao território, aprender com ele, deixar-se transformar.

Os ciclos como respiração

A Residência se organiza em ciclos de imersão, e a própria palavra já diz muito: não há linha reta, não há começo e fim rígidos. Há movimento circular, retorno, sobreposição, como nas pinturas rupestres que se acumulam em camadas sobre a pedra. Um ciclo pode



Residência Artística CAPIVARA. Registro de processo. Foto: Marcela Moraes.



Residência Artística CAPIVARA. Registro de processo. Foto: Maria Mars.

começar com o bordado, outro com a oralidade, outro ainda com a arqueologia ou com a ecologia da Caatinga. Mas o tema nunca é determinante: é apenas um fio condutor, um convite. O que se vive ali é sempre maior que qualquer recorte. Os artistas caminham juntos por trilhas de pedra, param diante das figuras rupestres, ouvem histórias de guias, arqueólogos, quilombolas, agricultores, artesãos. Cada gesto se mistura ao gesto do outro, como se os trabalhos fossem se bordando mutuamente.

O ciclo é também uma forma de respeitar o tempo do lugar. Na Caatinga, nada cresce depressa demais, mas tudo insiste em crescer. A Residência, ao escolher essa forma, afasta-se da lógica colonial da produtividade e se aproxima da lógica da sobrevivência e da resistência.

O primeiro ciclo do Programa de Residência Artística tomou como ponto de partida a palavra germinante CONFLUIR. Essa palavra orientou todos os ciclos posteriores como possibilidade de construir algo a partir dos encontros sem prejuízo ao desejo individual de cada um. Afluir simultaneamente para o mesmo ponto, como o desaguar de um rio em outro rio. Esse conceito é para aqueles que podem se interessar nos movimentos relacionados ao tema: juntar-se, reunir-se, encontrar-se. Pensar os ciclos e os recomeços, como ouroboros.

Os ciclos de vida, morte, vida; começo, meio, começo, são alguns dos conceitos disparadores para pensarmos os atuais riscos da extinção de biomas, seres, saberes, espécies, paisagens, corpos, povos, recursos, línguas, culturas, pessoas, espécies, modos de fazer/viver.

O projeto da Residência se divide em dois programas: Confluências — inspirado nos tempos e ciclos da natureza que modelam a Caatinga — e Origens — nos seres mais-que-humanos e abióticos que são essenciais para a vida humana. Os ciclos promovem encontros com as comunidades locais, artesãos, ceramistas e espaços de memória, valorizando técnicas tradicionais, saberes populares e o legado de resistência cultural. Ao integrar visitas a sítios arqueológicos, ateliês de artistas e museus, comunidades quilombolas e tradicionais, a Residência convida a refletir sobre a continuidade de práticas

ancestrais e o papel da arte no fortalecimento de ações comunitárias e nas relações humanas e mais-que-humanas.

O território que fala

Não se cria na Serra da Capivara sem ouvir o território. A Caatinga é dura, mas não é árida. É feita de árvores que sabem perder as folhas para guardar a água, de bichos que se escondem no silêncio, de flores que só aparecem quando quase ninguém espera. Os artistas que chegam à Residência aprendem a ver beleza nesse equilíbrio delicado. Descobrem que a arte aqui não é ornamento, é sobrevivência.

Mas o território também carrega suas feridas. O abandono político, o desvio de recursos, o desequilíbrio de propriedade de terras, as queimadas que avançam sem piedade, e, junto com elas, o agronegócio, a seca e a falta d'água. A Serra da Capivara é Patrimônio Artístico Mundial, mas muitas vezes parece esquecida pelo país que a abriga. A Residência, nesse sentido, também é testemunha: ela dá visibilidade ao que arde, denuncia o descaso, torna público aquilo que se quer ocultar.

Experiências que ficam

De cada ciclo, ficam experiências impossíveis de medir. Um artista que aprende com uma ceramista quilombola a erguer potes do chão. Um mestre de obras local que resgata o conhecimento de construir com terra com uma artista bioconstrutora. Outro que descobre na caminhada pelo parque uma nova forma de pensar o tempo. Uma bordadeira que se junta a uma artista para criar tecidos que parecem mapas da Caatinga. Outro que desenvolve uma coleção inteira de roupas a partir de reuso de materiais em colaboração com costureiras e artistas. Ficam também os encontros: rodas de conversa sob as árvores, noites estreladas em que se fala de cosmogonias de vida e de futuro, as merendas ao som de gralhas-cancãs e corruptions e as visitas aos Museus da Natureza e do Homem Americano, que nos lembram de onde viemos. A Residência produz obras, sim, mas produz, sobretudo, relações. E essas relações, quando verdadeiras, são mais duradouras que qualquer objeto.

Estratégias de invenção

Para sobreviver, a Residência Artística Capivara aposta em algumas estratégias. A primeira é o enraizamento contracolonial: aprender com os exemplos locais, sem impor modelos externos, mas beber da própria terra. O bordado, a cerâmica, as tintas de terra, a oralidade, a música popular, tudo isso entra como matéria viva. A segunda é a rede: parcerias com os fazedores locais, que ampliam a ressonância da experiência. A terceira é a partilha: oficinas abertas, encontros com as comunidades, convites para que a arte não fique restrita aos artistas, mas se derrame. E, talvez a mais importante, a movência: a Residência se deixa conduzir pelos próprios ciclos, sem fórmulas fixas, permitindo que cada grupo invente suas rotas.

Arte, cultura e biointeração

O que se desenha na Serra da Capivara é um campo de cruzamentos. A arte encontra a arqueologia não para repetir, mas para perguntar o que significa criar em um lugar onde já se criava há 50 mil anos. A arte reedita conceitos, ao lidar com a seca, o desmatamento e o risco do fogo. A arte encontra as comunidades, que trazem saberes invisibilizados, técnicas ancestrais, modos de viver que desafiam a lógica da modernidade. Esses cruzamentos revelam algo essencial: a arte não é apenas gesto estético, é também gesto político, gesto ecológico, gesto de sobrevivência. A Residência Artística Capivara encarna isso ao transformar a Serra em um espaço de reflexão sobre o presente e sonhando o futuro.

A Residência Artística Capivara é, antes de tudo, um modo de estar. Um modo de estar na Caatinga, de estar no tempo, de estar com os outros. Ela não oferece respostas fáceis, mas abre perguntas. Não entrega resultados prontos, mas cultiva experiências com a paisagem e na paisagem, com a comunidade e na comunidade e, principalmente, com o que chega da ancestralidade. Seus maiores desafios são também o que a mantém viva, porque exigem invenção constante. Sua maior força está em se alinhar ao ritmo do território: não a pressa colonial do progresso, mas a lentidão sábia dos ciclos da natureza.

No fim, o que fica da Residência é uma outra forma de olhar o mundo: olhar que reconhece que somos feitos de camadas, como as pinturas na rocha; que a arte é também resistência, como a árvore que perde as folhas para continuar viva; que os futuros só se constroem quando se escuta o passado e se compartilha o presente. Assim, a Residência Artística Capivara se afirma como um espaço de trama e confluência, onde a arte se encontra com a vida e onde a vida se deixa transformar pela arte.

Museu Baldio:
estratégias para uma cidade em crise

Marcelo Chardosim



O rio leva um sopro. NICA - Saber Cerâmico Colaborativo. Projeto de extensão, IA – UFRGS.



Museu Baldio. *Baldistas*, 2021. Foto: Cristyelen Ambrosio.

Museu Baldio: estratégias para uma cidade em crise

Marcelo Chardosim¹

O ensaio de Marcelo Chardosim parte da experiência construída junto a artistas, vizinhos e parceiros do Museu Baldio, do Parque da Solidariedade e da Horta Comunitária Porto Mais Verde, no município de Alvorada, Rio Grande do Sul. A intenção é compartilhar como essas práticas entrelaçam ativismo, ecologia e cidadania, discutindo os desafios enfrentados e as estratégias de um museu que se sustenta não apenas na precariedade, mas na criatividade coletiva.

¹ Marcelo Chardosim é artista visual, pesquisador e produtor cultural. Trabalha com arte pública, ecologia, processos artísticos-jurídicos. Graduação em artes visuais na UFRGS. Desde 2013 envolve, pesquisa e organiza ações do Museu Baldio e Parque da Solidariedade.

Alvorada, cidade-dormitório da região metropolitana de Porto Alegre (RS), é popularmente conhecida como “Capital da Solidariedade”. O título, criado e publicizado pela prefeitura desde 2005, foi inscrito nas entradas da cidade, divulgado pela mídia local e reforçado por anos no Dia Municipal da Solidariedade. Apesar do slogan, era uma cidade estigmatizada pela violência e marcada pela ausência de equipamentos culturais: não havia parques, museus, cinemas, teatros, hortas comunitárias ou outros espaços de convivência criativa.

Em 2015, Alvorada figurava entre os municípios mais violentos do Brasil, segundo o Diagnóstico de Homicídios do Brasil (2015), elaborado pelo Sistema Nacional de Informações de Segurança Pública (SINESP). Dois anos depois, o Atlas da Violência (2017), do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), apontava Alvorada como a cidade mais violenta da Região Sul e a 12ª do país. Entre os dados alarmantes, chamava atenção o fato de Alvorada apresentar um dos mais baixos índices de pontos de cultura, um desafio que nós, artistas, poderíamos enfrentar.

É nesse contexto que nasce o Museu Baldio, um projeto de arte que cria seus próprios espaços ao ocupar e articular ações em terrenos baldios, áreas degradadas, praças, ruas, travessas, não-lugares e ambientes improváveis da cidade. Um museu sem prédio e sem coleção tradicional que, ao longo de dez anos constituiu um acervo vivo: ações poéticas, registros de mutirões de limpeza e plantio, oficinas, caminhadas, criação de hortas comunitárias, aulas abertas, intervenções urbanas, cinema ao ar livre, lambes, denúncias e, evidentemente, uma coleção de processos jurídicos.

O termo “baldio” carrega em si uma ambiguidade fértil: abandono e abertura, inutilidade e oportunidade, descuido e espaço para inventar. Foi a dimensão da disponibilidade que nos guiou. O território, longe de ser obstáculo, tornou-se campo de criação. O objetivo nunca foi acumular obras ou erguer uma instituição nos moldes tradicionais sistêmicos, mas envolver ambientes baldios com convivência, criação, crítica, ecologia urbana, ações de cuidado e reflorestamento, formando um acervo vivo de ações em constante circulação. Esse caráter colaborativo, processual e experimental faz com que o museu esteja sempre em movimento, reinventando-o a cada encontro com o território e com as pessoas que dele participam.

Solidariedade realmente existe em Alvorada? Motivados por essa pergunta, em 2015, nomeamos uma extensa área degradada do município como Parque da Solidariedade. Com aproximadamente 160 hectares, o lugar tornou-se o foco das ações do Museu Baldio. Marcado por desmatamentos, erosões (voçorocas), descarte irregular de lixo, incêndios e nascentes ameaçadas, o espaço foi crescentemente abraçado pela população e transformado em parque comunitário.

Em 2020, após cinco anos de arte pública e mobilização social, enviamos ao Ministério Público um dossiê que buscava a legitimação do Parque da Solidariedade como parque público e geossítio de processos erosivos. O dossiê gerou um processo administrativo que resultou na fiscalização da área. A primeira etapa consistiu em identificar o proprietário: a empresa Habitasul Empreendimentos Imobiliários. A área que inicialmente seria um loteamento na década de 1980, tornou-se palco do desmatamento que originou os processos erosivos no local. Além disso, constatou-se uma dívida de R\$ 18 milhões referente ao não pagamento de IPTUs. O valor em questão foi quitado com a transferência de 544 lotes para o município. Também iniciou-se o acompanhamento do Plano de Recuperação de Área Degradada (PRAD), cuja execução deve ser realizada pela proprietária. Atualmente, lutamos para que os lotes transferidos sejam preservados e integrem a criação oficial do Parque da Solidariedade. Uma audiência entre a Promotoria Regional da Bacia do Rio Gravataí, o prefeito de Alvorada e a Habitasul está marcada para 15 de outubro de 2025.

Apesar dos impasses legais, ao longo dos anos o Museu Baldio e o Parque conquistaram importantes reconhecimentos: prêmios de arte e meio ambiente, matérias jornalísticas, publicações acadêmicas, participação em artigos, seminários, exposições e apoio de editais culturais. Em 2021, recebi pessoalmente, como idealizador do projeto, o título de Cidadão Ambiental de Alvorada, concedido pela Câmara de Vereadores em reconhecimento à minha dedicação e compromisso com políticas públicas voltadas ao meio ambiente e à preservação da cidade. Essas conquistas fortaleceram a visibilidade do Museu Baldio, ampliaram o diálogo com a comunidade e consolidaram uma rede de artistas e pesquisadores parceiros.

Também em 2021, realizamos a primeira exposição fora da cidade: Museu Baldio, na Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ), em Porto Alegre, que trouxe bastante visibilidade ao projeto, contribuindo para Alvorada reconhecer o museu não apenas como ativismo local, mas também como proposta artística consistente. A mostra durou três meses na CCMQ e teve a participação de dezenas de artistas e colaboradores. Em 2023, o curta-documentário *Badlands: um parque fictício*, dirigido por Cristylen Ambrozio e financiado pela Lei Paulo Gustavo, reuniu arquivos audiovisuais do Parque e depoimentos do coletivo, revelando as camadas do território marginalizado e a transformação da área degradada em museu a céu aberto. Em 2024, a ação ARTDOOR, parte do projeto *Museu Baldio – 10 anos de Acervo Ambulante* (Edital SEDAC nº 31/2024 – PNAB RS: Memória e Patrimônio), ocupou diversos outdoors da cidade com imagens do acervo baldista, inserindo arte e memória no espaço urbano.

Apesar das “conquistas”, os desafios são constantes. Fazer cultura em Alvorada exige estratégias labirínticas. A ausência de políticas públicas para a cultura e o meio ambiente dificultam a continuidade das ações. Os conflitos legais do Parque atrapalham a captação de verbas e parceiros, e parte do território que foi cercado pelos proprietários restringiu o acesso da comunidade.

Frente a tantos obstáculos, o Museu Baldio permanece na resistência cotidiana. Mantém-se vivo pela força da colaboração, da memória, da ocupação dos espaços e pelo desejo de construir alternativas fora dos modelos institucionais rígidos. Essa precariedade, ao mesmo tempo limite e condição, nos obriga a inventar caminhos inéditos. Em 2023, na lista das 50 cidades mais violentas do país, elaborada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), Alvorada caiu 35 posições e, segundo os moradores, deixou sua fama para trás. Não é uma conquista exclusiva do Museu Baldio, mas certamente a arte, a cultura, a ecologia, a educação e a justiça contribuíram para trazer mais dignidade à cidade.

O Museu Baldio é arte em projeto, cidadania em prática, ecologia em ato e reinvenção urbana em movimento. Ao transformar terrenos baldios em lugares de arte e convivência, questiona as fronteiras entre museu e cidade, entre obra e vida. Em tempos de crise climática, essas

experiências lembram que a arte pode ser ferramenta de cuidado, imaginação e reconstrução. O acervo que produzimos se guarda na memória coletiva, nos espaços transformados, nas árvores plantadas, nas erosões culturalizadas e nas práticas de arte e convivência inventadas a cada encontro.

O que começou como pequeno gesto fictício sobre um terreno abandonado tornou-se um museu vivo, situado, ambulante e processual. Um museu que não se fecha, se abre ao risco e à incerteza, insistindo em criar mundos possíveis mesmo nos lugares mais improváveis.

Referências

- ENGEL, Cíntia Liara (Org.). *Diagnóstico dos homicídios no Brasil: subsídios para o Pacto Nacional pela Redução de Homicídios*. Brasília: Ministério da Justiça, 2015. Disponível em: <http://estaticog1.globo.com/2015/10/15/RELATORIOHOMICIDIOS10x297mmMJ.PDF>. Acesso em: 30 set. 2025.
- MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Acompanhamento de PRAD em área no município de Alvorada. Procedimento nº 01337.000.041/2020. Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://www.mprs.mp.br/atendimento/consulta-processo/>. Acesso em: 30 set. 2025.
- PARQUE DA SOLIDARIEDADE. Badlands: um parque fictício. YouTube, 2023. Disponível em: https://youtu.be/5GFRmV_17W4?si=O75dEjfvRpVlQas. Acesso em: 30 set. 2025
- Página web do projeto Museu Baldio e Parque da Solidariedade. Disponível em: <https://museubaldio.org/> e <https://oblogdoparque.wordpress.com/>. Acesso em: 30 set. 2025.
- RBS TV. Mapa da Violência coloca Alvorada como uma das cidades mais violentas do país. *GI*, 06 jun. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/mapa-da-violencia-coloca-alvorada-como-uma-das-cidades-mais-violentas-do-pais.ghtml>. Acesso em: 30 set. 2025.

SOUZA, José. Rio Grande e Alvorada entre os 50 municípios mais violentos do Brasil. *Terra*, 22 jul. 2023. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/rio-grande-e-alvorada-entre-os-50-municipios-mais-violentos-do-brasil,24d8a65bedaa01f7aa242fa79010014b6lek754p.html>. Acesso em: 30 set. 2025.

***Um bicho feito de nós:
por uma institucionalidade menor —
Revista Mesa como método ecossistêmico
de arte e saberes integrados***

Jessica Gogan



Casa Museu Rancho Verde. Estudo de caso "Do-in ecossistêmico do Rancho Verde, Bumba, Niterói."
Revista MESA n. 6 - Vidas escondidas, 2021. Foto: Leandro Almeida.



***Um bicho feito de nós:
por uma institucionalidade menor —
Revista Mesa como método ecossistêmico
de arte e saberes integrados***

Jessica Gogan¹

O ensaio de Jessica Gogan discute a Revista MESA, iniciativa do Instituto MESA — organização sem fins lucrativos sediada em Niterói e dedicada a conectar práticas artísticas e processos sociais. No formato de plataforma editorial, a publicação vem aproximando artistas, pesquisadores, comunidades e instituições em torno de experimentações artísticas situadas, enraizadas no território e orientadas por procedimentos colaborativos e redes de cuidado. A partir dessa experiência editorial, Gogan propõe uma “institucionalidade menor” tecida na escala das relações próximas — o “eu + um” — em contraste com estruturas hierárquicas. Ao articular diferentes estudos de caso que aproximam as relações entre arte e sociedade, a revista atua como espaço de tradução, colaboração e pensamento crítico, discutindo possíveis potências das práticas artísticas quando compreendidas como ecossistemas relacionais e afetivos.

¹ Jessica Gogan é pesquisadora, diretora do Instituto MESA e editora geral da Revista MESA. Pesquisa e atua nas interfaces entre arte e sociedade com foco nas interseções entre as práticas artísticas, clínicas e pedagógicas, projetos coletivos e colaborativos e modos de curadoria para além dos modelos expositivos (especialmente publicações).

A Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, é assombrosa e sombria, atravessada pelas histórias de escravidão e invasão, por Tupinambás e exploradores, pela bengala de Levi Strauss, o canto de Caetano Veloso e as conversas sônicas das baleias. A qualquer momento, à beira da Baía, pode-se ver um mar transitado por universos contrários — dos transatlânticos aos barquinhos de pesca. Uma imagem de escalas e mundos tão distintos que nos provoca a dúvida: é possível, ou mesmo desejável, conectá-las? E se pensarmos numa escala não medida pelo tamanho, mas pela vontade de tecer? Uma escala “menor”, como Deleuze e Guattari (2014) defendiam em relação à literatura feita contra as normas e estruturas dominantes do “maior”, ou seja, uma escala como forma de resistência e criação.

Em seu documentário *Eu + I*, a jornalista Elaine Brum (2018) pergunta a Elio Alves da Silva, um pescador desalojado do seu rio por conta da construção da usina de Belo Monte: “Como pesca um pescador sem rio?” Elio responde: “Eu, sozinho, não consigo nada. Mas, se eu for ali e chamar mais um, vai ser eu + um. Aí, esse um chama + um. E aí já é eu + um + um” (apud Taborda, 2021, p. 107). Como essa escala menor pode nos inspirar a construir ecossistemas feitos a mão, “um + um”? Podemos assim imaginar institucionalidades outras mais dirigidas por valores e realidades de redes de pescadores do que de transatlânticos?

A arte, tanto quanto a pesca para muitos, é um campo de luta por sobrevivência e liberdade. Só queremos trabalhar. Viver. Contribuir. É incrivelmente difícil, mas é na vontade de tecer e conectar que respiramos, nos construindo na busca por conexão. Acredito em uma prática de nós. Um ecossistema feito à mão.

As páginas a seguir contam sobre uma tentativa de produção dessa institucionalidade menor, na pesca de “um eu + um”, por meio de uma práxis de publicar como método: escutar, costurar e devolver publicações e ações públicas através das edições da *Revista MESA* – plataforma online e bilíngue do Instituto MESA (Mediações, Encontros, Sociedade, Arte). Destaca-se nestas edições um ecossistema de vozes e escritas, brasileiras e internacionais, do Ceará a Johannesburg, convocando práticas e políticas para uma alternativa global, reconfigurando as relações entre artistas, obras, públicos e modos de viver e fazer outros.

* * *

O Instituto MESA, organização sem fins lucrativos sediada em Niterói, no Rio de Janeiro, é dedicado à pesquisas, projetos e publicações transdisciplinares que realizam e aprofundam encontros entre arte e sociedade. Fundado por mim, por Luiz Guilherme Vergara, professor do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), e pela produtora cultural Sabrina Curi, o MESA vem, ao longo dos últimos quinze anos, se estruturando como plataforma híbrida — online e presencial —, conectando arte e sociedade a partir de uma dinâmica de pesquisa, experimentação, colaboração e formação. Suas atividades diversas incluem seminários internacionais, laboratórios de formação artística e publicações, das quais destacamos a *Revista MESA*, com sete edições bilíngues (português e inglês) de acesso online gratuito, cuja primeira edição foi lançada em 2014. Com uma circulação nacional e internacional, a revista busca dar visibilidade e densidade crítica às interfaces da produção artística em contextos sociais contemporâneos, em seus distintos formatos e situações, investigando as mudanças éticas e estéticas que atravessam os campos de arte, curadoria e educação. As quatro primeiras edições foram realizadas com o apoio fundamental do Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais da Funarte/MinC, e as três últimas contaram com apoios nacionais e internacionais, além de colaborações diversas. A seguir, apresento uma breve trajetória da primeira à sétima edição, com o intuito de explorar a evolução de nossa práxis ecossistêmica.

Na primeira edição, *Territórios e práticas em processo*, de 2014, descrevemos tanto nosso estado de ser como instituto quanto as práticas artísticas que nos interessava mapear. A publicação buscava conectar mundos e campos do saber — cultura popular, geografia ativista, arte como prática social —, ressaltando, nesses territórios, práticas pautadas pela proximidade e cumplicidade. Além das entrevistas em vídeo, ensaios fotográficos e artigos, destaco especialmente dois estudos de caso internacionais. O primeiro é sobre a Deveron Arts, uma pequena organização cultural situada em zona rural ao norte da Escócia — região geralmente excluída das artes contemporâneas —, que criou, ao longo de duas décadas, uma prática ecossistêmica entre arte e cidade. Sem uma sede fixa, a organização faz da cidade um espaço de intervenção artística. Os projetos são

concebidos seguindo uma meta ético-estética denominada “50/50 (Zeiske)” ou “abordagem meio a meio”. Ou seja, qualquer projeto deve se abrir tanto para a experimentação estética e liberdade artística quanto para a responsabilidade local e social. Um equilíbrio que eles buscam aplicar em todos os níveis: local/internacional, artistas emergentes/artistas de renome, moradores locais/profissionais das artes. O segundo estudo de caso, elaborado por Nuno Sacramento, foi sobre o projeto *Makers’ Meal*. Visando um novo comum entre artistas, artesãos e comunidades do Scottish Sculpture Workshop, também localizado numa zona rural da Escócia, o projeto promoveu a criação de um jantar coletivo em que, além da comida, tudo é feito do zero: mesas, cadeiras, louça, talheres, pratos, guardanapos, etc. Aqui, a potência de uma força plástica emerge de um tempo lento e de um contexto situado.

