

ARTE EDUCAÇÃO  
PRODUÇÕES  
CO-MEMORAR  
20 ANOS

VOLUME 1 • 2001 A 2008  
AEP NO CCBB

ana amália tavares bastos barbosa  
edna yumi onodera  
rejane galvão coutinho  
[organização]

Em 2021 o AEP – Arteduções Produções completou 20 anos de existência. Fundado pela artista/educadora Ana Amália e composto por educadores, produtores e artistas, vem desenvolvendo projetos educativos, artísticos e de mediação cultural.

Para celebrar, refletir e documentar as ações desse coletivo, foi organizada esta coleção de livros, que conta partes dessa história, para a qual ouvimos uns aos outros, tanto participantes diretos do AEP quanto colaboradores e parceiros.

Organizado em três volumes que visam delinear um território de experiências sobre arte/educação, buscamos documentos e relatórios, consultamos instituições em que realizamos projetos, olhamos fotografias e materiais gráficos, relemos muitos textos e os resultados estão aqui reunidos como relatos, memórias e registros.

O volume 1 apresenta realizações em arte/educação no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo entre 2001 e 2008.

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

---

Arteeducação Produções : co-memorar 20 anos [livro eletrônico] : volume 1 [2001 a 2008] : AEP no CCBB / organização Ana Amália Tavares Bastos Barbosa, Edna Yumi Onodera, Rejane Galvão Coutinho. -- São Paulo : AEP Serviços Culturais, 2022.

PDF

Vários colaboradores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-998785-0-3

1. Arteeducação Produções - História 2. Criatividade (Literária, artística, etc) I. Barbosa, Ana Amália Tavares Bastos. II. Onodera, Edna Yumi. III. Coutinho, RejaneGalvão.

23-162351

CDD-701.15098161

---

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Arteeducação Produções : São Paulo : História 701.15098161

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos a Denise Dognini Kalima pela revisão gramatical, Carlos Neves Cavalcanti pela consultoria jurídica, Sueli Yamauti (Suca) e Fernando Spaziani pelo revisão de projetos, Heloisa Margarido Sales pela articulação de informações, Lucia Ferreira Carvalho pela administração de vários projetos citados, Leandro Brasilio, Kátia Donley e Monica Onodera pela assessoria e apoio de produção, Casa REX – Gustavo Piqueira e Samia Jacinto pelo design gráfico e a todas e todos os fotógrafos responsáveis pelas imagens presentes neste livro, os quais nos esforçamos para identificar corretamente as respectivas autorias, o que nem sempre foi possível<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Caso identifique alguma autoria de fotografia, solicitamos que entre em contato com o AEP para a inserção dos devidos créditos.

**Apresentação 07**

regina machado

**1**

**AEP, a origem 11**

ana amália tavares bastos barbosa

**2**

**A Formação do AEP 18**

josé minerini neto

**3**

**O Contexto da criação da AEP  
e a curadoria dialogal em Corpo Coletivo 24**

ana mae barbosa

**4**

**Entrevista com Sofia Fan 46**

rejane coutinho e josé minerini neto

**5**

**Carta depoimento a equipe AEP 54**

sueli yamauti (suca)

**6**

**Histórias do agendamento... e de um menino que caiu no lago!  
– Entrevista com Denyse Emerich e Monica Cardim 58**

camila lia e ana amália tavares bastos barbosa

**7**

**Memórias oficinairas:  
a prática reflexiva nas exposições de arte 65**

guilherme nakashato e valéria peixoto de alencar

# 8

## **Formação para autonomia 90**

rejane coutinho e camila lia em conversa com os educadores nilva costa da luz, alexandre aráujo bispo, giselle ottoboni, cristiane alves, alberto tembo, marcelo maluf, ana luísa sirota, tatiana bo, gina dinucci e auber bettinelli. desenhos de gina dinucci

# 9

## **Diálogos e Reflexões com educadores: entretecendo arte, experiências e formação 130**

guilherme nakashato com colaboração de rejane coutinho, erick orloski e josé minerini neto

# 10

## **Encontros de aprendizado potente acerca da arte/educação contemporânea 147**

pio santana

# 11

## **Materiais para professores: buscas, encontros e trocas 154**

andréa amaral biella

# 12

## **Projeto Centro de Expressão e Construção 2005-2007 158**

carolina marielli, juliana okuda, Fábio Silva e gabriela piernikarz

# 13

## **Ar + Arte = Artificar 177**

ana amália tavares bastos barbosa

# 14

## **Ensaio Visual 184**

moa simplício e edna onodera

## **anexo 1 210**

lista de exposições e projetos no ccbb

## **anexo 2 213**

lista de publicações do aep desde o ccbb

## **nota das organizadoras 219**

## APRESENTAÇÃO

7

Nesses tempos sombrios, acreditando só mesmo com muita firmeza de espírito na sua transitoriedade, Co- Memorar vinte anos de uma Cooperativa Celeiro de Projetos Arteducativos é um fato admirável, luminoso e necessário.

Hoje em dia existem autodenominados arte educadores brotando em geração espontânea a cada instante por toda parte. Quantos podem dizer que têm uma experiência consistente e resistente de atuação em um grupo coeso durante duas décadas?

A forte continuidade do Arteducação Produções tem História, Linhagem e Muita Garra.

Até onde me lembro posso citar alguns nomes importantes para a definição das raízes modernas (isso não é uma aula, não preciso me estender no tempo e no espaço) tanto do potente pensamento educacional brasileiro, como por exemplo Anísio Teixeira e Paulo Freire, quanto do pensamento mais propriamente arteducativo, como Dona Noêmia Varela e Augusto Rodrigues: esses e muitos outros nomes, brasileiros e estrangeiros, foram os andaimes bem fincados na terra que sustentam a invenção magistral da Abordagem Triangular proposta por Ana Mae Barbosa.

Imagino o caminho do Grupo que escreve esse livro como uma das manifestações mais exemplares da Abordagem Triangular em Processo. Uma coisa é alguém analisar, ponderar, ou discorrer sobre uma abordagem.

Outra coisa é aprender fazendo, contextualizando e realizando leituras de Obras de Arte tendo como espaços de aprendizagem Exposições de Arte e Programas Educativos, sempre encontrando e atendendo a públicos diferentes. Ou seja, trata-se de pessoas que vivenciam, como parte do processo de sua constituição e atuação em seu grupo de trabalho, a própria Abordagem que escolheram como seu alicerce.

Se não, vejamos: John Dewey inspira lá atrás o “aprender fazendo”. Jovens estudantes de um Curso de Aperfeiçoamento comandado por Ana Amália Barbosa e Rejane Coutinho são reunidos por elas em um primeiro Projeto Arteducativo. O começo já vem inscrito na História e na Linhagem. As coordenadoras experientes também se formaram sob a batuta de Ana Mae e de todo mundo que está na sua bagagem.

Então essa ideia de Linhagem fica por conta de uma interpretação antiga que faço do percurso que considero mais significativo dentro da História do Ensino e Aprendizagem da Arte no Brasil do século XX até hoje: imagino Dona Noêmia (e Paulo Freire) passando o bastão para Ana Mae e agora o inusitado acontecimento: Ana Amália, milagrosamente, recebe esse bastão e continua essa Linhagem, na liderança de um grupo que trabalhou ancorado nessa herança muito particular criando conjuntamente sua própria experiência de produção artística e formação arteducativa.

Assim o grupo Arteeducação Produções já se inicia enraizado e bem fundamentado. Em seguida os projetos vão se sucedendo numa verdadeira escola da prática cotidiana e a garra é fundamental para manter a unidade do grupo. Os relatos dos seus integrantes, em que inúmeras vezes aparecem as fecundas reuniões na Casa Amarela, revelam, entre outras coisas, a entrega e a apaixonada disposição interna com que enfrentam os desafios de cada momento. Revelam também sem alarde de auto promoção a qualidade impecável dos Encontros de Formação e o alcance político-poético de suas propostas, muitas vezes concebidas para segmentos da população quase sempre ignorados e marginalizados culturalmente na cidade de São Paulo.

A refinada formação estética e artística desse grupo não aparece muito explicitamente, como imagino que poderia, no decorrer do livro. A modéstia que acompanha muitos espíritos criadores, deixa quase encoberta a boniteza dos materiais produzidos para os diversos projetos, com uma comunicação visual extremamente clara e atraente, manifesta com cuidado e esmero na apresentação dos conteúdos.

Vocês poderão acompanhar nas páginas desse livro testemunhos de uma experiência única de Educação e Arte que celebra vinte anos de existência.



Conduzida pelo bastão firme de Ana Amália Barbosa e Rejane Coutinho, amadurecida pelo longo processo do aprender fazendo e ao mesmo tempo ancorada em contextos históricos significativos e em princípios inspiradores amplamente explicitados por Ana Mae Barbosa.

E acima de tudo, como diz Sueli Yamauti em seu depoimento:

“O Arteducação Produções é uma família. Por isso não dá para escrever um texto formal, porque o sentido e tudo, o que fala mais forte é o ser humano.”

E o Grupo seguiu trabalhando em diferentes instituições, criando, como parte de seu amadurecimento, autonomia e independência, outras belas construções porvir.

Para mim ficaram algumas lições após a leitura desse livro.

Uma é aparentemente trivial: aprendi a escrever Arteducação e achei uma solução perfeita do Arteducação Produções para as incontáveis discussões dos arte educadores sobre o “com ou sem hífen” do nome que designaria sua esfera de atuação.

Outra lição já é mais difícil de pôr em palavras e constitui-se para mim numa meditação constante:

Pergunto-me como uma pessoa privada de quase tudo pode durante tantos anos levar adiante um legado, carregando um bastão de autêntica beleza, vertigem e fecundidade, à frente de um bando de sonhadores eficientes, generosos e corajosos, tudo isso registrado e documentado aqui nesse livro, realizando o que muitos arte educadores com ou sem hífen, privados de quase nada, ainda engatinham por vislumbrar?

Ana Amália me ensina mais sobre o ser humano do que a formiga no seu encontro com o Rei Salomão:

Foi quando Salomão viu uma formiguinha diante de um enorme monte de areia no deserto, removendo e colocando de lado, um a um, cada grão de areia.

O Rei perguntou-lhe admirado se aquilo não era um trabalho muito além das forças dela e acima de tudo impossível: ela jamais conseguiria mover todo aquele monte, tão alto que ela nem era capaz de ver onde terminava. Nem com toda a paciência desse mundo jamais ela poderia tirar aquele monte do lugar em que estava.

A formiga lhe respondeu que fazia aquilo para poder encontrar o seu Amor, que estava do outro lado do monte. Esse era o grande obstáculo que a separava Dele. Disse que nada poderia dissuadi-la de tentar tirar o monte dali.

E que naquele trabalho constante usava todas as suas forças, movida pela estranha loucura da esperança.

“Assim falou a formiga amorosa. Assim o rei Salomão descobriu, no meio do deserto, o fogo do amor verdadeiro.”<sup>2</sup>

Boa leitura para vocês.

Regina Machado  
São Paulo, 17 de março de 2021

<sup>2</sup> GOUGAUD, Henri. Contes des sages soufis. Paris: Seuil, 2004.



1

## **AEP, A ORIGEM**

ana amália tavares bastos barbosa

**EM MARÇO DE 2001**, ou seja, pouco mais de um mês antes de o Banco do Brasil inaugurar seu centro cultural em São Paulo, fui indicada para criar e colocar em funcionamento o educativo deles. Essa indicação veio por conta do trabalho que eu vinha realizando com Christina Rizzi e Cildo Oliveira no Sesc, desde 1995, nas exposições *O Labirinto da Moda: uma aventura infantil* (1996, percorrendo São Paulo, Salvador, Santos, São Carlos e Bauru), *Flávio Império em cena* (1997), *Fantasia Brasileira: o ballet do IV Centenário* (1998), *Coração dos outros: Saravá Mario de Andrade!* (1999) e *Universo mágico do Castelo Rá-tim-bum - O filme* (2000).

Sueli Yamauti (Suca) me chamou para uma conversa na sede do Banco do Brasil, na Avenida São João, já que o prédio do Centro Cultural ainda estava em reforma e iria ser inaugurado dia 21 de abril de 2001. Foi uma conversa longa e ela fez questão que eu fosse conhecer o prédio, mesmo estando em reforma. Senti-me sabatinada e desafiada, especialmente porque Suca deixou bem clara a sua relação afetiva com o educativo e com o próprio Centro Cultural.



FIGURA 1

Visita mediada à exposição Felizes para Sempre no CCBB São Paulo, 2001.  
Foto: acervo AEP.

A primeira coisa a fazer era achar um amigo que tivesse uma empresa para nos contratar e passar recibos – por incrível que pareça, esse foi o último problema que eu resolvi. Comecei pela estrutura – coordenação geral; produção; formação; oficinairos; supervisores e educadores – para em seguida definir nomes. Eu precisava selecionar pessoas com quem eu já tivesse trabalhado antes e em cujo caráter (pois estava cansada de levar rasteira) e cuja inteligência (pois ninguém merece trabalhar com gente burra) eu pudesse confiar.

Chamei Rejane Coutinho, com quem eu estava ministrando um curso de aperfeiçoamento em Arte-Educação, coordenado por Ana Mae Barbosa e alicerçado na Abordagem Triangular desde 2000 no Núcleo de Apoio à Cultura e Extensão da Arte na Educação (NACE/NUPAE) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), para a formação continuada dos educadores e Sofia Fan, que também ministrava esse curso conosco, para a produção<sup>3</sup>.

13



FIGURA 2

Ana Mae Barbosa,  
Sofia Fan, Rejane Coutinho  
e Ana Amália em reunião  
NACE/NUPAE - USP, 2001.  
Foto: acervo Ana Amália.

3 Rejane Coutinho hoje em dia está na UNESP, mas eventualmente nos ajuda; perdi o contato com Sofia Fan depois do meu AVC, mas creio que ela está no Itaú Cultural.



FIGURAS 3 E 4

Ana Amália, Sofia Fan e Rejane Coutinho, antes (2001) e depois (2002) do AVC.

Fotos: acervo Ana Amália.

Para oficinairos, pensei em pessoas que, além de serem ligadas em educação, também tivessem um bom fazer artístico. Por essa razão, chamei Edna Onodera que havia trabalhado comigo na exposição *Flávio Império em cena e Coração dos outros: Saravá Mario de Andrade*, e ela trouxe o namorado Guilherme Nakashato, que eu conhecia também da exposição *Saravá Mario de Andrade* (sob a promessa que eles seriam discretos); José Minerini Neto, que era nosso aluno no curso de aperfeiçoamento da USP; e Moacir Simplício, que foi meu colega na FAAP e que me substituiu no curso quando saí de licença-maternidade. Os supervisores e educadores nós selecionaríamos juntos.



FIGURA 5

Encontro com estudantes na Unesp/Bauru. Da esquerda para a direita: Moa Simplício, Ana Amália, Edna Onodera, Guilherme Nakashato e José Minerini Neto, 2001. Foto: acervo AEP.



**FIGURA 6**

AEP no Terraço do Banco do Brasil para encontro de formação para educadores. Da esquerda para a direita: Edna, Guilherme, Ana Amália, Sofia, Rejane, Ana Paula Teixeira, Moa e Neto, 2001. Foto: acervo AEP.



**FIGURA 7**

Equipe de oficina da primeira exposição no CCBB. Da esquerda para a direita: Neto, Edna, Guilherme e Moa, 2001. Foto: acervo AEP.



**FIGURA 8**

Rejane conduzindo encontro de formação de educadores no auditório do CCBB São Paulo, 2001. Foto: acervo AEP.



**FIGURA 9**

Equipe de educadores da exposição Erotica: os sentidos na Arte, 2005. Foto: acervo AEP.

Ainda não estava na moda falar de coletivos, portanto a minha inspiração foram as cooperativas socialistas.<sup>4</sup>

Eu não queria criar uma empresa de que eu fosse dona, mas uma cooperativa da qual todos fossem “donos”, em que as decisões fossem tomadas em conjunto e que fosse um “celeiro” de projetos para onde pudéssemos ir quando precisássemos de trabalho.

Obviamente, no início eu centralizava um pouco as decisões, no entanto após meu AVC, eles tiveram que se virar e assumir – o que teria sido impossível se eu tivesse centralizado muito. Recentemente, percebemos o quanto o sucesso de uma ou outra ação educativa está ligado ao nosso equilíbrio emocional como grupo. Portanto, acredito que meu AVC não foi devastador só para mim, mas para todos nós, e assim como eu tive que me reinventar, o AEP também teve.

Meu AVC, se não me engano, ocorreu um ou dois dias antes do curso de formação de educadores, em 2002. Na época, a Rejane Coutinho assumiu a coordenação geral e eu pedi à minha madrinha Heloísa Margarido Salles, também arte-educadora, que a ajudasse. Depois, Rejane passou o bastão para a Edna, que abriu a empresa propriamente dita em 2007. Eu sempre estou por perto, dando consultoria ou participando de algum projeto.

16



FIGURA 10

Ana Amália e Moa Simplício  
no CCBB São Paulo, 2004.

Foto: acervo Ana Amália.

4 De acordo com a Aliança Cooperativa Internacional (*International Co-Operative Alliance*), uma cooperativa é uma associação autônoma de pessoas que se unem voluntariamente de acordo com suas necessidades econômicas, sociais, culturais e suas aspirações através de uma empresa de propriedade conjunta e democraticamente controlada. As cooperativas podem ser rurais, de crédito, financeiras, artesãs, mas sempre o que as move é o princípio da autonomia parcial dos seus participantes em benefício do todo. As primeiras cooperativas, motivadas por ideais socialistas surgiram no século XIX, diante da desigualdade gerada pela Revolução industrial.





FIGURA 11

Ana Amália e Guilherme Nakashato na oficina de formação de educadores da exposição *Erotica - Os sentidos na Arte*, no CCBB São Paulo, 2005. Foto: acervo Ana Amália.



FIGURA 12

Reunião da Formação Continuada na exposição *Impressões Originais*, no CCBB São Paulo, 2006. Foto: acervo Ana Amália.

E lá se vão 20 anos...



2

## A FORMAÇÃO DO AEP

josé mineirini neto

**ANA AMÁLIA FUNDOU** o coletivo Arteducação Produções – AEP e contou com Sofia Fan e Rejane Coutinho na gênese de sua proposta. À época, eu era aluno de Ana Amália e Rejane em um curso de aperfeiçoamento coordenado por Ana Mae Barbosa no Núcleo de Apoio à Cultura e Extensão da Arte na Educação (NACE/NUPAE) da ECA-USP e fui convidado por Ana Amália para compor com Edna Onodera, Guilherme Nakashato e Moa Simplício a equipe de oficinairos que viria a inaugurar o programa educativo do Centro Cultural Banco Brasil de São Paulo – CCBB São Paulo<sup>5</sup>.

Conheci Edna, Guilherme e Moa na festa de aniversário que Ana Amália promoveu em março de 2001 na Casa Amarela, misto de ateliê, centro de línguas e ponto de encontro de artistas, educadores e produtores culturais, em que ela morava, na Vila Madalena, em São Paulo. Lá também conheci Lúcia Ferreira Carvalho, que participou da administração inicial do AEP, e Denyse Emerich, que, com Ana Paula Teixeira, Mônica Cardim, Adriana Dalla Ono, Bob Borges, Cristiane Aparecida Barbosa e Christiane Coutinho, cuidou inicialmente do agendamento das visitas ao CCBB São Paulo.

5 O CCBB começou a funcionar em São Paulo com dois grupos educativos. Um era o Técnico de Dinâmica Educativa – TDE e o outro o AEP. No decorrer das atividades, cada grupo passou a ter responsabilidades distintas, porém, cabendo ao AEP conceber, implantar e realizar os projetos educativos das exposições.

Desde então, começamos a nos reunir na Casa Amarela para discutir a oficina que realizaríamos em *Metro: a metrópole em você*, evento com programação integrada de linguagens e intervenções artísticas, que inaugurou o CCBB São Paulo em 21 de abril de 2001 e que contou com exposição *Resgate de Tunga* sob curadoria de Marcello Dantas e intervenções urbanas de Pazé, Sandra Cinto, Renata Pedrosa, Beth Moisés, sob curadoria de Katia Canton, além de shows, workshops, mostra de filmes e vídeos e conferências

A Casa Amarela era inspirada em Van Gogh, artista por quem Ana Amália sempre se interessou e pesquisou, e as reuniões lá não aconteciam em horário fixo, pois tínhamos outros compromissos de trabalho previamente assumidos. Assim, inúmeras eram as vezes em que chegávamos no final da tarde e adentrávamos a noite discutindo, concebendo, experimentando e produzindo cada oficina, prática que se estendeu por várias exposições. Ana Amália determinou que começássemos cada novo projeto do AEP fazendo reuniões de *brainstorming*, nas quais todos colocavam suas ideias e o que sabiam, para então definir o conceito que orientaria o projeto de mediação e o que seria feito e começar a produzir, tendo como premissa a abordagem triangular para o ensino e a aprendizagem da arte, relacionando-a a cada uma das exposições que seriam apresentadas pelo CCBB. Assim, vimos e participamos da concretização do projeto que Ana Amália havia pensado para o AEP.

20



FIGURA 1

Guilherme Nakashato, Moa Simplicio e José Minerini Neto em reunião na Casa Amarela concebendo e experimentando atividade para oficina da exposição *Felizes para sempre*, dos Irmãos Guimarães, 2001. Foto: Edna Onodora.

Os educadores (à época chamávamos arte-educadores) participavam de curso de formação<sup>6</sup> para cada nova exposição e Ana Amália sempre incluía na programação a apresentação do que havíamos pensado para as oficinas, deixando claro que estava colocando em prática a Abordagem Triangular em suas vertentes de leitura, contextualização e fazer artístico, o que fundamentava todas as visitas que eram realizadas nas exposições do CCBB São Paulo, no período em que éramos responsáveis pela programação educativa.



**FIGURA 2**  
Oficina da exposição *Corpo Coletivo*, de Alex Flemming, 2001. Foto: acervo AEP.

Desde então, a equipe não parou de crescer, bem como as atividades do AEP no CCBB. Adonay Donley e Erik Orlosky iniciaram como supervisores das equipes de educadores e logo passaram a integrar o núcleo central do AEP com Ana Amália, Rejane, Sofia, Moa, Edna, Guilherme e eu.

A segunda exposição foi *Corpo Coletivo*, de Alex Flemming, sob curadoria de Ana Mae Barbosa, e foi nesse momento que iniciamos o *Projeto Professor – Encontros no Centro*, que depois viria a se chamar *Diálogos e Reflexões com Educadores*. Com material gráfico de grande sofisticação, cujo design fora assinado por Vicente Gil, eram encontros que recebiam educadores e envolviam todos nós: Ana Amália e Rejane na condução, Sofia na produção, Adonay e Erik conduzindo as visitas e nós, da oficina, oferecendo as atividades planejadas.

<sup>6</sup> A formação da equipe não se restringia ao curso preparatório inicial e se estendia em reuniões de estudo que aconteciam durante toda a exposição e dentro do horário de trabalho.



**FIGURA 3**

Material educativo da exposição *Corpo Coletivo*, de Alex Flemming com design de Vicente Gil, 2001. Foto e acervo: José Minerini Neto.

Nos dois anos iniciais de funcionamento do CCBB em São Paulo, eram oferecidas oficinas específicas que não se relacionavam diretamente com as exposições vigentes e nem se restringiam a nós, oficinairos. Foram denominadas *Oficinas de Criação*, e até mesmo Ana Amália chegou a fazer uma oficina chamada *Brincando com arame*, na qual explorava o universo de Alexander Calder. Educadores que conduziam as visitas e convidados externos passaram a participar pontualmente dessas atividades, configurando o papel formativo que o AEP desempenhou não só para os visitantes, mas também para nós enquanto trabalhávamos lá, pois cada atividade era precedida por intensa pesquisa, prática recorrente e identitária do AEP desde os primórdios.

Trabalhar com educação pressupõe planejamento, e assim sempre foi com o AEP. Enquanto uma exposição estava acontecendo, nós estávamos pesquisando e produzindo a próxima, o que representava uma carga enorme de trabalho, pois, muitas vezes em um mesmo dia, vários de nós davam aula, iam para o CCBB cumprir suas funções e à noite ou nos dias de folga (que à época era segunda-feira, porque o CCBB estava fechado) planejávamos e produzíamos a exposição seguinte, não só na Casa Amarela, mas também no escritório de Lúcia Ferreira Carvalho e em meu apartamento, o que resultou em inúmeras madrugadas de trabalho que, diga-se, eram empolgadas e ao menos festivas.

A prática diária fez com que os educadores percebessem que, muitas vezes, a visita caminhava para um lado e, quando chegava na oficina, ia para outro, rompendo ou desviando do que havia acontecido até então.

Essa constatação resultou na integração dos educadores na condução das atividades das oficinas. Vários deles demonstraram interesse no desenvolvimento de propostas práticas, porque sempre houve estímulo para a autoria e a autonomia de todos os participantes da equipe.

Por outro lado, embora os processos de pesquisa, concepção e realização das oficinas tenham sido extremamente prazerosos para mim, Edna, Guilherme e Moa, constatamos que era necessário contar com novos membros no núcleo do AEP e com isso revezar no planejamento e na produção das atividades a serem ofertadas, o que aconteceu gradualmente. Se uma equipe estava trabalhando em determinada exposição, outra trabalhava na preparação da próxima, e foi assim que Auber Bettinelli, Alberto Tembo, Camila Lia, Christiane Coutinho, Fábio Tremonte, Stella Ramos, Tatiana Arantes e Thelma Löbel se integraram ao AEP em diferentes momentos, revezando-se em várias funções entre uma exposição e outra, não só nas oficinas, mas também na formulação de visitas, na produção, na organização dos cursos de formação, nas pesquisas, nas ações com professores/educadores, nos materiais gráficos etc.

A essa altura, Ana Amália havia se mudado da Casa Amarela por causa do AVC de tronco que sofreu e a impossibilitou de morar sozinha e cuidar de uma filha ainda bebê. Com isso, as reuniões passaram a acontecer na casa de Edna e Guilherme, no apartamento de Moa e no meu e, por fim, no apartamento em que Ana Amália passou a morar com sua mãe.

Ampliava-se assim a equipe do AEP, que em momentos distintos e de diversos modos passou a contar com Carolina Marielli e Valeria Peixoto de Alencar.

23

O AEP sempre se configurou como um coletivo pluricelular que contou também com a parceria de André Costa, Heloisa Margarido Sales, Juliana Jardim, Mayumi Shida, Sérgio Rizzo, Valquíria Prates e a presença constante de Ana Mae Barbosa.

Desde então, muitas abordagens triangulares foram e continuam a ser exploradas em mediações dialógicas que transitam entre palavras, imagens, performances, jogos e inúmeras práticas artísticas integradas a roteiros de visita para crianças e adolescentes, universitários e profissionais das mais diversas áreas, educadores e pessoas com deficiência em propostas prático-reflexivas presentes não só nas ações do AEP mas também em equipes de mediadores que passaram pelo AEP, se desdobraram e realizam projetos educativos em inúmeras instituições culturais.

Com os passar dos anos, o núcleo fundador e central do AEP se tornou altamente especializado em arte, educação e produção e, ao completar 20 anos em 2021, conta também com Anderson Barbosa, Andrea Faragacci, Arthur Amador, Daniela Dionízio, Kátia Donley, Luana Venâncio, Joseph Motta, Nara Isolda e Rodrigo Monteiro, reafirmando o dinamismo e a articulação colaborativa que marcam sua atuação desde os primórdios em 2001.

Que venham muitos outros parceiros e tantos outros 20 anos!



3

**O CONTEXTO DA CRIAÇÃO  
DA AEP E A CURADORIA DIALOGAL  
EM CORPO COLETIVO**

ana mae barbosa



**DURANTE MINHA VIDA PROFISSIONAL**, sempre me orgulhei de minha capacidade de escolher bons parceiros e parceiras de trabalho. Quando era jovem, me enganava com maior frequência, que hoje pois priorizava a capacidade intelectual das pessoas. Hoje, já velha admiro incontestavelmente quem é apaixonado/a pelo que faz.<sup>7</sup>

Acho que fazer as coisas com comprometimento, engajamento apaixonado muitas vezes supre a ignorância. A ignorância se vence com busca de conhecimento e a inteligência evolui com a prática.

Uma das coisas de que me orgulho é ter criado na USP o Núcleo de Apoio à Cultura e Extensão em Promoção da Arte na Educação (NACE/NUPAE) que preparou arte-educadores de alta competência. O mais importante evento do Núcleo de Pesquisa em Arte-Educação foi o Curso de Aperfeiçoamento (180 horas) em Arte-Educação, cuja carga horária era a mesma de um projeto de pesquisa. O curso não tinha disciplinas, mas procurava pesquisar a

7 Sei que não é costume acadêmico fazer dedicatórias em artigos de livros e revistas, mas tomo a liberdade que a idade me permite e este eu dedico a Ana Amalia, Rejane Coutinho, José Minerini Neto e Edna Onodera, que leram o texto na sua primeira versão e foram sinceros críticos. Agradeço muito a ele e elas. Adoro trabalhar com vocês.

Abordagem Triangular e suas três áreas de processo mental e de construção de conhecimento:<sup>8</sup>

Para professores do curso, escolhi pessoas em quem confiava profissionalmente:

- Fazer Arte – com Ana Amália Barbosa (minha filha, aluna de mestrado da USP, orientada por Regina Machado na época, com quem depois fez doutorado).
- Leitura da imagem, da obra e do campo de sentido da Arte – inicialmente com o amigo Carlos Fernando Nogueira, de saudosa memória, e depois, logo no segundo curso, com Sofia Fan (atualmente, produtora do Itaú Cultural).
- Contextualização Pedagógica – com Rejane Coutinho, minha ex-orientanda de mestrado e atualmente professora da UNESP.

O curso estava se desenvolvendo muito bem, com excelentes alunos, nossos relatórios sendo aprovados e admirados pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, quando recebi um telefonema de uma das funcionárias do Banco do Brasil – se não me engano de Sueli Yamauti, que depois se mostrou uma pessoa de inteligência e habilidades especiais para trabalhar em grupo –, me convidando para apresentar um projeto para o educativo da exposição de Tunga, que iria inaugurar o Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo (CCBB/SP).<sup>9</sup>

Estava na época, extremamente atarefada, viajando muito para o exterior a trabalho.

Embora animada pelo interesse do CCBB em um Educativo, numa época em que educação em museus eram ainda, prioritariamente, oficinas de Arte para crianças e adolescentes ou visitas guiadas, tive de recusar o convite. Contudo, respondendo a um pedido de recomendação, indiquei e falei demoradamente do grupo com o qual estava fazendo a ‘pesquisação’, isto é a equipe do curso da USP que tinha como objetivo aperfeiçoar professores e verificar a adequação das ações e dos conhecimentos construídos à necessária formação de um bom

8 Com a AVC de Ana Amália abandonei a pesquisa, mas Fabio Rodrigues que era observador participante da pesquisa e coletava os dados felizmente a terminou como tese de Doutorado na Espanha.

9 O projeto que inaugurou o CCBB foi muito amplo. A exposição de Tunga ocupou todo o prédio chamava-se O resgate e fazia parte do evento Metro: a metrópole em você que, segundo o catálogo, contou também com intervenções urbanas de Pazé, Sandra Cinto, Beth Moisés e Renata Pedrosa sob curadoria de Katia Canton, além de shows, workshops, conferências e mostras de filmes e vídeos.

professor de Artes Visuais, tendo como escopo a Abordagem Triangular (ver, fazer, contextualizar).

Fiquei de pedir a Ana Amália que fosse conversar com os dirigentes do CCBB/SP. Aprovado o projeto, ela organizou o grupo inicial do educativo com os professores, alunos excepcionais do curso e colegas com quem já havia trabalhado. Do grupo inicial, até hoje trabalham na coordenadoria e consultoria do AEP os ex-estudantes e agora doutores Rejane Coutinho, José Minerini Neto, Guilherme Nakashato, o mestre Moacyr Simpício e a admirável administradora Edna Onodera, que influenciaram e influenciam até hoje na formação de especialistas mestres e doutores na área de mediação cultural.

O trabalho de grupo que organizaram foi muito bem-sucedido. Ao ver o sucesso da equipe, me entusiasmei e apresentei um projeto de exposição antológica da obra de Alex Flemming.

A exposição de Flemming tornou-se a segunda exposição a ser apresentada no CCBB de São Paulo. Aproveitei a chance de experimentar um processo de curadoria que havia iniciado no MAC/USP quando fui diretora. Trata-se da Curadoria Dialogal, muito diferente da curadoria ditatorial, apelidada de curadoria crítica e diferente também da curadoria múltipla, que apenas divide em feudos uma exposição. A designação Curadoria Crítica, que vem sendo usada ultimamente, além de ser redundante – todo curador é necessariamente crítico) – esconde a ditadura dos curadores sob a máscara reafirmativa do intelectualismo.

27

Desde o alto modernismo, o curador transformou-se no Deus que designa quem é artista e direciona a produção artística, submetendo-a muitas vezes à camisa de força de tematizações arbitrárias. Seu poder é ilimitado em uma exposição e, no sistema das Artes em geral, só é suplantado pelo poder do mercado ao qual muitas vezes serve.

Divergindo de qualquer forma de ditadura, buscamos conscientemente e pós-colonialisticamente o diálogo entre: artista, curadora, assistente de curadoria, produtora e coordenação educacional. [Alex (o artista); Ana Mae (curadora); Henrique Luz (assistente de curadoria), Sofia Fan (produção), Ana Amália e Rejane (educação)]. Discutimos todos os aspectos da exposição conjuntamente, de modo que peculiaridades do design do espaço, escolhas, ênfases, conceitos e propostas de mediação com o público foram definidos em conjunto com a participação, embora menos frequente, da simpática e eficiente equipe do Centro Cultural do Banco do Brasil-SP.

Esse modelo de organização de exposições vem sendo desejado e procurado desde a década de 1980. Frequentemente bem realizado em países como Canada e Suécia, tem sido impossível nos Estados Unidos, onde sua

busca tem gerado disputas em museus como o MOMA, que nos anos 1990 demitiu proeminente Arte-Educadora por defender a participação, no processo de organização das exposições, daquele que é o conhecedor e especialista em comunicação com o público: o Arte-Educador. Prefiro a designação e a prática da Curadoria Dialogal que questiona o poder unívoco do curador, gera construções conceituais flexíveis e interpretações polifônicas.

Iniciamos o processo de organização da exposição por uma pesquisa feita com os transeuntes na Estação Sumaré do Metrô de São Paulo sobre a recepção da obra pública de Alex Flemming lá instalada. José Minerini Neto como coordenador e duas arte-educadoras do grupo – Raquel Palaia e Tatiana Prado – foram designadas por Ana Amália para recolher as interpretações de quem passava entre as obras de Flemming na Estação Sumaré, na primeira semana de junho de 2001. Foram mais de trinta horas de gravação, que serviram de guia para as discussões do grupo curatorial. Analisamos a recepção do público de diferentes pontos de vista, a partir das pesquisas do desenvolvimento para a leitura da obra de arte, feitas por Michael Parsons, associadas às de Abigail Housen e aos estudos sobre cognição de Piaget,<sup>10</sup> assim como pelo aspecto político e contexto de escolaridade, profissão e idade. As análises muito nos ajudaram a organizar o agrupamento das obras em núcleos distintos – uns mais narrativos e outros mais dominados por uma estruturação técnica.

28



**FIGURA 1**  
Estação Sumaré de Metrô,  
São Paulo, 1998. Foto: acervo  
Alex Flemming.

A pergunta deflagradora era a mais genérica possível:  
O que você está vendo aí?

**10** Relacionamos Michael Parsons e Abigail Housen e analisamos percepção narrativa, percepção de estrutura, percepção expressiva, percepção judicativa.com as fases intraobjetal, interobjetal e transobjetal baseados em Piaget.

Uma geógrafa com curso superior disse:

“Pessoas né, me parece que foram funcionários da época da obra do Metrô, pessoas que construíram o Metrô ou estavam de alguma forma vinculadas, foi o que me disseram. Fiquei curiosa de ver, achei muito legal. Ficou legal, uma coisa até um pouco jornalística, bem legal, acho que a arte não tem muita fronteira né, acho que se emplacar alguma coisa é bom... Uma vez eu fiquei num hotel em Salvador que tinha um painel mostrando quem tinha trabalhado na obra com todas as fotos durante a obra, muito legal, então acho que de repente é uma coisa legal”. (38 ANOS)

Ela não leu a imagem, narrou uma história tirada de sua experiência, ela teve que introjetar a imagem e submetê-la ao seu imaginário. Está na fase inicial, a fase narrativa, intraobjetal da mesma maneira que uma mulher empregada doméstica, sem curso superior que disse:

“Vi os rostos, mas não identifiquei ninguém. Tem um rosto que eu imagino que é do meu patrão, porque eu acho a fisionomia parecida. Eu gostei, não sou assim... culta né, não tenho cultura nenhuma mas eu gostei... mesmo se eu não identificasse ninguém eu ia ficar olhando, tem uma ali que parece o Marcelinho [Carioca, jogador de futebol], tem uma... vejo e fico imaginando as pessoas. Todos os dias eu olho”. (45 ANOS)

Sua colega quase da mesma idade, empregada doméstica também na fase narrativa, intraobjetal na qual a percepção da imagem é álibi para imaginação ou base para a tentativa de associação com a representação realística de figuras e objetos, respondeu:

“Legal, é diferente, de todas as estações é o mais diferente. Não sei... só sei que no dia da inauguração algumas pessoas que passaram eles pegaram para tirar foto. Eu fiquei sabendo isso. Para quem está aqui esperando o Metrô, pensando nos problemas... distrai. Você analisa, quer entender, ler o que está escrito ali... sei lá. Tem uma que parece comigo, aquela uma moreninha bem escurinha, ali no canto”. (42 ANOS)

Um Designer Social de 19 anos foi classificável na primeira fase não por ser contranarrativo, mas porque não leu a imagem e inventou outra narrativa por acaso alheia à conscientização social que deveria ser um foco de sua profissão:

“Achei legal, uma coisa diferente que os caras fizeram, colocar imagem de pessoas, mas acho que os caras deveriam assim... sei lá colocar assim tipo por exemplo uma imagem de Gandhi ali tá ligado, de Bob Marley, umas pessoas assim que signifiquem alguma coisa pra gente assim que eles colocaram pessoas que a gente não conhece que não têm espaço assim na mídia de alguma forma não significam nada”. (19 ANOS, DESIGNER SOCIAL (SIC).)

Já um jovem ajudante de cozinha deu uma resposta que pode corresponder à segunda etapa da apreensão da imagem, na qual há a percepção de estrutura, embora desconhecida e atribuição de significação Interobjetal, interesse na formatação do objeto, inter-relação, enfim o objeto é visto fora da experiência do sujeito, mas ainda persiste a subordinação a ela.

Aliás, a interferência da experiência do receptor da imagem nunca deixa de refletir na leitura. A distinção entre fase é estabelecida pela ênfase na experiência pessoal, na análise do objeto e no julgamento de relevância ou qualidade do objeto

Eis a resposta do jovem de 27 anos:

“Uma pá de pessoas. Pessoas comuns do dia a dia, uma pessoa de terno, uma pessoa com roupa comum, uma pessoa indo pro serviço, indo pra escola... Não tenho nenhuma opinião feita sobre isso aí não, acho diferente, pelo menos não é que nem os outros lugares que fica tudo parado, pelo menos é uma forma diferente de mostrar nós que comandamos este país, né. Sem contar que o artista ele mostra a cara do país; se alguém for conhecer nosso país fora do Brasil não vai um de nós lá mostrar, quem vai é um artista, e pra ele mostrar a cara do país ele tem que mostrar o povo do país”.

30

Um vendedor de feira respondeu:

“Vi a miscigenação de pessoas, uns brancos, japoneses, negros... uma miscigenação de pessoas, é isso que eu vi. Acho uma técnica, não conheço, uma técnica bonita não tinha visto ainda uma técnica assim mas... de representativo seria o povo brasileiro... Miscigenação. Muito importante, é a sensibilidade do artista com o seu povo”. (47 ANOS)

Esta última resposta também é classificável na segunda etapa, a intraobjetal que inclui respostas sobre Estrutura e Expressão, pois considera, embora não conheça, o problema da técnica.

Quando as pessoas se interessavam, a conversa com os pesquisadores se alongava e essas pessoas em geral já estavam na etapa transobjetal, que é a analítica ou judicativa. A relação sujeito-objeto é ultrapassada, vai além da experiência passada e da mera aparência do objeto. Segue-se um exemplo de uma entrevista mais longa e transobjetal:

**1. VOCÊ VIU AS IMAGENS QUE ESTÃO NOS VIDROS DA ESTAÇÃO DO METRÔ?**

É do Ian Flemming.

**Alex Flemming...**

Alex Flemming.

**2. ME EXPLIQUE O QUE VOCÊ VIU?**

O que eu vejo, as pessoas que circulam pela cidade, que... são pessoas comuns... como todo mundo, como você, como eu. E que são pessoas como todo mundo. Tentando se encontrar, encontrar alguém.

**3. O QUE VOCÊ ACHOU SOBRE O QUE VIU?**

Maravilhoso. Porque ela mostra toda a humanidade que existe... Até nessa coisa do trem, né... da população, das pessoas que vão para o trabalho, vão passear, enfim. Extremamente humano, isso. Muito delicado, muito verdadeiro. Pra mim a estação mais bonita do metrô é essa. Porque o metrô tá todo para fora, e essa coisa do vidro, te permite ver além... você até enxerga um pouquinho do horizonte, lá do lado do Pacaembu. Então é isso que faz a beleza da coisa. Você pode ver que são pessoas desconhecidas e que ao mesmo tempo, você encontra toda hora. Pessoas normais, comuns. E as letras também, a coisa do significado, da linguagem, da comunicação. Às vezes da não comunicação, porque você não consegue ler uma palavra inteira, né. Então, essa coisa do confuso, do encontro das pessoas. O que eu observo, assim, no metrô... uma pessoa que eu encontrei hoje, provavelmente eu nunca mais vou ver na minha vida. Mas outro dia a porta abriu e eu vi uma pessoa... Então, é uma coisa assim até divertida, interessante, bonita.

**4. É IMPORTANTE UMA OBRA DE ARTE FALAR SOBRE ESSE ASSUNTO?**

Não é importante, é fundamental. E como o artista enxerga dois dedos mais pra frente, ele percebe melhor isso daí, né. Ele vive nesse mundo. Esse mundo paralelo, que não é todo mundo que enxerga, né. Mesmo as pessoas que tomam o trem, sei lá quantas observam, param para olhar, que estão na estação [as pessoas], uma coisa que elas usam, elas estão dentro,

e às vezes estão tão ocupadas com as coisas exteriores, com os problemas, com a vida, com a sobrevivência e tudo o mais, e não param para olhar, mas... muita gente percebe, viu. E muita gente não gosta, viu. Não gosta, fala “que coisa horrível, que gente feia”. Então, se você tiver, o primeiro olhar, realmente você faz: “Nossa, mas que coisa esquisita”. Mas daí a gente não pode parar nesse primeiro olhar, né. Você tem que ir pra segunda, terceira, quarta, quinta leitura, sei lá quantas leituras. Então, é assim que eu vejo. A estação do metrô que é toda essa aglomeração, essa boiada que passa, já ao mesmo tempo tem as individualidades, né. Essas coisas. Por exemplo, os rapazes que estão trabalhando aí. Quantas pessoas param para se perguntar como foi a vida daquele moço hoje: O que será que ele fez. Então é uma outra maneira de olhar. Uma outra maneira de ver. Se alguém vê uma pessoa doente, diz: “ah coitado do doente”, mas ninguém pensa naquele que tá cuidando do doente, né. Você tem que desfocar o olhar para ter um olhar mais abrangente, mais global, essas coisas. Até você, fazendo essa entrevista aqui, é uma coisa maravilhosa. Se tivesse mais gente...

#### **5. VOCÊ PASSA AQUI TODO DIA?**

Não. Terça-feira, certeza. Terça-feira eu passo. E eventualmente em outro dia. Agora, tudo o que eu puder fazer de metrô eu faço. Vou ao cinema, vou passear, se puder tomar metrô, é melhor, acho assim, uma benção, né. E o metrô de São Paulo é muito limpo, é muito organizado. Eu moro aqui perto. Da minha janela, eu vejo a hora que abre a porta. Então, é um contato com a coisa. Parece que abre as cinco horas. Às vezes, eu levanto mais cedo, já tem gente abrindo, já tem um dentro do trem que tá dirigindo, já tem um indo para o trabalho. Então, você fica imaginando a vida das pessoas. É interessante. Eu tô aqui tomando meu café... e esse povo tá todo... É a vida...o fluxo da vida. Essa coisa do trem, mesmo...Vai pra lá, vai pra cá...

#### **6. IDADE E PROFISSÃO.**

Sou professora aposentada (Ed. Artística). Tenho 58 anos.

O que a pesquisa comprovou é que em termos de leitura de imagens não importa muito o grau de escolaridade do leitor. Uma pessoa que teve formação universitária como a geografa que eles entrevistaram pode estar na fase inicial de decodificação de imagem, enquanto um vendedor de feira pode estar mais avançado na decodificação. Faltou comprovar que o mais importante para uma rica e cognitivamente avançada leitura de imagens é preciso ter o hábito, mesmo informal, de ler imagens.



Outros pesquisadores fazem esta afirmação, nós só estávamos interessados na correlação entre escolaridade e capacidade de leitura de imagens.

Durante a pesquisa feita por José Minerini Neto um fato nos ajudou a compreender a força autoidentificadora da primeira fase de leitura da imagem. Recebi um e-mail que dizia:

Boa tarde, primeiro lhe peço desculpas pelo transtorno de estar tomando o seu tempo! Mas na estação Sumaré há uma obra do artista: Alex Flemming, é uma obra de serigrafia em vidro com fotos de pessoas. O que me chamou a atenção nesta obra é o fato de uma foto parecer ser minha, não estou disposto a perturbá-lo por isto, mas fiquei curioso em relação com ele teria conseguido esta foto, pois é a foto do meu RG e vc por ser a maior conhecedora das obras dele aqui no Brasil, talvez possa esclarecer está minha curiosidade!!!! Seria muito grato por isto!!!

Segue anexo uma foto desta obra!!!

Obs: Eu sou o de gravata (E se não for, com certeza devemos ser irmãos gêmeos, pois a semelhança é idêntica!!!!)

Grato desde já

Axxxxxxxxx [omito o nome, pois não pedi permissão]

Respondi para ele que consultaria Alex o qual respondeu muito delicadamente no seguinte e-mail dando até seu telefone pessoal, o qual também omito por razões éticas:

Prezado Axxxxxxxxx J. Dxxxxxxxxx

Tudo bem?

A minha amiga Professora Ana Mae Barbosa me contatou, repassando o seu i1/2.

A foto é minha sim, isto é, de minha pessoa. É a foto de 1991 que eu utilizei em meu passaporte quando me mudei para a Alemanha.

Agora fiquei curiosíssimo em conhecê-lo, pois acho o máximo a ideia de ter “um irmão gêmeo”.

Quando for ao Brasil (o que planejo fazer em Outubro) teria vontade de tomarmos um café juntos. Se você quiser e tiver tempo, passe-me

seus dados e eu te procuro. Ou então entre em contato pelo meu celular (em SP) 9xxx-xxxx.

Aproveite e compre o livro sobre minha obra escrito pela Professora Ana Mae, onde, além de minha foto de passaporte em 1991, há uma foto atual.

ALEX FLEMMING, Autor: Ana Mae Barbosa, EDUSP 2002, Série Artistas Brasileiros, ISBN 85-314-0664-1

Um abraço, atenciosamente

Alex

A história parou por aí, mas nos impressionou até que ponto o processo de autoidentificação pela imagem pode se aprofundar.

Enquanto em quarentena e escrevendo este texto, vi na internet a intervenção bem-humorada e didática que Fleming fez na instalação da estação de metrô Sumaré, a qual ganhou máscaras de proteção contra o Corona Vírus. Que vontade me deu de voltar a convidar o grupo de pesquisadores de 20 anos atrás para entrevistar agora os frequentadores da Estação Sumaré. O contexto é outro e o contexto interfere no processo de significação, da mesma maneira que uma intervenção, por menor que seja, pode mudar a interpretação da obra e até torná-la outra obra.

34



FIGURA 2

Intervenção feita pelo artista Alex Flemming na sua instalação da Estação Sumaré de Metrô durante a pandemia do Corona Virus, 2020. A segunda figura é a foto do próprio. Disponível em: <https://www.diariozonanorte.com.br/metro-coloca-mascaras-nos-retratos-artisticos-da-estacao-sumare-para-alertar-sobre-a-prevencao-a-covid-19/>, acesso em 5/08/2022.

Na entrada da exposição, como que recepcionando os visitantes, colocamos um autofalante com as leituras dos frequentadores da estação Sumaré de metrô.

A Curadoria Dialogal permitiu que, ao terminar as conversas da equipe em conjunto, tivéssemos prontas as etapas do projeto ao mesmo tempo: elaboração do conceito, escolha das obras, design expositivo, mapa de produção, determinação do conteúdo do catálogo.

No catálogo também os arte-educadores foram convidados a escrever, uma atitude inédita naquela época no Brasil, embora Walter Zanini tivesse dado um grande exemplo de valoração da Arte-Educação ao organizar o primeiro livro de História da Arte no mundo que contém a História do Ensino da Arte. Trata-se do livro em dois volumes esgotado, *História Geral da Arte no Brasil*, publicado em 1983 por um banco, considerado essencial aos estudantes de Artes Visuais.<sup>11</sup>

Convidamos o espectador a contribuir também para a exposição elaborando suas próprias interpretações, colocando-as numa urna na saída da exposição. Esta iniciativa foi um fracasso pois poucas pessoas escreveram e nada foi além do prosaico: gostei muito, legal.

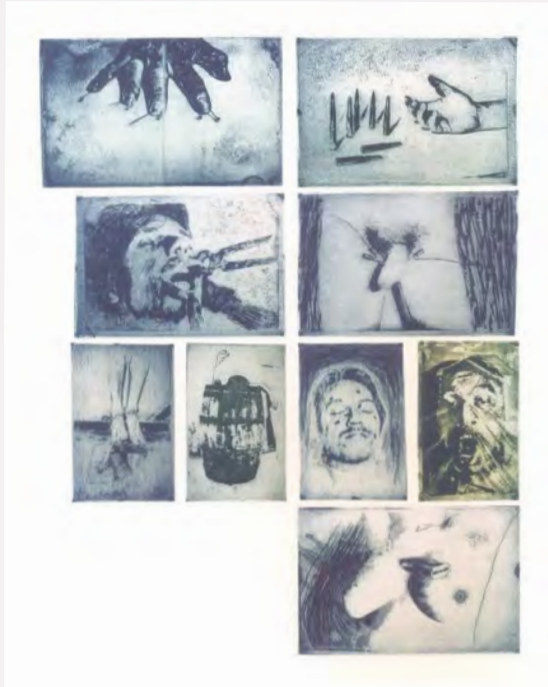
O material educacional impresso para professores, baseado na Pedagogia Cultural e na Pedagogia questionadora, foi muito bem concebido conceitualmente e de design gráfico impecável. O designer que concebeu o catálogo e o material educacional foi Vicente Gil, professor da FAU-USP. Até então, em quase todas as instituições que produziam material educativo, este era graficamente muito inferior à qualidade do catálogo. Hoje, destaco o design dos materiais produzidos pelo Instituto Tomie Ohtake.

A AEP no CCBB quebrou paradigmas de inferioridade dos educativos de museu até mesmo em relação ao design.

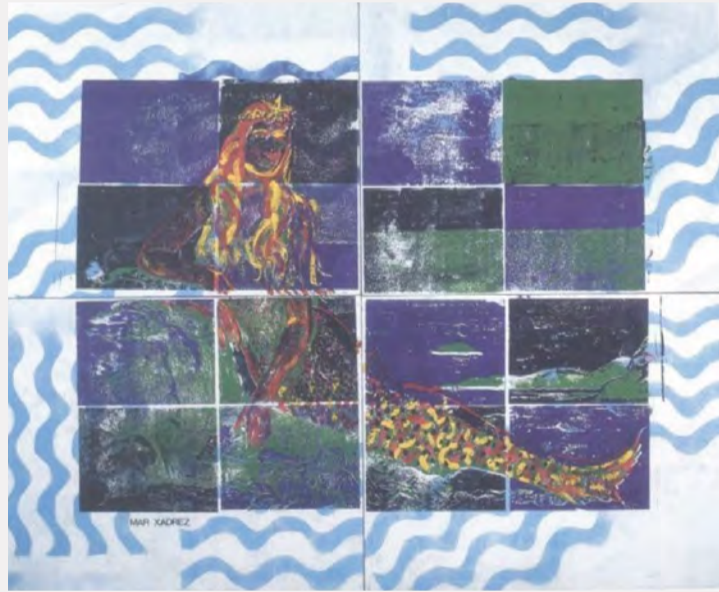
A exposição foi intitulada *Alex Flemming: Corpo Coletivo* (14 de julho a 2 de setembro 2001) era centrada na série *Body Builders*, que foi contextualizada pela história da iconografia do próprio artista.

A curadoria em diálogo com a organização geral planejou mostrar ao público a história da produção visual de Alex Flemming voltada para uma reflexão acerca do CORPO, procurando evidenciar a constância, a continuidade e a densidade temática e ideológica do trabalho do artista. A contextualização histórica da produção seguiu um roteiro conceitual, embora não resultasse em divisão do espaço da exposição em partes cronologicamente determinadas. Apresentamos obras que foram, ao lado dos *Body Builders*, categorizadas em seis grupos:

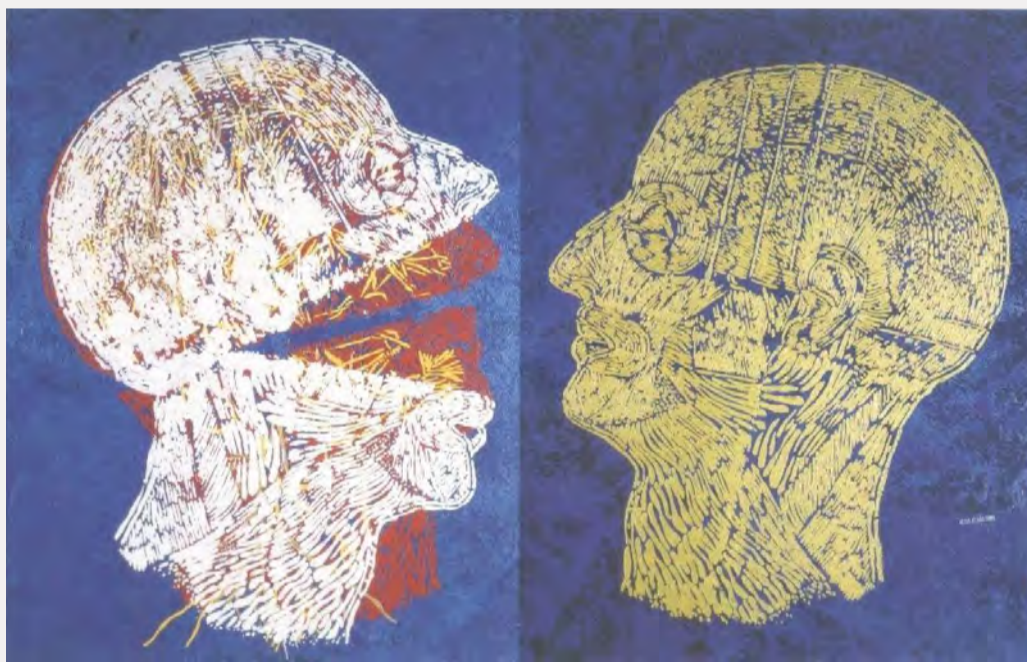
<sup>11</sup> Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/livros-catalogos/historia-geral-da-arte-no-brasil-0> . A editora que assina essa publicação é o Instituto Walther Moreira Salles, que era vinculado a banco.



**FIGURA 3**  
O corpo político. Série contra a tortura do período da ditadura militar (Natureza Morta).



**FIGURAS 4, 5 E 6**  
O corpo mítico. Anjo, Iemanjá Negra (Mar Xadrez), São Jorge.



FIGURAS 7, 8 E 9

A desconstrução do corpo.  
Fragmentação do corpo. Obras  
produzidas no período em que esteve  
em New York.



FIGURAS 10 E 11  
A ausência do  
corpo. Móveis.





FIGURA 12

A memória do corpo.  
Roupas usadas pelo  
artista transformadas em  
pictorialidade autobiográfica



FIGURAS 13 E 14

O corpo e a identidade. Duas  
obras que integram a instalação  
da Estação Sumaré do Metrô  
de São Paulo, que remetem  
a fotos de documentos  
burocráticos culturalmente  
revivificadas por textos literários  
de escritores brasileiros.

Este foi o corpo coletivo da exposição que dialogava com a obra recente de Flemming, **Os Body Builders**, que pode ser interpretado como uma síntese da anatomia política do corpo sociocultural empreendida pelo artista ao longo de sua História.

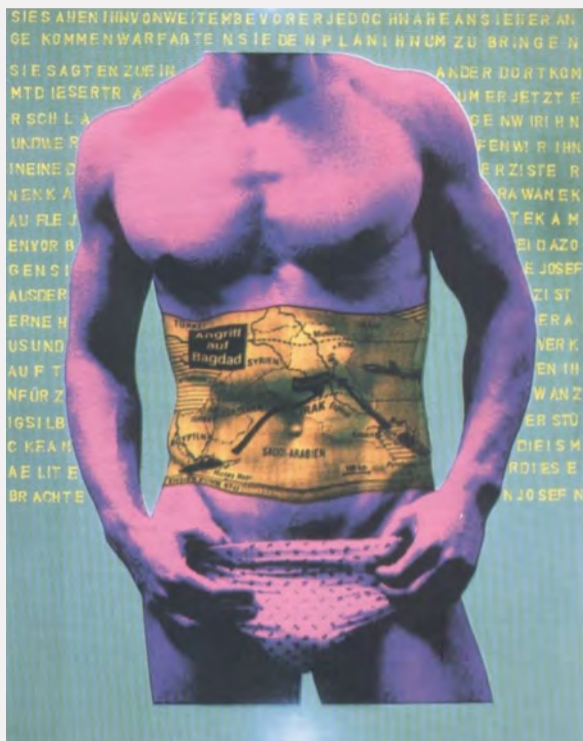


FIGURA 15  
Body Builder

Em 2000 e 2001, Alex Flemming apresentou em Curitiba e Belo Horizonte apenas cinco exemplares dos Body Builders, corpos modelados pelos exercícios de malhação, com inserção em seus torsos de mapas territoriais de zonas de conflito do nosso tempo, como Chiapas, Israel etc., e de textos bíblicos, literários e da mídia.

A série se ampliou com mais 17 obras, que foram criadas e produzidas especialmente para essa exposição do CCBB-SP e que apontam para contradições básicas do mundo contemporâneo. Uma delas é a quase ausência de limites para a dominação do corpo pelos sujeitos individuais que os modelam, os recortam, potencializam sua energia e os constroem, mas são frágeis, passíveis de destruição por decisões exteriores a eles, decisões políticas arbitrárias baseadas em interesses e em luta de poder que escapam à lógica da preservação humana. O corpo político individual à primeira vista se apresenta como um construto maleável, enquanto o corpo político coletivo ameaça toda e qualquer maleabilidade.

Podemos também pensar que os Body Builders transformam seus corpos em couraça, vestem-se de músculos, talvez como estratégia para esconder seu interior do olhar alheio, como diz Jean -Jacques Courtine,<sup>12</sup> e representam

<sup>12</sup> Citado por Denise Bernuzzi de Sant'Anna em Descobrir o Corpo: uma história sem fim. Revista Educação e Realidade, Vv. 25, n. 2, jul./dez. 2000, pag. 47 a-58.



a versão atual dos *self made men* dos Estados Unidos, como ironiza o autor, mas o poder deles se esgota em seus próprios corpos.

As conquistas da civilização física não correspondem às conquistas da civilização política. Os *body builders* são os anti-heróis contemporâneos. Não são destituídos de possibilidade heroica e podem ter muita coragem, uma coragem mais apropriada ao nosso tempo que a coragem de celebrados heróis montados a cavalo em esculturas em praças públicas, de duvidoso valor estético – e não menos duvidoso valor moral e ético –, mas o que eles não têm é a soberania sobre seu destino.

Os *Body Builders* de Flemming, do ponto de vista da interpretação, como torsos gregos da pós-modernidade, problematizam o referente e a história. Do ponto de vista da pictorialidade, temos o jogo complexo da figura no espaço, o espaço na figura e o espaço como figura ao ser textualizado.