As experiências com os públicos na instalação *oBichoSusPensoNaPaísaGen* (2013), do artista Ernesto Neto, as quais nomeamos como “Um bicho feito de nós”, também são relatadas na primeira edição.

A segunda edição, *Espaços poéticos = Linguagens éticas: Diversas práticas na América Latina*, lançada em 2015, foi inspirada por uma provocação de Lygia Pape (apud Borja-Villel *et al.*, 2012, p. 372): “espaço poético = qualquer linguagem a serviço do ético”, junto a sua recusa de “qualquer noção de hierarquia na arte”. Com essa perspectiva, buscamos diversos exemplos de arte socialmente engajada na América Latina, tais como as intervenções ambientais e biorregionais do coletivo argentino Ala Plástica, situado na região de bacia do Rio de La Plata. Em sua “vocação ao lugar” (2014), o coletivo promoveu “estratégias e ações comunicativas ligadas aos contextos sociais que contrastam com a ideologia modernista da neutralidade da arte”. Uma posição ético-estética que o co-fundador do coletivo, Alejandro Meitin, continua a desenvolver por meio da iniciativa Casa Río².

Como observa Clarice Lispector (1998, p. 172), a vida é “como um estado de contato”. Esse contato significa mover-se para fora do ateliê, museu ou sala de aula; significa conhecer as pessoas onde elas vivem, rompendo hierarquias de conhecimento e formas de saber. Um deslocar-se que Paulo Freire descrevia como “andarilhagem”

2 Artista e advogado Alejandro Meitin co-fundou o coletivo Ala Plástica agora lidera a iniciativa Casa Río Disponível em: <https://www.casariolab.art/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

(apud Streck, 2010, p. 28) — uma espécie de habitar nômade e escuta ativa, que envolve e responde a pessoas, contextos e situações. Um movimento tanto aberto quanto comprometido, modelado pelo artista e professor cubano René Francisco como uma nova forma “híbrida de arte e pedagogia”, que ele chama de “pragmáticas pedagógicas” — criando com seus alunos ações coletivas “ditadas pelas circunstâncias e demandas do outro”, conforme observa Felipe Moreno (2015) no estudo de caso publicado na revista. Tais ações incluíram atividades realizadas por seus estudantes em um bairro da Havana Velha, onde cada aluno se dispôs a trabalhar e atender às mais diversas demandas da vida cotidiana dos habitantes. Essa solidariedade responsiva realiza uma estética a serviço do ético — uma práxis também amplamente assumida pelo artista Juan Manuel Echavarría em seu laboratório artístico-terapêutico de desenhos e resgates existenciais com os ex-guerrilheiros do narcotráfico na Colômbia, como aponta Roberta Condeixa (2015).

Foi com a terceira edição, *O sentido de público na arte*, de 2015, que o projeto editorial assumiu uma dimensão de publicação como ação pública, tornando-se uma espécie de escultura social, ao se entrelaçar com um programa de encontros sobre arte e seus sentidos de público em três regiões distintas do Brasil — Rio de Janeiro (RJ), Porto Alegre (RS), e Juazeiro do Norte, cidade da região metropolitana do Cariri (CE) — a partir das quais organizamos três estudos de casos com ensaios, vídeos e depoimentos. Aqui, começamos a modelar um conceito/práxis de publicar como método a partir do qual a revista opera como ferramenta de articulação, acompanhamento e reflexão.

“Não descendemos do macaco, mas da aranha”. Com essa frase, Peter Pál Pelbart, em seu *think piece* da mesma edição da revista, invoca as “tentativas” de comunalidades alternativas e práticas experimentais de Fernand Deligny feitas com crianças neurodivergentes nos anos 1960/70 na França, reforçando a dimensão ecossistêmica para a condição humana. Nascemos e vivemos para tecer e ser tecidos por redes incessantemente. É na rede que temos nossa humanidade “como necessidade vital, como escapatória, como intervalo, deserção, dissidência, guerrilha, comum” (Pelbart, 2015). Forma-se uma teia vital de práticas e conceitos artísticos e pedagógicos constituinte

das vitalidades e necessidades locais. O “não saber” é chave para esse processo, ou seja, um “não saber” construtivo e existencial do “saber”. Rangoato Hlasane, em sua contribuição para a terceira edição, inspirado por Steve Kwen Mokwena, ressalta a condição de *angazi* (em zulu, “eu não sei”) para imbuir nas práticas da biblioteca Keleketla! — projeto de arte e pedagogia socialmente engajada em Johannesburgo — o espírito inabalável da criação.

Se Keleketla! reinventa nosso entendimento do que é uma biblioteca, o projeto Ateliê Público, realizado no Glasgow Museum of Modern Art, mostra como usar a instituição — suas estruturas, políticas, públicos, programas — como material de criação. Assim, o sentido de público se manifesta pelo encontro “entre” saberes e fazeres que se potencializam “pela radicalidade da afirmação do lugar de onde se fala”, como comenta Danilo Streck (2015) em sua entrevista nessa edição, refletindo sobre as tentativas de inaugurar novos espaços e debates simultaneamente locais e globais. No entanto, a oscilação entre esse tipo de potência e as forças neoliberais é algo arraigado na vida contemporânea. Nesse sentido, o artigo de Rodrigo Nunes nos oferece possíveis estratégias para cruzar essa turbulência com sua proposta política de contracafetinagem, não entendida como “anticafetinagem”, mas “contra” no sentido de “*contraespionagem* ou do *contrabando*”. Isto é, uma arte de “medidas” ou “dosagens”, que busca encontrar soluções que fortaleçam a “*transformação* em detrimento da *reprodução*” (Nunes, 2015).

Na quarta edição, *Passado como pensamento forma: práticas híbridas/zonas limites*, também lançada em 2015, ao resgatar a performance de Flávio de Carvalho como um agente que coloca o seu próprio corpo na contramão da procissão das massas e máquinas sociais instituídas, Edson Sousa, em seu *think piece*, aponta para a zona fronteira — litoral e liminal — do lugar de risco em que se inscreve a arte como “anteparo de nossas certezas” (Sousa, 2015). O autor também invoca o reconhecimento do fenômeno utópico como correnteza contra o sentido linear do tempo, ou seja, tanto o passado quanto o futuro são partes de um mesmo pensamento-forma que movimenta os acontecimentos artísticos e as práticas alternativas sociais, conforme pontuamos no editorial da publicação (Gogan; Vergara, 2015).

Operando como força articuladora entre tempos, espaços e geografias distintas, a revista também revelou-se como pensamento-forma, facilitando e estruturando esses movimentos. Tais como o estudo de caso “Rubens Gerchman: a demissão no bolso e Laboratório Contemporâneo”, que articula e conecta momentos distintos de experimentalidade entre os anos 1970, quando Gerchman era diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1975-1979), e um grupo de 17 artistas contemporâneos que, entre 2014 e 2015, participaram de uma formação vital de “des-educação”, coordenada pelo Instituto MESA e o Coletivo E, em colaboração com a Casa Daros, na época da sua exposição sobre os anos de Gerchman à frente do Parque Lage. Inspirado na experimentação inaugurada por Gerchman e outros artistas-professores, como Hélio Eichbauer, o curso abriu novos caminhos. Articulando estes diálogos, a revista é ferramenta de situamento, registro, e reflexão.

Essa potência foi plenamente realizada com a quinta edição, *Cuidado como método*, de 2018, resultado de uma colaboração entre artistas, pesquisadores e organizações na Escócia – Artlink e Collective – e o Projeto arte_cuidado, coordenado por mim e a pesquisadora e curadora Izabela Pucu, compondo uma rede diversa de artistas, curadores, terapeutas, educadores, pesquisadores e organizações que atuavam nas interfaces da arte, saúde e meio-ambiente em diversos territórios e contextos no Rio de Janeiro.³ Tomando como central a ideia do “cuidado como método”, visávamos o cuidado como fio que relaciona e entrelaça essas práticas, territórios e campos. Considerando a precariedade envolvida nesses contextos, procuramos formas de conectá-los de modo a registrar e refletir sobre este *know-how* e, no processo, agilizarmos potências de produzir novos fazeres e saberes integrados.

Além de estudos de casos, artigos e ensaios visuais, novas categorias editoriais emergiram na quinta edição, estabelecidas em colaboração com os participantes: diálogos, intervenções e um glossário. Os diálogos e intervenções ofereceram uma oportunidade de aprofundar os encontros entre artistas brasileiros e escoceses e os debates e visitas realizadas como parte do seminário internacional *Cuidado como método*, realizado em 2017. O glossário ampliou a rede

3 Para mais informação sobre o projeto e sua história, ver o editorial da Revista MESA, n. 5, 2018. <https://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/5/editorial/>

de colaboradores da edição convidando outros interessados nos trânsitos entre arte, clínica e cuidado para contribuir com verbetes, destacando a “práxis” do entre.

Se o cuidado era o fio condutor que reuniu as práticas da quinta edição, a justiça social e o “escondido” tornaram-se os fios condutores da sexta edição, *Vidas escondidas*, de 2021. Desenvolvida ao longo de 2019 e 2021, a partir da semente geradora da exposição *Baía de Guanabara: Águas e vidas escondidas*, realizada em 2016 no MAC Niterói, a edição reuniu iniciativas distintas, porém conectadas, através de suas lutas: produções artísticas sociais nas periferias do Morro do Bumba, Niterói e São Gonçalo, no estado do Rio de Janeiro, e no Vale de Jequitinhonha, em Minas Gerais: buscas pela verdade escondida por apagamentos históricos, seja por trás da história racista e sexista das mulheres internadas em asilos brasileiros ou mães em luto pelas suas crianças desaparecidas na cidade de Juárez no México; abusos cometidos contra os povos indígenas ao legado transgeracional da repressão política durante as ditaduras no Brasil, Argentina, e Chile; e confluências entre arte e ativismo na Pequena África na zona portuária do Rio de Janeiro, até as práticas socialmente engajadas em diferentes contextos geográficos e socioculturais na Irlanda, Escócia e Chipre (Gogan; Vergara, 2021, n.p.). Ao articular, agregar e instigar, a revista se mobiliza como agente de conectividade indagando sobre o que pode a arte no mundo contemporâneo.

Na sétima edição, *Corpo, chã, coração*, lançada no segundo semestre do 2025, a revista, como pensamento-forma e fio de cuidado e justiça social, virou corpo-mundo/mundo-corpo, enfatizando a potência da arte como dispositivo de interseccionalidade de ativismos de gênero, anti-racismo e meio ambiente e de conectividades em um mundo marcado pela fragmentação. Uma nova proposta editorial convidou três artistas residentes/co-editores, no intuito de desenvolver contribuições de forma orgânica, poética e singular. Ancoradas nas práticas e pesquisas dos artistas, a revista tornou-se residente nos seus projetos, dialogando e se reinventando a partir de seus processos criativos, abraçando a “não escalabilidade”, como aponta Anna Tsing (2012), sendo fundamentalmente dirigido pelas relações e transformado por elas.

Susan Thomson, cineasta escocesa e ativista LGBTQIAPN+, trabalha nas fronteiras das artes visuais, cinema e literatura. Em 2022, realizou uma residência no Instituto MESA, com o apoio do Programa Plural do British Council, onde desenvolveu o curta-metragem *Tybyra e o Arlequim*, docuficção sobre direitos da natureza interseccionados com questões de gênero, racismo e colonialismo. A revista inclui um ensaio visual do filme e a edição de duas videoentrevistas realizadas como parte da pesquisa, com o geógrafo afro-brasileiro Diosmar Filho e o ecologista britânico Mika Peck. Jorge Menna Barreto, artista e educador brasileiro que atualmente é professor no Departamento de Arte e no programa de mestrado *Environmental Art and Social Practice* da Universidade da Califórnia, em Santa Cruz, nos Estados Unidos, contribui com a série de podcasts *Olho Seco*, desenvolvida no âmbito de sua pesquisa *Paisagens desidratadas*. Essa investigação, fruto de sua prática e pesquisa dos últimos 20 anos — voltadas a projetos site-specific e à agroecologia — explora as relações entre linguagem, crise ambiental e nossa capacidade de enxergar e sentir.

Já o coletivo de arte pública Companhia de Mistérios e Novidades atua na região portuária do Rio de Janeiro, antigo porto do tráfico de pessoas escravizadas. A Companhia desenvolve seus cortejos em diálogo com as tradições populares e os atravessamentos históricos e contemporâneos do território ameaçado por uma crescente gentrificação, reunindo organizações, líderes espirituais, pesquisadores, artistas e educadores. A revista situa sua prática de cortejo por meio de entrevistas, ensaios visuais, rodas de conversas e uma intervenção em colaboração com Iazana Guizzo, arquiteta e coordenadora do projeto de extensão Floresta Cidade (UFRJ), e César Oiticica Filho, cineasta e diretor artístico do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica e do Projeto Hélio Oiticica.

Além destas contribuições, artigos, diálogos e ensaios visuais trazem abordagens sistêmicas do “corpo, chão, coração” em suas dimensões situadas de resistência e criação,⁴ incluindo perspectivas indígenas de Sandra Benites, João Paulo Tukano e Juan Lopez Íntin; a vitalidade da cena Ballroom de São Gonçalo (RJ) com a jovem curadora Melanie Mozzer e a artista trans Rothyer Kali; a ressonância do *salatório* de Stella do Patrocínio, registrado no antigo manicômio Colônia Juliano

4 Disponível em: <https://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/7/>

Imagem página a seguir: Laboratório Inventário/ Invenção, realizado como parte do Encontro Internacional *Cuidado como método #2*, no Saracura, Rio de Janeiro, 29 de setembro, 2017, com Cata- encontros de Ernesto Neto (2013). Foto: autor desconhecido. Fonte: Editorial Revista MESA n. 5. *Cuidado como método*, 2018.





Moreira, no Rio de Janeiro, com Anna Carolina Vicentini Zacharias, Diana Kolker, Natasha Felix e Sara Ramos; o caso da Casa Resistências, iniciativa de luta pelos direitos e políticas públicas para mulheres LBT da Favela da Maré com a colaboração de referências em fotografia popular, Imagens do Povo, além de outras potentes contribuições. Entrelaçando estas práticas de resistência e criação, *Corpo, Chão, Coração* investe, como sugere Lorena Cabnal, falando do ativismo feminista comunitário-territorial na Guatemala, em *acuerpamiento*⁵ (apud Niño, 2023). Isto é, em buscar o comum que atravessa as lutas, *acorpando* solidariamente; “eu + 1”, contribuidores e colaborações. O chão aqui é horizonte na busca de outros modos e práticas coletivas de viver, criar e resistir, onde a arte atua como agente ecossistêmico de conectividades restaurativas. Assim, uma colaboração muscular, como Frantz Fanon (2005, p. 267) apontou em relação às lutas descoloniais para lidar com os desafios contemporâneos.

* * *

Projetada como plataforma viva para documentação, colaboração e reflexão, *MESA* mobiliza seu devir revista-mesa ao atuar como “mesa” entre artistas, pesquisadores, instituições, universidades, comunidades e campos de diversas áreas dentro e fora do Brasil. Entendemos que os contribuidores e suas redes são nossos primeiros públicos. Até agora, temos mais de 400 contribuições/participantes de diversos países e regiões do Brasil. Nosso desafio é mobilizar formas outras de crescer além dos números, através de um modo de trabalhar que possa fortalecer os “nós” solidários e os mundos micrológicos que eles abrem, numa tentativa similar aos cogumelos matsutake de Anna Tsing (2012), de contribuir para relações transformadoras e de mutualidade. Defendemos o “futuro ancestral”, como diz Ailton Krenak, na busca de *sementear*⁶ diálogos transversais, aproximando pessoas, conectando-as e devolvendo um território fértil de trocas e escutas. Outra dimensão desta tessitura é a tradução, por enquanto apenas para inglês, como pedagogia expandida, compartilhando

5 O termo *acuerpamiento* é um neologismo de origem latino-americana, usado nos contextos feministas, decoloniais e antirracistas, sem tradução direta para o português. Ele deriva do verbo *acuerpar*, do espanhol *cuerpo* (corpo), e carrega significados que envolvem dar corpo à luta, agir com o corpo como forma de resistência, solidariedade encarnada e presença coletiva física ou simbólica.

6 Como o português não é minha língua materna, ando criando neologismos, mais acidentes linguísticos do que conceitualizações intencionais. A expressão “Sementear” emergiu em um encontro na Companhia de Mistérios e Novidades. Ao querer dizer semear, falei “sementear”, verbo que foi abraçado com entusiasmo pelo grupo presente como verbo juntando tear e semente numa ação continuada de semear.

e conectando vozes e mundos. Assim, reafirma-se a base ética do Instituto MESA, com ênfase na criação ecossistêmica, nas práticas artísticas dirigidas à formação de redes de colaborações e vínculos entre diferentes setores e organizações e seus elos afetivos. O método de publicação da revista é tanto dispositivo como “conceptáculo”, neologismo ofertado pelo poeta Francis Ponge (2002, p.191) em seu livro de conversas, pesquisas e práticas chamado *A Mesa*. Cada edição, ao mesmo tempo em que constrói, também se volta como bumerangue às questões das edições anteriores. Atuando como uma membrana em constante evolução de micropolíticas, contato e reciprocidade, muitas das contribuições são resultados de longas conversas e colaborações que ainda seguem em processo. “Um bicho feito de nós”, ecossistema feito a mão, a revista se abre como vivência, como se fosse um jantar ampliado no tempo com várias entradas, encontros, descobertas e conversas inacabadas.

Referências

- ALA PLÁSTICA. Iniciativa biorregional: A redefinição dos espaços de criação e ação. *Revista Mesa*, Rio de Janeiro, n. 2, abril. 2015. Disponível em: <https://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/2/iniciativa-biorregional-a-redefinicao-dos-espacos-de-criacao-e-acao/>. Acesso em: 30 maio 2025.
- BORJAS-VILLEL, Manuel J. VELÁZQUEZ, Teresa orgs. *Lygia Pape: Espaço Imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- BRUM, Eliane. *Eu + I: uma jornada de saúde mental na Amazônia*. 2018. Disponível em <http://elianebrum.com/documentarios/eul-uma-jornada-de-saude-mental-na-amazonia/> Acesso em: 25 maio 2025.
- CONDEIXA, Roberta. Juan Manuel Echavarría: Biografias de múltiplas vozes na guerra que não vimos. *Revista Mesa*, Rio de Janeiro, n. 2, abril. 2015. Disponível em: <https://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/2/juan-manuel-echavarria/>. Acesso em: 30 maio 2025.
- FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005

- GOGAN, Jessica; VERGARA, Luis Guilherme. O passado como pensamento-forma: Práticas híbridas/zonas limites e arqueologias de contrafluxos do futuro. *Revista Mesa*, Rio de Janeiro, n. 4, maio. 2015. Disponível em: <https://institutomesa.org/revista-mesa/edicoes/4/editorial/>. Acesso em: 30 maio 2025.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das letras, 2022.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998
- MORENO, Felipe. René Francisco e as pragmáticas pedagógicas. *Revista Mesa*, Rio de Janeiro, n. 2, abril. 2015. Disponível em: <https://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/2/rene-francisco-e-as-pragmaticas-pedagogicas/>. Acesso em: 30 maio 2025.
- NUNES, Rodrigo. Por uma política de contracafetinagem. *Revista Mesa*, n. 3, maio. 2015. Disponível em: <https://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/3/rodrigo-nunes/> Acesso em: 30 maio 2025.
- PATINHO NIÑO, Diana Milena. A philosophical conversation with Lorena Cabnal from Guatemala. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 31, n. 3, e89457, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/4DfwsdcBSVTqdbfTGG9rMTb/>. Acesso em: 25 maio 2025.
- PELBART, Peter Pál. Think Piece: Notas sobre o contemporâneo. *Revista Mesa*, n. 3, maio. 2015. Disponível em: <https://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/3/think-piece/>. Acesso em: 30 maio 2025.
- PONGE, Francis. *A Mesa*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2002.
- SACRAMENTO, Nuno. Maker's Meal e a produção do novo comum. *Revista Mesa*, n. 1, fevereiro. 2014. Disponível em: <https://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/1/makers-meal-e-a-producao-do-novo-common/>. Acesso em: 30 maio 2025.

- SOUSA, Edson. I margens utópicas: Contrafluxos do futuro. *Revista Mesa*, n. 4, maio. 2015. Disponível em: <https://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/4/think-piece/>. Acesso em: 30 maio 2025.
- STRECK, Danilo (org.) *Fontes da pedagogia Latino-Americana: Uma antologia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- TABORDA, Tato. *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequência de insurgência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.
- TSING, Anna. On Nonscalability: The Living World is Not Amenable to Precision-Nested Scales. *Common Knowledge*, vol. 18, ed. 3, 2012. pp 505-524.
- ZEISKE, Claudia. A cidade é o espaço: arte, comunidade e lugar. *Revista Mesa*, n. 1, fevereiro. 2014. Disponível em: <https://instituto-mesa.org/revistamesa/edicoes/1/a-cidade-e-o-espaco-arte-comunidade-e-lugar/>. Acesso em: 30 maio 2025.

***Programa Territórios,
lugar de vida e invenção:
a escola e os espaços formativos***

Giselle Rocha

Lilian L'Abbate Kelian



Barco que leva estudantes para a escola Unidade Pedagógica Nossa Senhora dos Navegantes, 2024, Igarapé do Aurá, em Belém (PA). Foto: Dirceu Bibiano Duarte.



COEJAI, XVIII ENEJA, estudantes da EJA e turma de alfabetização, população Nossa Senhora dos Navegantes, apresentando a tessitura de paneiros — prática ancestral ribeirinha, Belém, 2024. O encontro destacou igualdade social, justiça ambiental e os Planos Municipais de Educação como garantia de direitos.

Programa Territórios, lugar de vida e invenção: a escola e os espaços formativos

Giselle Rocha¹

Lilian L'Abbate Kelian²

O ensaio de Giselle Rocha e Lilian L'Abbate Kelian apresenta o Programa Territórios, iniciativa do Instituto Tomie Ohtake em parceria com organizações educacionais, dedicada a fortalecer o elo entre escola e território por meio da arte e da cultura. Ao articular a experiência de uma instituição de arte contemporânea com redes de ensino público, o programa demonstra como o campo artístico pode transbordar paredes institucionais e exibitivas, tecendo conexões com a esfera da educação. Valorizando o currículo vivo e a educação integral, o texto evidencia práticas que fortalecem vínculos comunitários, acolhem perspectivas diversas e aproximam saberes diversos e integrados como importantes componentes de uma educação democrática e ambientalmente consciente.

1 Mestra em Estudos Literários pela UFMG, Giselle Rocha é especialista em educação integral e territórios pelo Instituto Tomie Ohtake.

Autora de livros didáticos reconhecidos pelo PNLD, professora e pesquisadora sobre as relações entre literatura e memória.

2 Educadora, formada em História pela USP, Lilian L'Abbate Kelian. É superintendente de educação no Instituto Tomie Ohtake. Educação democrática, formação de educadores, mediação em instituições de arte e cultura são seus focos de pesquisa e de atuação profissional.

Estamos em tempos de ressignificação das nossas formas de viver. Poderíamos nos deter em diferentes campos do saber, mas o olhar desta escrita se constituirá pela escola, pelo território e pelas formas de aprender. Para realizar este percurso, contaremos um pouco sobre o Programa Territórios idealizado pelo Instituto Tomie Ohtake, em parceria com a Associação Cidade Escola Aprendiz e o Centro de Referências em Educação Integral, com recursos captados por meio do Ministério da Cultura, via Lei de Incentivo à Cultura. Trata-se de uma ação que valoriza a importância do elo escola-território, ao mesmo tempo em que fomenta o mapeamento e o reconhecimento de práticas inovadoras.

Para começar

O Instituto Tomie Ohtake desempenha um papel fundamental na promoção da arte e da cultura no Brasil, com foco na democratização do acesso e na valorização da diversidade. Ao oferecer uma programação pública e gratuita, a instituição se compromete a abrir espaços para diferentes vozes e experiências. Além disso, suas ações educativas são projetadas para facilitar a compreensão das interseções entre arte, vida contemporânea e as várias dimensões da diversidade sociocultural, étnica, sexual e de gênero. Esse trabalho não apenas enriquece a experiência artística, como também fortalece a inclusão e a participação comunitária.

A fruição da arte e da cultura, a expressão em suas múltiplas linguagens e os respectivos diálogos que essas atividades ensejam, especialmente quando mediadas por uma pedagogia desejante, promovem comunidades plurais e de pertencimento, sendo indispensáveis à vida democrática. É justamente assim que “a língua rebenta, se recusa a estar contida dentro de fronteiras. Fala a si mesma contra a nossa vontade, em palavras e pensamentos que invadem e até violam os espaços mais privados da mente e do corpo” (hooks, 2017, p. 223).

Sob essa perspectiva, a concepção educativa do Instituto Tomie Ohtake é atravessada por quatro compreensões estruturantes: o entendimento de que a recepção da arte e da cultura pelos seus múltiplos públicos é parte constitutiva dos fenômenos artísticos e

culturais; o reconhecimento do papel da educação antirracista e das relações étnico-raciais como indispensáveis para o aprofundamento da democracia; a articulação com os múltiplos territórios dos públicos que nos acessam como parte de uma escuta multidimensional; e a inclusão e a acessibilidade como inquietações permanentes que nos movem para uma visão crítica das barreiras de acesso que desejamos superar.

Partindo da concepção de educação integral que articula as dimensões corporal-mental, política-acadêmica, racional-sensível do desenvolvimento de estudantes, desde 2016 o Programa Territórios Tomie Ohtake tem mapeado, reconhecido e fortalecido projetos de escolas públicas brasileiras que estejam em diálogo com seu território, seus agentes, saberes e culturas.

Gabriela Moulin, diretora executiva do Instituto, retoma o olhar do filósofo Edouard Glissant para o território:

Nossa localização é inescapável. O lugar é crucial, nós não estamos flutuando no ar, isto é, você não pode estar aqui e pensar que está à parte do mundo e nem pensar que o mundo é apenas aqui. Na verdade, o mundo está em mim e eu estou no mundo. O mundo é uma mistura. Sendo assim, só conseguimos entender o mundo se partirmos de um lugar, não conseguimos entendê-lo de forma vaga e difusa. (GLISSANT, 2021, p. 18).

Território, para nós do Instituto, incorpora essa noção de “localidade” ao mesmo tempo que a sobrepuja, trazendo para o cerne do conceito a ideia de “territorialidades”, assim mesmo, no plural, as quais Deleuze e Guattari (1995) compreendem como processos de “(des/re)territorialização”. Há, nesse caminho, uma generosidade ao olhar para o território educativo não apenas como espaço de convivência e transiência, mas, sobretudo, como “espaço vivido”, um lugar de construção da subjetivação marcado pela presença do humano, o que implica, no mínimo, a inclusão das narrativas da diferença. Portanto, pensar a educação a partir do território é pensar em suas especificidades, em um espaço marcado pela diversidade. É “aquele

dar-se as mãos de que eu falei, uma epistemologia compreensiva ecológica. Você dar a mão ao próximo no território é um exercício para a sensibilidade” (Sodré, 2020, p. 112). De acordo com Gabriela Moulin, em fala proferida no evento da 8ª edição do Prêmio Territórios, “a ideia de território aliado à escola por meio de sua cultura é o melhor caminho para entendermos o mundo e nos entendermos no mundo”.

Programa Territórios: vivências compartilhadas, mãos dadas do saber

Criado em 2016 e inicialmente categorizado como “prêmio”, o atual Programa Territórios nasceu com o apoio da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo e teve a finalidade preliminar de selecionar dez experiências pedagógicas de escolas públicas municipais da capital paulista que exploravam as oportunidades educativas do território onde estavam inseridas, integrando os saberes comunitários e escolares.

As ações de premiação incidiam na formação de rede, com encontros de conexão e reflexão, marcados pelo planejamento compartilhado com o grupo de professores/ as em interlocução com coletivos e divulgação das experiências selecionadas por meio da produção de minidocumentários.

De lá para cá, o prêmio se tornou nacional e passou a contemplar projetos que promovam a conexão efetiva dos saberes e fazeres desenvolvidos nos territórios com aqueles expressados nos currículos escolares; que potencializem a aprendizagem; que valorizem diferentes culturas, manifestações estéticas, poéticas, artísticas e/ou religiosas; e que revelem caminhos possíveis para a construção de um território educativo, fortalecendo parcerias e ações comprometidas com a igualdade de direitos, as conexões culturais, a pesquisa sobre as tecnologias digitais e ancestrais, o brincar, o sonho e o compromisso ambiental, entre outras questões urgentes do nosso tempo.

Além de iluminar experiências significativas, o Programa Territórios Tomie Ohtake também é marcado por seu caráter formativo, oferecendo vivências sensibilizadoras e interdisciplinares no campo da arte e da cultura, envolvendo o/a professor/a, os demais segmentos da escola e representantes da comunidade.

Nesta história, as 85 experiências escolares reconhecidas³ formaram uma rede a partir do Programa, ampliaram e disseminaram suas práticas, fortalecendo compromissos com o direito à educação integral, democrática, acessível, antirracista e ambientalmente responsável, construída no enlace com seu território e respectivos movimentos culturais. Ao reverberar práticas inovadoras e potentes, o Programa também se apresenta como contribuição fundamental para a educação pública no país, valorizando a escola e apoiando sua compreensão como produtora de conhecimento.

Lugar de se formar e de ser

Na publicação *Prêmio Territórios: ideias sobre educação integral e a relação escola-território*, a então coordenadora Natame Diniz relata um dos eixos primordiais que estrutura o Programa: a formação de professores/as. Denominado “Encontros de Conexão e Reflexão”, esse espaço é um lugar potente de investigações coletivas sobre a educação e a cultura que agrupa os/as profissionais das escolas selecionados a cada ano. “No momento de gestar essa ação, percebemos fortemente que a arte e a poesia são intrínsecas ao ato educativo”, comenta Diniz.

Em todos os Encontros de Conexão e Reflexão, a imaginação e a experimentação encontraram um lugar fecundo ao abriremos espaços para conhecer novas formas de ler o mundo, de exercitar a escuta e de ensinar e aprender a partir de lugares desconhecidos e também conhecidos, que se transformam e se ressignificam com a ajuda do olhar do outro. [...] O sentido é o de entender, cada vez mais profundamente, em um jogo pedagógico de descoberta do que é vivo, onde, como, e por que nos constituímos enquanto rede, uma rede de educadores que refletem as ‘aprendizagens como processos de ramificação e desramificação de pessoas para a constituição de novas gênesis pessoais’” (Diniz, 2020, p. 187)

3 Escolas premiadas. Site Instituto Tomie Ohtake. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/territorios/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

Princípios formativos

Um dos pilares do Programa Territórios é que as ações ocorridas na escola tenham como foco o desenvolvimento integral dos/as

estudantes: “Os sentidos da corporeidade – a escuta, o paladar, o olfato, o tato e o movimento – foram excluídos das formas de aprendizagem, como se o conhecimento que vem deles não fosse válido diante do que se atinge com a articulação intelectual. [...] perceber é uma forma de conceber o mundo” (Gianotti, 2024, p. 99).

Diante desse princípio, o desenvolvimento integral tem como objetivo a superação das dicotomias corporal-mental, afetivo-racional, acadêmico-político; a articulação das ações culturais e escolares como elemento da intersectorialidade da política de educação integral e da política de cultura; valorizar a escola pública como lugar da democratização a arte e da cultura; priorizar a centralidade da expressão artística/ cultural dos estudantes na “costura” dos diversos elementos do percurso escolar dos estudantes; reconhecer as manifestações culturais do território, a experiência da fruição e da experimentação de linguagens artísticas e valorizar as identidades culturais e direito à alteridade.

Escola e território

Para o Instituto Tomie Ohtake, a noção de território articula diferentes escalas, do local ao global, relações de identidade e alteridade, de solidariedade e atenção aos desafios comuns. Entretanto, embora tenhamos esse ideal de que no território há sempre uma comunidade que lhe corresponde, raramente as diferentes culturas e formas de vida, em sua diversidade, configuram uma comunidade de fato democrática, sendo o território permeado por conflitos, muitas vezes tão desintegradores que impedem algumas coexistências. Nos deparamos, então, com um campo de visão mais amplo e democrático, em que “a noção (idealizada) de uma época em que os lugares (supostamente) habitados por comunidades coerentes e homogêneas é contraposta à fragmentação e à ruptura atuais. Claro que a contrapartida é de alguma forma dúbia: ‘lugar’ e ‘comunidade’ raramente tem coincidido”, como aponta a cientista social e geógrafa britânica Doreen Massey (2000, p. 177-178).

Ora, se reconhecermos, como ressalta Massey (2000, p. 183), que as pessoas têm identidades múltiplas, pode-se dizer a mesma coisa dos lugares. Ademais, essas identidades múltiplas podem ser uma fonte de pluralidade, de conflito ou de ambos.

O Programa Territórios apoia escolas públicas a inventarem comunidades por meio da arte e da cultura, que são formas potentes e agenciadoras de mediação e negociação dos valores sociais de modo a produzirem um “comum sensível”, isto é, uma coletividade de diferentes que não apenas fomenta valores democráticos ou reconheça e respeite a diferença, mas que a deseje, que a festeje e, sobretudo, que contribua para criar formas novas de narrar as diferenças.

O desafio que proponho aqui é imaginar cartografias, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisamos entrar em conflito ao evocar diferentes histórias [...]. Estas narrativas são presentes que nos são continuamente ofertados, tão bonitas que conseguem dar sentido às experiências singulares de cada povo em diferentes contextos de experimentação da vida no planeta (Krenak, 2022, p. 32-33).

Nessa comunidade que se inventa cotidianamente por meio da arte, da cultura e da educação, não se pode prescindir da atenção ao impacto das ações humanas em relação ao meio ambiente. Neste sentido, ser sustentável, como tanto se advoga hoje em dia, presume uma conjunção de ideais e práticas que interseccionem sociedade, cultura e educação de maneira acolhedora e sensível.

A questão da sustentabilidade, como sabemos, não se vincula apenas à preservação (ou conscientização) ambiental. Há, para além disso, um *caminho da sustentabilidade* que se constitui como metodologia para nos aproximarmos das práticas e experiências artístico-culturais na contemporaneidade (Cuéllar, 1997). É, em resumo, a presença da *imaginação* no cotidiano das pessoas, como prática social, que reflete as nossas vivências particulares e as das/os outras/os e que integram nossas diversas realidades, trazendo à cena o que aqui chamamos *narrativas da diferença*. É que são exatamente esses *territórios*, são “essas marcas e rastros que geram diferenças, produzem valores a partir de práticas culturais historicamente situadas registrando, pondo em evidência e distinguindo fazeres de determinado período ou época” (Martins, 2008, p. 22).

E os novos modos de educar nos diferentes territórios?

“Entre lançar-se para o futuro e para o incerto, como uma semente, e brotar em solo novo, existe uma construção constante. Essa é a construção de todos nós [...]” (Hoshino, 2024, p. 99)

É bonito, no fim das contas, ver como os processos criativos conseguem sempre nos surpreender. Considerado como um processo vivo, lapidado não apenas pelos contornos propostos pelo Instituto Tomie Ohtake ao idealizar as ações do Programa Territórios, mas principalmente pelas experiências participantes no correr de seus dezesseis anos de existência, o Territórios foi se consolidando como um “esticador de horizontes”, diria o poeta Manoel de Barros (Barros, 2000).

Desde a saída de barco para os territórios construtores deste saber até a confecção coletiva-colaborativa dos diferentes territórios de vivências, o Programa traz para o centro da cena as pessoas que dele participam e colaboram com a sua construção. E, na sequência, formam e/ou convidam à formação pessoas que tão logo se perceberão criadoras de epistemologias próprias, na esteira da diversidade e de práticas cada vez mais plurais:

Para Massey (2000, p. 185), “parece [...] que precisamos de um sentido global do local, de uma consciência global do lugar.” Como podemos, diante do apontamento de Massey, perceber a singularidade de cada escola para chegarmos a este sentido global?

O Programa Territórios, que se iniciou no município de São Paulo, conquistou abrangência nacional em 2021. As quatro primeiras edições foram realizadas com escolas municipais da capital entre 2016 e 2019.⁴ Na primeira, aparecem temáticas que revelam a potência do olhar para o território, a circulação pelo bairro, os saberes locais apropriados, dentre outras práticas educativas. O reconhecimento do território como espaço educativo, sem necessariamente termos temáticas específicas sobre esses territórios, potencializa este olhar sensível para o território como uma potência para se aprender além dos muros da escola.

A partir da segunda edição, realizada em 2017, as propostas vencedoras já começam a explorar conteúdos e temáticas urgentes ao nosso tempo, ampliando o olhar para o território. A presença de questões de gênero, diversidade e acessibilidade, evidenciam que as temáticas interseccionais começam a nascer dentro da escola.

Temos de aprender várias linguagens. Temos de aprender a tornar-nos atentos, disponíveis às linguagens cuja designação de novos territórios, sua expressão de novas tomadas de consciência, os acadêmicos ainda não compreenderam. Temos de aprender a fazer frutificar seus enriquecimentos potenciais. O Paradigma do Sensível parece-me particularmente bem colocado para favorecer a abertura à experiência biográfica sensível, encarnada e acolhendo um advir inédito (Josso, 2012, p. 19).

Da terceira para a oitava edição, o número de projetos vencedores que demonstram a necessidade do conceito da interseccionalidade cresce ainda mais. Se pensarmos no que diz Patricia Hills Collins sobre a teoria social da interseccionalidade, que tem como objeto a interação dos sistemas e matrizes de poder, tendo em vista a transformação das realidades opressivas, facilmente concluiremos que

O que mudou foi ter surgido um novo modo de olhar para as desigualdades sociais e para possibilidades de mudanças sociais. Enxergar os problemas sociais causados pelo colonialismo, pelo racismo, pelo sexismo e pelo nacionalismo como interconectado conferiu uma nova perspectiva às possibilidades de mudança social (Collins, 2022, p. 14).

É admirável como a Escola Municipal Tennyson Fontes, localizada no Povoado Muquém, no município de Itabaianinha (SE), vem desenvolvendo, desde 2022, um trabalho de pesquisa e valorização da produção do coletivo de artesãs Mulheres Vassoureiras, que utilizam como matéria-prima a pindoba, uma espécie de palmeira também conhecida como babaçu. Além de realizarem pesquisas e entrevistas com as artesãs, os/as estudantes desenvolveram encontros, parcerias e uma exposição com o coletivo.

4 Devido ao isolamento causado pela pandemia da Covid-19, em 2020, não houve a premiação.

Como se pode concluir, quando o território inaugura as subjetividades circundantes, pertencentes, presentes vai muito além de uma mera localidade:

Há a especificidade do lugar que deriva do fato de que cada lugar é o centro de uma mistura distinta de relações sociais mais amplas com as mais locais. Há o fato de que essa mesma mistura em um lugar pode produzir efeitos que poderiam não ocorrer de outra maneira. Finalmente, todas essas relações interagem com a história acumulada em um lugar e ganham um elemento a mais na especificidade dessa história, além dele interagir com essa própria história imaginada como o produto de camadas superpostas de diferentes conjuntos e ligações tanto locais quanto com o mundo mais amplo (Massey, 2000, p. 185).

Para terminar, celebramos as escolas que valorizam o currículo vivo, o currículo que explicita as práticas educativas, articulando mudanças, reorganizando-se a cada singularidade de seu território. Como refletir e produzir estratégias de inventar territórios, cultivar comunidades em plataformas sustentáveis, culturais e plurais?

Talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo. Quem disse que a gente não pode cair? Quem disse que a gente não caiu? (Krenak, 2020, p.57).

Referências

- COLLINS, Patricia Hill. *Bem mais que ideias*. A interseccionalidade como teoria social crítica. São Paulo: Boitempo, 2022.
- CUÉLLAR, Javier Perez. *Nossa diversidade criadora*. Campinas: Papirus; Brasília: Unesco, 1997.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DINIZ, Natame. Experiências de formação no Prêmio Territórios: encontros de conexão e reflexão. In: ARRUDA, Felipe (org.). *Prêmio Territórios: ideias sobre educação integral e a relação escola-território*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2020.
- GIANOTTI, Sirlene. Vivenciar-se no fazer. In: PRADO, Divina; CARNEVALLI, Felipe; MOULIN, Gabriela (coord). *Barro*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2024.
- HOSHINO, Rachel. O barro é o devir. In: PRADO, Divina; CARNEVALLI, Felipe; MOULIN, Gabriela (coord). *Barro*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2024.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- JOSSO, Marie-Christine. O corpo biográfico: corpo falado e corpo que fala. *Revista Educação & Realidade*, Porto Alegre, Faculdade de Educação, v. 37, n. 1, p. 19-31, jan./abr. 2012.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MARTINS, Raimundo. Das belas artes à cultura visual: enfoques e deslocamentos. *Visualidade e Educação*, Goiânia, Funape, 2008.
- MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, Antonio A. *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000. p. 177-186.
- SODRE, Muniz. Reinventar a educação é habitar o território do sensível. In: ARRUDA, Felipe (org.). *Prêmio Territórios: ideias sobre educação integral e a relação escola-território*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2020.

***Arte e território como vocação pedagógica na
ação extensionista: O Casco Pós-Balsa***

Luciano Nascimento



Projeto Casco Pós-Balsa, registro de encontro público no território, 2024.



Vista aérea da região do Pós-Balsa, São Bernardo do Campo, 2024.

Arte e território como vocação pedagógica na ação extensionista: O Casco Pós-Balsa

Luciano Nascimento¹

O ensaio de Luciano Figueiredo discute o papel da extensão universitária no Brasil, ressaltando sua condição historicamente marginalizada em relação ao ensino e à pesquisa, apesar do reconhecimento constitucional de 1988 e das normativas recentes que buscam fortalecê-la como dimensão indissociável da vida acadêmica. A partir desse debate, o autor apresenta o Casco Pós-Balsa, projeto de extensão vinculado à UFABC, desenvolvido em um território periurbano estratégico e marcado por tensões socioambientais, históricas e culturais. O texto descreve o processo de construção do projeto — baseado em pesquisa territorial, parcerias com organizações locais, ações pedagógicas e programas de residência artística — e evidencia como experiências artísticas colaborativas podem se articular à educação, à memória e ao meio ambiente através da vinculação universitária. Em síntese, o ensaio propõe compreender o Casco como um laboratório de práticas extensionistas, no qual a arte se afirma como tecnologia social e ferramenta de diálogo entre a academia e sociedade, revelando tanto as possibilidades quanto os desafios de iniciativas desse tipo no contexto contemporâneo.

¹ Luciano Nascimento é doutor em Estética e História da Arte (PGEHA-USP) e mestre em Estética e Filosofia da Arte (UFOP). Foi professor de Sociologia da Arte e de Arte Contemporânea no Curso de Artes Visuais (FMU-SP), é pesquisador vinculado à Universidade Federal do ABC e, junto com Lola Fabres, é coordenador do projeto de extensão Casco Pós-Balsa: Programa de Integração Arte e Comunidade (Escola Parceira - PRILEI).

Em uma entrevista concedida ao Fórum Permanente IEA-USP², em 2009, Walter Zanini faz um balanço sobre o processo de incorporação da arte no contexto universitário brasileiro. Segundo sua avaliação ele se deu de forma lenta e tardia.

Desde a criação da Universidade de São Paulo, nos anos 1930, havia a previsão da instalação de um instituto de arte, mas a proposta nunca saiu do papel. Somente a partir dos anos 1960 é que começaram a surgir os primeiros movimentos concretos nesse sentido, com a introdução da disciplina de História da Arte no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). A arte, até então, permanecia vinculada a tradições acadêmicas restritas às Escolas de Belas Artes e ao autodidatismo de críticos ligados sobretudo à literatura. A partir da década de 1970, esse cenário começou a se transformar com a criação da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), que inicialmente incorporou teatro e cinema e, pouco depois, abriu espaço para as artes plásticas e a música. Foi nesse ambiente que surgiram os primeiros programas de pós-graduação em artes no Brasil, com o mestrado estabelecido ainda na década de 1970 e o doutorado apenas nos anos 1980.

A análise de Zanini, apresentada em linhas gerais, destaca a trajetória da USP, instituição à qual esteve vinculado. No que se refere ao processo de institucionalização da arte nessa universidade, a entrevista evidencia sobretudo as dimensões do ensino e da pesquisa; a extensão, por sua vez, não aparece como questão a ser examinada. Esse silêncio pode ser interpretado como um indício do quanto a extensão tem sido relegada a um papel secundário na atividade universitária, apesar de a Constituição Federal de 1988 reconhecê-la como dimensão fundamental da atuação das universidades no Brasil³. Para corroborar esse ponto, basta lembrar que, diante da persistente desvalorização da extensão no tripé universitário, dispositivos legais vêm, desde o início dos anos 2000, tentando instituir que ao menos 10% das atividades acadêmicas estejam vinculadas a ações extensionistas. Ressalte-se ainda que grande parte dos projetos de extensão existentes reproduz a concepção presente no ordenamento legal de 1931, quando, segundo o Decreto nº 19.851/31, Art. 42, “a extensão universitária será efetivada por meio de cursos e conferências de caráter educacional ou utilitário, uns e outras

2 Baldini, L., Grossmann, M., Prado, P., & Spricigo, V. (2018).

3 Art. 207 da C.F. “Art.

207. As universidades gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão”.

organizados pelos diversos institutos da Universidade, com prévia autorização do Conselho Universitário.”

Recentemente, foram instituídos dispositivos legais que buscam atribuir um novo caráter à extensão universitária. Um deles é a Portaria nº 193/2025⁴, da Secretaria-Geral da Presidência da República, que no caput do artigo 5º estabelece que a extensão universitária voltada à participação social nos territórios deve auxiliar na execução do Programa de Articulação da Participação Social nos Estados, no Distrito Federal e nos Territórios. Outra normativa relevante é a Portaria Interministerial SG/PR-MEC nº 192/2025⁵, que aprova o documento de referência *Extensão em Participação Social*⁶, destinado a orientar e propor estratégias para a articulação entre as práticas de extensão universitária e a participação da sociedade. Esse documento, elaborado pelo Ministério da Educação em conjunto com a Secretaria Nacional de Participação Social e outras instâncias federais, constitui uma base político-pedagógica e normativa para guiar a integração entre extensão universitária e participação social no Brasil.

O documento destaca que a educação popular deve orientar os processos extensionistas, entendida como prática crítica, dialógica e emancipatória. Essa perspectiva distancia-se de lógicas assistencialistas, ao compreender a comunidade não como receptora passiva, mas como protagonista do processo de transformação social. A concepção de território também ocupa papel central: trata-se não apenas de delimitação geográfica, mas de espaço de relações, conflitos, identidades e contradições, onde a cidadania se concretiza de modo situado e plural.

Tendo essas premissas como referência, desenvolvemos o Casco Pós-Balsa, projeto voltado à criação de produções artísticas e pedagógicas vinculadas ao contexto histórico, ambiental e sociocultural da região do Pós-Balsa. A iniciativa dialoga diretamente com o novo direcionamento da extensão universitária e propõe, a partir desse horizonte, formas de inserção da arte como parte integrante desse processo.