Por outro lado, Alex Flemming, artista brasileiro, vivendo na Europa, ao conceber a série *Body Builders* reinterpreta a colonização e amplia o seu universo de significações.

As teorias pós-colonialistas apontam para uma possível leitura dos *Body Builders* como ritualização corporal: corpo individual marcado pelas lutas territoriais de ontem e de hoje, lutas estas que mapeiam as diferenças culturais. Flemming escreveu-me uma carta, quando estava construindo as primeiras imagens dos *Body Builders*, na qual dizia:

“Trata-se de novas fotografias que realizei com auxílio de computadores, onde retratei corpos jovens e esbeltos em cima dos quais desenhei com computador mapas de áreas de conflitos e guerras. Ora, a maioria (senão a quase totalidade) das áreas beligerantes no mundo do século XX foram resultado das partilhas coloniais das grandes potências dos séculos XVIII e XIX. Do Oriente Médio até a região de Chiapas, no México, passando pela África e mesmo pelos Balcãs, o que vemos são consequências de políticas coloniais (europeias, soviética, turcas) sobre áreas de população com tradições distintas das de seus senhores. Fiz gigantescas ampliações sobre plástico (ampliações 2,10 x 1,60m) montadas sobre bastidores como se fossem telas sobre as quais escrevi textos do Antigo Testamento que já falam de guerras e perseguições, que vão desde diferenças de etnias a religiões ou posse de terra e seus frutos.”

Por pós-colonialistas podemos entender os discursos visuais que comentam, analisam ou criticam práticas e visualidades baseadas em

experiências coloniais fora da Europa, mas vinculadas à expansão europeia no mundo, daí eu me arriscar a ver nos corpos construídos e dominados pelos conflitos mundiais uma reflexão pós-colonial. O pós-colonialismo reflete acerca da reconfiguração das formas iniciais explícitas de dominação, agora obscurecidas pela cumplicidade com o capitalismo global. A crítica pós-colonialista trabalha em direção a um processo de enunciação do colonialismo oculto, disfarçado, dissimulado e encoberto entre nações, que permite não só a dominação dos sistemas de produção de um país sobre o outro, mas também de artificiais políticas públicas sobre a vida privada dos indivíduos e sobre os valores comunitários. Sobre isso têm falado Homi Bhabha e Gayatri Spivak, críticos que operam no sentido de reverter, descartar os aparatos destinados à homogeneização valorativa de culturas, literaturas e visualidades artísticas.

Pós-colonialismo, como o vejo na obra de Flemming, não é uma reflexão sobre identidade em agonia, mas uma reestruturação do poder de autodefinição, apesar dos conflitos externos ao sujeito e ao seu ordenamento vital.

A opção de Flemming pela cartografia estabelece uma interrelação explícita com a cultura europeia que nos colonizou, especialmente com a holandesa do século XVII que, segundo Svetlana Alpers<sup>13</sup> pretendeu estabelecer a equivalência entre pinturas e mapas privilegiando a descrição em ambas as representações. A obra *A Arte de Pintar*, de Jan Vermeer, exemplifica esta tendência. Em nenhum outro país mapas tiveram uma presença pictórica tão forte. O ponto de vista através do qual os pintores miravam o mundo era, para italianos e espanhóis, uma janela, enquanto para os holandeses era a cartografia. Eles foram os primeiros a transformar grandes mapas em tapeçaria.

A condição pós-moderna tem estimulado as abordagens pós-colonialistas do fim do século XX. Problematizar limites, expansões, territorialidade, identidade, o coletivo, gênero, corpo e geografia etc., em busca de definição cultural, é a resposta contemporânea aos esgotados sistemas de dominação introjetados na História contada pelo colonizador.

Na arte contemporânea, a participação da história na dramatização dos objetos e na recuperação humanizadora do corpo, antes reduzido à categoria de objeto, se contrapõe à desumanização das grandes narrativas históricas.

O pós-colonialismo elege o cotidiano como evidência e a cognição como forma de liberação, problematizando as relações de dominação e elevando-as ao patamar do entendimento.

13 ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever*. São Paulo: EDUSP, 1999.

A lógica visual pós-colonial também impregna o magnífico trabalho de Flemming na instalação do metrô Sumaré,<sup>14</sup> que incorpora inúmeras referências à territorialidade, à identidade e à colonização do corpo pela burocracia, pela política e pela geografia e seu resgate pela imersão na cultura de alta densidade que os circunda.

O corpo é um recente entusiasmo da filosofia, da sociologia, da história e da teologia, de tal forma que o corpo, tradicionalmente, domínio da arte, da biologia, da medicina, da psicologia tornou-se tema transversal na cultura dos anos 1990. A Bienal de Veneza de 1995 elegeu o corpo como central reflexiva e reconstrutora da História da Arte e a Bienal de Veneza de 2001, ao nomear de Plataforma da Humanidade sua principal seção, destacou os artistas que lidam com figura humana e com as experiências sensoriais.

A figura humana de Alex Flemming não é representação do corpo, mas representação através do corpo. Não é um corpo construído para o olhar contemplativo mas o corpo que se dissolve em autodefinição, em conflitos e em linguagem cultural, e ao se dissolver torna-se coletivo.

Entre os Body Builders, outras considerações sobre o corpo exploradas por Flemming ao longo de sua história pontuaram o espaço expositivo e apontaram para outros tempos, como a série que denominamos nessa exposição de Corpo Político, da década de 1970, que enfoca a tortura e que ironicamente se intitula Natureza Morta.

A obra de Alex sempre foi política, enfocando da política do corpo à “*real politics*” passando pela política de gênero, de identidade e de códigos culturais. Trata-se de um pensamento político que não pode ser confundido com o recente engajamento político de artistas que “tradicionalmente” aliados à vanguarda, agora, que vanguarda não é mais o valor hegemônico, tentam se localizar para além do modernismo, no pós-modernismo ou no ultramodernismo através da produção de obras políticas que não são obras de arte pela literalidade da interpretação a que conduzem. Obra política para ser Arte e não mero comentário ou propaganda precisa ser polifônica, grávida de significados, levar a pensar e não apenas vender uma ideia predeterminada. Comete-se assim o engano de reduzir ao óbvio a crítica política.

Ao contrário, a obra de Flemming recodifica a vanguarda pela articulação do estético e do político.

A parte na exposição do CCBB-SP que chamamos de Corpo Mítico, centrava-se na produção interpretativa de mitos e iconografia da cultura popular

14 Apresentamos na Exposição do CCBB-SP dois vidros da instalação do Metrô.

e se revelava também política pois discutia a hibridização e o sincretismo cultural consequentemente questionando em linguagem erudita a hegemonia dos cânones europeus e norte-americanos brancos. Além disto os Anjos, Sereias e Yemanjá Negra de Flemming, principalmente, afirmam a longevidade do mito do corpo invencível.

Outra série que integrava a exposição é a denominada por nós de *Desconstrução do Corpo*, que seccionado, apartado, desmembrado nos leva a duas outras séries apresentadas na exposição: *O Corpo Ausente* e *Memória do Corpo*.

Em *Corpo Ausente*, sofás, cadeiras ou poltronas habitam o espaço e são ocupadas pelo corpo mídia, as notícias de jornais territorialmente designadas pela identificação geopolítica. Uma certa alquimia transforma o ordinário e o cotidiano, tornando o corpo ausente mais presente do que aquilo que é visível, isto é, texto e objeto. Flemming explora aí a fissura entre significante e significado e instaura o “perturbamento” ou imanência fenomenológica que Arthur Danto reclama para a arte contemporânea, em oposição à teoria do estranhamento de Shklovsky e Brechet, ligada às vanguardas e portanto ao modernismo.

A textualidade das últimas séries referidas, *O Corpo Ausente* e *A Memória do Corpo*, perturbam a autonomia da obra de Arte, um cânone modernista. Ambas as séries sublinham a oclusão do corpo inscrito na obra através da memória (roupas que foram usadas pelo próprio artista), ou revelado pela materialidade de suas práticas (sofás, poltronas) aliadas à informação (notícias).

Notícias de jornal sobre poltronas e sofás recriam as bases materiais e ideológicas do corpo cíclico, pondo em movimento as ideias de repouso, ação pensante, ação imaginante. O corpo é apenas referido, mas as ações reveladas pela notícia são cristalizadas. A ausência do corpo, portanto, não significa ausência crítica.

Em lugar da historicização do corpo temos a historicização do efêmero das ações humanas através das notícias que perdem a importância no dia seguinte, mas que tem consequências mais duradouras que uma tiragem de jornal.

Assim a segunda exposição do CCBB/SP, dando enorme importância à educação, solidificou um grupo pelo qual passou muita gente boa hoje engajada nos Educativos de museus. Um núcleo desse grupo permanece unido atravessando todas as dificuldades pessoais – como é o caso de Ana Amália; conjunturais – como é o caso do abandono da Educação pelo Estado; políticas – como a demonização da democratização da cultura; e destrutivas da vida – como a pandemia da Covid-19. Do pequeno grupo nuclear todos tiveram muito sucesso profissional mas a vaidade não os dominou e continuaram o trabalho apaixonado pela Arte-Educação em museus, que não dá status nenhum em nossa sociedade, embora estimular o conhecimento da Arte seja fundamental

para a evolução do pensamento visual que, por sua vez, é essencial para o desenvolvimento da cognição.

A cognição humana é cubista. Para conhecer profundamente é preciso ver o fato, a ideia, o objeto, o problema de vários pontos de vista ao mesmo tempo, isto é do ponto de vista da linguagem discursiva, científica e presentacional (a da imagem, dos gestos, dos sons).

### **bibliografia**

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira. **Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

CCBB. **METRO: a metrópole em você**. Catálogo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

HOUSEN, Abigail. **The eye of the beholder: measuring aesthetic development**. Harvard Graduate School of Education, 1983.

VV. AA. **Material para professores da exposição Alex Flemming**: corpo coletivo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

PARSONS, Michael. **Compreender a arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

TOLETTI, Lucas Procópio. **Alex Flemming**; corpo, conflito e utopia em Bodybuilders. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.40408>. Acesso em: 5 set. 2020.



4

**ENTREVISTA  
COM SOFIA FAN**

depoimento realizado em encontro on-line  
com rejane coutinho e josé minerini neto

**FICO MUITO FELIZ DE CONTRIBUIR COM ESSA MEMÓRIA.** Sem dúvida alguma, a AEP foi um projeto muito importante, muito intenso e muito afetivo.

Eu lembro da Ana Amália, a Aninha, convidando-me a me juntar a ela, para formar um grupo que atuasse na preparação do setor educativo do CCBB de São Paulo que iria ser inaugurado. Naquele momento, obviamente a Aninha já tinha um trabalho estabelecido na área de arte-educação, junto com Rejane, e eu tinha experiência primordialmente no campo da produção, mas atuava também na interface da arte-educação. Fiz estágio no MAC na época da gestão de Ana Mae. Cursei licenciatura, fiz estágios em escolas e alguns outros projetos. Ao longo do tempo, saí do Brasil e fiz uma graduação em História da Arte na Universidade de Liverpool.

A minha relação com a arte sempre foi bastante ampla, bastante transversal, sempre tive interesse por pesquisa, por crítica, por educação. Quando a Aninha conversou comigo, achei que poderia ser interessante trazer esse braço de produção. O pressuposto era formar uma equipe de educadores, de mediadores, fazer a formação, desenvolver material gráfico, um projeto um pouco diferenciado, no qual teríamos espaço para trabalhar, para receber grupos, desenvolver atividades. Então, a produção estaria fortemente envolvida, os dois braços – da educação e da produção – andavam realmente muito juntos, um não se sobrepunha ao outro.

Quando pensamos em um nome para a equipe, buscamos um equilíbrio fazendo esse trocadilho com a letra ‘e’ deitadinha, para não fazer uma quebra – arteducação produções – como se não fosse algo separado. A nossa ideia era justamente trazer uma relação bastante equilibrada, harmônica. Então, arriscamos para reforçar a relação. Levamos o *briefing* para o *designer* Vicente Gil, para que ele pudesse brincar com esse ‘e’ na elaboração da identidade visual, com essa dupla função, de formar a palavra e de trazer essa relação.



FIGURA 1

Logomarca criada por Vicente Gil para o Arteducação Produções, 2001.

Ainda sobre a escolha do designer: foi uma feliz abertura, um profissional fantástico. Ele criou a logomarca e conseguiu elaborar algo não tão duro, que trazia a ideia de diálogo mais aberto, algo que nos representava. Ele foi também muito generoso ao criar os materiais (folders e materiais para professores) – materiais extremamente elegantes. Quando eu apresentava as primeiras caixinhas para algumas pessoas de outras instituições ou outros grupos de produção, todos ficavam encantados. “Mas como assim! Um grupo independente, autônomo, produzir um material desses?”. O conteúdo que os materiais traziam também era distinto do que se fazia na época. A Aninha dizia: “Eu quero fazer perguntas, porque a gente não está aqui para dar respostas”. Isso é muito interessante.

A nossa relação com o CCBB, desde o início, sempre foi muito aberta para diálogo e experimentação. O grupo conquistou um espaço no Centro Cultural, produzimos muitos projetos, ações educativas, exposição, palestras, um conjunto de atividades. Como produtora, percebo a importância de termos respeitado o contexto do lugar, com uma visão de bastidor e ao mesmo tempo global, preocupando-nos obviamente com pesquisa, com o conceito dos projetos, mas também com planilhas, com as questões trabalhistas e tantas outras. Eu me sentia confortável no lugar da produção e gostava muito disso. Ficava muito feliz em poder contribuir também com as pesquisas. Sempre teve um espaço, um respeito e um equilíbrio muito grandes na equipe do AEP. A pesquisa sempre me instigou, sempre esteve presente em minha formação e atuação profissional,



sempre gostei muito dessa atividade. Participar do AEP foi um trabalho completo, contemplando todas essas camadas de atenção.

A exposição do Alex Flemming<sup>15</sup> foi uma experiência muito potente e enriquecedora.

A Ana Mae, como curadora, deu voz para as outras pessoas que participavam do projeto, ela deu voz ao artista – o que parece óbvio, mas não é. Ana Mae convidou-me para produzir também a exposição e levou muito em conta a construção de reflexões da equipe do educativo – diálogo este que foi fundamento para a curadoria e também foi muito importante para que se fortalecesse ainda mais o trabalho da equipe do educativo. Acho que sempre tentamos, sempre buscamos em todos os projetos abrir essa possibilidade de diálogo e levar as curadorias a entender o papel do educativo, entender que a mediação não era para explicar a obra, não era apenas reproduzir informações, mas era justamente instigar e criar relações. Era isso que fazia tornava a experiência verdadeiramente uma experiência, o aprendizado, mútuo inclusive porque era uma relação de troca.



FIGURA 2

Folder da exposição Alex Flemming: Corpo Coletivo.

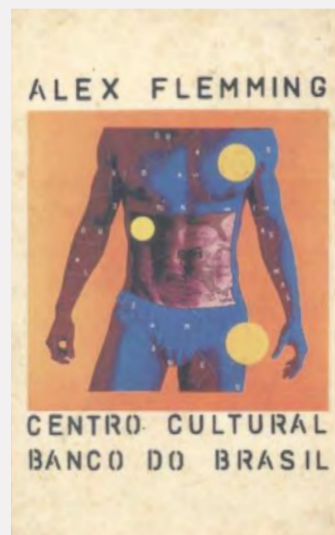
15 Trata-se da exposição *Alex Flemming: Corpo Coletivo*, realizada no CCBB-SP entre 14 de julho e 2 de setembro de 2001.



**FIGURA 3**  
Capa do catálogo da exposição  
Alex Flemming: Corpo Coletivo.



**FIGURA 4**  
Caixa do material educativo da  
professores da exposição Alex  
Flemming: Corpo Coletivo.



**FIGURAS 5 E 6**  
Cartão postal e imã de geladeira  
da exposição Alex Flemming:  
Corpo Coletivo.

Fazer a ponte entre o educativo e a produção dessa exposição foi um desafio, isso só podia ter acontecido no âmbito desse grupo, que era um grupo muito unido e muito aberto a debates e trocas de ideias. Na verdade, não tínhamos tantos problemas de compartilhar um pouco das rotinas pessoais uns com os outros; eu lembro que nós misturávamos um pouco as coisas mesmo, nesses primeiros anos do grupo participávamos das vidas pessoais, vieram filhos, casamentos e sempre lidamos muito bem. Então, às vezes a reunião acontecia na casa de um, na casa do outro, usávamos primordialmente a sede do escritório da Lúcia Ferreira Carvalho, que também foi de uma generosidade incrível e trouxe a experiência dela para o grupo, nos ajudou muito, porque éramos ingênuos (não tem como não admitir, nós éramos ingênuos), queríamos fazer um monte de coisas, tanto é que mesmo sem estar determinado no projeto, criávamos materiais, atividades, uniformes, uma série de aparatos e de outros produtos, para justamente reforçar a ideia e o conceito de uma exposição, entendendo que ela poderia chegar ao público em vários formatos – um folder, uma visita mediada, um imã de geladeira –, como ocorreu na exposição do Flemming.

Onodera cuidava e fazia questão de comprar malha de boa qualidade. Fizemos também umas cartucheiras para os educadores usarem no dia a dia, para colocar canetas, materiais. Nós nos permitíamos fazer experiências porque o grupo era unido e nos divertíamos muito criando.

51



FIGURA 7

Camiseta do uniforme dos arte-educadores da exposição Alex Flemming: Corpo Coletivo. Foto e acervo: José Minerini Neto.

Apostávamos em fazer algo diferente. O desafio que nos foi dado, de formar uma equipe, nós abraçamos e fomos além da demanda. Não tínhamos medo e não queríamos copiar outros modelos, queríamos deixar uma marca nossa, como o logo AEP. Não lembro se na época havia outros grupos que estavam construindo sua identidade nesse mesmo movimento. O grupo foi crescendo, outras pessoas foram se agregando. O diálogo abre e se estabelece. Na exposição do Flemming, além de participarmos do catálogo com um texto do educativo, o próprio artista deixou uma obra na sala do educativo. Não foi porque sobrou uma obra, foi porque ele acreditou muito que assim estabeleceria uma relação positiva, um contato mais próximo, direto com o trabalho dele, principalmente com a série roupas.<sup>16</sup> A compreensão desse trabalho não atinge todas as camadas se apenas olharmos de longe. Há uma questão ali que remete ao tato, que é palpável, é um trabalho que está na parede, mas é tridimensional. Lembro também de o Flemming se dedicar muito a conversar com o grupo de educadores, contando como produziu, sobre sua trajetória. Essa vontade dele foi instigada muito pela curadoria dialogal da Ana Mae e da nossa constante participação no processo.

Você me pergunta qual foi a história ou a exposição que mais me marcou? Nunca vou esquecer a abertura! A exposição do Tunga, no evento *Metro: a Metrópole em você*. Nós nos preparamos, na formação recebemos o curador Marcello Dantas e Suely Rolnik, que tem uma importante pesquisa sobre o artista. A inauguração da instalação do Tunga no dia da abertura foi impactante, surpreendeu literalmente todo mundo.

Conquistar o público para o centro da cidade não era fácil. Se por um lado não inventamos a roda, porque obviamente muitas coisas faziam parte já de um fluxo, o fato de termos uma equipe muito ágil, muito dedicada, permitia-nos cumprir tudo e fazer mais, ter um *plus*. Tínhamos fôlego e vontade de fazer algo diferenciado.

Arrisco também dizer que estávamos construindo algo inédito, de forma colaborativa, muito horizontal, muito respeitosa, o grupo tinha um movimento muito orgânico. A peteca nunca caía, sempre havia gente para segurar e manter para o alto porque eram muitas cabeças pensando, se respeitando, muitas vontades sendo expostas e sendo ouvidas. Tanto é que nossas reuniões duravam bastante. Nós passávamos muito tempo juntos. Fazíamos sessões

<sup>16</sup> A exposição *Alex Flemming: Corpo Coletivo* foi organizada em seis categorias: “O corpo político”, “O corpo mítico”, “A desconstrução do corpo”; “A ausência do corpo”, “A memória do corpo” e “O corpo e a identidade”. A série “Roupas” de Flemming integrou “A memória do corpo”.

de *brainstorming* para escrever e desenvolver projetos. Para mim, foi um aprendizado muito grande, um prazer muito grande trabalhar numa equipe em que existia um fluxo harmonioso de trocas, em que estava subentendido o papel de cada um, em que ninguém precisava bater na mesa para se impor, porque estava muito claro quem tinha que levar adiante certas frentes. O grupo me deu alento num momento que eu precisei pessoalmente, deu desafios que eu precisava enfrentar para subir alguns degraus, deu essa oportunidade de conhecer muita gente.

Afastei-me do grupo em meados de 2002 para trabalhar em outra instituição cultural, mas passei ainda um tempo participando das reuniões, acompanhando à distância os projetos, uma forma de despedida sem despedida, vivenciando uma passagem.



5

**CARTA DEPOIMENTO A REJANE  
COUTINHO E EQUIPE AEP**

sueli yamauti (suca)

**A PRIMEIRA VEZ QUE ENCONTREI ANA AMÁLIA**, estávamos às vésperas da inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, faltando apenas alguns meses para abirmos as portas ao público, e tudo precisava dar certo. A primeira impressão que tive foi marcante. Deparei com uma pessoa de personalidade forte, que falava com propriedade e brilho no olhar.

Naquela correria, nos reunimos diversas vezes para conversar sobre o Programa Educativo no CCBB paulista, afinal iríamos entregar toda a parte de arte-educação do Centro Cultural nas mãos da equipe que ela e Rejane coordenariam. Uma responsabilidade grande, que Fernando Spaziani, meu colega de área e eu dividimos com elas ao longo de um período que foi enriquecedor e gratificante.

A desta, seguiram-se outras exaustivas reuniões, até iniciarmos as atividades do CCBB em 21 de abril de 2001. Junto com Rejane, Ana Amália formou aquela que seria, sem dúvida, uma das mais bem preparadas e competentes equipes de arte-educação do país que, não por acaso, chega aos seus 20 anos de existência.

O grupo chega a duas décadas de existência com muito trabalho, ralação, competência. Erros, acertos, correção de rota, risos, choros, baixo orçamento, muita batalha até conseguir um pouco mais de orçamento, altos e baixos, adaptações, aprendizado, união e cooperação. O Arteducação Produções

é uma família. Por isso não dá para escrever um texto formal, porque o sentido de tudo, o que fala mais forte aqui é o ser humano. Aquele que é o sujeito final de todo o processo e todo o trabalho feito. Tudo começou no CCBB e isso me dá um orgulho imenso. Acompanhar essa trajetória do AE Produções foi uma experiência inesquecível e rica.

E no início foi assim: Rejane e Ana Amália coordenavam o grupo formado poricineiros e arte-educadores que ficavam disponíveis em todos os andares do prédio do CCBB para acompanhar o público e possibilitar ou facilitar o acesso às manifestações artísticas que ali estavam. E a maior beleza nesse trabalho era poder ver que do PhD em artes visuais até o menino que ia lá quase todos os dias e deixava sua caixa de engraxar sapatos no guarda-volumes para ver as exposições, todos eles eram atendidos pelos arte-educadores, e assim a aproximação com as obras de arte estavam sempre disponíveis a quem quisesse.

O Centro Cultural foi instalado numa área na época com um índice de violência alto, considerada por muitos inóspita, cercado por vendedores ambulantes no calçadão do centro da cidade, que tomavam todo o entorno do prédio, um desafio. Tendo como um dos principais pilares de atuação a acessibilidade, a diversidade do público que comparecia ao CCBB era não só desejada como estimulada. Daí a importância do Programa Educativo, no sentido do acesso intelectual às manifestações culturais oferecidas pela instituição. E por isso a importância da equipe que ali estava. Era uma das prioridades do CCBB oferecer um programa educativo de qualidade.

Com o tempo, Ana Amália e Rejane nos fizeram ver que não bastava o atendimento ao público nas exposições. Era importante dar suporte aos professores das escolas que visitavam o CCBB diariamente, em diversos horários. Escolas públicas e privadas levavam centenas de estudantes todos os dias para ver as exposições. E os professores precisavam ser subsidiados com insumos que pudessem dar apoio aos estudantes antes e depois das visitas. Criou-se, então, uma série de encontros com professores, nos quais esses conteúdos e materiais eram previamente fornecidos às visitas. E, com isso, ampliavam-se as possibilidades de aproveitamento das visitas pelos estudantes e exploração dos temas pelos professores. E dessa iniciativa, materiais ricos foram gerados, inclusive a publicação de livros que até hoje permitem que a experiência possa ser compartilhada.

Uma coisa também muito bonita de se ver era, me lembro bem, a possibilidade de estudantes das áreas de artes visuais, música, desenho, moda, literatura atenderem o público nas mediações. Era uma escola, uma experiência instigante ver que aqueles arte-educadores contratados,



estudantes universitários, podiam ter acesso às palestras de tantos curadores, artistas, especialistas de várias áreas, ampliando conhecimento e praticando a intermediação com o público.

Com a diversidade de público que existia ali, a mediação não se dava apenas do ponto de vista da estética das artes visuais. O olhar era ampliado sob a ótica de outras vertentes, da literatura, da música, da moda, até da física e da ciência, da filosofia, dependendo da obra de arte exposta e do artista em questão.

Essa equipe que Aninha e Rejane formaram é da melhor qualidade. São pessoas bonitas, competentes e batalhadoras. Honestas e, antes de tudo, fortes. E o conhecimento de nada valeria não fossem essas qualidades.

Neste país hoje tão necessitado de bons exemplos e gente do bem, agradeço ao Universo por poder ter tido o privilégio de cruzar meu destino com esse grupo maravilhoso e de poder ter, de alguma forma, contribuído um pedacinho para que o Arteducação Produções existisse.

Só posso desejar longa vida a esse sonho que sonharam juntos e que se tornou uma realidade tão consistente! Que outros tantos brotem por esse mundão afora e consigam florescer teimosos, mostrando às pessoas que ainda é possível e que ainda dá pra acreditar. Bora lá!



6

**HISTÓRIAS DO  
AGENDAMENTO...  
E DE UM MENINO  
QUE CAIU NO LAGO!**  
ENTREVISTA COM  
DENYSE EMERICH  
E MÔNICA CARDIM

camila lia e ana amália

**HOJE EM DIA**, quase todo educativo de uma instituição cultural atua em interdependência com o setor de agendamento, com o objetivo comum de fazer com que a experiência dos grupos de visitantes nas exposições seja bem acolhida e organizada. Sobretudo para os grupos escolares que, no período em que atuamos no CCBB, representava o público de maior demanda, o contato prévio da equipe do agendamento com as professoras e professores, as informações que colhiam e eram repassadas ao educativo com certa antecedência, colaboravam para que as visitas pudessem ser imaginadas e preparadas com cuidado.

Mas como um agendamento toma forma?

Para abrir mais essa conversa sobre os bastidores de nossa história, convidamos duas profissionais que ajudaram a dar forma ao primeiro agendamento do CCBB de São Paulo: Denyse Emerich e Mônica Cardim. Ao final, trazemos memórias de Ana Amália desde a sua experiência como professora no final da década de 1980 que influenciou a construção inicial e concepção deste agendamento. Ela também nos provoca a perceber que uma visita contém surpresas mesmo quando minimamente planejada!

Vamos lá?

## O AGENDAMENTO DESDE DENTRO: UMA ENTREVISTA COM DENYSE E MÔNICA

### COMO VOCÊS FORAM CONVIDADAS PARA O PROJETO?

**DENYSE EMERICH (DE)** Conheci Ana Amália no primeiro semestre de 1999, quando fiz parte da equipe de atendimento na exposição *Coração dos Outros, Saravá Mário de Andrade!*, no SESC Belenzinho. Naquele momento descobrimos ser vizinhas no bairro de Vila Madalena, em São Paulo, SP. No período seguinte, passei a visitá-la e tive, inclusive, aulas de inglês com ela. Nessa época segui trabalhando em equipes educativas de exposições temporárias como supervisora de monitoria.

Em janeiro de 2001, ingressei na equipe de agendamento da exposição *50 Anos de TV e +*, que aconteceu na OCA (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez), no Parque Ibirapuera, como coordenadora de agendamento. Essa exposição foi concebida para visitação autônoma, portanto, as escolas eram contatadas por e-mail e fax, e convidadas a visitá-la, mas não havia uma equipe de educadores para atendê-las. O agendamento funcionava como um ponto de divulgação e de organização do fluxo de visitantes. Na época, não era utilizado para esse tipo de serviço o termo “agendamento ativo”, mas era este o objetivo do trabalho: divulgar a exposição e as possibilidades de se ter acesso a ela.

Nesse período, foi organizada a inauguração do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) de São Paulo, com a exposição *Metro: a metrópole em você*, com obras do artista plástico Tunga, prevista para início em 21 de abril de 2001. Por ser a primeira exposição em um espaço novo, o cuidado com a divulgação era um ponto de atenção especial. Ana Amália achou interessante a experiência que eu estava tendo no agendamento da OCA, e me convidou para estruturar o primeiro agendamento no CCBB.

**MÔNICA CARDIM (MC)** Talvez 1987, talvez 1988, não sei dizer exatamente o ano em que conheci Ana Amália, mas lembro do momento em que, enquanto colegas do curso de Artes Plásticas na FAAP, ela demonstrou surpresa quando descobriu que eu não sabia quem era Ana Mae Barbosa. Minha total falta de conexão com o mundo da Arte-Educação não atrapalhou o surgimento de uma amizade com muitas trocas sobre a vida, sobre arte e sobre educação. A primeira vez que trabalhamos juntas foi na Exposição *Coração dos*

*Outros, Saravá Mário de Andrade!*, no SESC Belenzinho, em 1999, em que fui supervisora de um dos três turnos da equipe educativa. Os outros dois eram supervisionados por Edna Onodera e Denyse Emerich.

O convite para trabalhar na equipe de agendamento do CCBB veio por sugestão de Ana Amália, que comentou com Denyse Emerich que talvez eu tivesse interesse em assumir a coordenação do setor. De fato, por mera coincidência, Denyse entrou em contato comigo no dia em que eu havia pedido desligamento do trabalho em que estava. Assim na mesma semana, dei início ao meu trabalho na equipe do CCBB como assistente de Denyse, que me prepararia para substituí-la, num período de mais ou menos um mês. Nessa etapa, paralelamente à apropriação dos processos organizacionais construídos por Denyse e equipe, eu acompanhei os cursos de formação da equipe educativa para a exposição de Alex Flemming, *Corpo Coletivo* (julho de 2001).