4 BRASIL. Presidência da República/Secretaria Geral. Portaria 193 de 12 de março de 2025.

5 BRASIL. Presidência da República/Secretaria Geral. Portaria Interministerial SG-PR 192 de 11 de março de 2025.

6 BRASIL. Ministério da Educação. Extensão Em Participação Social Documento De Referência. Brasília: MEC, 2025.

O Projeto Casco Pós-Balsa constitui-se como uma ação de extensão universitária vinculada à Universidade Federal do ABC (UFABC). Ele acontece em um território cujo nome popular é Pós-Balsa, região singular do município de São Bernardo do Campo, localizada no distrito do Riacho Grande, em área imediatamente posterior à travessia da balsa que cruza a represa Billings. Enquanto a parte central e adensada do município se caracteriza por elevada densidade populacional, com urbanização consolidada, intensa atividade industrial e comercial, o Pós-Balsa se diferencia como um território de baixa densidade, em que a malha urbana é fragmentada e intercalada por áreas verdes e corpos d'água. Esse contraste entre o tecido urbano compacto da sede municipal e a dispersão habitacional do Pós-Balsa evidencia a sua condição periférica e, ao mesmo tempo, estratégica: trata-se de uma *zona periurbana*⁷, conceito utilizado para designar áreas de transição entre o urbano e o rural, onde coexistem pressões de expansão metropolitana, práticas tradicionais de uso da terra e fragilidades socioambientais.

A importância do Pós-Balsa ultrapassa a sua dimensão demográfica. Inserido em uma Área de Proteção e Recuperação de Mananciais (APRM), o território abriga extensos fragmentos de Mata Atlântica e desempenha papel crucial na preservação da Represa Billings. As restrições de uso e ocupação do solo previstas em lei refletem sua condição de área, voltada à proteção dos recursos hídricos e da biodiversidade local. Ao mesmo tempo, essa condição impõe limites e conflitos: a população residente, em grande parte de baixa renda, enfrenta restrições à urbanização e à infraestrutura, ao passo que sofre pressões do mercado imobiliário e do turismo de lazer ligado à represa. Assim, o Pós-Balsa condensa as contradições próprias das áreas periurbanas brasileiras: lugar de natureza preservada e de sociabilidades tradicionais, mas também de vulnerabilidades e disputas pelo território. Essa complexidade faz dele um espaço privilegiado para compreender as tensões entre cidade e natureza, metrópole e periferia, desenvolvimento e conservação ambiental.

Como é comum em áreas periurbanas, o território do Pós-Balsa faz fronteira com terras tradicionalmente habitadas pelos povos indígenas Guarani Mbya. A bolsista e estudante de licenciatura em

7 No sentido de ocupações rurais não-agrícolas.

Ciências Humanas da UFABC Flávia Silva Pinto destacou, em sua pesquisa histórico-social sobre a região⁸, o apagamento sistemático promovido pelos registros oficiais em relação à presença guarani nesse espaço. As narrativas institucionais sobre São Bernardo do Campo tendem a exaltar as migrações europeias e os pioneiros industriais, em detrimento do reconhecimento dos povos originários. Contudo, foi justamente a articulação entre representantes indígenas e lideranças locais do Pós-Balsa que impediu a aprovação, na revisão do Plano Diretor do município, da proposta de transformar uma área de mata da região em zona urbana, o que abriria caminho para a construção de galpões logísticos e grandes centros de armazenamento alocados sobre áreas de mananciais. Esse episódio, registrado nos anais da Câmara Municipal de São Bernardo do Campo, evidencia não apenas a força da mobilização territorial, mas também a contradição entre a ausência de registros oficiais sobre os indígenas e o papel decisivo que desempenham na defesa do território.

Em termos práticos, o Casco Pós-Balsa foi se desenvolvendo de forma processual e colaborativa. O projeto teve início a partir de pesquisas sobre o território e através da construção de vínculos com parceiros locais e lideranças comunitárias. Essa primeira etapa envolveu visitas de campo, formação de redes, levantamento de dados, pesquisa bibliográfica e escuta ativa da comunidade. A partir desse mapeamento inicial, montamos uma equipe de bolsistas universitários ligados a diferentes cursos de licenciaturas (tanto das áreas humanas, como exatas e biológicas) que passou a atuar na coleta e sistematização de informações histórico-geográficas, ambientais e socioeducacionais. Esse processo investigativo incluiu também a análise dos Projetos Político-Pedagógicos das escolas da região, fundamentais para compreender as dinâmicas educativas e comunitárias presentes no território. Os saberes produzidos nesse processo passaram a ser compartilhados em encontros e seminários multidisciplinares organizados na universidade, que tinham como intuito fortalecer o embasamento teórico e promover o diálogo entre a equipe do projeto e sua capacitação⁹.

Em paralelo, pela importância de aproximarmos o universo universitário do contexto territorial da região, organizou-se

8 Disponível em <<https://www.casco-pos-balsa.com/historico-geografica>>.

9 Para acompanhar mais informações sobre as pesquisas, metodologia e trabalhos artísticos desenvolvidos ao longo do programa, acessar pelo site <www.casco-pos-balsa.com>.



Projeto Casco Pós-Balsa, Pavel Herrera, *sem título*, intervenção nas ruínas do Pós-balsa, 2024.

um programa de residência artística que tem buscado integrar a comunidade de pesquisadores e estudantes da UFABC com profissionais do circuito das artes visuais, junto também àqueles que residem, trabalham e representam organizações locais.

A partir disso, durante o segundo semestre de 2024, estudantes-bolsistas da UFABC (das licenciaturas de Ciências Humanas e da Natureza) atuaram como professores-extensionistas na Escola Omar Bassani, desenvolvendo com os alunos do ensino médio exercícios de coleta de histórias orais e memórias locais. Essa atividade teve como objetivo fomentar um processo de construção de pertencimento identitário entre os jovens, ao mesmo tempo em que gerou insumos para os artistas residentes compreenderem melhor a cultura da região. Trata-se de uma via de mão dupla: os estudantes universitários levaram novas práticas pedagógicas à escola (como rodas de conversa sobre arte, ciência e território) e aprenderam com os saberes dos moradores e alunos do ensino médio, ampliando seus repertórios de formação docente.

Em um relato, a bolsista Evelyn Martins (licencianda da UFABC) reforça “a importância de uma prática pedagógica que considera os alunos como sujeitos e compreende o espaço escolar como um tecido social muito mais amplo”. Ela destaca ainda que “o Casco e o conteúdo acadêmico se entrelaçam com as expressões culturais e artísticas desse território, o que fortalece sentimentos de pertencimento e valorização da identidade local, tanto para estudantes quanto para futuros educadores”. Atualmente, a ação pedagógica continua com esse mesmo intuito, mas acontece ao lado da referida escola, junto ao espaço da OSC Aldeias Infantis SOS.

Além das atividades em sala de aula, o Casco promoveu eventos de divulgação e troca de saberes na própria UFABC, como a visita guiada de alunos da escola Omar Bassani ao campus universitário, realizada em outubro de 2024, e a exposição *Notas do Além-Balsa*, realizada no saguão da UFABC em dezembro de 2024. Nessa exposição, as obras produzidas na residência foram exibidas ao público universitário e ao público em geral, acompanhadas de registros fotográficos, vídeos e reflexões sobre as práticas artísticas promovidas e instalados no próprio território.

Paralelamente, o projeto envolveu algumas associações locais e iniciativas culturais e comunitárias. Uma delas é a Associação Cerâmicas Baluarte, coletivo de ceramistas sediado no Pós-Balsa, no bairro Tatetos, que manteve ateliês abertos para os residentes do Casco e colaborou com conhecimento técnico e infraestrutura para a produção artística. Também se destaca o Restaurante e Museu Nordestino, formalmente reconhecido como Museu Estadual da Cultura Nordestina, fundado pela liderança comunitária Francis Bezerra no bairro Taquacetuba. Essa instituição preserva e celebra as memórias da população nordestina migrante na região. A parceria do Casco com o Museu Nordestino permitiu a realização de intervenções artísticas integradas ao acervo local, reforçando o diálogo entre arte, memória e identidade regional. Outro parceiro é o Espaço Lar Christian, uma oficina comunitária de marcenaria, pintura e marchetaria localizada no Tatetos. Esse espaço — onde atua o artesão Celso Marcelino, mestre marcheteiro residente de longa data no Pós-Balsa — serviu de base para oficinas e trocas de saberes entre artistas e moradores.

Defendemos que as residências artísticas realizadas pelo Casco configuram-se como imersões que buscam construir um campo de imanência, de modo a possibilitar que, da convivência entre coordenadores, bolsistas, estudantes, parceiros locais e artistas, emergjam conversas, encontros, propostas e trabalhos artísticos capazes de alimentar a continuidade das ações do projeto no território. E que, também, esse processo provoque reverberações no processo de trabalho dos artistas envolvidos.

Dentre as produções artísticas que emergiram na primeira residência realizada no Pós-Balsa, vale destacar a série Pé de Barro. Em colaboração com o ceramista local Walter Alves (da Associação Baluarte), o artista, também morador da região, Gustra Martin, concebeu uma obra composta por peças cerâmicas que registram pegadas de diversos seres do território. O título faz alusão à expressão “pé de barro”, historicamente utilizada de forma pejorativa para designar moradores de áreas rurais ou periféricas. A dupla apropriou-se criativamente desse termo, ressignificando-o como um signo de orgulho e pertencimento local. Foram produzidas 25 placas de barro

com impressões de pés — abrangendo pés humanos (dos próprios artistas e moradores) e pegadas de animais da fauna nativa, como a onça parda e a capivara, além de raízes de plantas típicas como o cambuci e pariparoba. A proposta da dupla foi trazer esse conjunto de pés para o outro lado da balsa, transformando o significado da expressão popular, que ganhou uma nova carga simbólica, destacando a valorização identitária daqueles que coabitam a região.

Outro tema que emergiu durante os programas de imersão nas residências artísticas foi a questão das espécies exóticas. Por se tratar de uma área que passou por intensa ação antrópica e posterior processo de recuperação, observa-se a presença de espécies exóticas convivendo com espécies nativas da Mata Atlântica. Ao percebermos que esse assunto despertava interesse em alguns artistas, mobilizamos as bolsistas ligadas à área de biologia para iniciarmos um mapeamento mais detalhado das espécies da flora encontradas no Pós-Balsa, começando pelas áreas próximas ao território em que estamos atuando.

Em síntese, o Casco Pós-Balsa pode ser compreendido como uma experiência que, em escala local, se aproxima das grandes linhas da política extensionista democrática. Sua prática evidencia a centralidade do território enquanto espaço de memória, poder e conflito, ao mesmo tempo em que articula parcerias entre universidade, escola e comunidade a partir de metodologias dialógicas. Ao devolver à comunidade bens simbólicos, como obras, exposições, registros audiovisuais e oficinas, assim como bens formativos ligados à universidade — formação, monitorias e pesquisa aplicada —, o projeto opera dentro do marco institucional que prevê a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, conforme estabelecido na Constituição de 1988, no Plano Nacional de Educação de 2014 e na Resolução CNE/CES nº 7/2018. Mais do que afirmar-se como referência ou modelo, o Casco mostra-se como um laboratório em processo, no qual arte, educação, meio ambiente e pesquisa se entrelaçam em perspectiva territorializada, produzindo tensões e aprendizagens que ajudam a compreender as possibilidades e os desafios de práticas extensionistas no Brasil contemporâneo.





Nossa proposta busca contribuir para que a universidade fortaleça processos de diálogo com a sociedade, ampliando a presença da arte para além dos limites de um espaço restrito aos pares do próprio campo. Se, em um primeiro momento, a constituição das artes visuais no Brasil contou com a universidade como um pilar fundamental, talvez agora seja oportuno pensar em novas formas de atuação da arte contemporânea — menos voltadas a transgressões altamente especializadas e circunscritas, e mais abertas a produzir efeitos transformadores no tecido social.

Referências

- Baldini, I., Grossmann, M., Prado, P., & Spricigo, V. (2018). *Walter Zanini e a formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil. Estudos Avançados*, 32(93), 307-329. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-4014.20180047>. Acesso: 29 set. 2025.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República,. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 30 set. 2025.
- BRASIL. Presidência da República/Secretaria Geral. *Portaria 193* de 12 de março de 2025. Disponível em <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/servlet/INPDFViewer?jornal=515&pagina=3&data=17/03/2025&captchafield=firstAccess>. Acesso em: 30 set. 2025.
- BRASIL. Presidência da República/Secretaria Geral. *Portaria Interministerial SG-PR 192* de 11 de março de 2025. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-interministerial-sg-pr/mec-n-192-de-11-de-marco-de-2025-617950752>. Acesso em: 30 set. 2025.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Extensão Em Participação Social Documento De Referência*. Brasília: MEC, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/secretariageral/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/diversos/EXTENSOEMPARTICIPAOSOCIALDOCUMENTODEREFERNCIAMEC.pdf>. Acesso em: 30 set. 2025.

PEREIRA, A. dos S. *Análise das tendências de aplicação do conceito de periurbano. Terr@ Plural*, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 287–304, 2014. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tp/article/view/4345>. Acesso em: 30 set. 2025.

***Intenções e extensões:
um comentário sobre os métodos***

Jorge Bassani



Seminário *Praça das Aulas*, GeMAP na FAU-USP, 2024.



Intenções e extensões: um comentário sobre os métodos

Jorge Bassani¹

O ensaio de Jorge Bassani discute desafios metodológicos na articulação entre extensão universitária e pesquisa, defendendo-as não como apoios circunstanciais, mas como atividades-fim. O caso apresentado situa-se no bairro Jardim Gaivotas, no Grajaú, às margens da Represa Billings, em São Paulo, onde a Associação Imargem, formada por coletivos locais, reivindicou a gestão comunitária de uma área do futuro Parque Linear da Billings e convidou o Grupo de Estudos Mapografias Urbanas (GeMAP/FAU-USP) para colaborar nos debates e ações. A partir dessa parceria, consolidada no projeto Praça de Aulas, Bassani levanta questões sobre métodos: como incidir sem interferir nas pulsações do território? Como promover diálogos participativos e processos de subjetivação entre comunidade e universidade para construir um comum? O ensaio explora ainda a tensão entre estratégias e táticas (Michel de Certeau) e evidencia que a produção de conhecimento emerge da práxis situada — nas oficinas, festivais, encontros comunitários e seminários — que mobilizam saberes locais e acadêmicos de forma horizontal e processual.

1 Jorge Bassani é professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo no grupo de disciplinas de História do Urbanismo e da Urbanização.

Desenvolve pesquisas sobre arte e ambiente urbano desde os anos 1980, autor do livro *As linguagens artísticas e a cidade* (2003).

A partir dos anos 1990, localizou as pesquisas sobre cultura urbana nas transformações físicas da metrópole contemporânea, resultando no doutoramento em 2005 com o trabalho

*A função é a comunicação e na tese de livre-docência *Das intervenções artísticas à ação política urbana* (2019).*

É coordenador do Grupo de Estudos Mapografias Urbanas (GeMAP), locado na FAU-USP.

Imagem do *Atelier da Margem, Praça das Aulas*, 2024.

Territórios [Universidade/Comunidade]

O bairro Jardim Gaivotas fica numa península da Represa Billings, no distrito do Grajaú, zona sul da cidade de São Paulo. A partir do Ateliê da Margem, ou Casinha, que fica a menos de 100 metros da borda da água, a Associação Imargem — que reúne quatro coletivos do território (Imargem, Navegando nas Artes, O que cabe no meu prato? e Roda de Afetos e Arte) — atua intensamente na área de educação informal de crianças e jovens do bairro (em parcerias com as escolas públicas) há mais de uma década. São quatro frentes de trabalho: arte urbana, navegação à vela, permacultura e alimentação saudável.

Na margem leste da represa, a Prefeitura de São Paulo realiza uma grande intervenção do Programa Mananciais: o Parque Linear da Billings, entre a comunidade Cantinho do Céu (etapa inaugurada em 2010) e o Jardim Gaivotas. Com a chegada das obras e as primeiras remoções feitas no bairro, a Associação Imargem contatou a prefeitura para reivindicar que uma área do parque fosse destinada à gestão comunitária e à realização de suas atividades. Com a disposição da prefeitura para abrir as negociações, a AI convidou o Grupo de Estudos Mapografias Urbanas (GeMAP) para participar do debate. Dessa união, surgiu o projeto *Praça de Aulas*, realizado entre 2022 e 2025, com financiamento do CNPq.²

O GeMAP é um grupo de pesquisa e extensão formado em 2010, sediado na FAU-USP, com foco em estudos territoriais por meio de representações multimídia dos fluxos urbanos. O GeMAP encontrou o Imargem em 2016, quando realizava trabalhos de extensão na região da Represa Billings. Desde então, os dois grupos vêm trabalhando em parceria, tendo como objetivos os estudos dos territórios periféricos, de suas expressões e do próprio território como articulador de propostas em educação, meio ambiente e artes.

A chegada da intervenção pública e a reação do território, que reivindicou a incidência da comunidade na gestão do novo parque, impulsionou as atividades cotidianas, contínuas e territorializadas da AI a outras escalas de atuação dos coletivos do Jardim Gaivotas. Com uma longa trajetória dialógica do Imargem com o GeMAP, conhecendo bem as áreas de interesses e o alinhamento dos dois

2 Membros do GeMAP envolvidos no projeto Praça de Aulas: Carlos Zunino (DO-História-FAU); Carolina Clasen (DO-História-FAU); Cauê Maías (Artista, Pós-doc-FAU); Fabiana Duffrayer (DO-História-FAU); Letícia Borém (DO-PlanUrb-FAU); Marcos Martins (Artista e Prof. UFES); Luciano Figueiredo (Filósofo, produtor cultural – UFABC); Mariana Pardo (ME-PlanUrb-FAU, concluído). Bolsistas da graduação: Celso Pereira (AU), Natalia Hiromi (AU), Nicole Garcia (GEO), Larissa de Bessa (GEO), Beatriz Menezes (AU), Pedro de Sá GilliSa Gilli (GEO), Lorena de Oliveira (GEO), Vitoria Costa (AU).

grupos sobre diversos temas, o coletivo do Gaivotas chamou o grupo de pesquisa da universidade para discutir o projeto.

É muito importante explicitar como e com quais objetivos se deu este chamamento. Mas, primeiro, é essencial esclarecer para o que o GeMAP não foi chamado: para realizar assessoria de projeto urbano. Desde o início das negociações, a PMSP deixou claro que todo o projeto ficaria a cargo de um escritório contratado. O grupo universitário também não foi chamado para dar suporte ou intermediar as negociações. O Imargem tem consciência política de sua atuação comunitária e sempre se colocou, a partir da comunidade, como protagonista nessas negociações. E, finalmente, o GeMAP não foi chamado para conferir legitimidade acadêmica ou científica ao trabalho, uma vez que as ações do coletivo no território prescindem desse tipo de validação.

O GeMAP foi chamado para alargar o debate, para em conjunto com o Imargem desenvolver um projeto em conformidade com a escala que o trabalho adquiriu, um projeto que contemplasse as atividades práticas no território numa perspectiva de ação programática intensa e extensa de longa duração. Acima de tudo, o Imargem convidou o GeMAP para dar continuidade aos diálogos em várias frentes — de cultura e dos saberes periféricos à participação popular em projeto de intervenção urbana. Porém, o encontro em torno do projeto *Praça de Aulas* trouxe novas questões e novos desafios, principalmente para o grupo acadêmico de pesquisa.

As atividades da AI estão consolidadas e são de grande potência no cotidiano do Gaivotas. Elas têm materialidade e juntam corpos em fazeres coletivos e territorializados, sendo conduzidas por meio da partilha de saberes e tendo como método a prática. Crianças e jovens do bairro aprendem a velejar nas águas da Represa Billings orientados por quem aprendeu a navegar, navegando. O mesmo acontece em relação ao grafite, hip-hop, roda de samba, permacultura e todas as frentes de trabalhos dos coletivos na Associação. A raiz e o tronco metodológicos das atividades dos coletivos são o “aprender fazendo”.

Isso, em absoluto, significa que suas atividades são acéfalas, muito pelo contrário! São sujeitos muito bem formados, pelo território e por instituições diversas, sabem nitidamente do que estão falando e o que

estão fazendo, participam de redes de coletivos de diversos territórios, de debates em meios acadêmicos e culturais dos centros da cidade. Contudo, de nada lhes serve a codificação de teorias endêmicas; é no território e nas relações pessoais que colocam a sustentação conceitual de seus trabalhos. Por essa via, movimentam conceitos canônicos da academia, especialmente o da práxis marxista, mas não só, também explicitam os métodos de aprendizagem coletiva presentes nas ideias de Paulo Freire, ou a partilha de saberes compreendida na teoria sobre estética e política de Jacques Rancière, entre muitos outros. Mesmo porque conhecem e estudam autores diversos que articulam esses conceitos.

A questão que surge para o grupo de pesquisa é: como manter o corpo unitário do diálogo e estabelecer um comum para a troca de saberes quando a prática já existe em forma e semântica? Em outras palavras, como agir enquanto grupo de pesquisa acadêmico sem que conceitos e teorias se sobreponham à práxis, sem contaminá-la, conseguindo, na convivência participativa com ela, colocá-la na condição de produção de conhecimento?

O GeMAP tem pautado suas pesquisas pela articulação com a extensão universitária dialógica, propondo a investigação acadêmica porosa aos “saberes sujeitados” (Foucault, 1999). Temos longa experiência em trabalhos de extensão. No entanto, esses trabalhos são projetos em diálogo com comunidades externas, assim os desenvolvimentos das práticas em parceria consistem em procedimentos propostos pelo diálogo. No caso do *Praça de Aulas*, as práticas não só já existem, como são muito densas e consolidadas no território. O grande risco era, no contexto de projeto formal apresentado ao CNPq, mesmo que elaborado em conjunto, fracionar a participação do GeMAP em construir discurso científico descolado da intensidade das ações no território. A precaução foi definir métodos que atendessem a um duplo sentido: por um lado, que atuassem propositivamente na massa de acontecimentos em andamento; por outro, que constituíssem avaliações metodológicas dos processos (ativos e dinâmicos). Ou seja, métodos que friccionassem os protocolos de pesquisa científica com a criação de táticas de trabalho com o público diversificado do Jardim Gaivotas.

Estratégias e Táticas

Michel de Certeau afirma que a estratégia “postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta”; ao contrário, a tática é “um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que se distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro” (Certeau, 1998, p. 46).

Certamente está implícito nesse pensamento que estratégia e tática não ocupam o mesmo tempo e espaço. Recorremos a ele porque esclarece definitivamente o desafio que nos colocamos: sincronizar metodologia e procedimentos no processo, sabendo que ambos estão em transformação pela práxis, ou seja, estratégia e tática devem estar no mesmo tempo e espaço, no mesmo acontecimento. Praticamente toda a logística de pesquisa assenta-se sobre o trabalho empírico, o que promove desafios metodológicos em dois sentidos: um, aflorar as bases teóricas ao nível da práxis; outro, promover a participação da comunidade, de forma consciente e crítica, nas atividades práticas. Nos dois sentidos, o principal desafio é a multiplicidade de métodos.

Ao nível das estratégias, os protocolos da pesquisa científica sugerem a revisão bibliográfica para subsidiar seu problema, desenvolvimento e método, circunscritos em determinado estado da arte. Os regulamentos propõem o enquadramento no qual a pesquisa se encaixa nos panoramas teóricos de cada ambiente acadêmico. Porém, ao privilegiar o bibliográfico (referente ao texto escrito) como principal forma de revisão, constrange-se a experiência prática como produção referente autônoma. Nos propomos, nas táticas das ações, a produzir “as representações estratégicas que são [serão] oferecidas aos destinatários como produto final dessas operações”, aquelas “que escalonam a investigação prática” (Idem, p. 51). Nosso objetivo é destravar a polarização entre a operação de pesquisa e suas representações.

Em diferentes dimensões, momentos e estratégias, a literatura que sustenta as pesquisas do GeMAP (sintetizada ao final deste texto) forneceu o enquadramento teórico para nossa atuação em conjunto

com a Associação Imagem no território do Jardim Gaivotas. Esses momentos tanto se materializaram na produção do projeto *Praça de Aulas* enquanto definição estratégica, mas, efetivamente, todo o trabalho se sustentou nas táticas para sua realização — na organização, na ação e nas representações de suas múltiplas atividades. Os métodos foram sistematicamente reformatados pelos procedimentos que os colocavam em campo.

Procedimentos

“Procedimentos: Maneiras de balizar uma tecnicidade de tipo particular e ao mesmo tempo situar o seu estudo em uma geografia atual da pesquisa.”

Michel de Certeau

A execução do *Praça de Aulas* foi feita em quatro etapas, cada uma com perímetros específicos de participação comunitária, de recorte temático/técnico e de espacialidade. Para cada uma delas, foram elencados conjuntos de procedimentos específicos. Na primeira etapa, foi realizado um conjunto de oficinas com professores e estudantes da escola pública local com o objetivo de inserir o projeto na comunidade e, principalmente, configurar as táticas para as próximas etapas, considerando as manifestações dos participantes. Os recortes temáticos atravessam as áreas de atuação da AI a partir de um enunciado sobre o território, multidisciplinar quantos às técnicas, mas com foco no enunciado de cada oficina:

1. Ver, ouvir, sentir o território;
2. Pensar e representar o território;
3. Conhecer quem somos;
4. Inventar um mundo.

A etapa seguinte teve como embasamento metodológico as experiências da primeira. Por meio delas, chegou-se a formatos

absolutamente diferentes. Ao invés de atividades bloqueadas no formato de oficina, optou-se por um acontecimento que denominamos “festivais” ou “eventos”, nos quais se processavam atividades diversas e sincrônicas. Foram grandes festas abertas a toda a comunidade com alto nível de participação, com muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo entre a Casinha e a represa. Foram realizados doze desses acontecimentos, cada um com seu programa, sua finalidade festiva-conceitual, mas todos com múltiplas atividades.

A terceira etapa foram os *Encontros na margem*, reuniões da comunidade feitas na borda da represa, algumas delas com representantes da PMSP, para discutir sobre o projeto do Parque Linear e a espacialização da *Praça de Aulas* no local. A quarta foi o Seminário *Territórios da Praça: o espaço público e a educação nas periferias em debate*, encontro científico realizado na FAU-USP.

Os festivais ocorreram com periodicidade média mensal. Entre um e outro, além da pré-produção do evento seguinte, o coletivo AI + GeMAP realizava reuniões regulares para debater os procedimentos e estratégias de divulgação na comunidade, assim como para promover conversas conceituais e de avaliação, incluindo convidados externos ao Gaivotas, como Francisco Cabanzo, professor da Universidade El Bosque (UEB), em Bogotá e coordenador de trabalho de extensão em Sumapaz; ou Juan Tetamanti, professor na Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (UNPSJB), na Argentina, especialista em cartografia social. O projeto também recebeu a visita de grupos acadêmicos participantes de eventos realizados em São Paulo no período, assim como de estudantes de outras escolas públicas da região, ampliando o raio de abrangência da iniciativa.

Não é possível, aqui neste relato, descrever cada uma dessas etapas e seus procedimentos. Portanto, recorro a duas atividades que servem de exemplos de como as atividades em si, seus programas e objetivos, compunham os festivais, mas também como se organizavam enquanto experiências construtivas e disciplinares para grupos que se formavam nas atividades. Em outra direção, observou-se como atividades circunscritas em ambientes regulamentados transbordaram para as práticas festivas.

O primeiro exemplo é de um evento realizado na segunda etapa, o projeto da *Bicicloteca*. Desde a elaboração do projeto para o Edital de Divulgação Científico Cultural CNPq, prevíamos a criação de uma biblioteca que circulasse pelo Gaivotas. Pensávamos na criação de um cortejo próximo ao carnavalesco que contemplasse a biblioteca, música, estandartes e coreografia. Não existia ainda o projeto de criar uma biblioteca numa bicicleta. Existia uma ideia, um imaginário que foi se materializando projetualmente até se tornar o cortejo. O processo de materialização, durante um longo período, passou por diversas situações, muitas delas como parte de outros festivais. Primeiro realizamos debates entre nós e com outros coletivos do Grajaú. Foram grandes trocas e muito devaneio, absolutamente fundamentais para criação de laços de camaradagem e, ainda mais, para nos fazer acessar os desejos das pessoas em relação aos seus territórios. Se o que foi conversado se efetivasse, teríamos um centro cultural multidisciplinar ambulante circulando pelas ruas do bairro.

Em seguida, foram desenvolvidos quatro ateliês coletivos para a criação do dispositivo *Bicicloteca*. Em alguns momentos estavam presentes os artistas do GeMAP e do AI; em outros estudantes convidados, ou ainda crianças que, participando de outras atividades, acabavam invadindo o ateliê. O método e o dispositivo foram sistematicamente “profanados” (Agamben, 2009), mas conseguimos chegar a um projeto para execução. A construção do “veículo biblioteca” demandou outra série de encontros que aconteceram no entre-festivais ou no próprio evento. Os objetivos desta desformatividade eram dois: propiciar ao objeto a multiplicidade de visões; e formar um coletivo em torno do projeto, como de fato se formou e se comprometeu com sua materialização.

O festival foi o dia do cortejo e, naquele mesmo sábado, a construção da *Bicicloteca* foi concluída. Houve uma concentração em frente à Casinha com música e dança e, junto ao cortejo, um grupo fazia uma passeata de bicicletas, uma das atividades esportivas da AI. Além disso, aconteceu o tradicional almoço do coletivo O que cabe no meu prato?, sempre um momento de magia e afetividades, onde cada prato é uma experiência de conhecimento da produção de agricultura local.

O projeto *Bicicloteca* pode ser exemplar da configuração dos muitos procedimentos do *Praça de Aulas* no que diz respeito à sobreposição de estratégias e táticas, um dispositivo armado em situações diferentes, exposto a manipulações diversas, por vezes contínuas, por vezes disruptivas. Também é exemplar em ilustrar o caráter processual de todos os demais procedimentos: a ideia imaginação, a criação, o projeto, a construção, a catarse (Saviani, 2011). Outra evidência trazida pela *Bicicloteca* é a inquestionável capacidade das expressões artísticas, de criação e construção, em nivelar o diálogo entre saberes diversos.

Em circunstâncias muito diferentes, o outro exemplo, o *Seminário Territórios da Praça: o espaço público e a educação nas periferias em debate*, ilustra outras dimensões dos procedimentos. Trata-se da quarta etapa dos trabalhos, realizada no prédio da FAU-USP e com formatividade de encontro científico. Ele ilustra a desmontagem e remontagem desse formato pelos participantes, desde que haja estímulo à ação direta no evento. É preciso destacar que os acontecimentos no seminário não foram previstos metodologicamente na sua formatação, foram erupções espontâneas.

Mas, também é necessário evidenciar que a estratégia de chamada para o evento abria frestas que viabilizaram a profanação do dispositivo. Primeiro, enfatizou-se que o encontro propunha a troca de experiências entre as práticas e teorias; segundo, nos dirigimos à produção para além da academia: EMEIs, coletivos, ONGs, cursinhos populares...

O resultado foi que, além das comportadas sessões temáticas do seminário, algumas das apresentadoras de experiências levaram suas tribos. A FAU foi invadida por crianças abaixo dos 7 anos da EMEI Gabriel Prestes; em outra ocasião, quinze adolescentes da EMEF Jardim Sipramar se sentaram à mesa para acrescentar suas narrativas à apresentação da professora. Sabíamos que algumas pessoas levariam seus alunos ou parceiros, mas não tínhamos ideia dos níveis de transformações que as performances desses grupos causariam no evento e nos espaços da faculdade. Para nós do GeMAP, a percepção foi de que estratégias e táticas estavam vivenciando o mesmo tempo e espaço.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

CERTEAU Michel. de. *A invenção do cotidiano – Modos de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

SAVIANI, Demerval. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. Campinas: Autores Associados, 2011

***Microgeografias de ynterfluxos:
devolver a arte à Natureza Lúcida***

Luiz Guilherme Vergara



Imagem do trabalho de Gabi Bandeira, grupo Y'nterfluxos, registro de processo, tradição viva das redes na Baía de Guanabara, 2025.



Imagem do trabalho de Gabi Bandeira, grupo Y'nterfluxos, registro de processo, tradição viva das redes na Baía de Guanabara, 2025.

Microgeografias de ynterfluxos': devolver a arte à Natureza Lúcida

Luiz Guilherme Vergara²

1 Adotou-se o y (sentido de água, rio em tupi-guarani) em ynterfluxos para compor o nome do grupo de pesquisa em reuniões realizadas em 2019 a partir dos interesses comuns nas relações entre arte-ações ambientais, em especial com foco na Baía de Guanabara. Grupo de Pesquisa y'nterfluxes contemporâneos das artes-comunidade-Natureza, Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisa-processo. Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq.

2 Luiz Guilherme Vergara é professor associado do Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF), na linha de pesquisa-ação Lugar, Política e Institucionalidade, e coordena o Grupo de Pesquisa Y'nterfluxes Contemporâneos das Artes-Comunidade-Natureza (CNPq). Desenvolve estudos eco-ético-estéticos sobre agenciamentos entre artes, ciências e espiritualidades, e sobre a descolonização de práticas curatoriais, artísticas e ambientais. Foi curador-geral e diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (2005–2008; 2013–2016). É mestre e doutor em Arte e Educação pela New York University (NYU), autor de *Pragmatismo Utópico e Dilemas Éticos das Artes*, e coeditor da Revista Mesa.

O ensaio de Luiz Guilherme Vergara propõe uma revisão do papel da arte frente às crises ambientais, sociais e institucionais, defendendo-a como força vital ligada ao pertencimento e à regeneração coletiva. A partir do conceito de *ynterfluxos* — zonas de confluência entre opostos, tais como necessidade e intervenção, local e universal, razão e fabulação — o texto reposiciona a ideia de “lugar” como receptáculo ativo da criação e aposta em práticas que articulam corpo, território e mundo, inspirando-se em autores como Edward Casey, Mikhail Bakhtin, Alfred North Whitehead e Mário Pedrosa, além de epistemologias não eurocêntricas como o “Labor Têxtil ch'ixi” de Silvia Rivera Cusicanqui e o conceito guarani de *Tembiapo*. A ideia de Natureza Lúcida surge como horizonte cosmopolítico e psicoespiritual capaz de romper o paradigma antropocêntrico e convocar novas institucionalidades reparativas — museus-escolas-clínicas, pedagogias radicais e curadorias educativas — voltadas à cidadania cultural, à diversidade biocultural e à saúde coletiva. Exemplos de pesquisas do grupo Y'nterfluxes (PPGCA - UFF) mostram como essas perspectivas se materializam em ações ambientais, práticas entre arte e ciência e metodologias de escuta e fabulação comunitária, propondo uma arte que age localmente, em microgeografias solidárias e afetivas, mas aberta a inspirar novas formas de convivência e sensibilidade.

Explicação Necessária

O fluxo do Mundo é da criação do lugar de confluência – ynterfluxos dos opostos: necessidades imanentes *versus* intervenções, imposições, colaborações solidárias

... assim como o desvio e a regularidade cooperam na constituição do mundo, que é um produto conjunto — um subproduto literal — de suas tendências díspares. Por essa razão, é difícil dizer se o Demiurgo impõe ordem ao Receptáculo ou apenas extrai o que já está imanente em suas necessidades pré-dadas. ...Imanência e imposições... o fluxo do mundo...

Em vez de invocar a intervenção de outra figura — um deus criador masculino, um mestre da criação: Javé, Zeus, Marduk, o Demiurgo — a “Mãe do Mundo” cria sozinha. Ela faz surgir o mundo a partir das suas próprias “formas corporais encantadoras”. Essa mãe-matéria, longe de necessitar da assistência externa de um mestre independente, cria *sui generis*. Ela se separa “em forma”, dominando a sua própria matriz. (Tradução livre de Edward Casey, 1998, p. 43)

É diante dos colapsos de estruturas sociais e instituições públicas que projeta-se uma nova ecologia inseparável das artes-cultura, da educação e saúde coletiva, da agrofloresta e dos territórios de proteção planetária, de linhas de fuga dos sistemas capitalistas e, ainda, de regimes de colonialidades eurocêntricas. É deste ponto de intuições e especulações fabulantes que estão emergindo as diferentes práticas e referências conceituais apontando para a condição eco-ético-estético que estruturam o grupo de pesquisa ynterfluxos artes-comunidade-natureza. Tomam-se aqui os conceitos de “*placefulness/demiurge/receptacle*” de Edward Casey (1998), abordando a potência e retomada do protagonismo do lugar na criação e resistência de vínculos devolutivos da arte à vida. O foco pragmático na experiência do lugar da criação e a criação do lugar resgata o sentido fenomênico da arte, ou de seu acontecimento como “fluxo do mundo” como zonas de con-fluências de opostos, *coincidatio oppositorum*: razão-necessidade, imanência-intervenção, universal-local, fricção-ficção fabulante, apontando para as práticas artísticas

centradas na conectividade coletivizante de partilhas corpo-lugar-mundo e sua fluência-potência intrínseca de criação-necessidade. A recuperação com bases fenomenológicas-hermenêuticas que Edward Casey propõe para a origem, desaparecimento e restauro do sentido de “lugar” nos debates filosóficos constituintes da trajetória da razão européia, é elaborada por um recorte da filosofia ocidental desde a cosmogonia de Platão a *physics* de Aristóteles. Interessa, para a estruturação do grupo de pesquisa ynterfluxos, a reconfiguração da potência e papel do lugar na criação recíproca como “receptáculo participativo” do porvir de posicionamentos anti-coloniais ou pós-humanistas, contra universalismos, pelo emaranhamento entre modos de percepção e ser-eu-mundo em movimento. Daí, o sentido de pertencimento recíproco entre a criação/nascimento de uma forma de expressão e o lugar de agências da Natureza circundante é proposto como parte do reconhecimento processual da experiência de situamento (ou *implacement*) como território de receptividade e conectividades crescentes. Como Casey coloca Demiurgo — ou *demiurges* — vinculado à necessidade situada no lugar da criação e a criação do lugar.

Acrescentam-se aqui as preocupações de Tatiana Roque e Josué Medeiros (2020), assim como de Wendy Brown (2015), quanto ao desfazimento de Demos, da corrosão da democracia por dentro, isto é, o colapso ético da “confiança, a legitimidade e a autoridade” nas instituições públicas e políticas cuidadoras da cidadania, direitos humanos e direitos da natureza. Assim, adota-se “Demos-urge” para os agentes da urgência da democracia, da cidadania e direitos do comum, dos humanos e da natureza, em demanda por novas formas de institucionalidades. A conceitualização de fundamentos eco-ético-estético para as pesquisas-trajetos de processos de ynterfluxos estabelece primeiramente o sentido de con-fluências entre pragmatismo e utopia (topos concreto de transformação), o lugar da criação por fricções e fabulações-necessidades vitais-simpoiéticas. Dessa pulsão de crise, adversidade e resistência, surgem as prospecções experimentais das pesquisas-trajetos e processos das artes, ainda como “função utópica pragmática”, pois envolve a experiência volitiva de metamorfose e transformação. Retomam-se pela urgência, o inacabamento das utopias, porém ressonantes às antecipações

intuitivas de futuros pós-coloniais. Acrescentam-se os ativismos dos agenciamentos de zonas de ynterfluxos em microgeografias do agir simbiótico, cosmopolítico de solidariedades interespécies. Interessa reconfigurar os parâmetros descoloniais para a formação-pesquisa-ação e processos para as artes como exploratórias de novas ecologias da saúde/vida coletiva, de reterritorializações instituintes de curadorias educativas, estéticas dialogais e pedagogias participativas radicais. Desta forma, retoma-se a indagação pela necessidade vital da arte (Pedrosa, 1947) e pela potência de reencantamento da existência que são, além de disruptivas de colonialidades capitalistas, terapêuticas ancestrais do “labor têxtil” (Cusicanqui, 2018) da experiência da comunalidade.

É dessa condição de crise e gravidade, tanto ambiental quanto da democracia em estado de guerra e guerrilhas, que se coloca em especial foco o sentido de lugar — “*placefulness/demiurge/receptacle*” — e a responsabilidade cosmopoética da formação de artistas e agentes ativistas como “demos-urge”, a serviço da urgência eco-ética-estética reparativa da democracia. A emergência ecossistêmica é reconhecidamente planetária e se faz necessário elaborar redes solidárias de bases fenomenológicas existenciais atuantes na reparação dos sentidos de ynterfluxos interespécies nas mudanças de sensibilidade humana ao pertencimento e reflexividade do papel do lugar e da natureza como acontecimento da existência incorporados pela intuição-atuação e criação artística contemporânea. Ressalta-se a configuração do conceito de “natureza lúcida” por diferentes perspectivas. A retomada da fenomenologia quiásmica (Ponty, 1992) já apontava para a transubjetividade entre eu-mundo, o que se atualiza como co-criação entre humanos e a formação de colaborações e comunalidades interespécies, cosmopolíticas psico-espirituais e socioambientais. As pesquisas-trajetos de processos artísticos estruturantes do sentido emergente de ynterfluxos da “natureza lúcida” envolvem estratégias de agenciamentos geradores de conectividades e narratividades ecossistêmicas. Mas, certamente, já estavam sendo antecipadas pelos exercícios experimentais e os inconformismos políticos, psico-espirituais e existenciais provocadores da antiarte, da contra-cultura, que renascem como novas institucionalidades. Assim são o “abrigo poético” (Lygia Clark,

1964)³, os “espaços imantados” dos *Delirium Ambulatorium*, de Lygia Pape e Hélio Oiticica, como também o programa ambiental de Oiticica, para citar apenas esses exemplos nacionais. Hoje, pode-se dizer que as vanguardas do século XX deixaram sementes de futuros ativismos (demos-urge) da descolonização, das rupturas urgentes da cidadania biossociocultural das artes como instrumentos ativadores de síntese e simbioses de energias vitais, de coletivização pragmática e utópica de mudanças solidárias da sensibilidade. No entanto, a escala dessas ações é, em sua maioria, das microgeografias de afetos, e, como tal, dos cuidados com a produção de novas subjetivações pela pedagogia e terapêutica eco-ética-estética das artes.

Nessa abordagem é ressaltada a condição de ynterfluxos como cocriação ampliada, da participação e pertencimento mútuo da estética e ética da existência-acontecimento nas urgências do pragmatismo das experiências que não abrem mão da função utópica colaboradora dos artistas, agentes de conectividades cosmopolíticas de “demos-urge”. O que pode ser apontado como ativadores intuitivos de coletivizações fabulantes, de polifonias e dialogismos catalisadores dos corpos-territórios de múltiplas vozes. Indo para além das chamadas estéticas relacionais, aqui as partilhas e transformações de sensibilidades, narratividades e subjetividades se dão por mutualidades ressonantes e colaboração simbióticas interespecies por intuições psico-espirituais e socioambientais da criação artística. Reconfigura-se, como reparação descolonizante, os vínculos existenciais de pertencimento mútuo entre o fenômeno artístico, a criação e acontecimento transformador da existência, indissociável da urgência da cidadania como linhas vitais da revolução ou evolução da sensibilidade. Assim, as pesquisas-práticas-processos artísticos são abordadas como catalisadoras, constructos e conduintes de ynterfluxos de sínteses entre matéria-energias das metamorfoses vitais comum-unitárias. Para tanto, também entra em jogo o deslocamento ou desfazimento do formalismo arrogante do humano sobre a natureza regido ainda pela racionalidade moderna ocidental.

3 Ver Portal Lygia Clark:
<https://portal.lygiac Clark.org.br/acervo/1/abrigo-poetico>.

Atualizando as urgências de mudanças, acolhem-se outras epistemologias ou cosmogonias de múltiplas vozes, tais como “Labor

Têxtil Ch'ixi", elaborado por Silvia Rivera Cusicanqui (2018), com bases nas cosmo percepções aymaras, ou *Tembiapo*, do guarani, trazido em entrevista com Sandra Benites (2022)⁴. Em conversas com Sandra Benites sobre quais contribuições da sabedoria guarani poderiam servir como curas para as novas institucionalidades das artes, a primeira palavra que abriu o diálogo foi *Tembiapo*. *Tembi*: produção de relações, processos de pertencimento. Também significa coração, estômago e sentimento. *Apo*: fazer artesanal, com as mãos; o artista, aquele que tem habilidade de fazer: cestaria, dança, escultura de animais em madeira; um fazer-saber que se torna coletivo e identitário de uma comunidade, ou quando a comunidade se reconhece nesse fazer. *Hendu*: escuta, pedir permissão com sentimentos de ser parte do que escuta com o coração-corpo. Como ser parte das coisas e modos de existência do que se vai caçar. Esse recorte, como cartografia espiralar, propõe uma reconfiguração do sentido de escuta do lugar como instrumento de síntese e cura eco-ético-estéticas das artes pelas microgeografias de ynterfluxos imantados de energia psíquica espiritual-social entre matéria lúcida e natureza lúcida. Junta-se aqui a estruturação não eurocêntrica do pragmatismo utópico como zonas de confluências do acontecer fabulante da existência como "*placefulness/demiurge/receptacle*" lugares-receptáculos-úteros ativos de criações simbióticas, Demos-Urge, de engajamento e metamorfoses de sensibilidades psico-espirituais, ainda sim, sociais, políticas e ambientais.

Acontecer solidário de ynterfluxos eco-ético-estéticos

A busca por novas institucionalidades é indissociável de um dever reparativo das artes como agenciamentos de síntese simbióticas eco-ético-estéticas com os ynterfluxos da Natureza Lúcida. O reconhecimento de microgeografias do agir solidário de fabulações coletivizantes espelham mudanças descolonizantes nas práxis que agem por fricções, distopias institucionais para retomadas participativas de escutas de seus contextos e contingenciamentos. A emergência terapêutica socioambiental parte da reparação contínua das interações humanas de confluências da diversidade e inseparabilidade do entrelaçamento vital entre organismo social e as condições ambientais deterioradas que demandam uma revolução

4 Aula Aberta do PPGCA (UFF) organizada por Jessica Gogan. Conversa com Sandra Benites. Arte e Povos de Cura. Mediação Luiz Guilherme Vergara. Casa de Mystérios - uma escola sem paredes. Rio de Janeiro, 2022.

da sensibilidade (Pedrosa, 1957)⁵, porém pela coletivização do labor têxtil da solidariedade. Os sentidos integrados de Demos-Urge e “*placefulness/demiurge/receptacle*” (Casey, 1998) conjugam o papel e participação do lugar específico na criação com a autonomia geradora e transformadora da existência como fundamentos eco-ético-estéticos para a formação artística ou reconfiguração da arte, necessidade vital (Pedrosa, 1947). Como tal, é nela também que as práticas artístico-pedagógicas e curatoriais vêm se radicalizando como agentes de resistência contra colonialidades em si, por micropolíticas de contágio e afetos entrecruzando o impulso da arte para o resgate da experiência da percepção “selvagem”, regenerantes do “processo de autoprodução da subjetividade social” (Negri; Guattari, 2017, p. 92). Desta forma, a institucionalidade pode ser vista como práxis fricativa vital dos lugares imantados pelo encontro com o acontecimento artístico como “instrumento de síntese” (Pedrosa, 1961)⁶ atualizados como reparações eco-ético-estética com bases em ynterfluxos de agenciamentos. Como tal, aponta para o pragmatismo das experiências em ações e fabulações humanas, cosmopolíticas instituintes da ressignificação dos lugares de criação artística com foco nas transformações coletivizantes do agir solidário (Demos-Urge) de resistências diante os colapsos da democracia cultural, tais como museus-escolas-clínicas.