#### **COMO FOI ORGANIZAR O AGENDAMENTO PARA VISITAS ÀS EXPOSIÇÕES DO CCBB?**

**DE** Me foi destinada uma sala num edifício próximo ao que seria inaugurado, não me lembro com que antecedência à abertura da exposição. A primeira providência foi organizar uma pequena equipe. Foram contratados Anna Paola Teixeira Seage, que na época conheci no Curso de Especialização em Museologia no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (CEMMAE/USP), e Carlos Eduardo Ferreira Borges, o Bob, educador com quem havia trabalhado na 24ª Bienal de São Paulo, em 1998.

Nós nos organizamos da seguinte maneira: inicialmente estabelecemos uma rotina de trabalho, preparamos o texto de divulgação, planilhas de controle de envio de fax e de agendamento das escolas interessadas em visitar a exposição, conseguimos um *mailing* de escolas públicas e particulares – não me lembro cedido por quem –, e passamos a enviar o texto por fax. Naquela época, essa era a tecnologia mais moderna à qual nós e a maioria das escolas tínhamos acesso.

Restou muito pouco material desse período na forma de arquivos digitais. Ainda guardo um relatório de envio de fax na forma de planilha em Word, com os dados de contato com 1.758 escolas municipais, estaduais e particulares de São Paulo, no total, efetuados de 16 de abril a 22 de junho de 2001. Sei que houve mudanças na nossa pequena equipe, mas não me recordo quem entrou e quem saiu e em que momento.

Em junho assumi a tarefa de Supervisora de Monitoria na exposição *50 Anos de Bienal*, exibida no Prédio da Bienal, no Parque do Ibirapuera, e passei o bastão da Coordenação do Agendamento para Mônica Cardim.

**MC** O fato de o setor de agendamento ter um caráter organizacional e administrativo teve um impacto transformador em minha experiência profissional, tendo em vista que minha atuação sempre esteve voltada para a prática, como artista, educadora ou coordenadora de equipes de educação. Ainda sob a orientação de Denyse, realizamos o agendamento das atividades relacionadas à exposição de Tunga e iniciamos a divulgação da exposição *Corpo Coletivo*, que estrearia em seguida.

Em 25 de junho de 2001, fiz contato com instituições, como a Secretaria da Assistência Social da prefeitura de São Paulo, de ONGs e o programa voltado aos estudos no campo da Assistência Social da PUC, que centralizavam dados de ONGs e associações educativas e sociais cadastradas no município. Desse modo, tivemos acesso em disquete a informações básicas de cerca de cinco mil (não sei se estou sendo megalomaniaca, tenho esse número na cabeça, fiquei buscando algum registro por aqui, mas não achei) equipamentos e profissionais da educação, arte e cultura. Desse modo, com a colaboração das assistentes de coordenação do departamento – Márcia Morgan, Márcia Aparecida, Cristiane (Fernandes, acho) e Adriana Ono (não sei dizer os períodos em que trabalharam, mas sei que tivemos uma ampliação da equipe em determinado momento) – realizamos contatos com Associações de Pessoas com Deficiência, ONGs, Universidades, Sindicatos etc., e professores em geral.

Como trabalhamos na ampliação do *mailing*, tínhamos como prática o contato por telefone, a divulgação por fax e a confirmação por nova ligação telefônica para efetivar a comunicação, buscando falar com a coordenação pedagógica ou professores de arte.

#### **O QUE É IMPORTANTE REGISTRAR DA ESTRUTURAÇÃO DESTE SERVIÇO TÃO IMPORTANTE PARA A LOGÍSTICA JUNTO ÀS ESCOLAS?**

**DE** É uma tarefa pouco valorizada habitualmente nas instituições, porém muito importante. Quem a executa tem que ser paciente e habilidoso para tratar com pessoas, porque na maioria das vezes não trata diretamente com o professor interessado na visita, e sim com algum secretário da escola que não tem ideia do que seja uma visita a museu e sua importância para o aprofundamento de determinados temas em sala de aula.

Quando bem executada, essa tarefa é um laço importante criado entre a escola e a equipe educativa de qualquer instituição, que contribui para consolidar a frequência da escola e o bom aproveitamento do grupo (professores e alunos) ao participar das atividades oferecidas no ambiente museológico.

**MC** Acho que o setor tinha um caráter importante, porque na prática funcionávamos não apenas como agendamento, mas antes como canal de divulgação direta, o que era facilitado pelo fato de sermos profissionais com experiência ampla em arte-educação. Desse modo, não fazíamos apenas um trabalho mecânico, de estabelecer contato com as pessoas passando dados como horário, data etc. A equipe estava preparada para tirar dúvidas sobre os procedimentos de mediação, sobre a temática da exposição e dos cursos, workshops etc.

Parece-me também relevante destacar que o retorno da Secretaria de Assistência Social e do Programa de Estudos na área de Assistência Social da PUC, num período ainda não dinamizado pela comunicação virtual e em que o acesso aos dados básicos de instituições sociais não era disponibilizado publicamente, foi fundamental na estruturação deste departamento, pois indica predisposição para atuação intersetorial, sobretudo na área da cultura, educação e assistência social.

63

#### **QUAIS AS MAIORES DIFICULDADES?**

**DE** A primeira é manter o *mailing* atualizado. A segunda é acompanhar o comunicado da exposição ou da ação educativa até chegar ao professor. Hoje em dia, o que era feito por fax na época é encaminhado por e-mail e nem sempre chega ao professor da matéria que poderia se interessar pelo tema divulgado. A mensagem pode cair na caixa de spam, ou a pessoa encarregada de receber e filtrar os e-mails na escola entende que é propaganda e não se interessa em abri-lo.

**MC** Concordo com Denyse, que uma das maiores dificuldades estavam na realização do contato com o professor ou profissional responsável pela área.

#### **QUAIS SÃO AS MELHORES LEMBRANÇAS?**

**DE** A oportunidade de participar da inauguração de um novo espaço dedicado à programação cultural na cidade e o exercício de pensar a construção de uma estrutura de apoio que viabiliza o contato direto com

as escolas. Essa experiência foi importante para a organização dos projetos que desenvolvo até hoje.

**mc** O retorno positivo das instituições que visitavam as exposições ou dos profissionais que haviam participado de alguma formação oferecida pelo educativo.

## O AGENDAMENTO DESDE ANTES: MEMÓRIAS DE UMA PROFESSORA DE ARTE, ANA AMÁLIA

Os meninos e meninas (que é assim que eu me refiro ao pessoal que trabalha comigo no AEP, até parece que eu sou muito mais velha!) me pediram para falar sobre o agendamento. Confesso que eu quase nem lembrava disso, porque na minha cabeça era tão óbvio que um educativo precisa de um setor de agendamento que até me esqueci da briga que foi para contratar mais gente para isso e, ainda por cima, da questão espacial – onde eu colocaria esse setor?

Tenho conversado muito com Camila Lia sobre minhas experiências anteriores e em uma destas conversas contei sobre quando como fiquei maravilhada com o agendamento no Museu de Arte Contemporânea da USP, que ficava no terceiro andar do prédio da Bienal, no Parque do Ibirapuera. Na época em que era professora e queria levar meus alunos a uma exposição nesse museu.

Eu tinha muitos amigos trabalhando no MAC e eles me disseram para onde ligar. Ao telefone, a moça do educativo me perguntou por que eu queria levar meus alunos ao museu, o que eu queria que eles aprendessem e de que forma ir ao museu iria contribuir com isso; só depois ela fez as perguntas de praxe: nome da escola, quantos alunos, série etc. No final, ela disse que tínhamos de marcar antes um dia para que eu fosse lá para definir o roteiro da visita com os educadores. A visita foi incrível e alguns dias depois me ligaram do museu para saber como eu daria continuidade ao trabalho. Infelizmente, não tenho nenhum registro disso tudo, mas foi inesquecível. Lembro até que fizemos um piquenique no parque depois e um aluno caiu no lago.

Obviamente, eu não consegui convencer o CCBB a me deixar fazer um setor de agendamento tão completo, mas lembro de ter contado isso para as meninas antes de começarem.





7

**MEMÓRIAS  
OFICINEIRAS:  
A PRÁTICA REFLEXIVA  
NAS EXPOSIÇÕES  
DE ARTE**

guilherme nakashato  
e valéria peixoto de alencar

NÃO SE TRATA DE FASES DA APRENDIZAGEM  
[VER/FAZER/CONTEXTUALIZAR],  
MAS DE PROCESSOS MENTAIS QUE SE INTERLIGAM  
PARA OPERAR A REDE COGNITIVA DA APRENDIZAGEM.

**ANA MAE BARBOSA<sup>17</sup>**

## COMEÇAR A FAZER

66

As oficinas reflexivas constituíram um rico conjunto de iniciativas formativas integradas ao programa educativo que o Arteducação Produções propunha às exposições do CCBB, durante o tempo em que estivemos prestando serviço à instituição (2001-2008). Logo de início, foram concebidas para garantir que toda experiência dos visitantes nas exposições incluísse o fazer artístico articulado com o trabalho de mediação junto às obras, conforme orientado pela base teórica da Abordagem Triangular para o ensino da arte, sistematizada por Ana Mae Barbosa e publicada na década de 1990, hoje considerada o principal pilar da arte-educação pós-moderna no país.

Em meio ao isolamento social imposto pela pandemia do Covid-19, o grupo original das oficinas resolveu se reunir virtualmente para uma tarde de conversa prazerosa e saudosa de tantos encontros e desencontros que temperaram nossas vivências com este trabalho.

Marcamos o encontro para a tarde do dia 29 de agosto de 2020, em que estavam: Adonay Donley, Edna Y. Onodera, Guilherme Nakashato, José Minerini Neto e Moacir Simplício. Um tempo de suspensão desse cotidiano angustiante, pelo fluxo da memória e do compartilhamento de impressões e pensamentos que

<sup>17</sup> BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998, p. 40.



**FIGURA 1**

Visitante em frente obra de Anish Kapoor na exposição *Ascension*, 2006.

Foto: acervo AEP.

guardamos em um cantinho especial de nosso coração. Nesse percurso coletivo por experiências e recordações significativas, aquinhoamos preciosas riquezas que cada um, quase sem querer, carrega consigo – como sementes que germinaram nas oficinas, para frondar hoje no trabalho diário como arte-educadores.

O texto que se segue é um registro transcrito<sup>18</sup> das memórias compartilhadas nesse encontro, numa tentativa oficinaira de levar as tramas das lembranças faladas e sentidas a tecerem uma escrita coesa que provoque uma leitura de registros memoráveis, os quais, por sua vez despertem outras – diferentes ou não – emoções.

### **CRIAÇÃO OFICINEIRA**

O trabalho com as oficinas surgiu no momento em que nós fomos para o CCBB e a Ana Amália sugeriu que trabalhássemos com a Proposta Triangular, *ver, fazer e contextualizar*, que atualmente chamamos de Abordagem Triangular. A oficina

**18** Transcrição é o nome do processo inaugurado/concebido por Haroldo de Campos. Esse processo consiste em uma tradução de texto, no caso, uma tradução da linguagem oral para a escrita, permitindo uma cocriação. Para saber mais, sugerimos NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura em Tradução*. São Paulo, n. 7, p. 249-255, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49417/53490>>. Acesso em: 14 fev. 2021.

entrou nesse contexto, ela aconteceria no tempo da visita à exposição, antes ou depois desta, para que contemplássemos, de alguma forma, a Proposta Triangular, que tivéssemos um *fazer*, e esse *fazer* era a oficina reflexiva.

Para o AEP, pensar num trabalho educativo em exposição que envolvesse uma prática reflexiva articulada com a Proposta Triangular sempre foi muito importante. Antes do AEP, por exemplo, em uma exposição em que a Christina Rizzi<sup>19</sup> e a Ana Amália foram responsáveis pela ação educativa, o *Labirinto da Moda*<sup>20</sup>, no SESC Pompeia, Ana nos contou que nesse outro coletivo de arte-educação, que ela tinha com a Chris Rizzi e com o Cildo Oliveira<sup>21</sup>, ela sempre lembrava da importância de fazer a oficina, porque a prática artística, segundo ela, deve ser para pensar o processo, para entender o processo, faz parte do aprendizado. Assim, a proposta de mediação não é concebida sem a atividade da oficina, a oficina faz parte, algo que a Ana propôs no Labirinto da Moda e que se efetivou no CCBB.

Esse é o diferencial. Víamos, por exemplo, na época, oficinas no MASP que aconteciam, mas não tinham vínculo com as exposições, eram propostas de práticas artísticas à parte, longe do contexto da exposição, o que foi um grande desafio para nós.

Começamos, em 2001, organizando a equipe dessas oficinas: éramos nós quatro (Edna, Guilherme, Moa e Neto) e, já para a segunda exposição, entraram Adonay Donley e Erick Orloski, que eram supervisores das equipes de educadoras/es. Outras pessoas também fizeram parte da equipe de oficinas do projeto educativo das exposições posteriormente: a Camila Lia<sup>22</sup>, o Alberto Tembo<sup>23</sup>, a Christiane Coutinho<sup>24</sup>, o Alber Bettinelli<sup>25</sup>, a Stella Ramos<sup>26</sup>, Thelma Löbel<sup>27</sup> e o Fábio Tremonte<sup>28</sup>.

**19** Professora aposentada da ECA/USP, concebeu vários projetos educativos para exposições de artes desde a década de 1990. Link tese de doutorado: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-17022016-112519/pt-br.php>

**20** Exposição Labirintos da Moda: Uma aventura infantil, Sesc SP, realizada no período de 1996 a 1998. Itinerância nas cidades de Salvador (Bahia), Santos, São Carlos e Bauru (SP).

**21** Cildo Mário de Oliveira, artista visual e artista plástico (Recife, 1949) Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8948/cildo-oliveira>

**22** Camila Serino Lia, educadora, produtora e sócia na empresa AEP.

**23** Alberto Duvivier Ortenblad, artista e educador. Fundou o Zebra5 em 2009 com Chris Coutinho, Stella Ramos, Auber Bettinelli e Thelma Löbel: <https://www.zebra5.com.br>

**24** Christiane de Souza Coutinho Orloski, artista visual e educadora.

**25** Auber Bettinelli, pesquisador de artes cênicas e literatura, e educador integrante do Zebra5.

**26** Stella Ramos Santos, educadora, artista e integrante do Zebra5.

**27** Thelma Löbel, educadora, pesquisadora e integrante do Zebra5.

**28** Fábio Tremonte, artista plástico, colaborou com a AEP como educador.

Nossas reuniões eram realizadas na casa da Ana Amália e tínhamos de elaborar algo para que as pessoas pudessem participar de fato, mas precisávamos, pelo menos, de umas três atividades na manga, porque depois apresentávamos ao crivo final da Rejane Coutinho, da Ana Amália e da Sofia Fan, que avaliavam: está bom ou não está bom. Discutíamos e, então, isso iria ser executado. Tínhamos também um *slogan* que a Ana Amália sempre ressaltava: “BBB – Bom, Bonito e Barato”.

Éramos uma equipe exclusivamente da oficina e nos reuníamos muito antes do processo de contratação e formação da equipe de educadores e educadoras, para pensar e produzir tudo isso.

Como foi dito, a oficina era pensada para estar atrelada à visita e era executada por nós, até que, a partir de uma demanda dos educadores e das educadoras que conduziam a visita de que quando chegava na oficina o ritmo da visita era quebrado porque havia uma troca de educador/a, entrávamos nós, então, caso não nos falhe a memória, foi em “Felizes para sempre”<sup>29</sup>, as/os educadoras/es carregavam os elementos da oficina nos bolsos de um colete. Depois dessa, nós passamos a conceber e dar suporte às educadoras e aos educadoras.

Naquele momento, a gente deixou a atividade de oficina mais integrada à visita, passou a existir uma organicidade entre uma atividade prática e a atividade da leitura ou da visualização da exposição; da leitura e do contexto. Todas elas eram baseadas em leituras e contextos e, quando chegava na oficina, estava o terceiro vértice da Proposta Triangular.

Conceber, organizar e produzir a oficina reflexiva tornou-se um trabalho insano, pois já não tínhamos mais o mesmo tempo de que dispusemos para a elaboração da primeira. Para cada exposição, trabalhávamos durante o dia lá no CCBB e depois, à noite e nos finais de semana, concebíamos a próxima oficina da próxima exposição. Chegou-se a um ponto em que alguns de nós falaram: “Gente, eu não tenho condições de continuar porque, veja, eu tenho aula às seis da tarde, eu não consigo estar aqui”. Então, o Neto foi o primeiro a sair por esse motivo, porque era absolutamente insano.

Isso justifica, inclusive, o nome Arteducação Produções, porque nós nos “autoproduzíamos”, nós não íamos buscar ninguém para produzir de fora, tudo era produção nossa. Depois, outros formatos surgiram, discutíamos tudo isso e desse contexto saía uma nova oficina. Era um trabalho danado, porque nenhuma

29 Exposição de 2001, curadoria de Marília Panitz, a exposição era baseada em obras do dramaturgo Samuel Becket.

oficina era descontextualizada, a cada nova exposição uma nova oficina, uma nova prática, uma nova discussão. fazíamos tudo com muita vontade, nos divertíamos muito, brigávamos muito também... Muita briga, muitos pontos de vista divergentes... mas isso está no DNA do Arteducação Produções: o AEP nunca teve uma hierarquia vertical, foi pautado justamente nessa diversidade de leituras, que faz o nosso diferencial até hoje. Isso desde sempre.



**FIGURA 2**  
Produção feita por visitantes na oficina da exposição *Corpo coletivo*, 2001. Foto: Edna Onodera/ acervo AEP.

Ainda, para exemplificar a criação oficiniera, para oficina da exposição *Corpo Coletivo*<sup>30</sup>, usávamos uns painéis de flandres enormes. E isso tudo inspirado em um imã de geladeira na casa da Ana Amália. Nós nos inspiramos naquilo, havia uns balões onde era possível escrever, partes de revista que recortamos, carimbamos o nosso próprio corpo no apartamento do Neto, um braço que era salmão (deve ser do Moa), um de nós carimbou o peitoral, são carimbos de nossos próprios corpos.

E esta memória nos leva a outras...

**30** Título da exposição do artista Alex Flemming, com curadoria de Ana Mae Barbosa, no CCBB, 2001.

## MEMÓRIAS DE PROCESSOS E PRODUÇÕES

A primeira oficina que criamos foi para a abertura do Centro Cultural Banco do Brasil São Paulo, em 2001, era a mostra *Metro: a metrópole em você*<sup>31</sup>, ocupada sobretudo, dentro do edifício, pelo artista Tunga<sup>32</sup> e, no entorno, com um projeto de intervenções na cidade, com curadoria de Katia Canton<sup>33</sup>. A artista Sandra Cinto, por exemplo, instalou um banco, que está até hoje na rua da Quitanda, em frente à saída do CCBB; teve uma performance com noivas da artista Beth Moysés, e por aí afora.

Para essa oficina, nós produzimos algo como baús de madeira grandes, cubos de madeira, com cerca de 50 cm de lado, os quais continham objetos para construir narrativas. Desenhamos os baús, contratamos um marceneiro para fazê-los... Por onde andam essas caixas de madeira, que marcaram nosso início de trabalho em oficinas reflexivas nas exposições do CCBB? Vimos aquelas caixas por muito tempo. Foram muito usadas, foram reaproveitadas para apoio das exposições do CCBB – nós não tínhamos depósito, não havia reserva técnica... agora, não sabemos onde foram parar...

Nós colocamos nesses baús objetos relacionados ao universo da obra do Tunga, havia colher, rede, aranha de plástico, cobertor – aquele cobertor estava muito presente nessa exposição, ele doou para nós depois –, o cálice de chumbo – o nosso era de alumínio –, também pratos, colheres, livros, as teresas<sup>34</sup>, – havia várias coisas. E era interessante, porque a caixa de madeira grande – que servia para depositar os materiais da atividade – virava uma caixa de surpresas: “O que será que tem dentro?”. Isso já ativava a curiosidade dos visitantes.

E o *Corpo coletivo*, Já mencionado (Figura 2), mas ainda com muita coisa para contar. Era uma loucura, recebíamos grupos enormes de todas as faixas etárias, que chegavam lá na sala do terceiro andar (que, atualmente é uma sala de exposição), e as chapas de flandres faziam barulho quando se batia a mão nelas. Soltávamos a molecada e falávamos: “Falem sobre o corpo!”. E na hora do fazer tocava música num volume altíssimo.

31 Evento programático com ciclo de palestras, performances artísticas, exposição de arte visual, instalações de obras de arte públicas.

32 Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, conhecido como Tunga (Palmares, 8 de fevereiro de 1952 – Rio de Janeiro, 6 de junho de 2016), foi um escultor, desenhista e artista performático brasileiro. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa376775/tunga> consulta em janeiro de 2021. A sua obra no CCBB se chamava-se Resgaste, inserida na programação do evento *Metro: a metrópole em você*.

33 Katia Canton é artista visual, escritora, jornalista, professor e curadora. Fonte: <https://katiacanton.com.br/bio/>.

34 Cordas feitas a partir dos cobertores de lã prensada que foram produzidas durante a performance de abertura da exposição do Tunga, fazendo alusão às cordas improvisadas para fugas de prisões.

Cabe uma reflexão aqui sobre como isso era potente e como, hoje, falar sobre corpo dentro de uma aula de arte pode ser bem problemático. Como as coisas pioraram!? Você pode ser criticado exaustivamente! E lá, nessa oficina, nós soltávamos o verbo, todos podiam falar, o assunto era o corpo coletivo, a sociedade, tudo mais. É só ler o que está escrito na foto (Figura 2) que já se percebe. Ou seja, nós discutíamos de igual para igual, com todo mundo que chegava lá. A discussão do corpo trazida pelo Flemming foi muito intensa nesse momento; via-se que nos anos 1990, na arte contemporânea o corpo foi muito discutido. Se olharmos do ponto de vista da história da arte dos anos 1990, da história da arte contemporânea, vamos ver discussões acirradas sobre corpo por tudo quanto é canto. E a gente aqui, já no início do século XXI, também discutindo isso, com muita intensidade e com muito respeito por toda e qualquer concepção de corpo – que legal ver isso.

Para nós, foi muito valioso lidar com arte contemporânea, arte em geral, também arte popular: não somente trabalhar o processo de mediação, mas trabalhar de uma forma integrada a um fazer reflexivo, responsável, que unisse a experiência da visita com a autonomia do sujeito.



FIGURA 3

Moacir Simplicio com apetrechos da oficina realizada na exposição. *Felizes para sempre*, 2001. Foto: acervo AEP.



E como não tratar da oficina para a exposição *Felizes para Sempre*? Foi uma oficina enorme, em que usávamos um colete, parecido com o de fotógrafo, e um dado (cubo) (Figura 3). Nessa ocasião, tínhamos perdido o espaço da oficina no terceiro andar e ela passou a ser carregada no corpo. Enchemos aqueles bolsos com tudo quanto era coisa, era uma exposição de gente do teatro, os Irmãos Guimarães<sup>35</sup>, que tratavam o texto como *readymade*. E nós, com a oficina no corpo. Já não era o nosso corpo, era o corpo de todo mundo, de todas as educadoras e todos os educadores.

Elaboramos o colete, desenhamos e mandamos fazê-lo, elaboramos e selecionamos os objetos que iam nos bolsos, todos relacionados aos textos propostos pela exposição. Foi muito bacana<sup>36</sup>.

Uma coisa importante a se lembrar: nós, da oficina, nunca endossamos discurso de nenhuma curadoria. Sempre tratamos a exposição pela chave crítica, como qualquer outra exposição, porque o trabalho do educativo também é pensar criticamente a exposição em que se está trabalhando, então a curadoria tem o discurso próprio, o que está posto, contra o qual nada temos. Mas a curadoria chega e expõe um discurso que é a própria exposição. Nesse ponto, entramos trazendo essa multiplicidade de olhares em cima da exposição, inclusive em cima do próprio trabalho da curadoria.

Propomos camadas de profundidade de olhar, a cada nova visita, a cada nova exposição. Então, nesse sentido a educadora e o educador, não só de Museu mas de maneira geral, estão em um lugar privilegiado, porque ficam ali absorvendo e transpirando essas informações todas e trazendo camadas de profundidade para as exposições, que os bons projetos curatoriais percebem, aceitam e agregam ao trabalho curatorial, reconhecendo o papel do educativo. Agora, em tempos de pandemia, são essas curatorias e diretorias de museus falando justamente que a retomada se dará pelo olhar da educação.

**35** Adriano e Fernando Guimarães, diretores de teatro e artistas visuais.  
<https://www.coletivoirmaosguimaraes.com/home>

**36** Nota de Valeria Alencar, na revisão do texto: não posso deixar de comentar ao organizar e colaborar na transcrição dessas memórias que, na época, como educadora, tive a percepção da Proposta Triangular sendo executada de forma efetiva, pois a falta de espaço amalgamou o fazer ao ver e ao contextualizar.



FIGURA 4

Oficina da exposição *O esplendor dos contrários*, 2001. Foto: acervo AEP.

Diz o ditado popular que a necessidade é a mãe da invenção, então, agora pelo aspecto da dificuldade, podemos rememorar a oficina para a exposição do Arthur Omar<sup>37</sup>. Não sabíamos o que seria a exposição, só soubemos na véspera, o que foi desgastante, porque a estávamos pensando em fazer sobre a *Antropologia da Face Gloriosa*<sup>38</sup>, que já conhecíamos, e de repente ele chegou com uma série de fotografias de paisagem da Amazônia.

Foi um improviso de um dia para o outro: decidimos que seria uma prática de pintar paredes (Figura 4), iríamos pedir para as pessoas pintarem paisagens. Talvez, de todas as oficinas, essa tenha sido a menos estudada, a menos fundamentada, e as pessoas adoravam porque era permitido rabiscar parede. Que criança não gosta de rabiscar parede? E adulto também. Apesar de ter sido um improviso, foi um improviso feliz, demonstrando, já naquele momento, a maturidade e a segurança a partir das experiências de cada perfil de educador e educadora que nós cinco – que estamos aqui e estamos falando – temos. Conseguimos em menos de 24 horas dar conta de usar o que tínhamos: parede branca – não tínhamos mais nada porque não sabíamos o que ia acontecer!

<sup>37</sup> Exposição *O esplendor dos contrários*, curadoria de Ivana Bentes, 2001.

<sup>38</sup> Famoso ensaio fotográfico de Arthur Omar, um conjunto imagético de exploração visual do rosto humano, em meio ao êxtase carnavalesco, coletadas entre as décadas de 1970 e 1990.

Fato é que o resultado não dependia só de nós. Tínhamos a colaboração do público que vinha a fim de fazer nossas propostas, o que já era garantia de 50% de resultado. Os primeiros materiais de oficinas que nós produzimos eram feinhos, porque havia pouco dinheiro. Com o tempo, isso foi se sofisticando, a ponto de, no segundo andar, aquela salinha ficar inteirinha ambientada com pintura na parede, com gavetinhas, portinhas altamente sofisticadas. Mas as primeiras não, não havia muita verba, então o baú não era pintado, ele era bruto. Na *Gráfica Utópica*<sup>39</sup>, as caixinhas para guardar as nossas letras eram de papelão, e todo dia precisávamos montar uma bancada encapada, que parecia meio que banca de camelô... naquele lugar luxuoso e nós com uma banquinha de camelô e letras de EVA... Mas o resultado gráfico daquilo, gente, era muito bom, muito bom. Era incrível!

Algo interessante também é que conforme fomos passando esse nosso jeito de fazer para outras equipes abordarem, juntarem e combinarem a feitura, fomos elaborando jogos cada vez mais incríveis. Criamos jogos de ação durante esse período – por exemplo, se pegarmos a exposição do Nuno Ramos<sup>40</sup>, o folder era uma trilha que propunha várias ações no espaço expositivo, havia pecinhas com os materiais sugeridos para se combinar, então podiam-se criar combinações inusitadas de materiais com ações para pensar numa proposta de arte. Ou seja, vamos elaborando coisas: material impresso, materiais para a oficina, materiais para ambientação do espaço educativo, tínhamos tudo pensado para abarcar essa proposta de experiência, no sentido deweyano<sup>41</sup>. Então, nós temos um trajeto de desenvolvimento, que parte da proposta que combina a atividade de visita, depois vai para a oficina, para a prática, e depois essa prática vai se tornando um jogo. O Zebra<sup>42</sup> se descola do Arteducação, cria esse coletivo que tem o jogo como ideia central. O Zebra também vai experimentar em outras instituições, em outros espaços, e eles vão desenvolver isso.

Queremos ainda lembrar a produção da oficina para a exposição do *Aleijadinho*<sup>43</sup>, lembrada por Moa de forma especial: “em que eu já estava tomando pé de uma questão histórica, de uma questão afro-histórica, através da obra do Aleijadinho, entendem?”. A oficina foi criada junto com Chris Coutinho

39 *Exposição Gráfica Utópica - Arte Gráfica Russa 1904 - 1942*, curadoria de Evandro Salles, realizada em 2001-2002.

40 *Exposição do artista Nuno Ramos: A Morte das Casas*, com curadoria do próprio artista, 2004.

41 Referência ao conceito de Experiência de John Dewey.

42 Coletivo formado em 2009 pelos arte-educadores: [www.zebra5.com.br](http://www.zebra5.com.br)

43 *Exposição Aleijadinho e Seu Tempo - Fé, Engenho e Arte*, curadoria de Fábio Magalhães, 2007.

e a Thelma Löbel, que estavam fazendo a pesquisa para o livro para os encontros de professores, e foi pensada a partir do mapa da cidade, ainda Moa: “depois disso quase saiu um livro de Barroco para crianças e eu tenho as ilustrações ainda”.

Ver aquela criançada tentando entender o que era o período e o que elas fariam... No repertório havia objetos do cotidiano, contemporâneo, e objetos do cotidiano do século XVIII, XIX... E eles olhavam aquele mapa da cidade de Ouro Preto, Vila Rica (Figuras 5 e 6), e iam montando as casas do jeito que eles entenderam a exposição.



FIGURAS 5 E 6

Oficina da exposição *Aleijadinho e Seu Tempo - Fé, Engenho e Arte*, 2007. Foto: Moa Símplicio.

Pensando em processos e produções, o que é marcante também justamente é a diversidade, quando a oficina deixa de ser física, como no caso da oficina da Yoko Ono<sup>44</sup>, por exemplo, que eram proposições de performances no meio da visita e o público ficava se perguntando o que tinha acontecido – era uma performance dentro das instruções e das orientações da Yoko Ono – ou no caso do próprio colete dos Irmãos Guimarães, quando a oficina vem pro corpo – e hoje a gente vê a quantidade de educadoras e educadores que carregam a sua bolsinha, com o material de mediação. Nós usávamos claramente o que tínhamos possibilidade de fazer, fosse um folder, um colete, um espaço físico, fosse uma ideia partindo da desmaterialização. Ações com palavras, jogos de cartas (você tira uma palavra, essa palavra é a palavra que você vai ter que responder para mim no final da exposição). Nós produzíamos esse tipo de material.

## ESPAÇOS OFICINEIROS

Nós começamos com um espaço físico e o perdemos. Começamos numa sala enorme no terceiro andar do prédio do CCBB, uma sala muito espaçosa com esses baús. Lá nós fizemos a oficina da primeira exposição *Metro: a metrópole em você*, depois fizemos a da exposição do Alex Flemming, e tinha uma obra do artista dentro desse espaço, uma camisa pintada por ele só para usarmos na oficina. Depois disso, nós ficamos ainda mais um tempo no terceiro andar, até que o espaço passou a receber exposições, quando passamos a sericineiros eicineiras itinerantes.

Alternamos entre os espaços, algumas exposições possuíam locais para podermos realizar oficinas, outras não, e adaptamos onde fosse possível fazer. O BBB, do bom, bonito e barato, também tinha que ser seco: raramente usamos tinta ou material molhado, e quando usamos, tinha de ser com muito, muito cuidado, porque precisávamos que preservar o patrimônio tombado que era o edifício.

No *Pop Brasil*<sup>45</sup> podíamos usar o terceiro andar, mas como foi dito, a oficina passou a ser executada pelos educadores e educadoras e, muitas vezes, era realizada no espaço expositivo. A proposta dessa oficina era o uso de uma grande esfera de massa de plastilina, que seria compartilhada entre o grupo visitante a partir da exposição e da contação de histórias, evocadas pelos educadores e educadoras (Figura 7). Tinha uma concepção poética e bem redondinha, que se casava num diálogo muito bonito com a exposição, porque as

44 Yoko Ono: uma retrospectiva, curadoria de Gunnar B. Kvaran, 2007.

45 Exposição Pop Brasil: *A Arte Popular e o Popular na Arte*, curadoria de Paulo Klein, 2002.

histórias vinham, apareciam, eram montadas num universo ali que a educadora conseguia, no espaço que dava, às vezes até embaixo da escada.

E aí, ao final todos aqueles personagens criados com a massinha, aquele cenário, voltavam para massa, reconstruía-se a esfera e virava uma coisa única; então, poeticamente, a massa carregava as memórias de vários grupos, de várias pessoas que participavam dessas oficinas. O encaixe poético da concepção era muito bacana.



FIGURA 7

Oficina da exposição  
Pop Brasil, 2002.

Foto: acervo AEP.

Houve um momento em que também ocupamos todo o subsolo, na oficina da exposição do Rembrandt<sup>46</sup>, que consistia em um processo de transferência gráfica a partir de uma matriz de papel preparada com goma arábica. O trabalho gráfico era feito com bicos de pena de metal ou de bambu, tendo o nanquim como tinta. Os objetos do cotidiano eram os modelos para os desenhos – para facilitar a percepção das formas e detalhes, todos os objetos tiveram sua superfície coberta com o pó de mármore para uniformizar seu aspecto geral. Na produção do projeto educativo, transportamos uma prensa de rolo para gravura em metal pertencente à Lúcia Ferreira<sup>47</sup> ao subsolo do CCBB.

E, mais, em torno do cofre era a nossa galeria. O local virou uma exposição de trabalhos dos visitantes com a técnica da transferência gráfica. Todos os trabalhos eram expostos ali. Fizemos exposição dos trabalhos dos visitantes,

<sup>46</sup> *Rembrandt e a Arte da Gravura*, curadoria de Ed de Heer, então diretor do Museu da casa Rembrandt, Pieter Tjabbes e Aernoud Hagen, exposição realizada em 2002.

<sup>47</sup> Lúcia Ferreira de Carvalho, artista plástica e administradora dos projetos da AEP no período de 2001 a 2005.

o que antes já havia sido feito pela Sheila Leirner, na Bienal de São Paulo, a “Grande Tela”<sup>48</sup>, nos anos 1980. Então, fizemos isso no CCBB também. É marcante isso no Rembrandt.

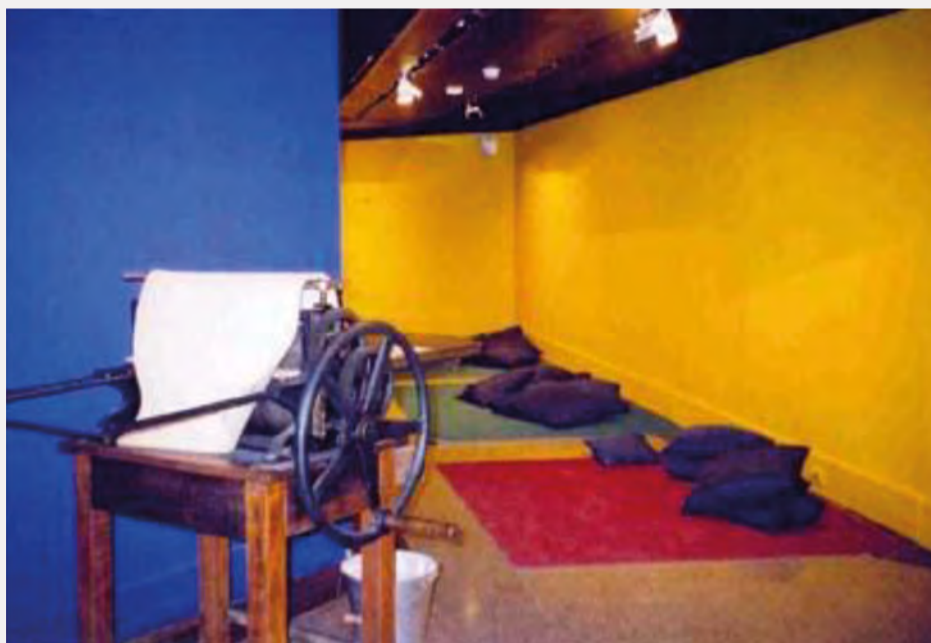


FIGURA 8, 9 E 10  
Cenas da Oficina da exposição  
*Rembrandt e arte da gravura.*,  
2002. Fotos: Camila Lia.



**48** A 18ª Bienal de São Paulo aconteceu em 1985, sob curadoria de Sheila Leirner. Ela organizou três corredores com 100 metros de comprimento, nos quais expôs lado a lado pinturas de artistas iniciantes e consagrados, resultando no que ficou conhecido como “A Bienal da Grande tela”. O ateliê montado no 3º andar da Bienal integrava o projeto educativo dessa edição, denominado “A criança e o jovem na Bienal”, sob coordenação de Ana Cristina Pereira Rocco de Almeida.

A oficina da exposição do Arthur Bispo do Rosário<sup>49</sup>, depois do Tunga, foi a que mais mexeu com a gente. Num dado momento, o curador, falou para nós: “Escutem, vocês estão querendo concorrer com o Bispo do Rosário lá embaixo?”. Fizemos umas coisas bem extravagantes, dentro de caixinhas, dentro de gavetas. Um simples papel higiênico, por exemplo, dava margem para discussão. Muita gente no CCBB torceu o nariz para aquilo tudo, mas o povo, o povo que era o excluído, o marginalizado, na hora que entrava lá na oficina se identificava: “É meu isso, é meu”. Ele se sentia pertencente, porque era algo que ele conhecia, que ele via todos os dias: um chinelo de dedo, uma caneca de alumínio, um cacto, qualquer coisa que fosse. O fato de se estar juntando uma coisa, a ideia de colecionismo, isso foi uma ideia genial. Adonay nos traz uma reflexão: “Então, para mim, o Bispo foi maravilhoso, eu adorei trabalhar na exposição dele, eu adorei trabalhar com a coisa toda dele. Ele é um artista que não entrou numa escola, não foi para uma escola, ele veio do nada e fez aquilo tudo. Inconscientemente ele fez aquelas maravilhas, para mim são coisas maravilhosas.”

Para a oficina da exposição da Yoko Ono, já mencionada, a gente bolou a concepção, e era baseada na ideia de performance como era mesmo a proposta da própria artista. Então eram “microperformances”, por assim dizer, que as educadoras e os educadores criavam e faziam algum tipo de intervenção ao longo da visita. Segundo Guilherme: “uma carga poética muito bacana, muito bonita que colocava em diálogo, provocava não somente o público, mas também os próprios educadores. Porque eles eram também atravessados por essa necessidade de uma experiência, inclusive, de intrusão, mesmo”.

Lembrando também que essa ideia de usar o *folder* do educativo (Figura 9) para as oficinas também foi um elemento que fomos tirando da manga por uma necessidade espacial e material. Eu lembro que nessa exposição da Yoko Ono, o *folder* vinha com uma pequena etiqueta em branco na qual se podia escrever uma frase poética e colar em qualquer lugar. Nós até pensamos: “Puxa, pode ser que apareçam um monte dessas etiquetinhas aqui pelo CCBB e a gente vai tomar bronca!”. Enfim, não nos lembramos de que isso tenha acontecido, mas essa era a ideia de própria Yoko Ono: ela deixava mensagens para as pessoas na cidade.

49 Exposição *Ordenação e Vertigem*, curadoria de Agnaldo Farias, 2003.





FIGURA 11

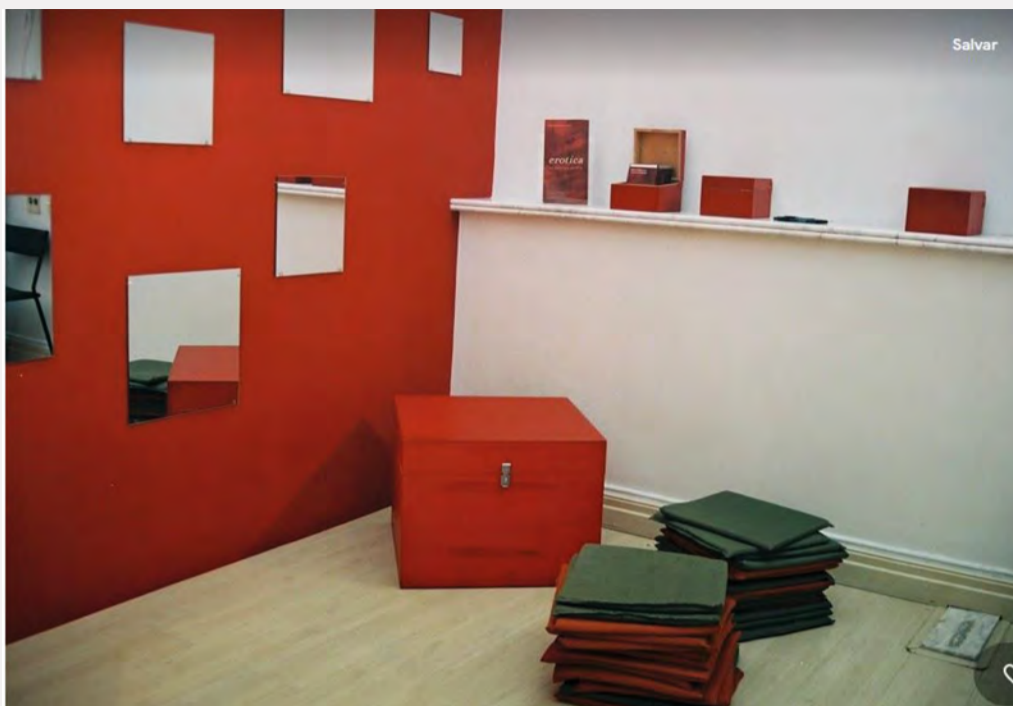
Capa do folder da exposição  
Yoko Ono: uma retrospectiva,  
2007. Design gráfico: Rex Design.

Não é possível terminar este item sobre os espaços oficinairos sem falar das ambientações que passamos a atrelar nas propostas de oficina. Elaboramos ambientações e cenografias para o espaço educativo que também são incríveis de pensar. Por exemplo, tem a do Arthur Bispo do Rosário, a do Farnese de Andrade<sup>50</sup>... Tinha uma com espelhos, com o fundo vermelho, e as pessoas eram convidadas, era a *Erotica*<sup>51</sup>. Essa exposição, essa ambientação, das pessoas olhando no espelho e se desenhando, para pensar na coisa do erótico, em que está o corpo, que está à vista, que está ao seu olhar, que está no espelho, que traz muitas provocações interessantíssimas.

81

50 *Farnese de Andrade – Objetos*, curadoria de Charles Cosac, 2005

51 *Erotica – os sentidos na arte*, curadoria de Tadeu Chiarelli, 2005.



**FIGURA 12**  
Ambientação da  
oficina da exposição  
Erotica, 2005.  
Foto: Camila Lia.

Foi um desafio! E deu certo, deu muito certo. Não tivemos resistência de ninguém, porque tratamos como qualquer assunto deve ser tratado: com respeito. No Rio de Janeiro, a *Erotica* foi censurada – foi uma das primeiras exposições censuradas dessa época pavorosa que estamos vivendo, de encaretamento de exposições de arte, de encaretamento sensório da educação e exposição de arte nas escolas. Teve um infeliz embrião no Rio de Janeiro, mas nós conseguimos tratar como qualquer tema deve ser tratado: com respeito, não importa o assunto. Com respeito inclusive pela opinião do outro sobre o assunto. Foi muito potente, acho que enquanto grupo que recebeu grupo para ver a exposição junto fomos muito respeitados e também sofremos pouquíssima violência, porque não houve ninguém que abordasse qualquer assunto que fosse difícil de trabalhar. Tínhamos tentado cercar várias questões, tanto que trabalhamos muito bem com a proposta educativa, com a proposta de mediação, com a ambientação e com o jeito de olhar a exposição que foi convidado a ir para ao CCBB do Rio de Janeiro para falar a respeito dessa experiência que foi em São Paulo.

### **REFLEXÕES SOBRE AS OFICINAS DE CRIAÇÃO**

Vale dizer que a criação de oficinas extrapolou as oficinas reflexivas – a oficina reflexiva, como um dos eixos da exposição, o *fazer* –, pois também tínhamos as oficinas de criação aos sábados, que eram oficinas no molde das do SESC. A Edna, por exemplo, fez oficina de fuxico – era “fuxico fuxiqueiro”, porque ficava lá todo mundo tomando chá, fazendo fuxico e fuxicando. A proposta era esta: vamos fuxicar.

Realizamos outras oficinas, como a de colar de contas, de contação de história... Depois, houve um momento muito especial em que convidamos pessoas. O Adonay, por exemplo, trouxe o Valdeck de Garanhuns<sup>52</sup>! Que honra poder ter convidadas e convidados para as atividades especiais. No início dessas oficinas de criação, éramos nós que oferecíamos, mas depois tivemos a chance de convidar pessoas muito bacanas para fazer atividade. O Roberto Lemos<sup>53</sup>, nosso querido professor lá de São Carlos, veio para São Paulo para fazer uma oficina de origami.

Ao rememorarmos tais oficinas de criação, Neto comentou: “Eu era muito crítico com essas oficinas. Eu não aprovava a ideia, e acho que até hoje, continuo não aprovando, porque eu sentia que ela era deslocada dentro da nossa proposta. Ela não tinha contextos e leituras aprofundados. Muitas vezes ficava somente o fazer como fim. O fazer pelo fazer, que a gente já criticou tantas vezes. Então eu fui muito crítico, eu discuti muito com a Ana Amália sobre isso, briguei muito com ela, porque que tinha que fazer esse tipo de oficina, mas era uma demanda da instituição. Eu me lembro que eu fiz oficina de modelo vivo, que eu posava, também me lembro que eu fiz oficina de chapéu...”.

Com essas oficinas de criação, nós atendemos a uma demanda do CCBB e fizemos bem. Elas destoavam da Proposta Triangular com que trabalhávamos, mas ao mesmo tempo conhecemos muita gente boa nisso, muita gente bacana. Tínhamos algo era puramente lúdico, essa ideia de convidar o público, principalmente aos finais de semana, para vir fazer essa atividade, essa coisa de centro cultural.

83

## REVERBERAÇÕES OFICINEIRAS

Algumas memórias suscitadas em nossa conversa tratam diretamente de nossa relação com o público, reflexões e reverberações tanto no que se refere à nossa formação profissional e, por que não dizer, pessoal, como também na formação de público, entendendo os funcionários do CCBB, administrativos e terceirizados (recepção, segurança, limpeza, entre outros), como público.

Nós fazíamos, antes de mais nada, uma visita e oficina com nosso primeiro público que eram as pessoas que trabalhavam conosco no CCBB. Conduzíamos

52 Valdeck de Garanhuns (Valdeck Costa de Oliveira). Ator, gravador e artesão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349267/valdeck-de-garanhuns>>. Acesso em: 12 fev. 2021. Verbete da Enciclopédia.

53 Professor da rede de ensino do Sesi, com doutorado em Educação, foi educador do Labirintos da Moda, mantendo contato com a AEP.

a visita para os seguranças, para os bombeiros, para as ascensoristas... O nosso primeiro público eram as pessoas que estavam trabalhando lá. Vejam que bonita é essa preocupação da Ana Amália de formar e compartilhar! É muito honroso, é muito orgulho falar sobre isso, sobre esse respeito por todo mundo. Não é porque você é segurança, porque você é porteiro que você não vai receber uma visita; ao contrário, você vai receber e vai ser o primeiro. Eles iam, nós nos divertíamos porque era uma experiência tão legal para todas e todos.

Essa ideia de fazer a formação com as outras equipes do próprio prédio, da própria instituição, não era uma questão só para a Ana Amália. A Suca<sup>54</sup>, que era da equipe do CCBB – e que, aliás, confiava nas nossas propostas e concepções –, também estava junto com a Ana Amália nessa decisão, ou seja, não era uma sugestão exclusiva do Arteducação. E a Suca tinha essa atitude de, como gestão, concordar, estar junto, entendendo e compreendendo a proposta educativa, sendo generosa ou abrindo as possibilidades, flexibilizando, reconhecendo a importância – todas essas camadas podem ser atingidas, porque existe um público invisível. Não temos de lidar apenas com as crianças que vêm com os pais, mas temos as pessoas adultas, as trabalhadoras e os trabalhadores, temos várias camadas. Por essa razão, a gestão também percebia que era importante formar o próprio corpo institucional, não só as pessoas que estavam lá em cima na administração, mas todas as que participavam, porque se não tivéssemos uma equipe de segurança, por exemplo, não conseguiríamos trabalhar. Se não tivéssemos a equipe da limpeza, como é que nós trabalharíamos? Como é que gente receberíamos as pessoas visitantes? Então, tem tudo isso... A importância de cada uma dessas camadas.

E não é só do caso das funcionárias e dos funcionários do CCBB, mas também quando atendíamos o pessoal da rua, os garis que passavam na rua, que entravam no CCBB... Nossa, era maravilhoso! E um grande desafio, porque passamos a acolher a rua. Porque não queriam que entrassem a plebe e o rude no prédio. Mas isso aí, foi indo, foi passando e foi ficando cada vez mais bonito, nesse sentido. As crianças entravam na *Gráfica Utópica*, na *Central Gráfica*<sup>55</sup>, havia um menino – difícil de lembrar o nome do garoto – que quase todos os dias ia lá imprimir um cartaz com a gente, e conversava, conversava... Era um menino morador da Praça da Sé, de 6 ou 7 anos de idade.

**54** Sueli Yamauti, conhecida como Suca, foi programadora do Centro Cultural Banco do Brasil, em sua implantação, abertura e manutenção inclusive junto ao acompanhamento às ações do educativo.

**55** Nome da oficina reflexiva da exposição *Gráfica Utópica*, que consistia em um processo de impressão de cartazes montado pelos visitantes a partir de módulos com formas geométricas e letras que eram transferidos para uma folha de papel por meio de pressão.

Esta é uma discussão muito presente em vários museus do mundo hoje: o seu primeiro público são as pessoas que estão ali trabalhando e o seu entorno. E isso nós já fazíamos em 2001, especialmente pela figura do Adonay. O povo chegava ali na rua, olhando para dentro, pela beleza do lugar, e sempre perguntava: “A gente pode entrar?”, “A gente pode ver?” ... Aí, alguém perguntou quem estava deixando aquele povo entrar ali no átrio do CCBB. Cabe trazer a fala do Adonay: “Nossa, eu saí em cima voando e disse: fui eu! Eles estão querendo saber o que está acontecendo aqui dentro, eles têm que entrar”. E completou: “Então, se não pode, a gente vai ver depois, mas acho bom vocês repensem isso aí, vai que amanhã vem a *Folha de S. Paulo*, vem o *Estadão* e faz uma entrevista com alguém da rua, alguém aqui de dentro, eu vou falar sobre isso”. Aí, a pessoa pensou melhor e começaram a liberar. e então, o Adonay começou a tomar conta dessas crianças no CCBB. Essas coisas aconteciam. Essas crianças, uma das crianças no dia seguinte veio com o irmão menor, entrou. No final de semana, ela trouxe o pai e a mãe. Foi lindo. Nossa, foi uma experiência muito marcante e emocionante.

Foi uma briga importante porque ela construiu, passou da fase ruim, foi para uma fase muito boa. Depois veio o pessoal do Travessias<sup>56</sup>, que é uma garotada que vinha de situação de rua, de vulnerabilidade. Também começamos a aprender com eles. Quando saíamos para a rua, para Praça da Sé, para o Anhangabaú – teve uma obra do Anish Kapoor que ficou lá embaixo do viaduto do Chá<sup>57</sup> – e encontramos aquelas carinhas, aqueles meninos e meninas, eles estavam ali, eles moravam ali e nós é que estávamos invadindo a casa deles... A arte traz essas pessoas para nós, para o nosso contexto e elas têm todo direito, como você, como qualquer um, têm direito de entrar em um lugar desses. Aquela casa é a casa do povo, digamos assim. Então, todos mundo têm que ver, tem que conhecer.

Nós precisávamos ter a casa aberta para receber esses públicos e ensinar quem estava lá, quem cuidava desse dinheiro, desse investimento, de um programa de acesso à cultura. Para isso, fizemos parcerias, por exemplo, com o Travessia, que virou parceiro do Programa Educativo. É por essa razão que o educativo é interessante: porque pode ser de uma proposta de educação não formal, não escolar, mas se estabelecermos uma parceria que tenha continuidade de ação, continuidade de conversa, conseguiremos perceber essas

56 Fundação Projeto Travessia: <https://www.travessia.org.br>

57 Tratava-se da obra *Ascencion*, da exposição de mesmo nome, de Anish Kapoor, curadoria de Marcello Dantas, 2007.

idas e vindas. Nós não formamos apenas aquelas pessoas que recebemos, formamos uma família junto. Convidamos a família a vir.

Ações que são bem-feitas marcam as pessoas e criam esse público cativo. Como no caso das pessoas em situações mais marginalizadas, mais vulneráveis, houve esse acolhimento, ou no caso de outros públicos que talvez também já fossem interessados nessa área cultural e acabaram encontrando ali um espaço para conversar, para experimentar os trabalhos, para *fazer* ali nas oficinas. A Dona Fumiko, por exemplo, era uma pessoa muito simpática, uma senhorinha muito aberta a querer vir conversar conosco, chegava, se aproximava e começava a conversar. Havia pessoas com as quais deparávamos mais de uma vez; provavelmente eram pessoas que trabalhavam ou moravam na região e sempre estavam nas exposições. Tudo isso sem falar de professores, que se tornaram um público cativo, que estava sempre lá conosco, acompanham do as oficinas. Foi muito bacana.

Sobre as professoras e os professores, lembramos da Profa. Edna, que levava seu aluno William Keri para as exposições e projetos do educativo do CCBB. O William participava de tudo, das oficinas, dos cursos, e hoje ele está aí, como um profissional de museu. E o grande lance é que essas professoras e esses professores eram um público fiel e traziam mais gente. Eles iam trazendo mais gente, eles iam trazendo mais colegas e outros públicos.

Existiam uma disponibilidade ao público e uma postura sempre em construção. Houve um episódio, por exemplo, na abertura da exposição do Tunga: o prédio inteiro, restaurado, recebeu pilhas de cobertores como aqueles usados pela população em situação de rua e mais 100 *performers*, todos caracterizados como moradores de rua comendo sopa colorida, umas *performers* maquiando as esculturas de sino e de caldeirões com batom e base de maquiagem... De repente, no meio, aparece o Arnaldo Antunes cantando uma música chamada “Tereza”<sup>58</sup>, e esses atores todos fazem uma rebelião dentro do prédio. O prédio inteiro escondido, inteirinho, aquilo foi emocionante. Os atores saíam como se fossem presos fugindo, jogando terezas, aquelas cordas de cobertor, naquele fosso enorme do CCBB. Então, de repente, recebemos gente na oficina e perguntamos: “E aí, conta o que achou da exposição”. E ouvimos: “Odiei!”; “Vocês gastaram milhões de dinheiro público para cobrir com esse monte de lixo, com esse monte de porcaria que tá aqui dentro”. Ficamos desconcertados, mas a Suca e a Ana Amália, ouvindo isso, refletiram

58 Mantra-rock [Tereza], composição de Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u12877.shtml>.

e responderam: “Ah, muito bom, você tem um ponto de vista”. Neto relatou na nossa conversa: “Aí eu senti segurança e falei, legal, então nós vamos acolher todo mundo, a gente não está aqui para endossar nada. Deixa o público se manifestar”. Recentemente, estivemos falando em ativar a obra de arte, em ativar o público, e naquela época já fazíamos isso, porque mediar é isso: é estar ali no meio, estimulando leituras, posicionamentos, análises...

## O QUE FICA DE UMA CONVERSA OFICINEIRA

O que fica é ter participado, testemunhado, acompanhado grupos, até no sentido histórico, de uma fase em que estivemos como “oficineiros” e “oficineiras”, recebendo os grupos, sem ter participado de fato da visita (depois, também começamos a andar junto com os grupos para não haver uma quebra tão grande). Ter essa preocupação o tempo todo, de proporcionar uma experiência integrada, de fato, em relação a uma exposição, e também posteriormente, acompanhar o processo sendo assumido pelas educadoras e pelos educadores. Segundo a Edna: “Fui oficinaira no começo, depois saí do CCBB. Agora faço outros projetos e volto na produção, acompanho os processos com outro olhar e vejo que, gradualmente, as propostas de oficinas são incorporadas pelos educadores. Isso me dá uma sensação muito boa de transformação, porque houve uma evolução na forma de fazer e continua sendo genial.”

Também tem um processo formativo junto às educadoras e aos educadores a partir das concepções que a gente elaborava, são trabalhos com diversas fases em que se pode perceber uma tomada de consciência nossa no processo pedagógico.

Ao iniciarmos o processo de produção e concepção, nós tínhamos o olhar da Ana Amália – porque a Ana também trouxe das viagens, da vivência dela nos museus, nos lugares, nas instituições que ela tinha conhecido e visitado. Ela sempre tinha esse olhar: “O que faz o educativo? Quais são as atividades que ele propõe?” Por exemplo, quando usamos o *art hunting*<sup>59</sup>, essa não foi uma proposta inaugurada ali com a gente – a Ana a trouxe a partir da experiência que ela tinha vivido em outro museu. Essa história de sair em busca de uma imagem, procurando onde está essa imagem, onde está na exposição, é uma brincadeira para criança e é superconvidativa, mas que dá para fazer com todo mundo...

59 Proposta de “caçar a obra de arte” a partir de um detalhe dela. A primeira vez que usamos foi na exposição *Felizes para sempre*, mas certamente esta ideia como outras foram utilizadas e adaptadas em outras criações oficinairas.

A Ana propunha e questionava o que estávamos propondo, também esse exercício que é duvidar de um lugar e da proposta e da provocação para pensar a exposição, a obra, o artista e o contexto. A Rejane também tem outro jeito de elaborar, de orientar e de também tornar flexível essa orientação para as oficinas, acho que isso também tem uma riqueza, porque as propostas vêm em outras dimensões, as abordagens que comentamos têm isso – a gente não experimenta só três vieses – *ver, fazer e contextualizar* –, esses três vértices da mesma forma, eles se entrelaçam, se entrecruzam, são transpostos.

Pensamos no papel formativo que isso tudo tem, não só para as pessoas, aquilo que chamamos abstratamente de público, mas também para quem trabalha junto. Formamos muitas educadoras e muitos educadores que estão hoje trabalhando em várias cidades e em vários estados do Brasil. Porque se entendermos do ponto de vista deweyano, do John Dewey, a experiência é constante, se você está trabalhando, também está tendo uma experiência. Então, quem trabalhou conosco, e foi muita gente nesses oito anos de CCBB, viveu isso e tem essa formação no seu histórico profissional. E não somos pioneiros em fazer oficinas dentro de exposições, mas vemos isso pipocar em muitos outros lugares e com gente que trabalhou conosco.

Muitas vezes querer trabalhar com educativo de exposições e museus é estar começando na carreira, é o primeiro emprego para muita gente, e nós contratávamos todo perfil de profissionais, inclusive nós contratamos gente que não tinha formação em arte ou educação. Então, essa abertura de olhar que a educação e também a arte proporcionam formou muita gente que está trabalhando por aí, fazendo essas coisas que têm, sim, como embrião, como base, essa experiência com Arteducação Produções. Claro, a pauta aqui hoje é CCBB, mas podemos expandir para os outros projetos se quisermos também. Assim, recordamos de educadoras e educadores que trabalharam conosco, sem terem vínculo com a arte-educação, como a Maitê<sup>60</sup>, da área de arqueologia, para a exposição *Antes: Histórias da pré-história*<sup>61</sup>. Tem que ter clareza do que se quer, e nós tínhamos essa clareza, porque conseguíamos sair da oficina como um lugar experimentação da matéria e partir para a oficina como lugar de experimentação poética em múltiplas instâncias, em múltiplos espaços, em múltiplas concepções. É por isso que podemos entender que existem abordagens sobre a Proposta Triangular, e nós fizemos muitas abordagens. Podemos entender que é da própria natureza pós-moderna da Abordagem Triangular mudar e ser

<sup>60</sup> Maria Teresa Parente. Foi educadora na equipe selecionada para a exposição Antes.