As novas institucionalidades já apontam para as terapêuticas institucionais do comum, por agentes de “liberação de singularidades individuais e coletivas” (Negri e Guattari, 2017). Fazendo eco às “verdades nômades” de Negri e Guattari (2017), toma-se como opção política as linhas de desejo e vontade do comum-unitário ou emocional-volitivo de Bakhtin (1990) para as ações fabulantes de resistência a atualização de um horizonte possível e urgente para outra ordem de ynterfluxos arte-vida, geradores de abrigos poéticos —lugares imantados de energias de transformações da sensibilidades eco-ético-estéticas. Significa também os artistas-geopoetas-cosmopoetas-educadores-terapêutas ambientais incorporando sua nova configuração pós-humanistas de cocriadores, “*placefulness/demiurge/receptacle*” em cronotopias de fabulações vitais de práxis do comunismo, entendido como “conjunto das práticas sociais de transformação de consciências e das realidades nos níveis político

5 Pedrosa, Mário. Arte e Revolução, Jornal do Brasil, abril de 1957 apud Bompuis, Catherine. “Mário Pedrosa: a revolução da sensibilidade”. In: Aurora: revista de arte, mídia e política. São Paulo. v.14, n.42, out.-dez. 2021. p. 3-6.

6 Mário Pedrosa publicou em 1961 o texto *Museus como Instrumento de Síntese*. (Pedrosa, 1995. p. 297-298)

e social, histórico e cotidiano, coletivo e individual, consciente e inconsciente” (Bakhtin, 1990, p. 8). Cabe à reconfiguração das novas institucionalidades das artes a tarefa da revolução da sensibilidade pela interdependência ecossistêmica da vida, pela cidadania cultural, saúde coletiva e pelo bem comum-unitário da diversidade de fabulações. Essa práxis traduz também a confluência de sínteses de aparentes oposições herdadas da razão ocidental, tais como a separação entre pragmatismo e utopia concreta, pela necessidade da arte de friccionar a realidade. Como tal, a renovação permanente de suas organizações representantes de Demos-Urge (cidadania urgente) é parte reparativa da democracia biocultural (Meitin et al., 2020).

A biodiversidade e a diversidade cultural não podem ser compreendidas senão em relação, pois é essa relação que permite manter o equilíbrio dinâmico do sistema. A expressão *biocultural*, que conecta essas duas dimensões, reúne uma série de valores e elementos de significação simbólica e histórica, epistêmica e política, que implicam o reconhecimento das comunidades como sujeitos políticos fundamentais. É utilizada em diferentes expressões, como *epistemologia biocultural*, *diversidade biocultural*, *ecologia biocultural*, *reserva biocultural*, *regiões bioculturais* e *corredores bioculturais* [grifo do autor] (tradução livre de Meitin et al., 2020, p. 28).

Tem-se como giro descolonizador da própria arte sua virada crítica eco-ético-estética para uma ordem biorregional (Meitin et al., 2020), expandindo o “exercício experimental da liberdade”, articulado por Mário Pedrosa, para a produção de estratégias comunitárias de gerar “inteligência coletiva da liberdade” (Negri; Guattari, 2017, p. 11). Articulam-se nestas perspectivas as bases intuitivas da Natureza Lúcida, já incluindo a biocultura. Assim também aquelas especulações estéticas de Mário Pedrosa (1967) diante o beco sem saída da humanidade, apontava para a necessidade de uma cambalhota cósmica. Hoje estas especulações são atualizadas pela urgência de devolver ao fenômeno artístico sua potência ancestral regenerante como pragmatismo utópico voltado para a práxis, para a produção social de intuições para novas institucionalidades, para

as organizações biorregionais de bases cronotopos (Bakhtin, 1999), “*placefulness/demiurge/receptacle*” de futuros do comum-unitárias pós-capitalistas.

Bakhtin elabora o conceito de “cronotopos” (tempo-lugar) da criação artística, das fabulações como responsividade (*answerability*) pela “intuição palpável” na década de 1920 na Rússia, em sua filosofia-fenomenologia do ato⁷. A passagem da arte para o agenciamento é uma experiência coletivizante de um evento, fabulação do mundo como acontecimento da existência, e a existência como acontecimento. Todas essas categorias abstratas de um momento-experiência, para Bakhtin, são constituintes de uma intuição palpável, viva e concreta, evento/acontecimento como um todo (1990).

Assim, museus de arte, universidades e organizações culturais contemporâneas vêm acolhendo estratégias ecossistêmicas descolonizantes de seu papel público pelo reconhecimento das singularidades e processos de singularização como relações de cidadania e interdependência pela colaboração com todos os modos de crença e existência. Resta um grande desafio, em especial para as pesquisas e processos experimentais artísticos em confronto com o sistema das artes, quando os próprios museus, bienais e, sem esquecer as feiras de arte, estão ainda sujeitas ao culto capitalista da sociedade do espetáculo e à contemplação e consumo passivo dos objetos estéticos restritos, apropriados e mantidos unicamente pelo mercado neoliberal. E, ao mesmo tempo, como pensar por micropolíticas, linhas de fuga, por contrafluxos e anacronismos que possam justapor outras epistemologias pluriversais e microgeografias de afetos com a confluência de “novos modos de vida comunitários e liberação da singularidade” (Negri; Guattari, 2017, p. 12).

Natureza Lúcida é ynterfluxo cosmopolítico

Nessas encruzilhadas, Alfred North Whitehead elaborava seu conceito de natureza abordando a bifurcação entre causalidade da Natureza e as percepções sensoriais ativadoras de tomadas de consciência e dos modos de pensar a natureza diante da autonomia da “ordem da natureza”. Pode-se reconhecer como essas fraturas e pontos cegos são estruturantes constituintes do antropocentrismo e modeladores

7 Mikhail Bakhtin elabora o conceito de cronotopos para a relação do acontecimento artístico, poético, literário territorializado no tempo-espaço. Inspirado em Einstein, a noção de inseparabilidade do tempo-espaço é adotada para a crítica literária e estética de Bakhtin. Ver em: Bakhtin, Mikhail. *Art and Answerability: early philosophical essays*. Austin: The University of Texas Press, 1990.

também das teorias fragmentadas tanto das ciências e filosofia quanto da própria arte, mas que encontram hoje sua responsabilidade ou limitação diante da crise ambiental do Antropoceno. A bifurcação apontada por Whitehead também pode ser reconhecida como intrínseca às polarizações entre valores estéticos e éticos. A natureza bifurcada de Whitehead (1919) e a biosfera (1926), que na época era ainda parte das publicações científicas de Vladimir Vernadsky (1863-1945), são resgatadas aqui por meio de diferentes conexões improváveis, como com+fabulações filosóficas para a emergência de paradigmas processuais eco-ético-estéticos atravessados pelas crises do antropocentrismo e seu impacto ambiental. Propõe-se o sentido de Natureza como transformadora e transportadora de energia da matéria lúcida. Ao mesmo tempo, retomam-se as bases da fenomenologia pela reversibilidade causal da fluidez da matéria-luz (vibração e partícula) também aponta para a inteligência (lucidez) intangível e transubjetiva, para a categoria de ciência da relatividade e interdependência dos diferentes modos de existência. Atualizada aqui pelo que Brian Holmes, entre outros, aponta como biocultura.

É precisamente uma outra “ordem da natureza”, tal como Whitehead também especulava, que ao mesmo tempo que velada, revelava o limite intangível da matéria viva ou vibrátil causal, a qual pode ser chamada como natureza lúcida. Já se pode reconhecer o quanto as pesquisas trajetórias e processos artísticos contemporâneos estão penetrando os cenários isolados da presença humana, territórios inumanos, quanto nas cosmo percepções ameríndias ou dos povos originários. O reconhecimento do que Whitehead traz da Natureza como acontecimento, como organismo, intuía o que Margulis (citada por Scarano, 2019) descobre pelas cianobactérias, fitoplânctons que vivem em comunidades de emaranhamentos invisíveis regenerantes da vida planetária como infinitas linhas e tramas de múltiplos modos de coexistência e evolução simbióticas, que em sua complexidade e interdependência formam o corpo bioesférico de Gaia.

Chega-se à Natureza Lúcida como abismo do antropocentrismo ou abrigo cosmopoético e cosmopolítico de uma escola de futuros ancestrais, um reservatório infinito de fabulação do devir da arte-vida como ynterfluxos de conectividades de imaginários abertos para

as cosmopercepções imemoriais intuídas entre mundos visíveis e invisíveis.

A potência e fragilidade da arte é inseparável do seu elo psico-espiritual e biocultural com a vida-Natureza. Assim, ela está igualmente confrontada pela condição bifurcada da *coincidentia oppositorum*, tanto submetida ou subversiva à limitação ou arrogância antropocêntrica ocidental. O que Whitehead explorou na tentativa de superação da bifurcação, da opacidade entre natureza causal e a natureza como percebida pela mente humana, serve para reconfigurar o papel das pesquisa-trajeto de processos ynterfluxos da arte na revolução e transformação da sensibilidade.

Assim, existirão duas naturezas, uma da conjectura, outra do sonho. Outra maneira de enunciar essa teoria [...] é bifurcar a natureza em divisões denominadas natureza apreendida pela atenção consciente (*awareness*) e natureza que é causa da atenção consciente (*awareness*). A natureza que é de fato apreendida pela *awareness* captura em si o verdejante das árvores, a música dos pássaros, o calor do sol, a rigidez das cadeiras, o sentir do veludo. A natureza que é causa da atenção consciente (*awareness*) é o sistema conjecturado (ou presumível) de moléculas e elétrones que assim afetam a mente produzindo atenção consciente (*awareness*) da natureza aparente (Tradução livre de Isabelle Stengers, 2011, p. 38).

É preciso devolver à formação-pesquisa-processos da arte o reconhecimento da urgência de ser parte do acontecimento vital da existência como agentes de ynterfluxos – demos-urge – e, reciprocamente proteger as outras camadas de ynterfluxos vitais não ainda conscientes da existência como acontecimentos interdependentes da causalidade do superorganismo único, biosfera, para romper com o paradigma antropocêntrico da condição de natureza bifurcada conceituada por Alfred North Whitehead. Isso significa identificar-se com o quanto a natureza deve ser entendida como acontecimento-processo, como Whitehead propõe. Atualiza-se aqui como ynterfluxos com a natureza, causa e percepção, organismo-acontecimento, a atenção expandida pela intuição de

Imagem página a seguir:
José Rufino, grupo
Ynterfluxos, registro
de processo do trabalho
Artiência, Sertão.





confluências vitais de infinitos modos de existência – visíveis e invisíveis. O fenômeno da criação artística-humana é devolvido à cosmopoiesis/política como agente de catalisador-transformador de forças vitais da metamorfose e multiplicação regenerante, autopoietica ou simpoietica da vida. Assim também, a potência do lugar-acontecimento da existência, como abordado por Edward Casey (1998), conceituando “*placefulness/demiurge/receptacle*”, é reconfigurada como pragmatismo do labor têxtil de corpos-territórios de agenciamentos e resistência, útero da criação por necessidades da existência. Demos-urge é a própria ação da cidadania coletivizante em defesa da vida, pelo agenciamento de ynterfluxos de conectividades ecossistêmicas, é ressonante ao manifesto de resistência das mulheres contra o extrativismo capitalista e patriarcalista do *cuero-território* defendido por Verónica Gago (2019). É também parte das cosmogonias dos povos originários, onde o sentido de “coração” (*corazón, chuyma*) tomado por Silvia Rivera Cusicanqui, está em total ressonância intuitiva com os movimentos ancestrais *amuyt’aña*, da sabedoria cósmica do corpo-chão-coração o *aymara ch’ixi*, compondo os fios vitais tecidos pela matéria lúcida planetária, cuja alta complexidade do seu labor têxtil é a cosmopolítica de entrelaçamentos eco-ético-estéticos infinitos.

**Apresentação de casos do grupo de pesquisa
atualizado Ynterfluxos contemporâneos das
artes-comunidade-Natureza
Estudos Contemporâneos das Artes da
Universidade Federal Fluminense – PPGCA UFF**

1. ***Ser propagador: uma movimentação interespécies*** (Gabi Bandeira, aluna de pós-graduação e membro do grupo de pesquisa Ynterfluxos)

Gabi Bandeira atravessou o curso de Artes da UFF desde a graduação. Moradora de São Gonçalo, está desenvolvendo suas pesquisas-trajetos de processos ligados às condições ambientais da Baía de Guanabara. Filha de pescador, com base no bairro do Gradim, voltado a organização de cooperativa ligada à pesca artesanal —

hoje extremamente ameaçada. O situamento de sua pesquisa-ação parte dos mangues do fundo da Baía de Guanabara, onde atua como artista-educadora-ambientalista. Através de sua pesquisa-processo, elabora o conceito de “Propagador”, arte-condutora para a fabricação de ideias que geram vida, refletindo sobre como o encontro pode ser uma atmosfera regenerante. Ou seja, o encontro interespecie como uma oportunidade de cura e valorização dos saberes localizados. Neste contexto, vem de uma comunidade tradicional, a de pescadores artesanais, encontrados na colônia da Praia das Pedrinhas, em São Gonçalo, banhada pela Baía de Guanabara. Essas identidades se ligam através do seu fazer artístico, que é analisado ainda no fluxo da sua produção. Pretende-se utilizar a arte como ferramenta para a construção de uma pedagogia ambiental híbrida e transdisciplinar, para fomentar o engajamento local, fortalecendo os saberes e talentos compartilhados, como os medicinais, encontrados a partir das sementes de mangue vermelho (propágulos). Bem como, pautar os desafios de realizar ações laboratoriais artísticas, em um território sensível, que sofre com o trauma ambiental e a escassez de políticas públicas, mas também, ressaltar os cuidados com os trabalhos socioculturais, como as dimensões estéticas e críticas que se imprimem nestas ações.

2. **Artiência** (José Rufino, aluno de pós-graduação e membro do grupo de pesquisa Y’nterfluxes)

Pesquisa de pós-doutorado situada no campo das Poéticas Visuais e voltada à investigação da relação entre arte e ciência como tensionamento ontoepistemológico. A pesquisa, amparada por perspectivas pós-humanas dos estudos da ciência e da arte, toma como base: correntes como os Novos Materialismos, as Novas Ecologias e as ontologias especulativas, visando desestabilizar dicotomias fundacionais como sujeito/objeto, cultura/natureza e arte/ciência. Neste contexto, Rufino propõe o termo *artiência* (*artience*) para designar um campo ontoepistemológico específico, que se distingue das colaborações interdisciplinares entre Arte e Ciência. A *artiência* refere-se à produção simultânea de manifestações poéticas e conhecimento científico, resultante exclusivamente de sujeitos que operam desde ambos os campos — artistas com

formação científica (artistas-cientistas) ou cientistas com prática artística (cientistas-artistas). Trata-se de uma consiliência poético-científica, que não é tradução nem ilustração, mas co-agenciamento sensível com a matéria. A Ontologia Orientada aos Objetos (OOO), de Graham Harman, é aqui mobilizada como ferramenta de acesso à materialidade em agenciamentos sensíveis, invisíveis à lente exclusivamente científica. Como artista-geólogo/paleontólogo, a experiência autoral do artista-pesquisador serve de exemplo: a escuta dos fósseis e das rochas é condicionada por um tipo de realismo poético-científico, mediado por princípios da Geologia e Paleontologia e por uma poética da matéria. Defende-se, por fim, a criação de dispositivos institucionais capazes de acolher e fomentar a artiência como campo legítimo de conhecimento e criação.

3. *Eclosão dos desejos da terra: Potentia mater* (Livia Moura, aluna de pós-graduação e membro do grupo de pesquisa Y'nterfluxes)

Livia Moura, cujo trabalho acompanho desde 2005, é recém doutora pelo PPGCA, e fez mestrado e doutorado com minha orientação. Livia vem desenvolvendo percurso de mudanças de percepções, colaborações e fabulações que envolvem o trajeto de criação e coletivização da arte-vida da artista Lívia Moura VAV com o projeto ROCADA no pequeno vilarejo rural do Campo Redondo, nas Terras Altas da Mantiqueira. Invoca-se nesta instalação o imaginário de um grande tear tecendo fios vitais, redes, tramas e urdiduras de estados de criação em comunidades regenerantes de diferentes meios e tradições artísticas. Mas também vale imaginar uma grande placenta, a *potentia mater* (potência da Mãe Terra), expressando coletivizações intuitivas e simbióticas dos desejos da Terra. Nesta instalação, as pinturas e os tecidos são, mais do que objetos, organismos pulsantes entrecruzando processos e pensamentos de metamorfoses fabulantes de infinitos modos de existências transformados e transformadores de vida em criação comunitária e ancestral das montanhas de Minas Gerais

4. *Manifesto fitoplaction: metodologia Zahori* (Sabina Simon, aluna de pós-graduação e membro do grupo de pesquisa Y'nterfluxes)

Desde o seu mestrado, concluído com o Manifesto Fitoplacton, como parte do Grupo ynterfluxos, Sabina Simon tem se dedicado a uma

visão ativista de uma nova ecologia. Atualmente trabalha em Maricá buscando ações colaborativas em defesa ambiental, principalmente no ecossistema da Lagoa de Maricá. Ressalta uma reconfiguração do papel da criação artística pelo “Parar, escutar, criar – a Metodologia *Zahorí* aplicada aos processos criativos entre arte, ciência e a ecologia do lugar. A “Metodologia *Zahorí*” nasce do intuito de criar uma metodologia no estudo das artes contemporâneas sensíveis à ecologia do lugar, fragilizado em suas diversas camadas sociais, ambientais, políticas, culturais e econômicas, pelo impacto da deriva ambiental planetária desde o século XX em diante. Um dos novos paradigmas na relação arte-natureza para uma nova ecologia, enfatiza o “para” como giro relacional radical, o que implica na problematização de *por que* e *para quem* fazemos arte. Não sem sentido, nossa aproximação com o território e sua escuta ancestral, nos leva à uma figura rural tradicional de grande sensibilidade, o “*Zahorí*” ou radiestesista, chamado para achar águas subterrâneas onde ninguém mais as vê, de modo que representa metaforicamente os processos metodológicos coerentes com o criar “para” a “natureza”.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Art and answerability. In: BAKHTIN, Mikhail. Art and answerability: early philosophical essays by M. Bakhtin. Austin: University of Texas Press, 1990. p. 1-3.*
- BAKHTIN, Mikhail. *Toward a philosophy of the act.* Austin: University of Texas Press, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination: four essays.* Austin: University of Texas Press, 2011.
- BROWN, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution.* New York: Zone Book, 2015.
- CASEY, Edward S. *The fate of place: a philosophical history.* Berkeley: University of California Press, 1998.
- FEDERICI, Silvia. *Re-enchanting the world: feminism and the politics of the commons.* Oakland: PM Press, 2019.

GAGO, Verónica. Cuerpo-territorio: el cuerpo como campo de batalla. In: GAGO, Verónica. *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019. p. 95-122.

GROSGOUEL, Ramón. Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 9, p. 199-215, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.25058/20112742.345>. Acesso em: 9 jul. 2025.

GUATTARI, Félix. As três ecologias. Campinas: Papirus, 1990.

GUATTARI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2000.

MEDEIROS, Josué; ROQUE, Tatiana. A crise da democracia em três rupturas: confiança, legitimidade e autoridade. *Revista Rosa*. São Paulo, v. 1, n. 2, 2020. Disponível em: <http://revistarosa.com/1/a-crise-da-democracia-em-tres-rupturas-confianca-legitimidade-e-autoridade#notarodap%C3%A95>. Acesso em 21 nov. 2022.

MEITIN, Alejandro; HOLMES, Brian; CARNAVALE, Graciela; COLECTIVA

MATERIA. *La Tierra no resistirá*. [S.l.]: Casa R.o Lab, 2020.

MENNA BARRETO, Jorge. Apresentação. In: WORKMAN, Dion (Ed.). *Uma introdução ao pensar como uma floresta*. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em: <https://files.cargocollective.com/556035/FLORESTA.pdf>. Acesso em: 9 jul. 2025.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates: Filosofia), 1992.

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo (Coleção Razón Política), 2010.

NEGRI, Antonio; GUATTARI, Félix. *As verdades nômade*s. São Paulo: Autonomia Literária; Politeia, 2017. .

- PAPE, Lygia. *Espaço imantado*. Curadoria de Taisa Palhares. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012. 387 p. Catálogo da exposição realizada no período de 17 de março a 13 de maio de 2012.
- PEDROSA, Mário. Arte experimental e museus. In: _____. *Política das artes: textos escolhidos I*. (Org.) Arantes, Otília. São Paulo: EdUSP, 1995.
- PEDROSA, Mário. A necessidade vital. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (Org.). *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- PIMENTEL, Mariana. Fabulemos! Ou como resistir à ficção. In: VASCONCELOS, João; PIMENTEL, Marcelo (Org.). *Coletivo 28 de maio – Arte e lutas minoritárias*. [S.l.]: Editora PPGCA-UFF; Editora [inserir nome completo], 2023.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- ROERICH, Helena. *Coração: signos da Agni Yoga (Ética Viva)*. Niterói: Fundação Cultural Avatar, 2017. (Editado pela Agni Yoga Society. Tradução de Heart, 1932).
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SANTOS, Milton. O processo espacial: o acontecer solidário. In: SANTOS, Milton.
- A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2002. p. 165-168.
- SCARANO, Fabio. *Regenerantes de Gaia*. Rio de Janeiro: Dantes, 2019.
- SILVA, Denise Ferreira da. Sobre diferença sem separabilidade. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (Org.). *Incerteza viva*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 57-65.
- SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Lázaro. *Flecha no tempo*. São Paulo: Mórula, 2019.

STENGERS, Isabelle. *Thinking with Whitehead: a free and wild creation of concepts*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

VERGARA, Luiz Guilherme. *Pragmatismo utópico*. Niterói: Circuito; PPGCA-UFF, 2023.

VERNADSKY, Vladimir. *Biosfera*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2019 (obra original de 1926).

***Paisagem cultural da extensão universitária
brasileira e as experiências do Programa
de Extensão Histórias e Práticas Artísticas
(PEHPA – DAV/ PPGAV) do Instituto
de Artes da UFRGS***

Lilian Maus



Barracão do Complexo Cultural Porto Seco, 2024. Foto: Mário Fontanive, arquivo pessoal.



Barracão do Complexo Cultural Porto Seco, 2024. Foto Lilian Maus, arquivo pessoal.

Paisagem cultural da extensão universitária brasileira e as experiências do Programa de Extensão Histórias e Práticas Artísticas (PEHPA – DAV/ PPGAV) do Instituto de Artes da UFRGS

Lilian Maus¹

O ensaio de Lilian Maus apresenta um panorama da extensão universitária no Brasil, contextualizando sua evolução histórica — do reconhecimento legal na Constituição de 1988 e na LDB de 1996 até as diretrizes consolidadas pelo FORPROEX e pelo PNE/2012 — e seus princípios fundamentais, como interação dialógica, interdisciplinaridade e impacto social. Lilian destaca o papel estratégico da extensão na indissociabilidade entre ensino, pesquisa e prática social, mostrando como ela pode contribuir para a atualização da universidade e para o enfrentamento de desafios contemporâneos, como crises ambientais, desigualdades estruturais e valorização de saberes tradicionais. A autora analisa ainda o contexto específico da UFRGS e detalha as ações do Programa de Extensão Histórias e Práticas Artísticas (PEHPA), que coordena desde 2020. Consolidando parcerias com instituições culturais, ONGs e comunidades locais, o programa promove ações como a mostra *À Beira do Dilúvio* — com ilustrações e ações educativas que dialogaram com a crise climática e inundações que afetaram a região sul —, encontros de saberes envolvendo arte, pesquisa e mobilização socioambiental com participação de povos indígenas e organizações científicas, e o curso *Ilustrando a Fantasia*, voltado à valorização dos saberes do carnaval de Porto Alegre.

1 Lilian Maus (Salvador/BA, 1983) é artista visual e Professora do Departamento de Artes Visuais e do PPGAV, Instituto de Artes da UFRGS, onde coordena o PEHPA (Programa de Extensão Histórias e Práticas Artísticas). Atualmente é Pós-doutoranda na Universidade de Coimbra. Foi gestora do espaço artístico independente Atelier Subterrânea e há vinte anos vem exibindo seus trabalhos em território nacional e internacional.