<sup>61</sup> Exposição com curadoria de Niède Guidon, Anne-Marie Pessis e Gabriela Martim, 2005.



apropriada e desdobrada de diferentes modos por cada um que olha para ela, e nós, aqui no AEP, especialmente do ponto de vista da oficina, fizemos muito isso, nós fizemos muitas abordagens sobre a Proposta Triangular para cada uma dessas oficinas, o que muitas vezes é até difícil de definir porque não se consegue represar muito bem dentro de um único conceito de oficina e de abordagem do fazer artístico, num único nicho, por exemplo. Mas essa é a riqueza do trabalho, uma das riquezas, não é?



8

## FORMAÇÃO PARA AUTONOMIA

rejane coutinho e camila lia em conversa  
com os educadores nilva costa da luz,  
alexandre arújo bispo, giselle ottoboni,  
cristiane alves, alberto tembo,  
marcelo maluf, ana luísa sirota, tatiana bo,  
gina dinucci e auber bettinelli

**desenhos de gina dinucci**

“A MEMÓRIA, EM VEZ DE UM EXEMPLAR EM DUPLICATAS, SEMPRE PRESENTE AOS NOSSOS OLHOS, DOS DIVERSOS ACONTECIMENTOS DE NOSSA VIDA, É ANTES UM ABISMO DONDE POR UM MOMENTO UMA SIMILITUDE NOS PERMITE SACAR, RESSUSCITADAS, REMINISCÊNCIAS EXTINTAS; MAS HÁ MIL PEQUENINOS FATOS QUE NÃO CAÍRAM NESSA VIRTUALIDADE DA MEMÓRIA, E QUE ESCAPARÃO PARA SEMPRE À NOSSA VERIFICAÇÃO. (...) A MAIOR PARTE DA NOSSA MEMÓRIA ESTÁ FORA DE NÓS, NUMA VIRAÇÃO DE CHUVA, NUM CHEIRO DE QUARTO FECHADO OU NO CHEIRO DE UMA PRIMEIRA LABAREDA. (...) FORA DE NÓS? EM NÓS, PARA MELHOR DIZER, MAS OCULTA A NOSSOS PRÓPRIOS OLHARES (...). GRAÇAS TÃO-SOMENTE A ESSE OLVIDO É QUE PODEMOS DE TEMPOS EM TEMPOS REENCONTRAR O SER QUE FOMOS.”

**MARCEL PROUST, DO ROMANCE EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO**

### **AO MONTAR A EQUIPE DO ARTEDUCAÇÃO PRODUÇÕES EM 2001,**

91

Ana Amália, com a experiência que carregava de outros projetos de educativos, incluiu uma arte/educadora responsável pela formação dos educadores, que atuaria em estreita parceria com a coordenação geral (dela própria) e com a produção de Sofia Fan. Ter uma formadora num projeto educativo não era comum, este papel era, e ainda é em muitos casos, exercido pela própria coordenação e/ou pela supervisão das equipes. A iniciativa denota por um lado a importância que era dada ao processo de formação das equipes de educadoras e educadores mediadores e por outro fica evidente a vinculação do projeto e da equipe ao contexto da arte/educação, visto que o convite foi feito a uma arte/educadora que naquele momento se especializava em formação. Avaliando o contexto em retrospectiva, foi uma ousada iniciativa que deve ter custado algumas justificativas à Instituição mantenedora do projeto, o CCBB, e entre as justificativas, a ideia de que trabalharíamos com equipes multidisciplinares talvez tenha sido uma das mais relevantes.

Como formadora de educadores, no início dos projetos da AEP no CCBB, tinha como responsabilidade estabelecer e realizar os processos de seleção de educadores e a formação das equipes; realizar pesquisa, preparar material para o curso de formação inicial, assim como realizar este curso que acontecia, em geral, nas duas semanas anteriores a abertura das exposições. Essas tarefas



eram realizadas em parceria com a coordenação geral e a produção. Ao longo das exposições a dedicação era com as reuniões semanais com os grupos de educadores que se dividiam em turnos. A batalha por garantir este espaço de formação em serviço, no contexto dos horários de trabalho se manteve em todos os projetos. Chegamos a conseguir duas reuniões semanais com cada grupo, mas, o mais comum era uma reunião semanal.

O trabalho começava com o processo de seleção que foi assumindo diferentes formatos ao longo dos projetos que se sucediam: entrevistas individuais, entrevistas coletivas, atividades em grupo, entre outras. Mas, a ideia de trabalhar com equipes de educadores com formações em distintas áreas do largo campo das artes e das humanidades sempre esteve em pauta. O ponto de equilíbrio era o explícito interesse e experiências com educação que poderiam ser do contexto formal ou não-formal, assim como interesse em se relacionar com o campo específico das artes, sobretudo, das artes visuais que eram tema central da maior parte das exposições. Além desses pressupostos, procurávamos identificar nas candidatas e candidatos a capacidade de escuta e de atenção nas relações grupais. Educadores mediadores precisam ter sensibilidade para transitar com e entre diferentes públicos e a escuta e atenção são primordiais para uma presença flexível. Não era fácil identificar estas características de antemão, elas se evidenciavam no exercício das visitas mediadas.

Já os cursos de formação inicial eram pensados como preparação e mergulho nos contextos das exposições e também da arte/educação. Trabalhávamos sob a perspectiva da Abordagem Triangular e sabíamos que muitas e muitos educadores desconheciam o constructo teórico que orientava os projetos. Por isso, nos cursos de preparação iniciais, além das nossas presenças e de convidados especialistas nas temáticas das exposições, procurávamos sempre trazer outras vozes da arte/educação, como Regina Machado, Maria Heloisa Ferraz, Heloisa Margarido Sales e a própria Ana Mae Barbosa que esteve conosco em várias ocasiões. A temática ainda era reforçada pela presença de textos de autoras e autores da área nas apostilas que preparávamos para estudo durante o curso e ao longo do projeto.

Nos cursos, as educadoras e os educadores eram especialmente apresentados à proposta de oficina desenvolvida pela equipe de oficinairos para integrar os percursos de visitas. A partir dos conceitos que permeavam a exposição e da proposta educativa, eram desafiados a se apropriarem da oficina, exercitando formas de integrá-la aos diferentes percursos que poderiam ser traçados na exposição. Obviamente, este exercício tinha continuidade na prática

cotidiana e nas reuniões semanais havia sempre espaço e estímulo para a troca de experiências em direção à apropriação e autoria de estratégias de mediação.

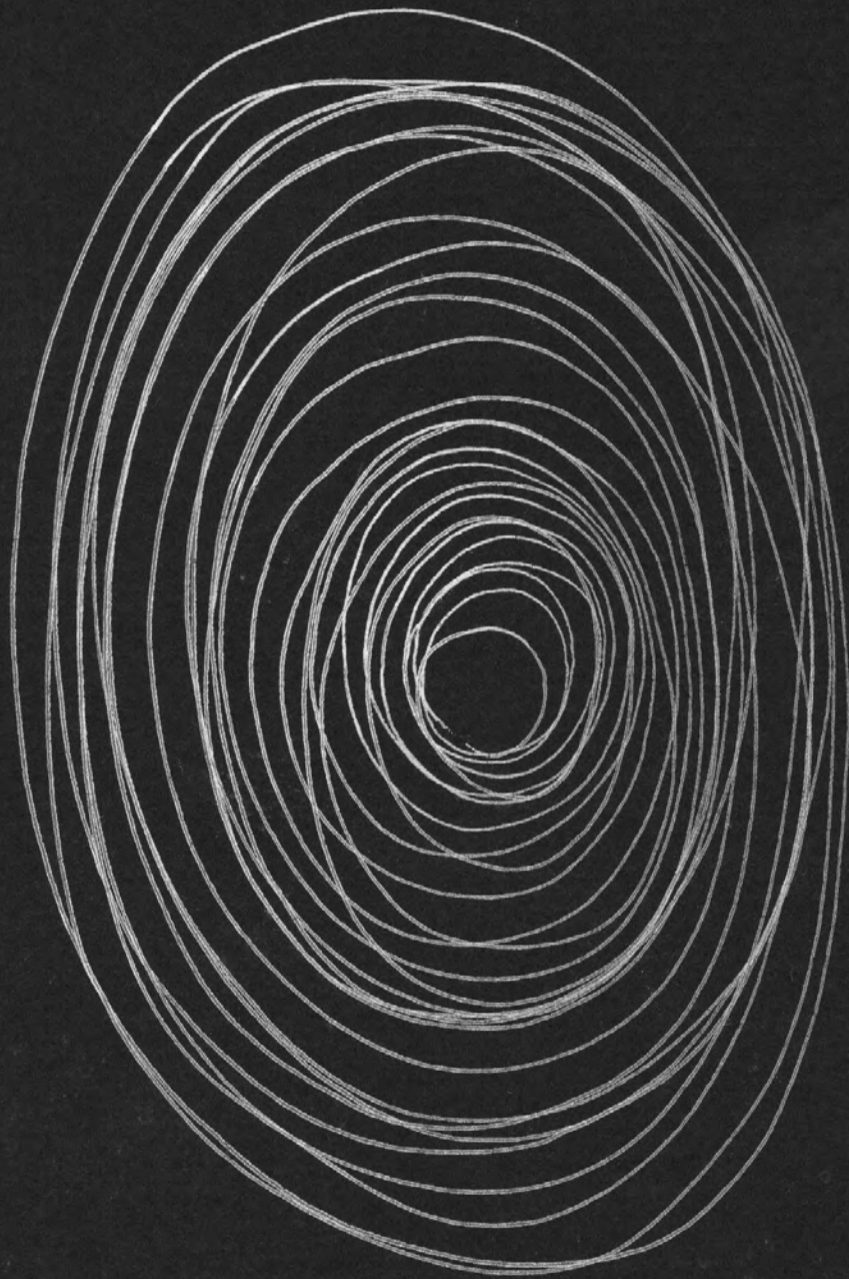
A luta para garantir o espaço de formação em serviço se manteve durante todos os projetos. Nem sempre as instituições culturais percebem que o trabalho de mediação em exposições demanda uma formação contínua pois, além das equipes multidisciplinares que se compõem e recompõem a cada exposição ou projeto, cada contexto expositivo induz a mergulhos conceituais, históricos e teóricos, assim como os fluxos de públicos induzem a criação de diferentes estratégias de mediação. Como uma ação educativa que acontece no coletivo, é também no coletivo de educadoras e educadores que a troca e a reflexão sobre o trabalho deve acontecer.

Como formadora, sempre estimei as reflexões e as trocas em direção à ampliação dos repertórios de cada uma/um; à flexibilização das posturas enquanto educadoras/es mediadoras/es; à autoria de proposições e estratégias de mediação. Tendo claro que estes três aspectos incidiam de maneiras distintas a depender dos engajamentos e movimentos de autorreflexão e autoconhecimento de cada uma/um. Por isso, com algumas equipes, cheguei a propor exercícios de reflexão sobre suas concepções de arte e educação, buscando provocar e adensar esses movimentos. Sabíamos que os processos de formação aconteciam em função dos compromissos de trabalho, porém, sempre desejamos que fossem vivenciados com responsabilidade e consciência e que pudessem reverberar pela vida profissional e pessoal de cada uma e de cada um.

Passados esses 20 anos, para trazer à tona a força e atualidade das experiências do AEP no CCBB, resolvemos convocar as memórias coletivas daquelas e daqueles que estiveram conosco nesse projeto. Para tanto, neste capítulo da história, junto com Camila Lia, que iniciou como educadora em 2001 e continua desde então na equipe do AEP se dedicando a processos de formação, convidamos colegas e criamos situações para ativar as memórias e construir juntas a escrita. Passo aqui primeiramente a palavra a Camila, depois tecemos a continuidade com os depoimentos e relatos que nos chegaram de colegas que abraçaram o desafio de rever a experiência, buscando atualizá-la.

Boa leitura!

Rejane G Coutinho



## COLOCAR AS PALAVRAS PARA CIRCULAR

Para acolher as histórias das pessoas que atuaram conosco nos programas educativos entre os anos de 2001 e 2007 no CCBB/SP, eu e Rejane pensamos em dois movimentos: o primeiro, criar encontros de conversas com pequenos grupos para colocar a palavra para circular e evocar as memórias das experiências formativas vividas naquele período e, o segundo movimento, convidar as pessoas a escreverem um texto, estimuladas pelas questões e reflexões disparadas nos encontros.

Escolhemos conversar com cerca de quinze pessoas por acreditar que renderiam boas histórias. Então, convidamos aquelas com as quais mantivemos contato até os dias atuais e que sabíamos onde encontrá-las, escolhendo aquelas que continuaram a atuar no campo da arte/educação e que, imaginávamos, teriam interesse em embarcar nessa história conosco. Nessa escolha, também consideramos pessoas que atuaram em diversos projetos educativos entre os anos 2001 e 2007 e, que executaram diferentes funções: além de educadores, também foram supervisores, formadores e coordenadores. Assim, quisemos acolher múltiplos olhares em relação ao que desenvolvemos e transformamos coletivamente ao longo destes anos, com foco nos processos de formação inicial e continuada dos projetos educativos vinculados as exposições de arte nas quais o AEP atuou<sup>62</sup>.

A partir dos convites feitos, treze pessoas aceitaram conversar conosco: Alberto Tembo, Alexandre Araújo Bispo, Ana Luísa Sirota, Auber Bettinelli, Breno Carneiro de Menezes, Cristiane Alves, Gina Dinucci, Gisele Cristina Hernandez Ottoboni, Jacob Gelwan, Marcelo Maluf, Maria Augusta Barradas Barata, Nilva Costa da Luz e Tatiana Bo. Divididas em três grupos, elas participaram de conversas online por meio de videoconferências que aconteceram em agosto de 2020; o formato virtual foi privilegiado porque estávamos em quarentena em nossas casas por causa da pandemia.

**COMO FIO CONDUTOR PARA AS CONVERSAS, ELABORAMOS DUAS QUESTÕES: COMO ESSE TRABALHO REPERCUTIU NA SUA FORMAÇÃO E TRAJETÓRIA COMO EDUCADOR/A E COMO PROFISSIONAL? E ALGUM ACONTECIMENTO NUMA EXPOSIÇÃO OU PROJETO ESPECÍFICO QUE TENHA SIDO MARCANTE.**

Cada conversa durou cerca de 2 horas, embora a vontade era de nos alongarmos mais no tempo da memória que foi sendo dilatado a cada história

<sup>62</sup> Durante este período, havia um revezamento com outras empresas que também desenvolveram os projetos educativos das exposições de arte, com equipes coordenadas ora por Maria Christina de Souza Lima Rizzi ora por Denyse Emerich.



que aguçava contar outra e, mais outra e, mais outra... As falas generosas fortaleceram a nossa intuição de que são muitas as experiências a contar e questões para revolver sobre formação para a arte/educação.

As conversas trouxeram lembranças dos lugares e das relações entre as pessoas: da generosidade entre todas e todos, de nos formarmos coletivamente, da possibilidade de fazer visitas com pequenos grupos e assim aprender a escutar, dialogar e fazer mediação de um jeito diferente do que até então tínhamos feito.

Lembranças das exposições: do aprendizado que nos geraram a partir da imersão em cada obra, com cada artista, com cada curadoria, nas muitas histórias da arte...

Lembranças das oficinas, das materialidades, das sensorialidades aguçadas pelas produções de artistas e pelas nossas propostas de mediação, dos materiais elaborados, dos jogos, das oficinas, das possibilidades do fazer coletivo e inventivo.

Ao revolvermos nossas trajetórias, olhamos para histórias de mais de 15 anos da arte/educação que, com seus muitos “vai e vens” envolvem aprendizados e conquistas, mas ainda reivindicações, mais urgentes no cenário atual.

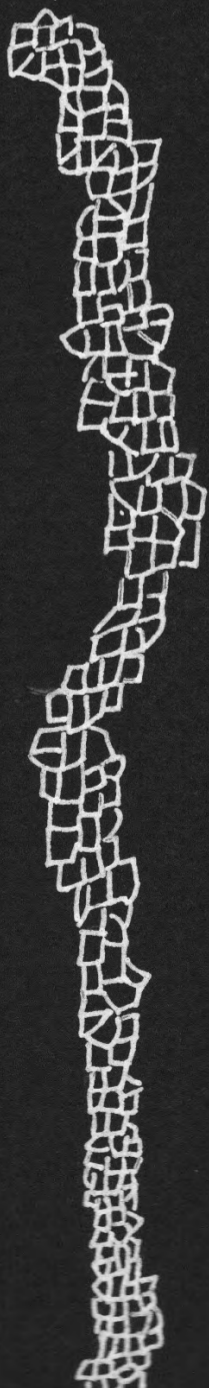
Eu atuei em diversos projetos educativos no CCBB como educadora, supervisora e como produtora das oficinas e das ambientações das salas dos educativos, junto com a maioria dessas pessoas com as quais eu e Rejane conversamos nestas tardes de agosto. Tanto tempo se passou e eu continuo emocionada ao lembrar e falar das experiências que tive nestes projetos, por aquilo que construímos juntos, pelas aprendizagens elaboradas por meio do mergulho com a arte, com a arte/educação e, sobretudo, pelos laços profissionais e de amizade que formamos. Apaixonados por aquilo que fazíamos juntos, vivíamos num estado de inquietude e engajamento dispostos a aprimorar e reinventar nossas estratégias educativas e a sempre imaginar, para a próxima visita ou projeto, o que a mediação cultural poderia ser. Mas não era uma reinvenção incosequente, nosso trabalho era alicerçado por estudos, reflexões, experimentações e avaliações que estimulavam a nossa autoria e autonomia. Éramos nós próprios que nos reinventávamos!

Bem, como desdobramento das conversas virtuais, convidamos as pessoas a elaborar um depoimento por escrito a partir daquelas questões disparadoras; imagens como fotografias e desenhos também foram bem-vindos.

Agora, convidamos você, leitora ou leitor, a degustar cada uma destas narrativas escritas e, a imaginar relações entre elas, as imagens e as palavras em destaque com a sua própria trajetória de vida com a arte e com a educação!

Que tal?

Camila Serino Lia



## QUERIDOS AMIGOS DA ARTE EDUCAÇÃO PRODUÇÕES,

Gostaria de sonhar esta carta como uma garrafa lançada ao mar, um registro breve produzido nesta fresta de tempo bastante definitiva dos próximos anos de nossa história como **HUMANIDADE**.

No momento de elaboração destas linhas já completamos seis meses de isolamento social provocado pela pandemia do Covid 19. Quando trouxemos para as casas nossos computadores e alguns poucos documentos do escritório, imaginávamos que entraríamos em um período de recolhimento breve, no entanto, o desconhecimento da doença alinhado ao complexo contexto político ao qual estamos submetidos, levou o país a navegar em uma espécie de nau sem rumo, em meio a uma tempestade. A sensação é de deriva, e ainda sem perspectivas de estabilidades.

Soma-se a este contexto uma série infinita de outras terríveis notícias da necropolítica aqui praticada que passa pela precarização dos trabalhos, da educação, da cultura e das artes, da perda de direitos sociais e a devastação de nossos principais biomas naturais.

A Amazônia queima. O Pantanal queima. E o país arde em chamas!

Neste estado bruto de coisas, os humores oscilam na **PULSAÇÃO** entre o temor da morte, e a celebração de cada dia vivido. É neste contexto em que rumei a revirar gavetas da casa, e também as gavetas internas da **MEMÓRIA**, em busca de algum indício visual para a elaboração deste relato, quando encontrei a foto que lhes envio junto a esta carta.

Jacques Rancière, um dos incríveis autores que me foi apresentado por vocês em uma de nossas formações, nos ensina que “a imagem nunca é uma relação simples”. Assim, ao dialogar com ela após tanto tempo, descortinam-se algumas camadas das complexidades com que vivenciávamos aqueles dias que marcavam o primeiro ano deste novo século.

Nela, apareço sentada no chão de uma das salas expositivas do Centro Cultural Banco do Brasil, cercada por crianças de uma escola pública durante uma das visitas mediadas promovidas pela instituição. O ano era 2001 e a exposição era *Arthur Omar: O esplendor dos contrários*. Tratava-se do segundo projeto coordenado pela AEP no qual atuei como educadora, e que se seguiu ao grande sucesso da exposição retrospectiva de Alex Flemming. Após a mostra de Omar, estive ainda com vocês durante as exposições *Felizes para Sempre: Irmãos Guimarães*, além da exposição dedicada ao artista belga Raoul Servais.

Gestada naquela virada do milênio, lembro-me que a AEP surgiu como um coletivo de educadores e pesquisadores alinhados a conceitos e práticas educativas elaboradas para contextos de educação não formal. Seu surgimento,

assim como o de diversas outras iniciativas com este mesmo perfil, creio, vieram como respostas as urgências da necessidade cada vez mais emergentes de implantação ou a sistematização dos programas educativos em museus e instituições culturais, que testemunhavam uma expansão pulsante dos espaços dedicados a programas de exposições na cidade de São Paulo. A agitação cultural daqueles anos trouxe o alvorecer de novas instituições como o CCBB e o Instituto Tomie Ohtake , inaugurados em 2001, seguidos do Museu Afro Brasil e da Estação Pinacoteca em 2004, além de outras instituições que realizaram grandes reformas e projetos de ampliação, como a que levou o MAC-USP para o Parque do Ibirapuera, e da inauguração de diversas novas unidades do SESC na capital.

Este cenário parece ter sido impulsionado especialmente pela melhora da situação econômica do país, que levou a cidade a fazer parte de um circuito privilegiado da arte global, fatores que contribuíram sobremaneira para tornar a cultura um bem e uma atividade cada vez mais acessível para uma camada da população até então ausente destes circuitos.

A nós, os setores educativos, dentre outras coisas caberia a missão de estruturar estratégias para acolhimento desta demanda, tendo como desafio a sedimentação dos valores éticos e estéticos próprios da arte junto a estes públicos. Ora, se por um lado tal proposição nos era lançada, por outro nos debatíamos em alguns pontos que causavam **FRICÇÕES** junto a estrutura institucional, próprias do resultado de movimentos onde um processo de educação que se propõe reflexivo costumam causar.

Recordo-me deste período como um momento desafiador, mas também de muitas possibilidades de experimentações, onde as nossas indagações passavam das teorias ao desenvolvimento de proposições que fugissem do conceito de tradução, e migrassem para uma problematização dos objetos da arte, através de **METODOLOGIAS DIALÓGICAS**.

No contexto do CCBB, um dos principais desafios se dava no embate cotidiano entre a beleza arquitetônica, e a imponência do edifício histórico. Construído no início do século XX para abrigar a primeira agência do Banco do Brasil na cidade São Paulo, muitas camadas simbólicas se sobrepunham na reorganização do espaço para recebimento do centro cultural, gerando algumas barreiras invisíveis que dificultavam um acesso mais espontâneo de **PÚBLICOS** que transitavam no centro da cidade. Tal contexto nos levou a adoção, sempre que possível, de algumas estratégias que buscavam colocar o corpo do visitante, especialmente crianças e adolescentes, em uma situação de maior conforto em relação a arquitetura a partir da promoção de atividades com camadas muito distintas do ponto de vista das **PRESENCAS** dos corpos no espaço.

Recordo-me que este colete que eu utilizava na foto era um destes experimentos utilizado por nós, os educadores, em algumas visitas. Tratava-se de uma peça com muitos bolsos/dispositivos/gavetas, de onde sacávamos objetos e materiais utilizados como disparadores de conversas ou de proposições práticas. Um instante ilustrativo da aplicação da abordagem triangular proposta pela querida Ana Mae Barbosa, outra importante influenciadora teórica de nossas práticas, que possibilitava o desenvolvimento de atividades de fruição, criação e contextualização das obras dentro do próprio espaço expositivo.

**DE LÁ PARA CÁ, NAS POTÊNCIAS DOS ENCONTROS GERADOS NESTE LUGAR DA ARTE E DA EDUCAÇÃO, QUANTAS E TANTAS GAVETAS PORTAS E MUNDOS PUDEMOS ABRIR PARA TANTOS, E PARA NÓS MESMOS?**

De lá para cá, quanto o mundo se complexificou?

De lá para cá, tivemos que passar a defender Paulo Freire!

Neste momento de tantas dores, que possamos nos amparar nas oportunidades para as transformações do estar juntos, mesmo nas ausências físicas. Que os brutos jamais possam nos tirar a certeza de se aprender enquanto se ensina, e da educação como troca e como lugar de se estar entre muitos.

Que este bilhete numa cápsula para o futuro, possa chegar embalado pelos seres divinos do mar, conduzidos por laras, Janaínas e lemanjás, saudando os 20 anos desta jornada.

São Paulo, Setembro de 2020.

Nilva Costa da Luz



A educadora Nilva Costa da Luz com grupo de crianças de escola pública em visita mediada a exposição *Arthur Omar: O esplendor dos contrários*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. Fotografia em papel digitalizada. Acervo da Autora.

## RELATO, MEMÓRIA E CRIAÇÃO<sup>63</sup>

A pergunta sobre minha experiência com a AEP e, portanto, o período que trabalhei no CCBB me remete ao problema da memória que é um assunto que eu estudo desde o mestrado. Se por um lado a gente recorda e recordar é, sobretudo, uma experiência individual, que está no corpo, dentro da gente, a memória pode ser também algo coletivo, e, neste sentido tem uma dimensão objetiva como por exemplo os monumentos no espaço público.

Então, a Rejane propôs uma atividade [nas reuniões de formação] que era justamente fazer um relato sobre qual foi o primeiro momento em que tivemos contato com arte. Isso foi absolutamente transformador xna minha vida, e de maneira muito profunda. (...) Lembro que quando a Rejane propôs essa atividade, eu escrevi sobre algo que causou muito **IMPACTO** na minha infância, que era uma vizinha macumbeira, uma mulher, vou usar uma expressão aqui, pois trabalho com relações raciais, uma mulher preta retinta. Não podemos usar essa expressão para os brancos? Sim, há os brancos retintos. E aquela pretitude dela, aquela pele tão escura, como uma imagem do pintor negro norte-americano Kerry James Marshall, que eu gosto muito. No texto feito para ser lido durante a reunião eu dizia quando a via passando na rua, para mim, aquele foi, talvez, o meu primeiro contato com o universo das artes plásticas. Quando ela passava eu tinha a impressão que de alguma maneira era uma cena do Debret ou do Rugendas que eu conhecia, principalmente pela abertura da novela Escrava Isaura e, mais tarde das reproduções dos livros didáticos de História do Brasil que reduziam a população negra à escravidão. Quando eu olhava aquela mulher, naquela performance domingueira, com aquela roupa branca muito alva, armada (engomada), numa rua de terra batida, na periferia, cheia de mato, rio sujo, eu morava numa parte muito degradada do bairro, eu morava na parte mais pobre do bairro, e ela morava exatamente naquela viela que eu morava. Ela vinha primorosa, numa época em que a intolerância religiosa não era o que vivemos hoje, não se jogava pedra, não se fazia esse tipo de coisa. Na verdade, ter uma casa de umbanda na periferia, era também a possibilidade de você ver algo muito diferente do **COTIDIANO**, ver roupas diferentes, era outro mundo. Lembro que para mim o meu contato com a arte foi ver essa mulher usando aquelas roupas. A minha tentativa na reunião foi descrevê-la, imagina que depois eu virei antropólogo, para quem descrições, e descrições da vida material são importantes. (...) Então eu escrevi aquele texto, e para mim a arte era o brocado, eram os tecidos, eram as sobreposições, e era

<sup>63</sup> Este texto é adaptação do autor da transcrição de seu depoimento oral no encontro virtual.

ela andando para ir para a casa de umbanda, que depois, inclusive, frequentei, mas meu irmão mais velho proibia, não podia, era perigoso, como perigoso era o livro Orixás do Pierre Verger: “Não mexe nisso não”. Ele disse certa vez, apesar de tomar emprestado o livro de um amigo dele. Minha mãe não ligava, inclusive porque a minha mãe costurava para o pai de santo da Tenda de Umbanda Caboclo Sete Flexas, então ela fazia as roupas de um certo diabo que tinha lá no terreiro, o terno vermelho e preto dele<sup>64</sup>. Isso tudo lembrei naquela atividade proposta, de fazer um relato, e para mim, naquele momento, essas **IMAGENS** fundavam a minha relação com a arte.

Bom, hoje eu escrevo sobre arte afro-brasileira como crítico, eu tenho uma série de textos a respeito e esse aprendizado de pensar sobre arte tem relação com o trabalho de arte educação. Eu tive o privilégio de trabalhar em três exposições, em que partes delas, trabalhavam com a temática afro brasileira e com as figuras populares. Uma foi a 14<sup>a</sup> edição da Bienal Naifs do Brasil que acontece em Piracicaba. Fiz a **CURADORIA EDUCATIVA**, uma experiência marcante, e ainda mais marcante para alguém que passou pelos textos da Ana Mae Barbosa. Ana Mae Barbosa que ia de vez em quando ao CCBB, e sabemos que Ana Mae não é uma pessoa que se põe a distância, ela se põe mais orgânica no mundo, é uma figura generosa(...).

Em 2017 eu fiz a curadoria educativa da exposição *Todo poder ao povo: Emory Douglas e os Panteras Negras* no SESC Pinheiros. A curadoria da exposição dos panteras negras, estava informada por uma experiência fundamental que eu tive no CCBB, que foi a exposição *Gráfica Utópica – arte gráfica russa*. Aquilo foi um ensinamento para mim, aprendi tanta coisa sobre **VISUALIDADES**, materialidades de luta políticas revolucionárias que foram fundamentais para eu produzir um material educativo situado no entendimento das imagens e das particularidades que são as imagens políticas. (...)

Entendo que eu era um educador que dava bastante trabalho, apesar de não fazer faculdade eu queria que tudo fosse sistematizado. Eu era um tipo de pessoa que era capaz de produzir conflitos, mas isso não era descartado, tanto é que eu trabalhei em quatro exposições junto ao AEP no CCBB: Tunga, Corpo Coletivo, do Alex Flemming, Irmãos Guimarães e Gráfica Utópica. Foi um período muito importante (...) E com isso eu fiquei 10 meses na equipe. Aliás, eu acho que eu fui uma das pessoas naquele primeiro ciclo que ficou mais tempo. É isso gente.

Alexandre Araújo Bispo

64 Uma cantiga entoada nas festas de Exu e Pomba Gira tem um verso que diz: “plantei jiló nasceu quiabo, mas como é grande a família do Diabo”.



## ARTE VIVIDA

Relembrar minha experiência neste projeto, passados dezoito anos, de certo modo foi um reencontro com quem eu era. Costumo mensurar o **TEMPO** em “antes e depois de 2002”, ano em que nasceu minha filha Beatriz. Nada foi mais definitivo e transformador na minha vida que a maternidade, e foi neste contexto que ingressei no curso de formação da AEP, para a exposição *Pop Brasil. A arte popular e o popular na arte (2002)*, com curadoria de Paulo Klein, no CCBB.

Folheando o catálogo da exposição, ao mesmo tempo conferindo fotos de família, traçando paralelos e lembranças, procurei o nome dos colegas de equipe na publicação, mas não constávamos da ficha técnica. A ausência desta informação no catálogo me fez pensar no apagamento da memória dos serviços educativos nas instituições culturais, atitude que desqualifica o nosso trabalho e destoa do nosso profissionalismo. Questão que persiste nos dias de hoje.

Ainda bem que podemos construir nossas memórias e registros. Tenho ótimas lembranças da semana de formação dos educadores. Lembro-me do **ACOLHIMENTO** da equipe da AEP, principalmente da participação da Ana Amália, Rejane, Edna, Moa, Guilherme, Adonay e Erick.

Lembro-me da preparação dos educadores para as oficinas, a elaboração de algumas atividades, a leitura de textos, e a criação de estratégias para circulação dos grupos nos espaços verticalizados do edifício do CCBB.

Ao iniciarmos o atendimento ao público, colocamos toda aquela sinergia em prática, apreciando a reação do público nos vários espaços, ou durante as vivências, e criando intimidade com as obras, e com o edifício, seus habitantes e a região central da cidade. Num curto espaço de tempo vivenciamos com muita intensidade toda esta experiência, e no decorrer das semanas, avaliamos nossos procedimentos, abordagens, conteúdos e nos adaptamos as diversas demandas que surgiam.

A exposição Pop Brasil foi minha única participação como educadora na AEP, e comparando com minhas experiências anteriores e posteriores, posso destacar a gestão de pessoas como um diferencial, seu caráter formativo e a valorização do profissional. O projeto educativo pensado como espaço democrático, propiciando a **EXPRESSÃO DE IDEIAS**, experiências sensíveis, estéticas e críticas.

Ser educador(a), artista, produzir e viver a arte, pesquisando, propondo práticas, mediando, dialogando, ouvindo todos os pontos de vista, interpretações, e valorizando a diversidade.

Ao longo da exposição elaboramos diversos roteiros com temas abrangentes e percursos para cobrir todos os andares e salas da exposição. Pensamos no fluxo

e perfil de cada grupo, na duração das visitas e produzimos relatórios reflexivos e avaliativos. Dos roteiros que me recordo, o mais marcante foi das obras o “Cajueiro com neve de algodão” e “A Criação-Homem e Mulher”, dos artistas Marepe e Samico.

Uma das propostas que desenvolvemos para estas obras, em especial para o público infantil, explorava o potencial da expografia da sala, que favorecia a reunião de grupos. Ao entrar na sala o público se deparava com uma árvore no espaço expositivo, o que causava surpresa, e um certo encantamento pela superfície de algodão que envolvia todos os galhos e tronco. Conversávamos sobre a representação simbólica da árvore em várias **CULTURAS** e as palavras que a obra despertava em cada participante: vida, casa, fruto, flores, pássaros, felicidade, conhecimento, longevidade, genealogia, etc.

Sentados abaixo do cajueiro de algodão, contávamos lendas da criação da humanidade, mitologias indígenas e causos da cultura popular brasileira e comparávamos o cajueiro com outras obras da exposição, como “A Criação-Homem e Mulher” de Samico.

Um recurso plástico que utilizávamos nesta mediação era a modelagem com plastilina azul. Trazíamos uma grande esfera azul de plastilina no centro da roda e cada participante subtraía um pedaço da massa. Durante a contação da lenda/mitologia, os participantes modelavam um personagem, uma forma representativa, uma síntese. Ao término desta atividade o centro da roda estava repleto de figuras das mais diversas interpretações, e concluíamos a atividade com a apreciação da produção do grupo.

A exposição Pop Brasil fez parte de um momento muito emocionante da minha vida, um quase renascimento, e me trouxe boas recordações.

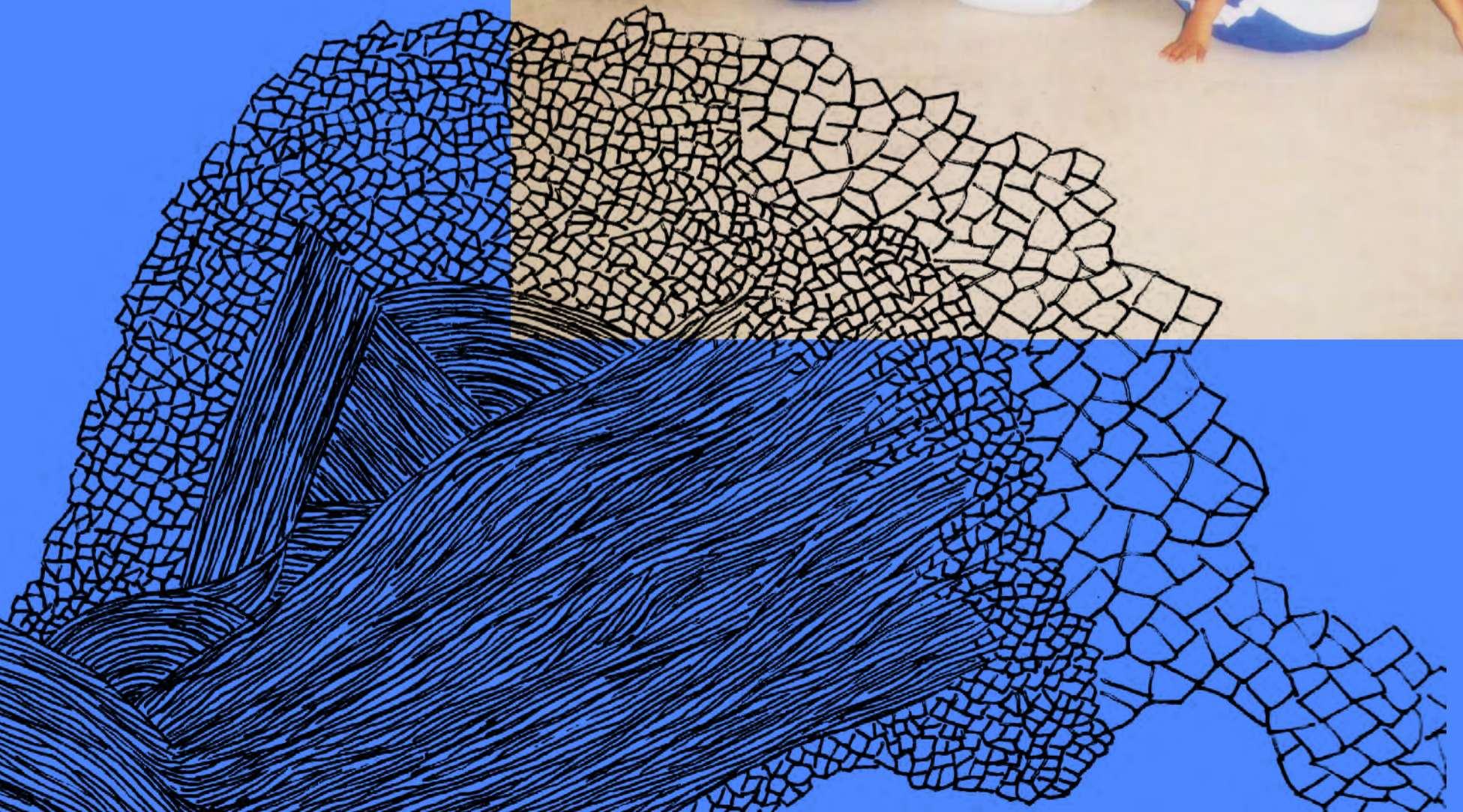
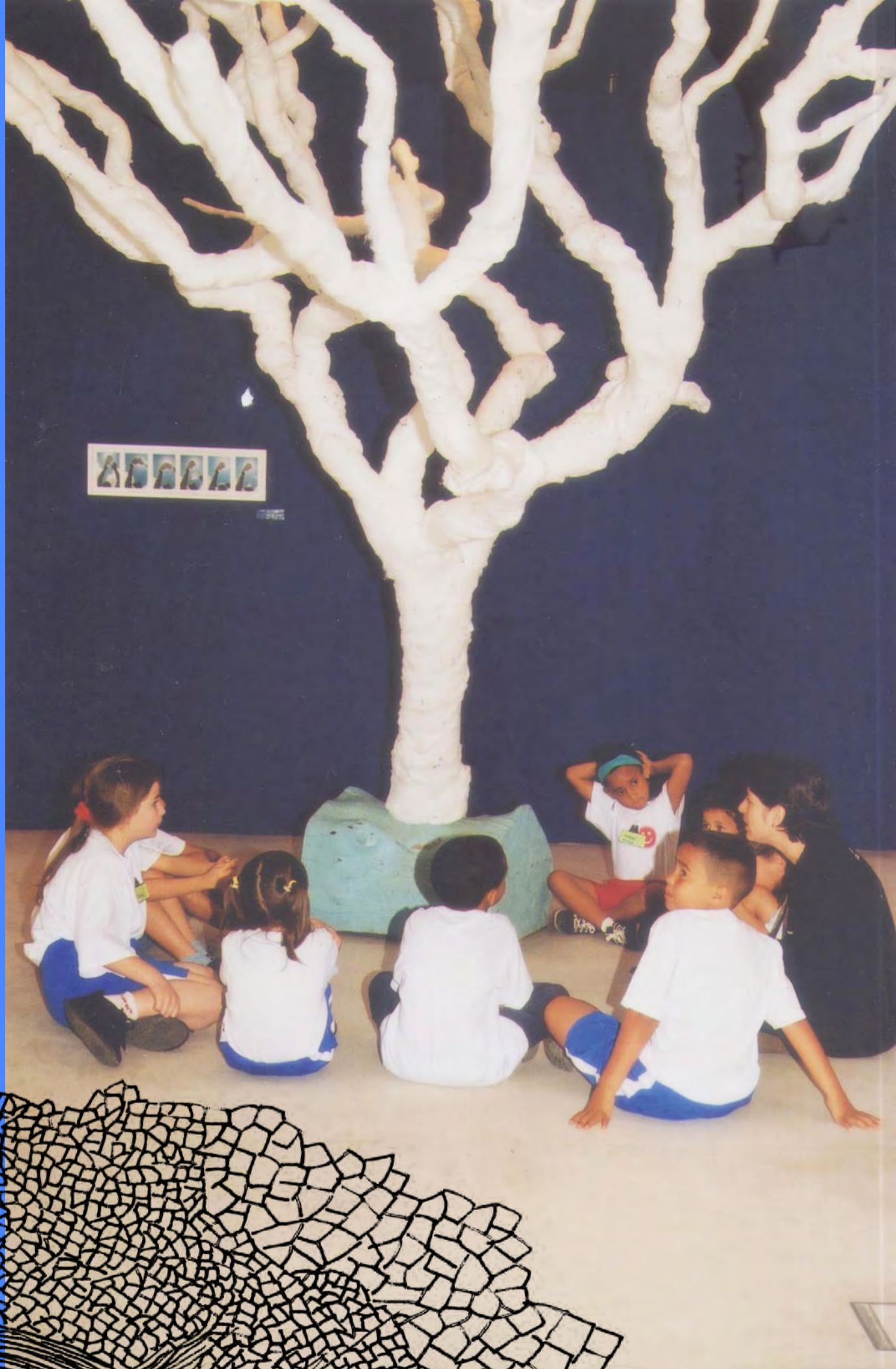
Agradeço a equipe da AEP pela gestão humanizada, ética, criativa e aos colegas educadores que compartilharam suas experiências, proporcionando as condições para construirmos um trabalho significativo.

Seguimos trabalhando com seriedade e profissionalismo, nos dedicando, capacitando e aprimorando, para que o trabalho do educador alcance a valorização, o reconhecimento, a remuneração, e a consolidação de direitos adquiridos por outros seguimentos da sociedade.

São Paulo, 14 de agosto de 2020.

Gisele Ottoboni

A educadora Giselle Ottoboni com um grupo de crianças de escola pública, em visita agendada ao CCBB na exposição Pop Brasil: a arte popular e o popular na arte, no ano de 2003. A obra em destaque é "Cajueiro com neve de algodão." 2002, do artista Marepe (Marcos Reis Peixoto. Santo Antônio de Jesus / BA. 1970). Acervo da autora.



## TRAJETÓRIAS E CONSTRUÇÕES

A memória para os gregos era a deusa *Mnemosine*, casada com Zeus e mãe das nove Musas, deusas que presidiam as artes e cujo templo, *Mouseion* originou o nome Museu. *Mnemosine* é aqui requisitada para mergulharmos em suas águas sempre fluidas e fazer imergir experiências que ganharam formas e se perpetuaram no tempo, construindo o que é hoje o trabalho educativo e de mediação nas diversas instituições culturais e museológicas.

(...)

O espaço do CCBB, carregado de símbolos históricos e artísticos nos convidava, e mais do que isso nos impunha uma prática educativa que considerasse a imponência do espaço, sendo premente a **INTEGRAÇÃO** deste e suas referências arquitetônicas à mediação, já que o conjunto impactava o visitante para além das exposições. Essa percepção nos levou a outra camada, a história daquele prédio, o cruzamento de ruas das quais ele faz parte e da própria cidade. E essas percepções de lugar e tempo extrapolaram os limites arquitetônicos do prédio e nos levaram para a rua, provocando conversas e olhares que não se limitavam mais unicamente a exposição e o edifício, mas tornando a **RUA LUGAR DA MEDIAÇÃO**.

Deslocamento motivado pelo terreno seguro da formação, na qual o embasamento teórico somava-se ao desenvolvimento de propostas, questões e materiais de apoio para provocar diálogos, olhares, reflexões e descobertas.

Durante a formação fomos descobrindo a cidade que nos envolvia e dialogava conosco, juntamente com as inquietações sobre o ser mediador, sobre o papel da mediação na relação do público com as obras e principalmente, qual público? Quais públicos? A região central de São Paulo sempre tão caótica e instigante fizeram parte do ato de mediar e constituíram nosso ser educador, fomos sendo atravessados pela vida que pulsava todos os dias naquele entorno, seus personagens, os acontecimentos, os lugares. E essas reflexões estiveram presentes na formação contínua.

Na fala de artistas e curadores que comumente contribuíam na nossa formação, vimos refletida a imagem sobre nós, os educadores e nosso ofício. E estes múltiplos olhares sobre nosso trabalho nos deu o **RECONHECIMENTO** de nós mesmos; muitas vezes, esse reconhecimento se deu pela negação, por não nos vermos refletidos no olhar do outro, nos impelindo a buscar quem nós eramos. Foram essas conversas que forjaram em nós a percepção da importância de um trabalho parceiro e integrado entre artistas, curadores e educativo, garantindo que a educação se efetive como forma de conhecimento que promove o pensamento crítico e a reflexão e não apenas transmissão de conhecimentos. E isso esteve presente na formação.

As conversas com artistas, curadores e pesquisadores, cotidianamente com os formadores do AEP e nós, os educadores e supervisores, constituíram uma formação contínua atravessada por muitas **VOZES** e estímulos. Um jogo de reverberação e multiplicação no qual cada formação, cada conversa no grupo e tantas conversas informais construíram um caldo de referências, fortalecendo em nós a construção das bases para a educação em museus e a mediação.

Uma questão ficou muito presente, trazida em um dos encontros com Rejane Coutinho, “*a misè em cène*” de uma visita, a percepção de que uma visita não é uma conversa natural, mas sim uma conversa direcionada. Essa questão ainda reverbera nas reflexões sobre a **INTENCIONALIDADE** na construção de uma visita através do uso de recursos específicos, de formas de diálogo, reflexões que nesse período também nos levou ao entendimento sobre a necessidade da escuta.

E por fim, o trabalho cotidiano com os públicos, a descoberta de que independente da exposição, da obra ou da qualidade das montagens, a mediação acontecia, o diálogo se efetivava, sempre havia algo que poderia ser proposto, a experiência das oficinas, das propostas prático-reflexivas que convidavam a participação dos públicos. Por fim, nós educadores também nos tornamos protagonistas na elaboração de propostas, que como o nome tão apropriado diz: constituíram práticas e reflexões geradoras de novas práticas e reflexões, se perpetuando no tempo.

Vida longa para o AEP e a celebração de um tempo profícuo de construções que alicerçaram e ampliam nossa jornada. O meu carinho, respeito e admiração por todos e todas, amigos e amigas que construíram e constroem essa jornada.

Cristiane Alves



## PLANTA

Em tempos ecologicamente sombrios, tenho aprofundado meus interesses e estudos nas questões ambientais. O pensamento ecológico ocupa cada vez mais espaço em minha vida, e seus conceitos transbordam para outras experiências vividas. Parece-me natural, portanto, que eu me arvore nestes conceitos para falar do meu encontro com o Arteducação Produções, traçando um paralelo entre minha **TRAJETÓRIA** e a de uma planta.

Meu encontro com o AEP se deu a partir de minha seleção como mediador na exposição *Ordenação e Vertigem*, no Centro Cultural do Banco do Brasil em 2003. Na época, tinha um ano de experiência anterior como mediador de exposições em outras instituições, o suficiente para desconsiderar o campo como um possível futuro profissional.

Mas no meio do caminho havia uma pedra: um grupo de educadores-artistas-pesquisadores muito peculiar. Uma pedra, não. Um solo. O AEP foi para mim o que um solo adequado é para uma semente; trouxe o alimento necessário para que eu me aprofundasse em territórios novos. Seu pressuposto de **AUTORIA** em uma visita mediada foi o elemento que me permitiu ter coragem para ousar, tal qual uma planta que, quando encontra algum elemento que lhe falta, consegue efetuar um salto de crescimento.

Em cerca de 4 anos com o grupo, tive o prazer de ocupar as três instâncias que considero primordiais nas ações educativas em exposições: fui mediador, supervisor e coordenador. Retrospectivamente, ao escrever este texto, percebo que as funções novas eram desenvolvimentos orgânicos das anteriores, complementos naturais - como as diferentes fases de uma planta que cresce.

O tomate que colhi hoje em minha horta já foi uma semente, que se desenvolveu no tomateiro que gerou o fruto que comi. A semente potencialmente sempre foi o tomate - mas poderia, paradoxalmente, nunca ter sido. Esta é, afinal, a incerteza admirável da vida. Quais caminhos podemos tomar? Como e para onde nos desenvolvemos? Ao me encontrar com o AEP, pude ser semente, planta e fruto, e me tornar minha melhor versão no exercício daquelas funções.

Cada espécie vegetal tem características e demandas específicas. Cactos e samambaias têm relações muito díspares com relação a solo, luminosidade e temperatura. O que é bom para um não necessariamente será para outro. Por isso, não se trata aqui de afirmar o grupo (ou a mim) como melhores que quaisquer outros, pois este não é o cerne da questão. O que importa é a **FERTILIDADE DO ENCONTRO**.

Pontuo, de modo bastante sintético as questões básicas que tornaram este encontro tão profícuo para mim: a importância dos *processos formativos dos*

*educadores*, com reuniões frequentes, horários de estudo e organização; como uma *raiz* que nos deu base para desenvolver ações diversas e potentes, **CRESCER, EXPLORAR, ARRISCAR**. A seguir, o *uso responsável da abordagem triangular*, por meio de propostas de *práticas-reflexivas* concebidas cuidadosamente, *coerentes* com os universos das exposições e não dissociadas das mediações; talvez tenha sido essa filosofia o *propósito* do grupo; aquilo que lhe deu **IDENTIDADE**, formato, escolha, e lhe diferenciou de outros grupos análogos, assim como o *caule* de uma planta determina sua direção e seu caminho. Por fim, tudo permitiu a já citada *autoria* do educador nas mediações, valorizando seus repertórios e suas capacidades frente às instituições, e incluindo o sujeito como protagonista e não objeto das ações; são as diversas *folhas*, que nas suas lindas minúcias e delicadezas únicas vão transformar luz em alimento.

Para finalizar, relato aquela que considero minha mais relevante experiência neste campo de atuação:

Em 2004, participei da concepção de oficina para a exposição *Morte das Casas*, do artista Nuno Ramos, no Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo, junto com Camila Lia, Christiane Coutinho, Erick Orloski e Fábio Tremonte. Embasados pela abordagem triangular, o grupo do AEP pensava, à época, em alguma oficina (normalmente uma prática artística) relacionada à exposição do CCBB, que deveria se integrar à mediação com os grupos agendados. O processo de concepção, que envolvia reuniões e pesquisa, começava meses antes das aberturas das exposições, inicialmente centrados no universo do artista, e posteriormente nas obras específicas para a exposição – que no caso de *Morte das Casas*, eram inéditas.

As propostas de oficinas normalmente eram restritas a algum recinto especialmente ambientado, como a sala do educativo, e continham, via de regra, um fazer artístico relacionado às exposições. Desta vez, no entanto, criamos, no lugar de uma oficina artística, um **JOGO**, chamado *Quatro por Quatro*. O jogo não fazia parte da visita; *ele era a visita*, e ocorria em todos os andares da exposição. Não convém aqui explicar o jogo e suas minúcias, já que seus conceitos de inter-relações entre os grupos visitantes, complexidades de encadeamento e sutilezas com relação às obras tornariam este texto muito extenso.<sup>65</sup> O que percebo coerente nesta narrativa é ressaltar, passados mais de 15 anos, a marca desta experiência em minha trajetória.

<sup>65</sup> A descrição pormenorizada da proposta pode ser encontrada no texto *Estratégia de mediação para a exposição Morte das Casas – Nuno Ramos* de autoria de Christiane Coutinho, Camila Lia e Alberto Tembo, capítulo do livro *Arte/educação como mediação cultural e social* organizado por Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho, São Paulo: Editora Unesp, 2009.



Ela evidenciou o potencial lúdico inerente ao ser humano e me encorajou a levar o Jogo a diversos processos de aprendizagem e de produção artística; e certamente está no cerne da criação do coletivo Zebra5 Jogo e Arte, do qual faço parte há mais de uma década. Também norteou minha pesquisa<sup>66</sup> no que vim a chamar de *Visita-Jogo*: uma experiência de **IMERSÃO LÚDICA** completa em uma mediação em exposições. Em outras palavras, uma mediação que não usa o jogo em determinado momento, mas que se configura em jogo do início ao fim.

O curioso é que nunca mais pude conceber, ou mesmo vivenciar, uma *Visita-Jogo* na sua potência máxima, como ocorreu durante os 3 meses de *Morte das Casas*- e é improvável que o farei um dia. Nunca mais encontrei reunidas as condições que dispúnhamos no CCBB: equipe remunerada para elaborar propostas de mediação/oficina, a meses antes da abertura de exposições; parceria contínua com instituição cultural mantendo independência conceitual; e exposições de enorme qualidade estética.

Comparo esta aventura a uma flor, cujo habitat foi destruído irremediavelmente. A flor, materialmente extinta, resiste na memória. A lembrança de sua imagem, de seu odor, de sua textura, ainda brotam rebentos de modos imprevisíveis.

Alberto Tembo

113

## MEMÓRIA DA CHUVA

Ainda posso ouvir o poema de Drummond nos alto-falantes: “*Sobre o tempo, sobre a taipa, / a chuva escorre...*” Chovia no vão central do prédio na exposição “*Morte das casas*”, de Nuno Ramos. A primeira em que trabalhei no CCBB. Chovia sem parar, eu me lembro, foi em 2004.

Estou aqui pensando na época em que trabalhei como arte-educador nas exposições do Centro Cultural Banco do Brasil, junto à equipe do AEP. Em como aquele período marcou minha formação. Sentado em minha mesa de trabalho, rodeado por livros, objetos, imagens, ideias, escrevo esse relato e me volto para dentro, no infinito do meu corpo cheio de memória. Sobrevo o vasto campo daqueles dias, meses e anos. Então pouso. Caminho até chegar a uma floresta. Passo agora a mediar minha paisagem mental, como alguém que sonha e ao mesmo tempo sabe que está sonhando. E lá estou imerso nos processos dos

<sup>66</sup> *A Visita-Jogo: uma alternativa às visitas mediadas em exposições* foi minha dissertação de Pós-Graduação em *Educação Lúdica em Contextos escolares, não-formais e corporativos*, pelo Instituto Vera Cruz de Ensino Superior (2013). A pesquisa apresentava a ideia de visita-jogo, ressaltando sua importância para a área da mediação cultural, e era fundamentada a partir da experiência em *Morte das Casas*.

cursos de formação, nos diálogos, reflexões, vivências, trocas e saberes, para depois compartilhar com o público visitante nossas **INQUIETAÇÕES**.

Penso em cada uma dessas exposições no espaço sui generis do CCBB, como um *site specific*, ambiente único que ao fim de cada mostra, era transformado, reinventado para receber uma nova exposição e mais outra e outra. Assim como as pesquisas, estudos e dinâmicas em grupo, também me faziam adentrar um novo mundo, um novo lugar, um novo pensamento, um novo olhar para a arte, um novo sentir.

Foi ali naqueles anos, hoje posso saber bem mais do que eu sabia, **QUE CONSTRUÍ A BASE DA ESTRUTURA MÓVEL E ELÁSTICA DOS MEUS SABERES**. A cada dia no espaço expositivo, mediando um grupo escolar, eu sempre era estimulado a rever as obras, tanto pelo olhar de fora dos alunos e visitantes, quanto pelo modo como éramos provocados por nossos coordenadores e colegas. Ao me lembrar de tudo o que foi experimentado, me vem à mente a seguinte frase: **A MEMÓRIA É A MEDIADORA DO TEMPO**. Ela é a provocadora, ela nos instiga a olhar mais uma vez, a ter senso crítico, a sonhar, a expandir possibilidades de leitura para nossa existência.

Por isso estou escrevendo, numa tentativa de traduzir um pouco do que senti e sinto, do que ficou e do que reverberou, do que ainda reverbera de toda aquela experiência em mim. Se hoje me apresento como escritor, se hoje a palavra literária sacia minha sede criativa, não tenho dúvida que foi pelo olhar em formação do educador-mediador.

Lembro-me que na exposição do Nuno Ramos, eu estava fazendo uma visita com um grupo escolar, eram crianças de 11 anos mais ou menos e diante da obra “Choro Negro”, tratava-se de uma peça de mármore branco, com o Breu escorrendo, uma camada espessa como um caramelo, uma das alunas fez um comentário um pouco depreciativo a respeito da obra, mas muito questionador. Uma voz de homem ao fundo, a contrariou. Eu pensei, lá vem um visitante adulto invadir a visita do grupo escolar. Mas o adulto era o próprio Nuno, que entrou numa conversa saudável e rápida com a garota, depois saiu. Eu não me lembro do conteúdo, mas **LEMBRO QUE HAVIA POR PARTE DELE UMA LEITURA DE SUA OBRA, QUE ERA A SUA INTENÇÃO COMO ARTISTA, E HAVIA POR PARTE DA MENINA UMA LEITURA MUITO PERTINENTE, MAS QUE NÃO ERA A DELE**. Eu e o grupo apenas assistimos. É claro, eu não disse a ninguém que ele era o próprio artista.

Vieram outras exposições: Antoni Tàpies, Yoko Ono, Anish Kapoor, Antonio Manuel, Rosana Palazyan, Antes, Aleijadinho... Mas por algum motivo que me escapa nesse relato minha memória se deteve na exposição “Morte das Casas”, do Nuno Ramos.

Penso numa imagem como síntese de toda experiência, do que ficou e ressoa:



**FIGURA 7**

Chuva na exposição Morte das Casas, de Nuno Ramos, 2004.

Foto: Eduardo Gianinni Ortega.

Essa chuva contínua. Passado o tempo, ela ganhou novos significados para mim. Essa água que limpa, transforma, que é símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É a chuva que fertiliza a terra para que dê bons frutos. Ao contrário da exposição, ela não vai da vida para a morte, ela é o nascimento.

Marcelo Maluf

### **FORMAÇÃO NA EDUCAÇÃO E NA CULTURA**

Meu primeiro contato com o trabalho do Arteducação Produções se deu ainda enquanto aluna de graduação, ao frequentar a série de encontros **DIÁLOGOS E REFLEXÕES**, programa dedicado a educadoras e educadores durante as exposições do CCBB. Eu cursava licenciatura em Educação Artística na UNESP e, naqueles encontros, enriquecia as experiências de estágio na educação formal e não formal que já somava até aquele momento. Não perdia um encontro! Me identifiquei muito com a proposta, que conciliava sempre um adequado subsídio

teórico, tanto sobre o conteúdo da exposição quanto sobre arte-educação, e uma condução que abria para a **PARTICIPAÇÃO**, para trazer referências, e uma atividade prática, que fomentava material e conceitualmente elaborações a partir da visita. Os encontros eram uma oportunidade de ampliar meu repertório destas diversas formas, eu me sentia exercitando o olhar de educadora, mas também me mantendo como fruidora, num envolvimento direto com o objeto ali proposto.

Após as primeiras experiências como educadora em exposições, integrei pela primeira vez uma equipe do AEP no CCBB, na exposição Erótica – os sentidos na arte, entre o final de 2005 e início de 2006. Tive a oportunidade de integrar também, ao longo de 2007, o ciclo de um ano de trabalho no CCBB com a mesma equipe, passando pelas exposições de Anish Kapoor, Aleijadinho, Antonio Manuel e Yoko Ono. Além destas, participei ainda da equipe educativa da Mostra Sesc de Artes (2008) e do pequeno educativo de exposição sobre a Irmandade dos Homens Pretos, no Sesc Carmo (2006).

Marcaram muito os períodos de formação para cada uma das exposições, compostos pelo contato com obras e conteúdos a serem expostos, amplo repertório teórico e de pesquisa, momentos de sensibilização e muita troca entre a equipe, e a sustentação pela supervisão e coordenação ao longo de cada **CICLO**. Mas gostaria mesmo de destacar os primeiros contatos com o que a equipe estava desenvolvendo para as oficinas que comporiam a visita, os momentos práticos que tanto potencializavam as discussões com os grupos. Me recordo da delícia que foi explorar pela primeira vez a oficina pensada para a exposição Erótica, basicamente pautada pelo desenho sobre espelhos, num jogo de observar a si e ao outro. Quanta coisa a gente acessava naquele exercício, de grande simplicidade por um lado mas cuidadosamente pensado e produzido, que nos proporcionava uma aproximação sem igual aos grupos, quebrando o gelo e habilitando a participação de cada uma e cada um, permitindo falar de tabus, inclusive o de se sentir apto ao desenho. Todas as experiências práticas foram, sem exceção, sempre muito importantes e de certa forma, ponto de partida e síntese de todo um processo, com muitas camadas e desdobramentos, ressignificações ao longo das exposições.