A Política Nacional de Extensão Universitária (PNE) apresentada no XXVI Encontro Nacional do Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras (FORPROEX) e publicada em âmbito nacional, em 2012, traz um breve histórico do percurso da extensão no país. Em resumo, podemos apontar como precursores, já nas primeiras duas décadas do século XX, a antiga Universidade de São Paulo, influenciada por modelos do ensino inglês, bem como a Escola Superior de Agricultura e Veterinária de Viçosa, inspirada por iniciativas dos Estados Unidos. Na década de 1960, durante o período do Regime Militar, a extensão permaneceu sendo realizada por iniciativas do Centro Rural de Treinamento, da Ação Comunitária (CRUTAC) e do Projeto Rondon (PNE, 2012, p. 18-19).

No entanto, foi apenas na Constituição de 1988 que ocorreu o reconhecimento legal das atividades extensionistas como um dos três pilares da universidade, sublinhando a “indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão” (Artigo 207). Essa conquista foi alcançada após debates e encaminhamentos do FORPROEX, organização implantada em 1987. Como consequência, temos, na década seguinte, em 1996, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB – Lei nº 9.394), que regulamenta, no Artigo 43, a Extensão Universitária como uma das finalidades da Universidade (Ibidem, p. 20-24).

A reelaboração conceitual da extensão universitária, compreendendo-a como um processo dialógico entre universidade e sociedade — e não mais como uma via de mão única de divulgação do conhecimento erudito em direção ao popular —, foi estabelecida a partir do Plano Nacional de Extensão de 1998, elaborado e aprovado pelo FORPROEX. Desde 1969, no livro *¿Extensión o comunicación?*, publicado originalmente no Chile e traduzido em 1997 no Brasil, o educador e filósofo Paulo Freire alertava para os problemas do uso do termo “extensão” em lugar de “comunicação”. No texto, o autor critica a definição das atividades extensionistas como ações que se propõem a “estender algo a alguém” (1997, p. 3) ao considerar este sujeito como mero receptor passivo do suposto conhecimento transmitido.

Ao promover a interação dialógica entre acadêmicos e comunidade externa, as atividades extensionistas constroem uma importante

ponte extramuros. As trocas entre os saberes científicos e populares e o desenvolvimento de metodologias que relacionem teoria e prática, por meio da interação dos estudantes com a comunidade externa, auxiliam a universidade a se atualizar e a reconhecer os contextos e as demandas sociais e locais. Durante esse processo, é possível transformar a si própria com o objetivo de valorizar a responsabilidade social e promover a inclusão da diversidade. Trata-se não apenas de realizar prestação de serviço social que alimente estudos de caso para o ensino e a pesquisa, mas também de criar estratégias para combater o epistemicídio de saberes ancestrais e territoriais ao promover encontros de saberes que reforcem a Lei de Mestres por Notório Saber e reconheçam os representantes da cultura popular tradicional.

A partir do Plano Nacional de Educação para o decênio 2001-2010 (PNE 2001-2010, Lei nº 10.172), aprovado em 2001, a extensão passou também a ser curricularizada nas universidades, sendo obrigatório o seu oferecimento nos cursos de graduação em, no mínimo, 10% do total de créditos exigidos para os alunos se diplomarem (Ibidem, p. 24-25). Com essa legislação, o Ministério da Educação (MEC) passa a cobrar das universidades, em suas avaliações, a documentação dos planos de extensão nos Projetos Pedagógicos de Curso (PPCs), fiscalizando também a ocorrência e qualidade dessas práticas. Garante-se, assim, que sejam realmente efetivadas no âmbito do ensino superior.

Em síntese, podemos destacar cinco diretrizes para a extensão:

1. **Interação dialógica:** busca desenvolver metodologias que estimulem a participação ativa de estudantes e docentes que promovam o diálogo com atores sociais ao democratizar o conhecimento dentro e fora da universidade;
2. **Interdisciplinaridade:** tem por finalidade combinar visão holística e saber especializado, estimulando alianças intersetoriais, interorganizacionais e interprofissionais a partir de eixos temáticos comuns;
3. **Indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão:** visa incluir a comunidade externa como eixo fundamental para construção de conhecimento acadêmico sem considerá-la apenas “receptáculo” de conhecimento;

4. Impacto na formação do estudante: busca desenvolver não apenas profissionais especializados, mas cidadãos comprometidos com o desenvolvimento social;

5. Impacto e transformação social: tem como objetivo produzir ações que contribuam para a transformação da comunidade sobre as quais incidem, auxiliando na solução de problemas e levando em consideração a diversidade.

Atualmente, a partir do PNE/2012, os seguintes temas são considerados eixos prioritários no que diz respeito à extensão universitária: a mitigação das crises climáticas e ambientais, o combate às desigualdades estruturais sociais e econômicas, a preservação do patrimônio cultural, a promoção da educação e da saúde de qualidade, a formação de gestores dos setores públicos, a criação de novas tecnologias e o fortalecimento de grupos vulneráveis para a construção de um mundo que promova mudanças positivas. Essas atividades devem promover metodologias e boas práticas de cidadania que proponham o exercício ético de cuidado e a construção de excelência do conhecimento técnico-científico, social, cultural e territorial através dos seguintes objetivos:

1. Reafirmar a extensão universitária como processo acadêmico definido e efetivado em função das exigências da realidade, indispensável na formação do estudante, na qualificação do professor e no intercâmbio com a sociedade;
2. Conquistar o reconhecimento, por parte do poder público e da sociedade, para a Extensão Universitária como dimensão relevante da atuação da Universidade integrada a uma nova concepção de universidade e a seu projeto político institucional;
3. Contribuir para que a extensão universitária interfira na solução dos grandes problemas sociais do país;
4. Conferir uma certa unidade aos programas temáticos que se desenvolvem em diferentes universidades brasileiras;
5. Estimular atividades de extensão cujo desenvolvimento implique relações multi, inter e/ou transdisciplinares e interprofissionais de setores da universidade e da sociedade;
6. Criar as condições para a participação da universidade na elaboração das políticas públicas voltadas para a maioria da população, bem como para se constituir em organismo

legítimo para acompanhar e avaliar a implantação das mesmas;

7. Possibilitar novos meios e processos de produção, inovação e disponibilização de conhecimentos, permitindo a ampliação do acesso ao saber e o desenvolvimento tecnológico e social do país;

8. Defender um financiamento público transparente e unificado destinado à execução das ações extensionistas em todo território nacional, viabilizando a continuidade dos programas e projetos das universidades;

9. Priorizar as práticas voltadas para o atendimento de necessidades sociais (habitação, produção de alimentos, geração de emprego, redistribuição da renda, entre outras) relacionadas com as áreas de comunicação, cultura, direitos humanos e justiça, educação, saúde, meio ambiente, tecnologia e produção e trabalho;

10. Estimular a utilização das tecnologias disponíveis para ampliar a oferta de oportunidades e melhorar a qualidade da educação em todos os níveis;

11. Considerar as atividades voltadas para o desenvolvimento, produção e preservação cultural e artística como relevantes para a afirmação do caráter nacional e de suas manifestações regionais;

12. Inserir a educação ambiental e o desenvolvimento sustentável como componentes da atividade extensionista;

13. Tornar permanente a avaliação institucional das atividades de extensão universitária como um dos parâmetros de avaliação da própria universidade;

14. Valorizar os programas de extensão interinstitucionais, sob a forma de consórcios, redes ou parcerias, e as atividades voltadas para o intercâmbio e a solidariedade;

15. Atuar, de forma solidária, para a cooperação internacional, especialmente a latinoamericana. (Ibidem, p. 15-16)

A consolidação do espaço para a extensão vem causando importantes impactos no papel pedagógico das universidades públicas. Para o professor e pesquisador Geraldo Coelho, podemos destacar quatro motivações principais para o crescimento da extensão universitária das últimas décadas, são elas:

a) Para os professores, a procura de romper o isolamento da Universidade, e aumentar o seu prestígio e a sua influência na sociedade;

- b) Para os estudantes, pelas mesmas razões, e por reivindicar experiências práticas que pudessem contribuir para sua formação profissional;
- c) Para a comunidade, por buscar na Universidade conhecimentos úteis que pudessem contribuir para o esclarecimento e a solução de problemas;
- d) Para o Estado, por ver na Universidade a possibilidade de promover políticas sociais e qualificação de diferentes setores, em diversas áreas e níveis. (Coelho, 2015, p. 13)

O autor, no mesmo artigo, ainda compila um quadro com uma síntese do que vem sendo apontado como capacidades desenvolvidas por meio das práticas extensionistas:

Vem sendo desafiador mapear o ecossistema da extensão universitária nacional e ampliar o acesso a essas informações para estruturar meios de fomento e redes de colaboração, difusão e sustentabilidade das propostas. Um exemplo de ação eficaz tem sido o Censo da Extensão Universitária, organizado pelo FORPROEX, em 2022.

De acordo com os gráficos abaixo, pode-se deduzir que, dentre as modalidades de extensão existentes (cursos, eventos, prestação de serviços, programas e projetos), vêm sendo mais praticados os Projetos (47,9%), mais bem amparado por editais de bolsas. Com relação aos eixos temáticos, a categoria “Cultura” ganha destaque, ficando com 10,1% do montante geral das ações extensionistas das universidades públicas brasileiras, perdendo apenas, em termos numéricos, para os temas “Educação” (28,8%), “Saúde” (26,9%) e praticamente empatando com o “Meio Ambiente” (10,6%). Sobre o quadro de pessoal das equipes dos projetos, ainda em termos percentuais, os docentes participam mais do que estudantes e técnicos. Em números totais, no Censo de 2022, as atividades de extensão contaram com 189.597 servidores docentes; 2.170.015 estudantes e 194.112 servidores técnicos.

No contexto da UFRGS, a extensão é regulamentada pelas Normas de Extensão da Resolução nº 75/2019-CEPE e nº 12/2023-CEPE, respondendo às exigências das Diretrizes para Extensão Brasileira Resolução nº 07/2018-CNE e da Política Nacional de Extensão Universitária (FORPROEX) de 2012. De acordo com os dados

divulgados pela Pró-Reitoria de Extensão (PROEXT/UFRGS), durante o Seminário de Extensão do Instituto de Artes, realizado na Unidade em 2025/1, o total de docentes da UFRGS atuando durante o ano de 2024 com extensão foi de 2.384 pessoas. Já o número de técnicos administrativos foi de 707; o de estudantes, 8.667; e o de pessoas externas à universidade, 2.702.

Nesse seminário, a Comissão de Extensão do Instituto de Artes (COMEX – IA/UFRGS) — formada por docentes dos departamentos de Artes Visuais, Música e Artes Dramáticas, na qual atuei na vice-coordenação juntamente com a coordenação da professora Paula Mastroberti (DAV) — trouxe dados do Instituto de Artes. Em 2023, o IA realizou um total de 118 atividades extensionistas; em 2024, o número caiu para 88. Em termos de participação em equipe, em 2023, dos 190 docentes ativos na Unidade, 60 eram coordenadores de extensão; em 2024, dos 175 docentes ativos, 55 coordenavam ações de extensão. Das ações, a maior parte é de caráter sócio-comunitária (44 em 2023; 49 em 2024) e a seguir temos o desenvolvimento de tecnologia e/ou de produtos (12 em 2023; 9 em 2024). Os eventos abertos ou dirigidos ao público e comunidades externas, tais como exposições e mostras musicais e teatrais, cursos e palestras, ciclo de debates, mesas, seminários, encontros, oficinas e cursos somaram, ao todo, 51 em 2023, caindo para 28 em 2024. O número de participações de público externo em 2023 foi inferior ao de público interno (299 externos para 521 internos); a disparidade aumentou em 2024 (198 externos para 540 internos). Apenas um relatório de prestação de contas foi aprovado pela comissão entre 2023 e 2024, o que revela a predominância absoluta no IA/UFRGS de ações sem movimentação financeira externa, sustentadas apenas com editais de bolsas e fomento de materiais e serviços internos da UFRGS.

Anualmente, os bolsistas de extensão têm a obrigação de apresentar trabalho no Salão de Extensão da UFRGS e também podem vir a participar, juntamente com seus orientadores, do Seminário de Extensão Universitária da Região Sul. O SEURS 42 foi realizado em setembro de 2024, na UFRGS, após as enchentes, um momento em que a universidade se ofereceu de abrigo aos desalojados e auxiliou a reconstrução de histórias de vida frente às emergências climáticas

das inundações no Rio Grande do Sul. Uma das hipóteses para o decréscimo de atividades em 2024 foi justamente a paralisação das atividades de ensino da universidade devido à situação de calamidade pública.

Além de atuar entre os anos de 2023 e 2025 como membro e vice-coordenadora da Comissão de Extensão do Instituto de Artes (COMEX-IA/UFRGS), venho ministrando duas disciplinas com Carga Horária de Extensão (CHE) para os cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais, além do Bacharelado em História da Arte. Desde 2020, sou Coordenadora do Programa de Extensão Histórias e Práticas Artísticas (PEHPA-IA/UFRGS), juntamente com as professoras Camila Schenkel e Marina Polidoro (atual vice-coordenadora). O programa nasceu em Porto Alegre, juntamente com a emergência de saúde provocada pela pandemia de Covid-19, desdobrando-se também em meio digital, tendo atravessado os desafios impostos pelas inundações de 2024, que assolaram o estado. Institucionalmente, suas atividades estão alocadas no formato de Projeto de Extensão, registrado tanto no Departamento de Artes Visuais (DAV), quanto no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Instituto de Artes da UFRGS.

Não se faz nada relevante sozinho. “Não há, realmente, pensamento isolado, na medida em que não há homem isolado” (Freire, 1997, p. 44). Por essa razão, contamos com muitos parceiros, tais como: PROREXT – UFRGS, Centro Cultural da UFRGS e Departamento de Difusão Cultural (DDC/UFRGS), Faculdade de Arquitetura e Departamento de Design e Expressão Gráfica da UFRGS, Galeria e Acervo Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS, Espaço Ado Malagoli – IA/UFRGS, Jornal da Universidade – JU/UFRGS, IPH-UFRGS, INCT Segurança Hídrica CNPq – Onseadapta.org (Observatório Nacional de Segurança Hídrica e Gestão Adaptativa), Unicamp – Labjor, Prefeitura de Porto Alegre, Rede de Ensino Básico Municipal de Porto Alegre e Estadual do Rio Grande do Sul, Centro Cultural Vila Flores, Sedac – RS, MACRS, Centro de Desenvolvimento da Expressão – CDE, Casa de Cultura Mário Quintana, MARGS, Jardim Botânico de Porto Alegre, UFABC, UFES, PPGMusPa – FABICO/UFRGS, PROFNIT, UERGS, ONG GEMARS, INPA, Complexo Cultural Porto Seco – Barracões de Escolas de Samba de Porto Alegre, ONG Fora da Asa, Instituto Remanso, Casa Rima, Joules & Joules.

As documentações e solicitações de informação sobre as nossas atividades podem ser acessadas através do site <https://www.ufrgs.br/historiasepraticasartisticas>, da Rede Social Instagram @histpraticart, do Canal do YouTube @historiasepraticasartistic7196 e do nosso e-mail institucional extartesvisuais@ufrgs.br. Em 2023, publicamos *Histórias e Práticas Artísticas: catálogo de atividades 2020-2023*, compilando e refletindo sobre as ações realizadas no período. Na apresentação da publicação, destacamos que o projeto colaborativo contou com:

uma equipe executora de 118 pessoas, formada por estudantes de graduação, especialização, mestrado e doutorado, pesquisadores, artistas e outros profissionais, trabalhou na organização, divulgação, execução e avaliação de atividades como cursos práticos, teóricos e oficinas que contaram com mais de 650 participantes. Além disso, foram realizadas palestras, entrevistas e seminários on-line assistidos por quase 5.000 pessoas, sem contar os leitores do nosso blog e os visitantes das exposições realizadas dentre as quais, destacamos a mostra *Ensaíos sobre Dádiva, Expurgo e Promessa*, realizada em parceria com o MACRS, [resultante da residência artística do artista recifense Renato Valle na UFRGS, em Porto Alegre], com 10.692 visitantes contabilizados. Sejam presenciais ou on-line, essas atividades trouxeram benefícios para a comunidade acadêmica e também para outros setores da sociedade. Sua importância social começa na partilha de saberes e na sensibilização e inquietação que a arte proporciona, até chegar na ampliação das vivências que complementam a formação profissional dos nossos estudantes e egressos. (Schenkel; Maus; Polidoro, 2023, p. 9-10)

Atualmente, estamos elaborando a edição do segundo catálogo de atividades, que compilará as atividades de extensão realizadas entre os anos de 2024 e 2025. Destaco a seguir três ações, com diferentes estratégias e metodologias, que se consolidaram como importantes dispositivos interdisciplinares de conexão entre arte, pensamento crítico, sociedade e meio ambiente e cultura popular durante esse período:

Exposição À Beira do Dilúvio no Rio-encontro e grupo de ilustradores do Jornal da Universidade:

Em Julho de 2023, teve início a parceria entre o PEHPA e o Jornal da Universidade – JU/UFRGS, na qual uma equipe de ilustradores formada por alunos do Instituto de Artes e do Design da UFRGS ilustravam artigos de temáticas e autores diversos, publicados semanalmente na plataforma digital do jornal. Durante a catástrofe climática que atingiu o estado do Rio Grande do Sul, em maio de 2024, tivemos uma forte atuação social da universidade frente às demandas. Com isso, a frequência de publicação de notícias do JU passou a ser diária. Nesse período, todos os artigos que foram ilustrados giravam em torno de questões relacionadas às enchentes. Além disso, foi lançada a seção Visualidades, para a qual a equipe de ilustradores havia sido convidada a criar imagens que buscassem representar como estávamos vivendo e sentindo os desafios e os traumas daquele momento. As ilustrações sensibilizavam os leitores diante dos tempos sombrios de resiliência. O material resultou em uma exposição com minha curadoria e de Everton Cardoso, técnico editor-chefe do JU até aquele período. A programação visual foi produzida pela professora Marina Polidoro (DAV) e o design do site, disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/exposicao/>, foi assinado por Carolina Konrath (JU). No material, foram incluídas audiodescrições das ilustrações, promovendo acessibilidade, e também registrados depoimentos dos artistas, bem como links para os artigos de referência.

A exposição foi montada em painéis a céu aberto no Campus Centro da UFRGS, após o retorno às aulas, e esteve em exibição de setembro a novembro de 2024, contando com ações educativas no formato de oficinas de aquarela, ilustração e colagem, realizadas no Centro Cultural da UFRGS e ministradas por alunos com a minha supervisão. Essas iniciativas estão integradas ao INCT Segurança Hídrica CNPq – Onseadapta.org (Observatório Nacional de Segurança Hídrica e Gestão Adaptativa), coordenado pela Professora Doutora Susana Dias (UNICAMP/Labjor) e por mim, e se desdobraram em novas colaborações com a Pós-Graduação em Recursos Hídricos e Saneamento Ambiental do IPH/UFRGS, através do VI Concurso de Imagens Águas do Brasil – organizado pelos estudantes e realizado

durante o VI Seminário Discente em Ciências das Águas (VI SDCA/ 2025), cujo objetivo é celebrar o Dia Mundial da Água (22 de março). A mostra itinerou, em novembro de 2024, durante o Seminário de Emergência Climática ao ILEA/UFRGS, ao Instituto Latino-Americano de Estudos Avançados, Campus do Vale, a convite do atual Diretor Professor Francisco Marshall, a fim de compor o conjunto de ações artísticas promovidas durante o evento, em que se buscou traçar um plano estratégico para o enfrentamento da crise climática e ambiental.

Encontro de saberes entre arte e mobilização socioambiental integrando pesquisa, ensino e extensão no PPGAV – IA/UFRGS com os colaboradores IPH/ UFRGS, GEMARS, INPA, UFABC e povo indígena Mehinaku do Alto Xingu:

Entre outubro e dezembro de 2024, realizamos, por meio do PEHPA/ PPGAV, alguns encontros online no formato de palestras e conversas ministradas com colaboradores atuantes em instituições de ensino, ONGs e associações voltadas a questões climáticas e territoriais, de preservação ambiental e de inclusão social e diversidade cultural. O material está disponível no Canal do YouTube do Programa de Extensão Histórias e Práticas Artísticas e foi também vinculado ao projeto de pesquisa *Paisagem Cultural: entre inovação e preservação*, linha de pesquisa Espaços e Mídias – PPGAV, sob minha coordenação. As ações extensionistas também integram o já mencionado INCT Segurança Hídrica – CNPq. No início deste ano, o conjunto de ações de pesquisa, ensino e extensão ganhou o *Destaque ODS* (Objetivos de Desenvolvimento Sustentável) da CAPES, a ser publicado no livro *Impacto da Pós-Graduação Brasileira na Agenda 2030*.

Abaixo estão listadas as palestras e entrevistas realizadas:

“Água no contexto de mudanças climáticas e ambientais”, ministrada pelo Prof. Dr. Rodrigo Paiva (IPH/UFRGS);
“À Beira d’Água: experiências de práticas artísticas em imersão territorial”, ministrada pela Dr^a Paola – UFABC com participação dos bolsistas de extensão Evelyn Martins de Lira e Marcos Vinícius Pereira Silva;

“A VIDA NA ÁGUA: relações entre arte, ciência, pesca e preservação marinha no GEMARS”, ministrada pelo Dr. Federico Sucunza (UFJF/GEMARS) com participação do bolsista de Pesquisa Júnior Pablo Juan Pereira;

“A Amazônia é o centro do mundo”, Dr^a Izabela Aleixo – INPA;

Entrevista com Ontxa Mehinako – conversa com o artista indígena do Alto Xingu radicado em Porto Alegre acerca da organização em rede das comunidades indígenas, da sua poética e dos materiais utilizados, bem como do simbolismo dos animais representados em suas obras.

Curso realizado para valorizar e difundir saberes tradicionais da cultura do Carnaval de Porto Alegre:

O curso *Ilustrando a Fantasia* (carga horária 8h), que tinha como objetivo fazer uma introdução à profissão de figurinista do carnaval, foi ministrado, durante o mês de novembro de 2024, pelo talentoso carnavalesco e bacharelando em Artes Visuais Luiz Augusto Lacerda (Gugu Lacerda), sob minha supervisão e do Professor Mário Fontanive (Design/UFRGS), no prédio da Arquitetura da UFRGS e no Complexo Cultural Porto Seco, em Porto Alegre. Contamos com a presença de 44 alunos, sendo que mais de 80 pessoas ficaram em lista de espera de vagas. Conseguimos atingir, predominantemente, o público externo (26 pessoas), sendo que 17, entre alunos e técnicos, eram internos da UFRGS. Contamos com uma forte presença negra protagonista na turma, o que nos deixou honrados. O nosso objetivo era estimular a interdisciplinaridade entre arte e design e o diálogo entre a universidade e a cultura do carnaval de Porto Alegre, valorizando os saberes de representantes da cultura popular local. Durante a ação, promovemos aulas sobre aspectos históricos e técnicos inerentes à produção dos desfiles das Escolas de Samba, propondo saída de campo e exercício de ilustração de uma fantasia completa concebida para uma ala ou destaque do carnaval.

Considerações Finais

O PEHPA vem atuando como plataforma transformadora de metodologias artísticas e educativas ao transbordar a produção

acadêmica e deixar-se afetar pelas ações colaborativas junto a atores sociais de contextos específicos. A arte, nesse sentido, é pensada para além dos espaços artísticos tradicionais – incorporando a rua, áreas de reserva, centros culturais de bairros periféricos e ambientes on line, a fim de criar dispositivos interdisciplinares que conectem pensamento crítico, sociedade e meio ambiente. Consideramos artistas e aprendizes como agentes de transformação da realidade, atuando coletivamente na invenção e reinvenção do conhecimento de forma ativa juntamente com a sociedade, bem como os ensinava Paulo Freire.