Para a exposição de Yoko Ono, que concluí o ciclo de 2007, participamos mais integralmente da concepção da proposta prática. O grupo já atuava junto desde o início do ano e, após três exposições, sem dúvida havia uma **MATURIDADE** nas relações, no repertório comum, que favorecia o desenvolvimento do trabalho. A performance era nosso objeto, e não poderia ser outro diante da retrospectiva sobre a obra de Yoko, uma personagem pop que reunia tantas referências. Trouxemos para o corpo e para o aqui e agora a irreverência e o humor delicados da artista, e acredito que conseguimos levar a cabo uma experiência radical, à altura

de Yoko e de nosso percurso como equipe. Unimos forma e conteúdo, revisamos hierarquias na construção de saberes e, na partilha com os públicos que visitaram a exposição, construímos uma proposta fortalecida pela **AUTONOMIA** que construímos genuinamente, respaldada e alimentada pela coordenação e supervisão.

Gosto muito também de me lembrar que até o formato do relatório de conclusão da exposição de Yoko Ono foi atravessado pelo nosso **EXPERIMENTO PERFORMÁTICO**. Ao invés de cada um produzir seu relatório ou mesmo de produzirmos em conjunto um documento mais linear, nos apropriamos do jogo surrealista “cadáver esquisito” e, a partir de temas elencados em diferentes folhas de papel, cada um compunha uma frase ou parágrafo sobre o tema e o dobrava, de forma que o outro desse sequência ao texto sem ter conhecimento do que estava escrito antes. Foi uma surpresa muito boa desdobrar os papéis e encontrar coesão e complementaridade nos textos. Ao menos me lembro assim, adoraria reler estes relatórios! Além de subvertermos a escrita do documento, a entrega dele também teve um preparo especial. Afastamos as cadeiras do auditório onde nos reuníamos, colocamos para tocar a música Oh Yoko!, de John Lennon, nos deitamos e ficamos segurando, cada um uma página do relatório enrolado, como se fôssemos as árvores expostas no subsolo do centro cultural<sup>67</sup>. Assim foi entregue o relatório: “Oh Yoko/ Oh Yoko/ My love will turn you on”.

117

Há dois aspectos que para mim foram experimentados de maneira modelar nesse período: a **VERTICALIZAÇÃO** em um assunto e o exercício de estado de **PRESENÇA**, e eu revisito estas experiências como parâmetro no meu cotidiano, como profissional da educação e da cultura.

Ana Luísa Sirota

<sup>67</sup> A autora se refere a obra da artista Yoko Ono no espaço expositivo do subsolo do CCBB/SP: EX ISTO (Os Portões do Inferno São Apenas um Jogo de Luz), 1997/2007, com dimensão variável e feita de madeiras e árvores

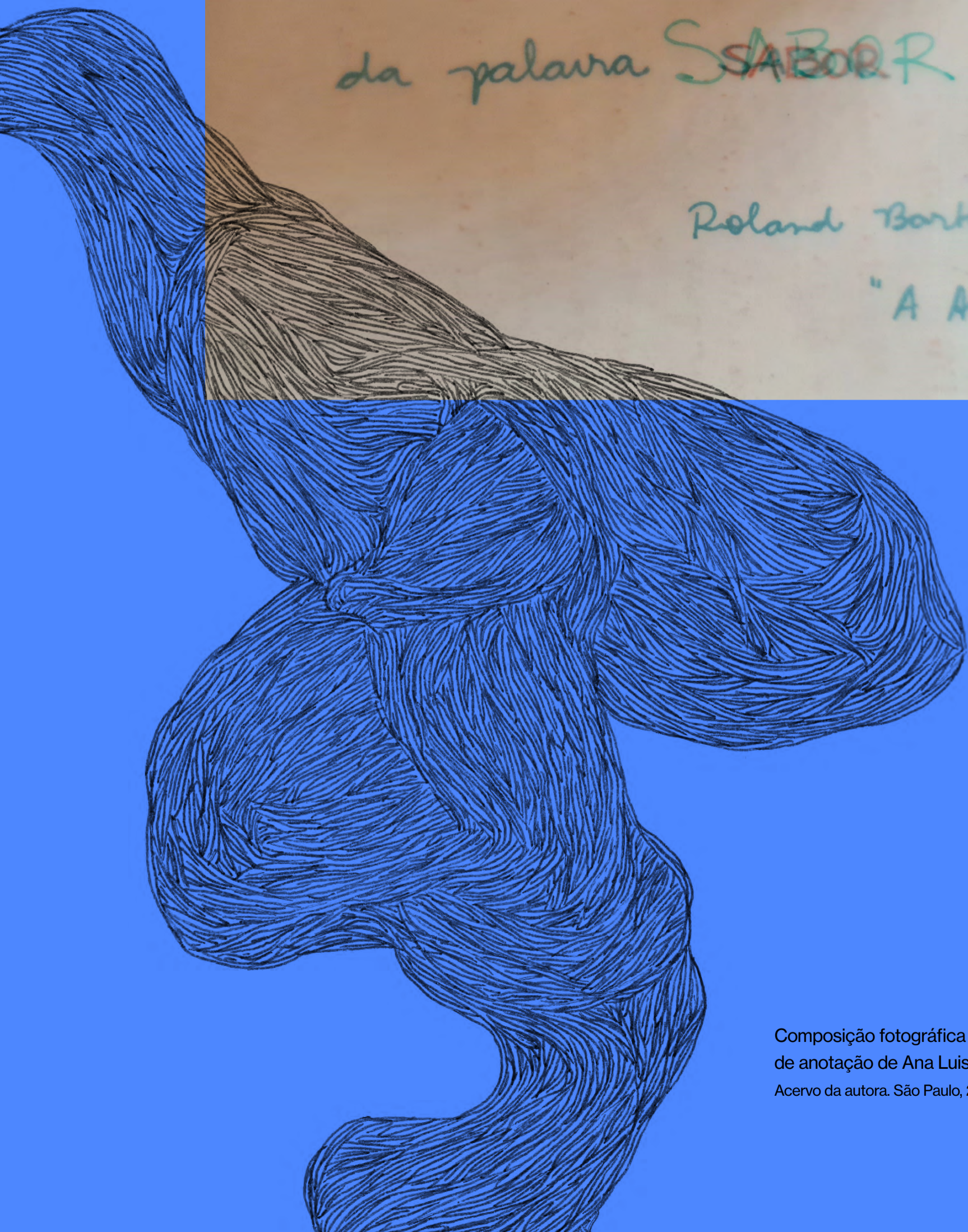
A palavra ~~SABER~~

tem a mesma origem etimológica

da palavra ~~SABOR~~

Roland Barthes

"A Aula"



Composição fotográfica de caderno  
de anotação de Ana Luisa Sirota.  
Acervo da autora. São Paulo, 2020.

## CONSTRUINDO DIÁLOGOS

O primeiro trabalho como educadora (monitora na época) aconteceu em 2000 na exposição “Brasil +500: Mostra do Redescobrimento”, provavelmente a mostra onde muitos educadores da minha geração tiveram sua primeira experiência.

Após trabalhar em grandes exposições e ter tido uma vivência no exterior, retomei o trabalho como educadora com a equipe da AEP em 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).

Durante o período entre agosto de 2006 a fevereiro de 2008, tive a oportunidade em trabalhar nas exposições como “Manobras Radicais”, “Impressões Originais: a gravura desde o século XV”, “Anish Kapoor”, “Antonio Manuel”, “Aleijadinho e seu Tempo: fé, engenho e arte” e “Yoko Ono”.

Diferente dos trabalhos anteriores, a configuração da equipe era pequena, composta por 6 educadores, 2 estagiários e 2 supervisores. Devido ao formato, as formações que antecederam ao trabalho foram melhores aproveitadas com discussões e conversas acerca do conteúdo das exposições, propostas de atividades, mediação, arte-educação, dentre outros.

Uma memória que tenho forte deste período são as **OFICINAS**. Em todas as exposições foram apresentadas à equipe durante o período de formação dos educadores propostas de atividades que se relacionavam com as mostras. Elaborar um jornal com o grupo de alunos na exposição de “Antonio Manuel”, a caixa sensorial durante as visitas de “Anish Kapoor”, as linhas de barbante tingidas e coloridas para criar e entender o processo da gravura na mostra “Impressões Originais: a gravura desde o século XV”, dentre outros.

Lembranças que levei comigo nos trabalhos futuros e que levo ainda comigo coordenando a equipe de educadores no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB FAAP).

Trabalhar em uma equipe pequena e em um espaço físico menor ofereceu também a oportunidade em realizar visitas educativas com pequenos grupos (no máximo 20 pessoas), fazendo com que a escuta e o diálogo fosse mais presente. Não era possível dialogar e ouvir um grupo de 50 pessoas, algo sempre se perdia. **QUANTO MENOR O NÚMERO DE VISITANTES NO GRUPO, AS TROCAS ERAM MAIS RICAS E OS OLHARES MAIS ATENTOS.**

Em 20 anos trabalhando na área, trago comigo experiências desse período e memórias de trocas e conversas com colegas de trabalho. Hoje, em toda nova exposição, penso juntamente à minha equipe de educadores possibilidades de propostas de atividades a serem desenvolvidas durante as visitas e aos finais de semana, assim como planejamento com a Caroline Spagnol (assistente de

coordenação) a organização do atendimento às escolas, grupos de no máximo 10 a 15 visitantes, para que os encontros e os diálogos aconteçam.

Foi um prazer rever colegas após estes anos para relembrar o trabalho e as experiências junto à equipe da AEP e perceber a importância da nossa profissão como arte-educadores diante do cenário atual.

Tatiana Bo





## ANISH E O MENINO:

### RELATO-CONTO DE UMA EXPERIÊNCIA EDUCATIVA

Algumas vezes por semana nós, educadores da exposição do artista indiano *Anish Kapoor*, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2007 nos deslocávamos para o Vale do Anhangabaú no centro de São Paulo a fim de mediar uma instalação do artista, intitulada *Ascension*.

A obra estava abrigada em um enorme aquário de vidro, localizado bem no centro de uma praça, e o espectador ao adentrar o espaço se deparava com uma coluna de vapor ascendente de cento e vinte metros. O trabalho monumental já montado em outros locais desde 2003, se instalava pela primeira vez em um espaço público, fora de uma instituição artística.

**CAMINHAR** do CCBB até a *Ascension* era no mínimo estranho. Não podíamos ir sozinhos, pois o local ocupado por meninos e meninas em situação de rua era considerado muito perigoso. Por esse motivo nosso deslocamento diário era acompanhado por seguranças do Centro Cultural.

Buscando a imersão do público em sua obra, o artista parecia desejar que o trabalho fosse acessível ao grande público, mas a instalação me causava muitos **SENTIMENTOS CONTRADITÓRIOS**. Tratava-se do trabalho de um reconhecido artista internacional, localizada no centro de São Paulo, teoricamente acessível à todos e todas. Mas, a segurança do local instruída por seus superiores se mostrava extremamente hostil a presença das crianças que habitavam as redondezas, comportamento que se repete diariamente em diversos espaços públicos e privados destinados a arte.

Os educadores possuíam extrema dificuldade em lidar com a situação, pois aquelas crianças maltratadas e negligenciadas por toda a sociedade também reagiam com hostilidade à instalação e a nossa presença. Mediar a *Ascension* era um campo de **EMBATES**. Sentia o peso da história excludente da arte naquela obra e em seus agentes de mediação (incluindo a mim). Foi alí, que protegida por vidros diariamente testemunhava funcionários da prefeitura retirarem as pessoas e seus pertences com potentes esguichos de água, foi alí que questionava com meus colegas e com o público sobre o papel da arte/educação naquela situação, sobre estarmos invadindo um espaço, que mesmo de maneira discutível, era um lugar de relações e afetos. Refletíamos sobre a imposição da **CONVIVÊNCIA** que a obra gerou, sobre o público que de fato a fruía, sobre o medo que também nos rondava, sobre a arrogância da arte. Eram discussões intermináveis e educadores e supervisores muito potentes nos pensamentos e colocações.

Em mais um dia de trabalho observo um menino sozinho caminhado pelo espaço da instalação. Aparentava ter uns doze anos, estava descalço, sujeito

com olhar fixo e corpo duro, era uma das crianças que vivia lá fora. Eu me fazia presente, mas não queria importuná-lo com minha ansiedade de arte/educadora. Durante uns minutos ele estava resistente a qualquer contato verbal e se esquivava de minha presença. Em um breve instante, cruzamos nossos olhares e resolvi me **APROXIMAR**, oferecendo-lhe um material com atividades elaborado pela equipe AEP. Era um material construído para a exposição de Kapoor, muito interessante, com propostas de desenho e de estímulo a percepção das obras.

Eu, o menino e outra educadora nos sentamos ao chão para explorar o material e conversar sobre a instalação. Ele de início permanecia muito rígido, mas finalmente segurou o material e resolveu desenhar suas experiências. Ao traçar uma das linhas o seu corpo já não era duro, estava maleável, infantil. Suas mãos estavam leves, dançando na folha de papel e o seu olhar havia encontrado algo para gostar. Estávamos tão felizes com aquela experiência!

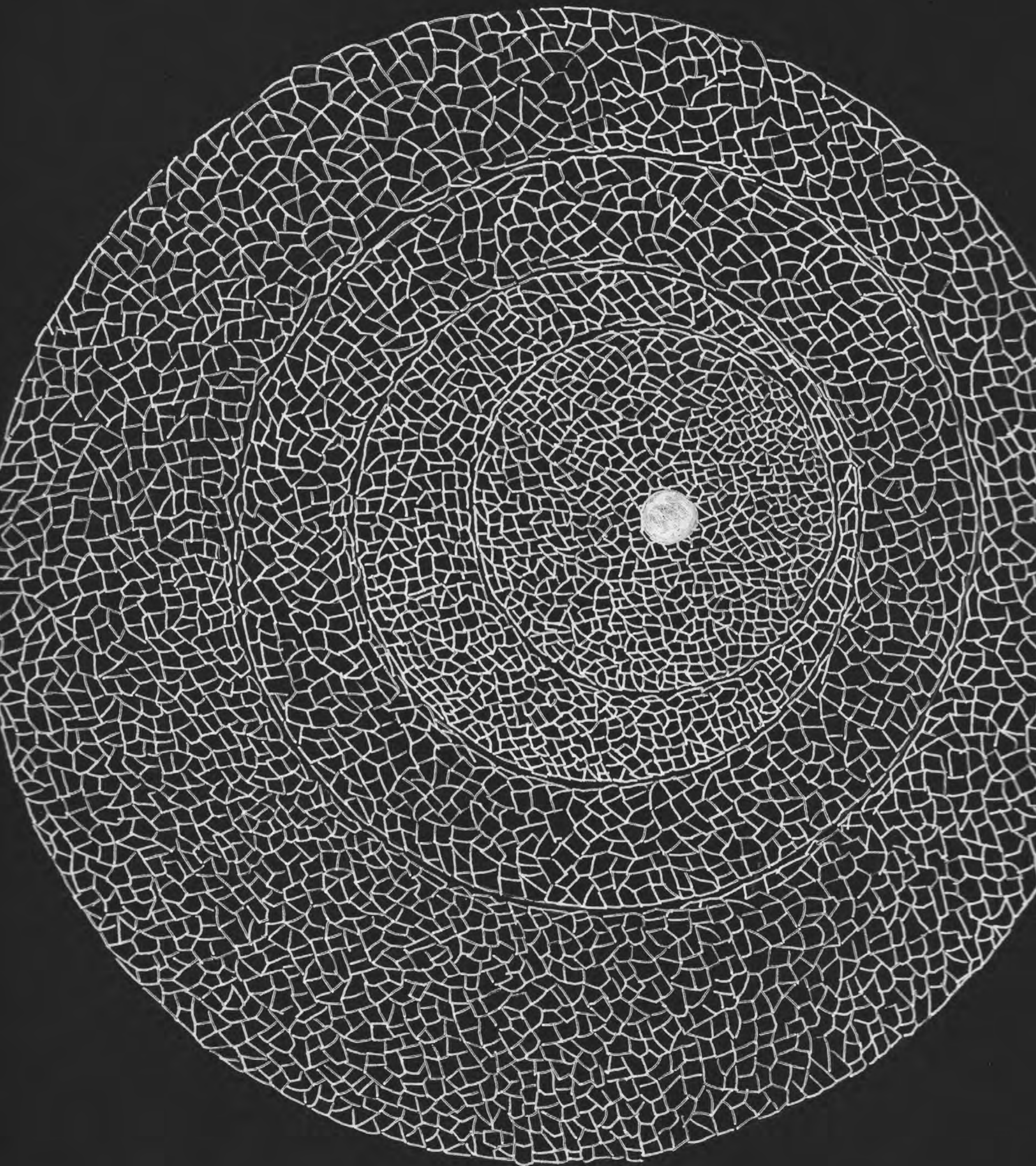
Ao desenhar uma linha mais curva, o punho de sua blusa deixa escapar um canivete vermelho. O objeto cai no papel em que o menino brincava, ele olha assutado e seu corpo endurece novamente.

Eu e a outra educadora tentamos fingir que não havíamos percebido, mas provavelmente nosso corpo também tenha endurecido.

O menino foi embora levando o seu material e seu canivete. Nunca mais nos vimos.

Gina Dinucci

o olho olha a esolha



## MUITOS ENREDOS PARA UM SINGULAR COMEÇO

Atuei como educador pelo AEP entre 2004 e 2007 no CCBB/SP, e posteriormente em outros projetos até cerca de 2010. Em vivências anteriores como mediador, pude acompanhar a transição no uso de denominações para este trabalho, ainda chamado de monitoria em alguns locais. Por um bom período me apropriei do termo arte-educador, ou arte/educador, para designar minha profissão. Hoje uso a auto denominação de artista/educador. O trânsito por entre nomenclaturas revela outros trânsitos que envolvem este campo de ação. **ESTAR EM PERMANENTE DESLOCAMENTO, GEOGRÁFICO OU METAFÓRICO, É UMA REALIDADE DO PROFISSIONAL DE MEDIAÇÃO, O QUE NOS PERMITE OLHAR PARA ESSA ÁREA COMO TERRENO MOVEDIÇO, TERRITÓRIO DE INSTABILIDADES E DESVIOS**, que no contexto da pandemia de 2020 se viu em suspensão. Diante do isolamento social, esta classe de trabalhadores precisou buscar legitimação em ações que visaram comprovar a importância vital de suas equipes para instituições culturais e seus financiadores. O cenário exigiu versatilidade e coerência para clarear aspectos invisibilizados que se referem ao âmbito das ações educativas, sua função social e alcance. Assim, as equipes de mediadores que não tiveram suas atividades suspensas mobilizaram-se por entre acervos, pesquisas, ações em rede e novas abordagens para mediar seu próprio trabalho, na tentativa de reinventar interações com seus públicos, mas também ressignificar sua atuação dentro de cada instituição. É nesse contexto que sou convidado a refletir sobre minha passagem pelo AEP e como essa experiência se estabeleceu como referência para os caminhos que percorri até aqui. O presente texto é uma breve resposta ao convite.

O ponto de partida foi perceber a minha passagem pelo AEP como uma profusão de experiências de formação. Nesta equipe experimentei as posições de educador, supervisor, formador de educadores e produtor. Com as lentes de agora, me parece que tudo se deu em **MOVIMENTO ESPIRAL**, entre idas e vindas ascendentes. Vieram à tona os aspectos marcantes desse conjunto de interações, que considero fundamentais para entender e sintetizar tudo o que foi movido ali, institucionalmente, coletivamente, pessoalmente. Quais influências deste conjunto de vivências ainda ressoam nas ações que proponho hoje? Minha perspectiva desvia-se da linearidade do tempo (ou o do modo linear como lidamos com ele) ao compreender palavras chaves que se mantem presentes no hoje, no ontem e no amanhã de minha atuação como artista, educador, professor, cidadão. São elas: escuta, construção coletiva, cuidado conceitual e estético e abertura para a experimentação. Este conjunto de parâmetros, bastante trabalhados naquele período, estão onipresentes em todos os processos de criação, ações de formação, oficinas, estratégias de mediação,

jogos e experimentos poéticos que desenvolvi em minha trajetória. Na tentativa de síntese, crio a imagem de um conjunto de lentes apuradas pelas quais focalizo cada projeto que desenvolvo, lentes muitas vezes sobrepostas, sempre em movimentos que geram diferentes perspectivas. A seguir, comento pontualmente cada um dos parâmetros.

Ao começar pela **ESCUA**, percebo que as memórias tornam indicerníveis as influências que recebi, seja dos exercícios teatrais em minha formação como ator ou da dinâmica de trabalho na equipe do AEP. Recordo-me centralmente das reuniões de formação continuada, à época duas por semana, em que discutíamos textos teóricos e práticas. Os temas eram propostos como chamados à um estado de atenção expandido, calmo, aberto às sutilezas das palavras e gestos, um convite à elaborações que emergiam das contribuições de todos. Um encontro que tinha por premissa a sua própria qualidade de encontro, ao acolher diferentes maneiras de pensar, elaborar ideias e se comunicar. Entretanto este acolhimento acontecia sem deixar de enfrentar equívocos conceituais, inconscistências ou revelar dissensos. A forma precisa, sutil e quase invisível com que debates foram conduzidos por Rejane, Ana Amália e Guilherme ofereceram generosas contribuições à minha postura como mediador: Saber assumir sua posição quando necessário, mas também saber abrir mão, conscientemente, de uma opinião para dar espaço à expressão do outro. A percepção de que o educador busca estar permeável ao ponto de vista do outro, ao mesmo tempo que se firma como alguém preparado para assumir uma posição. Seus estudos e vivências prévias lhe servem como bússola para averiguar a pertinência do que é partilhado em grupo e mapear os caminhos percorridos coletivamente, aliando uma condução segura a um profundo sentido de observação.

O segundo aspecto que destaco, **CONSTRUÇÃO COLETIVA**, é um desdobramento natural do processo de escuta. Pode-se dizer que ela só pode acontecer, de verdade, quando embasada por uma escuta apurada, capaz de mapear os diferentes pontos de vista de um grupo em torno de um tema, ao encontrar ou sugerir direções convergentes que resultem em interações produtivas. Minha primeira experiência vertical com esse tipo de criação colaborativa no AEP, ocorreu quando integrei a equipe de concepção da proposta prática e material gráfico educativo para a exposição Manobras Radicais, mostra que reunia arte contemporânea realizada por artistas mulheres. Por conta da minha inexperiência, coloquei em dúvida minha capacidade de interação e escuta, levando-me a questionar a eficácia desse método. As divergências, as escolhas por ideias que implicavam em desapegar-se outras, os vais e os vens... se configuraram numa dinâmica rica de percepções, ao

mesmo tempo árdua. As soluções que emergiram do grupo, lúdicas e inventivas, surpeenderam-me pela qualidade, renovando o sentido da autoria partilhada, como uma espécie de arte a ser apreendida: O senso de alteridade sustentado por todos, a generosidade para com ideias que não coadunam com seu modo de pensar, o espírito investigativo e o manter-se lado a lado com os parceiros, foram alicerces que me guiaram em muitos outros processos, num caminho de amadurecimento que segue até hoje.

As construções que se dão coletivamente, trazem inevitáveis componentes imprevistos, uma vez que todos os participantes são autores, ao mesmo tempo que não tem controle absoluto sobre os rumos que a criação vai tomando, conforme avança. Esta situação envolve riscos que precisam ser averiguados, testados em momento oportuno. É quando o grupo, após uma série de elaborações, coloca à prova a pertinência e a eficácia de sua estratégia mediativa. Para seguir no exemplo de Manobras Radicais, o grupo de criadores deveria se encontrar com outra parte do coletivo, que não havia participado da criação, para comunicar a este o embasamento de suas proposições, realizando testes que provocam novas reflexões. Trata-se de um sistema de concepção que passa por inúmeros olhares em suas etapas, o que garante seu **APURO CONCEITUAL**, o terceiro parâmetro que aponte, num procedimento de retroalimentação em que a permeabilidade dos proponentes deve ser sustentada, ao receberem questionamentos e críticas que confirmam escolhas acertadas, ou mobilizam redirecionamentos.

Em consonância com a trama tecida pelos olhares que delineiam opções pedagógicas, há o olhar da produção educativa, que contribui com uma avaliação específica, focada na viabilidade técnica, nos materiais, custos e, principalmente, no cuidado estético, com que cada dispositivo de mediação será elaborado, trazendo à cena o quarto parâmetro. **QUAIS SÃO OS MATERIAIS QUE DARÃO CORPO E VISUALIDADE A TAIS PROPOSTAS?** Em quais formatos, cores, dimensões? Como lidar com a simplicidade sem confundí-la com o banal ou previsível? Estas são questões caras à produção, não apenas para dar uma boa “roupagem” ao que se está oferecendo a público e instituição, mas também como uma forma de atuação pedagógica e até política, ao tensionar preconceitos que ainda pairam sobre as práticas artísticas escolares, como atividades “recreativas” paralelas às demais disciplinas, por exemplo. Por trás de uma boa produção educativa, que inclui um registro em foto e vídeo de qualidade, está uma pergunta que ressignifica todos os aspectos levantados até aqui: **DE QUE MODO É POSSÍVEL TRATAR AS ESTRATEGIAS EDUCATIVAS COMO EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS EM SI, CAPAZES DE ATIVAR PENSAMENTOS, SENSIBILIDADES E CORPORALIDADES DE MODO INTEGRADO?**

A pergunta acima se relaciona com o último aspecto, que é a oportunidade de educadores poderem se lançar a experimentalismos, respaldados pelas instâncias que garantem a qualidade das propostas. Aqui, podemos considerar que a experiência do AEP no CCBB/SP foi um fenômeno, pois teve a compreensão institucional que garantiu a implementação dessa rede de criação potente e dinâmica. Vale ressaltar que pudemos contar com o olhar generoso da própria Ana Mae Barbosa, em ocasiões pontuais, observando e comentando nossas opções. O ciclo se fecha com a constatação do caráter claramente experimental que pudemos imprimir nas propostas que criamos e vivemos, seja como autores, receptores ou apenas observadores. Para concluir, em meio às experimentações, conheci mediadores-criadores com quem estabeleci elos de afetividade e admiração, a partir de afinidades que frutificaram na criação de um grupo interessado em unir arte, educação e jogo! O Zebra5 – Jogo e Arte é uma empresa-família-agrupamento que se formou nesse caldeirão de vivências. As sementes lançadas pelo AEP em suas experiências formativas verticais, alçaram voos próprios que hoje ressoam na atuação de profissionais com trajetórias plurais, que tem a qualidade de seus trabalhos diversificados como ponto de encontro. Por tudo, agradeço!

Auber Bettinelli







9

**DIÁLOGOS E REFLEXÕES  
COM EDUCADORES:  
ENTRETECENDO ARTE,  
EXPERIÊNCIAS E FORMAÇÃO**

guilherme nakashato com colaboração  
de rejane coutinho, erick orloski  
e josé minerini neto

## INTRODUÇÃO

Para fazermos o levantamento narrativo e mnemônico dos projetos de encontros com professores realizados pelo Arteducação Produções (AEP) ao longo do tempo que estivemos prestando serviço junto às exposições do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (CCBB-SP), de 2001 a 2008, realizamos um encontro virtual, considerando o cenário de pandemia do Covid-19. O encontro aconteceu no dia 10 de novembro de 2020, uma terça-feira, à tarde, proporcionando uma conversa muito prazerosa e recheada de memórias, interpretações e ressignificações.

Participaram neste encontro Edna Y. Onodera, Erick Orloski, Guilherme Nakashato, José Minerini Neto e Rejane Coutinho. Conversamos sobre vários assuntos ligados às propostas educativas para professores vinculadas às exposições do CCBB-SP, cujo nome mais conhecido foi “Projeto Diálogos e Reflexões com Educadores”: os contextos de surgimento; suas versões e denominações; desdobramentos em novos projetos; pesquisa e materiais específicos desenvolvidos; pessoas que conhecemos ao longo dos encontros – professoras, educadores, pesquisadores; e as vivências/aprendizados significativos que carregamos como educadores e pesquisadores, em especial no âmbito coletivo, como se define o próprio AEP.

Dessa forma, foi intencional nesta escrita buscar integrar o registro da conversa, porém mantendo um caráter coletivo do diálogo compartilhado. Optamos, portanto, por organizar os diálogos para além de uma transcrição

direta, de caráter mais técnico, para apresentar um teor de escrita que não apagasse as marcas da coloquialidade da conversa gostosa, mas que também evidenciasse a reflexão em grupo e a autodescoberta em primeira pessoa do plural – Nós. E assim, de nós em nós, o AEP vem trabalhando ao longo desses anos: como galos que, juntos, tecem a manhã.<sup>68</sup>

## MEMÓRIAS EM DIÁLOGO

Começamos nossa conversa lembrando de que a ideia de se fazerem encontros com os professores surgiu na exposição do artista Alex Flemming<sup>69</sup>, em 2001. Trabalhávamos sempre com uma exposição em andamento, enquanto preparávamos a próxima. Então, enquanto estava acontecendo *Metro: a metrópole em você*, que foi o evento que inaugurou o CCBB SP, em abril de 2001, já em meados de maio ou junho, estávamos discutindo a próxima, e foi nesse momento em que se aventou a possibilidade de organizar e oferecer cursos para professores. O título escolhido foi “Projeto Professor: Encontros no Centro”.

Inauguramos o projeto com um material para educadores luxuosíssimo: uma caixa em forma de pasta contendo cartões com imagens das diferentes séries de obras apresentadas por Alex Flemming, que traziam no verso questões disparadoras para provocar reflexões. Na exposição seguinte, não tínhamos a mesma verba para fazer algo igual. Lançamos um projeto que começou dando certo, atraiu professores, mas não tínhamos o mesmo orçamento para manter a qualidade gráfica, então os materiais das exposições seguintes – embora cercados dos cuidados até então dedicados – passaram a ser reproduzidos em impressoras caseiras. Nós levamos um tempo até voltarmos a ter um material com produção gráfica de qualidade. E no decorrer desse tempo, o projeto mudou de nome, virou “Diálogos e Reflexões com Educadores”, e começamos a produzir material novamente com designers; os primeiros foram o Vicente Gil e a Nasha Gil, os mesmos que assinaram o projeto gráfico do material dedicado a Flemming.

A exposição *Pele e Alma*<sup>70</sup>, com