Por meio da extensão, viemos construindo uma rede de alianças nacionais e internacionais entre os diversos setores da sociedade para o exercício de ações que fomentem o acesso ao conhecimento científico e a apropriação tecnológica e cultural por grupos minorizados. Dessa forma, buscamos desenvolver atividades extensionistas que contribuam para o enfrentamento dos desafios do mundo contemporâneo, criando políticas públicas que nos ajudem a enfrentar as crises. O antropólogo francês Bruno Latour apresenta reflexões sobre os desafios de lidar com os diagnósticos da ecologia para o futuro próximo do planeta. Segundo o autor, “não existe cura para o pertencimento ao mundo. Mas, pelo cuidado, é possível se curar da crença de que não se pertence ao mundo; que essa não é a questão essencial; que o que ocorre com o mundo não nos diz respeito” (2020, p. 31). A crise climática e a deterioração da saúde planetária não irão passar, teremos de conviver com os problemas. Não seria a extensão universitária uma forma de desenvolvermos as práticas de cuidado necessárias à sobrevivência, mas sem esperar uma cura rápida para nossas mazelas?

Referências

- Anais do 42. SEURS: a extensão que queremos*, 2024, Porto Alegre: UFRGS/PROEXT,. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/seurs42/wp-content/uploads/2024/10/Anais-SEURS42-final.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2025.
- BRASIL. *Estatuto das Universidades Brasileiras*. Decreto nº 19.851, de 11 de abril de 1931. Dispõe sobre o Estatuto das Universidades Brasileiras. Rio de Janeiro, 1931.

_____. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF, 1996.

HISTÓRIAS e práticas artísticas. *Canal do YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/@historiasepraticasartistic7196/videos>. Acesso em: 21 jun. 2025.

FORPROEX. *Censo Extensão Universitária 2022*, Disponível em: <https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjoiOGM1MmM3MmUtNmRkNy00N2ZiLW11OGMtYTZlOTktNDE4OS04OGFiLTZhO-TAyMWEwYzQ1MSJ9>

COELHO, Geraldo Ceni. O papel pedagógico da extensão universitária. *Revista Em Extensão*, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 11–24, 2015. DOI: 10.14393/REE-v13n22014_art01. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revextensao/article/view/26682>. Acesso em: 8 jun. 2025.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (Publicado originalmente em 1969, no Chile, sob o título *¿Extensión o comunicación?*).

FORPROEX. *Fórum dos Pró-reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras*. 1987. Disponível em: <<http://www.renex.org.br/documentos/Encontro-Nacional/1987-I-Encontro-Nacional-do-FORPROEX.pdf>> Acesso em: 4 fev. 2014

SCHENKEL, Camila; MAUS, Lilian; POLIDORO, Marina. *Histórias e Práticas Artísticas: catálogo de atividades 2020-2023*. Porto Alegre: UFRGS, 2023. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/historiasepraticasartisticas/catalogo-2019-de-exposicoes-do-espaco-ado-malagoli/>. Acesso em: 21 jun. 2025.

UNIVERSIDADE Federal do Rio Grande do Sul. *Programa de Extensão Histórias e Práticas Artísticas*. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/historiasepraticasartisticas>. Acesso em: 21 jun. 2025.

UNIVERSIDADE Federal do Rio Grande do Sul. *Exposição À Beira do Dilúvio no Rio-encontro*. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/exposicao/>. Acesso em: 21 jun. 2025

FORPROEX. *Política Nacional de Extensão Universitária*. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 74 p. Apresentado no XXVI Encontro Nacional FORPROEX, 2009: Rio de Janeiro, RJ e aprovado no XXXI Encontro Nacional em Manaus, AM. Acesso em: 21 jun. 2025.

Uma escola sem paredes

Entrevista com Miguel Braceli



Ciudad Abierta, 1975. Cortesía: Archivo Histórico José Vial Armstrong,
Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.



Helio Eichbauer, aula sobre Mondrian, jardim EAV Parque Lage. Cortesia: Acervo Helio Eichbauer.

Uma escola sem paredes

Entrevista com Miguel Braceli¹

A entrevista a seguir foi estruturada a partir de uma conversa com o artista e curador venezuelano Miguel Braceli, fundador da plataforma LA ESCUELA ____². O projeto se dedica ao pensamento crítico, ao aprendizado experimental e à criação coletiva em espaços públicos, concebendo a arte como uma forma de produção de conhecimento e a educação como uma prática artística em si mesma. A iniciativa busca democratizar o acesso ao ensino e à arte, desenvolvendo projetos formativos em colaboração com universidades, instituições e comunidades em toda a América Latina e o Caribe. Com um campus itinerante — tanto online quanto presencial —, propõe um programa transdisciplinar que une práticas artísticas através da educação. Fundada por Braceli em colaboração com a fundação internacional Siemens Stiftung, LA ESCUELA ____ se articula com artistas e educadores latino-americanos que aproximam o ensino de seus contextos locais, inspirando ação social e construindo uma rede translocal de pesquisa e arte contemporânea.

1 Miguel Braceli é artista interdisciplinar que atua entre arte, arquitetura e práticas sociais, com projetos participativos em espaços públicos. Sua obra aborda conflitos geopolíticos e locais em intervenções de grande escala realizadas na América Latina, Europa, Oriente Médio e Estados Unidos. Já colaborou com instituições como Documenta Fifteen, The Bronx Museum of Arts, MUAC-UNAM, Matadero Madrid e Museo Moderno de Buenos Aires. Braceli é também cofundador da LA ESCUELA ____, em colaboração com a Siemens Stiftung International.

2 Site do projeto: <https://laescuela.art/>

Ciudad Abierta, 1975.
Cortesía: Arquivo Histórico
José Vial Armstrong, Escuela
de Arquitectura y Diseño,
Pontificia Universidad
Católica de Valparaíso.





“A las escuelas hay que desnudarlas, derrumbar todos sus muros para quedarnos con su estructura, con lo que es medular. Serían entonces edificios sin fachadas, totalmente expuestos a la realidad. Se mojarían, se ensuciarían, y se impregnarían de sus contextos; se sacudirían sin desplomarse, habitarían experiencias que redefinirían su sentido.”

Bracelli (2022)

Lola Fabres: Você poderia comentar brevemente o contexto inicial em que surgiu o programa LA ESCUELA ___, destacando as principais motivações e as demandas específicas que você identificou ao conceber essa plataforma?

Miguel Bracelli: LA ESCUELA___ surge em 2020 como uma resposta ao seu tempo em diferentes contextos. Era um contexto pós-pandemia, em que as instituições culturais e educacionais começaram a repensar suas estruturas, buscando formatos híbridos e ampliando a conectividade. Era também um contexto pessoal, no qual eu havia concluído meus estudos de pós-graduação em artes, com uma profunda decepção em relação à educação artística — especialmente nos Estados Unidos — e um interesse em aprender sobre a vasta tradição dos espaços alternativos e das escolas de artistas na América Latina.

A partir desse lugar, escrevo o texto *La Escuela Desnuda*, um ensaio crítico sobre a mercantilização do ensino da arte e a desconexão com seus contextos. O texto propõe a metáfora de um edifício sem paredes para aproximar a educação das realidades sociais que circundam as instituições de aprendizagem, desafiando o modelo da caixa branca e defendendo espaços de aprendizado que priorizem práticas sociais em vez da criação de objetos. O conceito surgiu de uma experiência pessoal, marcada por uma insatisfação com a distância entre a teoria ensinada nas escolas e a prática real, especialmente a partir das minhas vivências nos Estados Unidos e na Venezuela. Afinal, as escolas de arte muitas vezes reproduzem as mesmas lógicas mercantis e institucionais que afirmam criticar, priorizando a formação técnica

e a simulação do “sucesso” no sistema artístico, em vez de promover uma produção de conhecimento crítico e socialmente comprometido.

Em suma, *La Escuela Desnuda* surgiu como uma proposta crítica que buscou questionar os formatos tradicionais das escolas de arte e arquitetura, defendendo a ideia de “desnudar” as instituições — derrubar seus muros e fachadas — para transformá-las em espaços abertos, permeáveis e profundamente conectados à realidade social, política e ambiental. Assim, tornou-se um dos detonadores do projeto de LA ESCUELA ___, que se tornou uma plataforma para pensar e ativar espaços de aprendizado e cocriação no espaço público. É um projeto apresentado à Fundação Internacional Siemens Stiftung e que fundamos juntos em 2021, entrelaçando seus projetos de cultura e comunidades com minha prática artística e de pesquisa sobre arte e educação.

LF: Para aqueles que ainda não conhecem o projeto LA ESCUELA ___, como você definiria sua estrutura, conceito central e principais linhas de atuação? Qual é seu alcance e enfoque geográfico atualmente?

MB: LA ESCUELA ___ é uma plataforma para aprendizagem e criação coletiva no espaço público. Baseia-se na ideia de educação como arte — estudando, desenvolvendo e promovendo práticas experimentais de aprendizagem como espaços colaborativos de criação artística. A plataforma funciona como um sistema híbrido de programas online e presenciais, realizados em parceria com organizações locais. Seu objetivo é reunir artistas, educadores, estudantes e comunidades no desenvolvimento de projetos artístico-formativos que nos aproximem, de maneira criativa e sensível, das realidades sociais de lugares específicos. Esses projetos se apresentam como instalações, performances coletivas ou intervenções arquitetônicas.

LA ESCUELA ___ se desenvolve como um programa interdisciplinar onde convergem arte, arquitetura e artes cênicas. Embora seja um projeto sem sede fixa, começou a implementar programas como *Construir Escuelas* ___ *Espacios Públicos*, que, por meio de um concurso de arquitetura, promove um modelo de auto-organização no qual uma comunidade educativa, uma associação civil e um coletivo criativo propõem um projeto arquitetônico para construir uma

escola como espaço público. A primeira delas foi CUNA: Escola Porosa de Construção da Paisagem, em Barranquilla, Colômbia. Essas escolas são entendidas como sedes autônomas de LA ESCUELA____, com programação e organização próprias, mas que funcionam como extensões físicas de nossa estrutura.

Paralelamente aos programas formativos, desenvolvemos conteúdos editoriais e de pesquisa sobre práticas artístico-pedagógicas na história moderna e no presente, criando um arquivo vivo de práticas e metodologias experimentais. Nele convergem artistas, pesquisadores e autores de diferentes meios, junto a organizações e instituições culturais e educativas que formam nossa comunidade. Hoje, considero que a comunidade de LA ESCUELA____ é seu maior valor: somos uma rede de arte e educação voltada para o encontro, a dissidência e a cocriação.

Atualmente, LA ESCUELA____ está em processo de expansão para promover o intercâmbio entre comunidades latinas, indígenas, afrodescendentes e suas diásporas; criando uma base legal por meio de uma fundação em Nova York e começando a desenvolver projetos na Espanha — esforços que buscam dar visibilidade ao valor das práticas latino-americanas e colocá-las em diálogo com um cenário global.

LF: Muitos dos projetos mapeados por LA ESCUELA____ propõem diálogos transversais entre as artes visuais e diversos campos do conhecimento, integrando saberes acadêmicos, populares e contextuais. Que estratégias ou metodologias você identifica como particularmente recorrentes ou indispensáveis nesses processos de articulação interdisciplinar?

MB: A escuta e a criatividade. A escuta é uma das estratégias mais importantes e presentes em quase todos os discursos de artistas e pesquisadores, assim como a criatividade, que funciona como estratégia para enfrentar cada um dos desafios. Podem parecer termos muito amplos, mas, ao mesmo tempo, são fundamentais — especialmente quando se integram no desenvolvimento de projetos interdisciplinares e situados.

A escuta diz respeito à temporalidade dos processos: lentos, imersivos e sustentados. Já a criatividade é a sensibilidade artística para propor tanto processos quanto soluções que transcendem metodologias pré-estabelecidas; assim, cada projeto encontra seus próprios protocolos e modos de tecer relações, integrar saberes e produzir conhecimento.

LF: A preocupação ambiental aparece em diversas práticas artísticas mapeadas pela plataforma, assim como em projetos autogeridos ou institucionais interessados em conectar ações artísticas e educativas. Quais iniciativas você reconhece como especialmente relevantes ou inspiradoras pela forma como integram a experimentação poética com ações educativas de conscientização ecológica e preservação ambiental?

MB: Essas iniciativas podem ser estudadas em profundidade na seção *Mapeos* da plataforma, que cruza temáticas específicas onde se articulam diferentes estudos de caso para criar leituras de intercâmbios regionais. O texto de Catalina Tenorio (2022), *El monte como laboratorio de lo posible: cruces entre arte, educación y agroecologías*, explica diferentes projetos que combinam arte, educação e agroecologia para promover vínculos sustentáveis com a terra. O coletivo *Vamos a Sembrar* impulsiona a agroecologia feminista em Monteverde, enquanto Carlos Fernández utiliza pintura e hortas para ensinar agricultura. Diana Barquero investiga a relação entre território e água por meio da arte, e *La Escuelita de la Tierra* gera encontros comunitários em sua horta. Por fim, Alessandro Valerio trabalha com comunidades em processos participativos que integram sensações, ações e comunicação ligadas ao meio ambiente.

Outros espaços onde essas propostas podem ser encontradas incluem o *LA ESCUELA*____ *JOURNAL*³, uma revista digital que aborda problemáticas ecológicas e socioculturais nas Américas a partir de perspectivas pedagógicas e artísticas, destacando-se a edição nº 1 de 2024 sobre “Culturas hidrocomuns”.

No entanto, em *LA ESCUELA*____ temos nos aproximado desses temas não apenas pela publicação editorial, mas também através de nossa própria prática. *CUNA* representa uma de nossas iniciativas mais relevantes nessa área, integrando de forma poética e

3 Ver: <https://laescuela.art/es/campus/library/journal>

experimental ações educativas voltadas à conscientização ecológica e à conservação da Ciénaga de Mallorquín, em Barranquilla, Colômbia. Sua arquitetura foi concebida para cultivar o manguezal que, posteriormente, é transplantado diretamente para a *ciénaga* onde está implantada — uma arquitetura vegetal que se transforma em espaço público e escola comunitária. Por meio de sua estrutura porosa e participativa, este projeto funciona como um laboratório de pedagogia ambiental, onde a comunidade pode explorar, aprender e experimentar em contato direto com o ecossistema do mangue.

O *CUNA* foi um projeto selecionado no concurso de arquitetura *Construir Escuelas___Espacios Públicos*, desenvolvido por *La Orilla* — Espaço de arquitetura e arte, OAU — Oficina de Arquitetura e Urbanismo, Asoplaya — Associação de Pescadores do Bairro La Playa e Cayena — Direção de Arte e Cultura da Universidade do Norte. De um lado, está a proposta arquitetônica do projeto, integrando soluções ambientais e pedagógicas; de outro, a articulação de seus agentes como um programa co-gestionado por um escritório de arquitetura, uma instituição acadêmica ligada à cultura e uma associação civil.

Desde sua concepção, esse concurso também implicou uma abordagem contextual e metodológica diferente em relação aos concursos tradicionais de arquitetura. Em vez de definir previamente um terreno e um programa para receber propostas de design, *Construir Escuelas___Espacios Públicos* convidava comunidades, arquitetos(as) e associações civis a se unirem para apresentar propostas conjuntas. Essa dinâmica desloca o modelo tradicional dos concursos, transferindo o foco da busca por respostas arquitetônicas formais para a criação de sistemas de organização comunitária. Trata-se de uma proposta que, em diversas camadas, nasce e promove metodologias territoriais e formas de auto-organização.

LF: Considerando sua experiência com práticas artístico-pedagógicas em diferentes contextos latino-americanos, como você situaria historicamente o Brasil dentro dessa trajetória? Quais particularidades históricas você identifica na forma como o sistema de arte brasileiro articulou arte, educação e espaço público?

MB: O que sempre me interessou no Brasil é como os campos da arte, da educação e do espaço público se articularam a partir do corpo coletivo, em atos de celebração comunitária nos quais o performativo se conecta profundamente com a dança e a festa. Esse enfoque se reflete em referências históricas, tanto em artistas como Augusto Boal, Lygia Pape, Hélio Oiticica e Hélio Eichbauer, quanto em programas como os *Domingos de Criação* e em instituições como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV).

Em contraste, em países do sul, como o Chile, projetos como *Ciudad Abierta* mostram uma abordagem diferente: nesse caso, com um caráter mais ritual, realizando “atos poéticos” em paisagens naturais para erguer cidades como gesto simbólico. Enquanto no Chile essas experiências estavam ligadas a processos em territórios desérticos — com uma dimensão mais cerimonial e simbólica —, no Brasil essas práticas costumavam se desenvolver em espaços urbanos e comunitários, em contextos festivos, imersos na realidade social da cidade. Neles, a relação entre corpo, celebração e espaço coletivo serviu como caminho para aprender, construir comunidade e reafirmar identidades a partir de uma perspectiva festiva e performática.

Essa relação entre corpo, espaço e celebração urbana, entendida como um espaço de aprendizagem coletiva, é uma das particularidades do Brasil que me parecem mais estimulantes.

LF: Ainda que você reconheça que o contexto brasileiro não seja necessariamente seu espaço imediato de atuação, como percebe, à distância, o posicionamento atual de nossas instituições diante de propostas artístico-pedagógicas de caráter experimental e colaborativo? Há alguma iniciativa institucional ou independente contemporânea que tenha chamado particularmente sua atenção por impulsionar de forma concreta esses debates?

MB: Os quilombos. A partir do Brasil, observa-se um movimento importante liderado por comunidades negras, que criam espaços de experiência para reivindicar suas memórias, cosmovisões e formas de organização contracoloniais. Os quilombos e sua incidência no fazer artístico contemporâneo representam não apenas territórios de resistência física, mas também espaços simbólicos onde se

reconstituem saberes ancestrais e cosmologias próprias que desafiam as bases epistemológicas e jurídicas do Estado colonial e eurocêntrico, fortalecendo práticas sociais, artísticas e colaborativas.

Em LA ESCUELA ___, nos aproximamos de projetos como o *Aparelha Luzia*, fundado por Erica Malunguinho, a partir de textos de Ana Luíza Braga, Juliana M. Streva e Lior Zisman Zalis; assim como por meio da pesquisa artística de Millena Lízia e Walla Capelobo sobre Beatriz Nascimento, entre outros autores.

[...] *Aparelha Luzia*, fundada por Erica Malunguinho en 2016, es un quilombo urbano en São Paulo que funciona como un espacio de mediación, creación y circulación de artes negras y narrativas anticoloniales. *Aparelha* articula dimensiones políticas, poéticas y pedagógicas, actuando como un territorio vivo de “artivismo” que valora las experiencias corporales y culturales negras. Al activar memorias y prácticas colectivas, apunta a posibilidades cosmopolíticas y a múltiples maneras de construir comunidades y territorios (Braga; Streva; Zalis, 2025).

Por su parte, el grupo de estudio “Composteiras: saberes regenerativos con Beatriz Nascimento” surgió como una propuesta para pensar y vivir la investigación de forma regenerativa, inspirado en la obra y el pensamiento de la historiadora y activista Beatriz Nascimento. Organizado por Millena Lízia y Walla Capelobo, el grupo nació en medio de la pandemia y en un contexto político de precarización, buscando construir intercambios nutritivos y dignos, entendiendo la investigación como una práctica colectiva y viva. Inspirado en la metáfora de la compostaje — proceso que transforma residuos en vida — el grupo se propuso cultivar saberes y relaciones, valorando ciclos, transformaciones y memorias corporales y territoriales (Nascimento, 2025).

Esses espaços de criação poética, memória ativa e ação política revelam uma busca por recompor o exercício coletivo do poder sob uma perspectiva anti-hegemônica, abrindo caminhos para que as comunidades negras reivindiquem sua história, seus territórios e seus processos de reinvenção, tendo a arte e a educação como ferramentas de resistência e transformação social.

LF: O programa LA ESCUELA___ também destaca práticas e iniciativas que frequentemente operam fora da lógica institucional tradicional do sistema das artes. A partir de sua perspectiva crítica, que contribuições específicas essas práticas alternativas estão oferecendo ao debate contemporâneo sobre arte, educação e sociedade?

MB: As práticas que operam no território são a base de LA ESCUELA___. É à comunidade que a plataforma serve e que alimenta nossos programas por meio de diferentes modelos colaborativos. Em um contexto global de crescente polarização e de ressurgimento de modelos totalitários — tanto no âmbito do Estado-nação quanto em diversas esferas de poder, incluindo corporações e grandes entidades culturais —, o maior valor das práticas e espaços artísticos alternativos é justamente a especificidade: atender às necessidades e potencializar as oportunidades das realidades sociais de lugares concretos.

Ainda que muitas instituições proponham programas para “levar o museu à rua”, essas iniciativas costumam apenas estender as lógicas objetuais do interior da *caixa branca* para o exterior, replicando protocolos do sistema da arte que não respondem às complexidades sociais e políticas dos territórios. Já as práticas artístico-educativas alternativas operam ao contrário: elas nascem do lugar e de suas necessidades específicas para, depois, entrar ou não no mundo da arte — sem as condicionantes institucionais. O trabalho real de campo, situado e enraizado, vem primeiro.

Para mim, o essencial é de onde e como essas práticas surgem. Cada uma tem suas próprias metodologias, aproximações e processos, mas, na origem, todas se voltam para espaços abertos, despojados e alheios aos grandes sistemas — verdadeiramente comunitários. Nessa proximidade extrema ao local, as práticas artístico-educativas encontram a especificidade que a neutralidade da *caixa branca* elimina. Ainda que diversas, elas compartilham o interesse por micropolíticas locais e modelos auto-organizados que, por meio de esforços compartilhados, geram um ecossistema de economias sociais, artísticas, formativas e, sobretudo, autônomas.

Referências

- BRACELI, Miguel. La Escuela Desnuda. *La Escuela Art*: ensayos. 2022. Disponível em: <https://laescuela.art/es/campus/library/essays/la-escuela-desnuda-miguel-braceli>. Acesso em: 5 out. 2025.
- BRAGA, Ana Luiza; STREVA, Juliana M.; ZALIS, Lior Zisman. Especular pactos sobre lo común. *La Escuela Art*: mapeos. 2022. Disponível em: <https://laescuela.art/es/campus/library/mappings/especular-pactos-sobre-o-comum-ana-luiza-braga-juliana-streva-e-lior-zisman-zalis-pt>. Acesso em: 5 out. 2025.
- NASCIMENTO, Beatriz; LÍZIA, Millena; CAPELOBO, Walla. Compostar las ‘Composteiras’: autoformaciones y coformaciones en grupo de estudio con Beatriz Nascimento, Millena Lízia y Walla Capelobo *La Escuela Art*: ensayos. 2023. Disponível em: <https://laescuela.art/es/campus/library/essays/compostar-o-composteiras-autoformacoes-e-co-formacoes-em-grupo-de-estudo-com-beatriz-nascimento-millena-lizia-y-walla-capelobo>. Acesso em: 5 out. 2025.
- TENORIO VARGAS, Catalina. *El monte como laboratorio de lo posible: cruces entre arte, educación y agroecologías. La escuela Art: Mapeos*. 2022. Disponível em: <https://laescuela.art/en/campus/library/mappings/the-scrubland-as-a-laboratory-of-possibilities-intersections-of-art-education-and-agroecology-catalina-tenorio-vargas>. Acesso em: 5 out. 2025.



Escuela porosa de construcción de paisaje. La Orilla - Espacio de arquitectura y arte, OAU - Oficina de Arquitectura y Urbanismo. Fotografías: Alejandro Arango. Cortesía: OAU - Oficina de Arquitectura y Urbanismo.



Miguel Braceli: *Monumentos Horizontales*, 2020. Espacios Revelados, Guadalajara, México.



Teresa siewerdt. Aldeia kalipety, 2022.

situada-s

lab cenas locais

TUDO VIRA
CULTSP

Secretaria da
Cultura, Economia e Indústria Criativas



SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO SÃO TODOS

Realização



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO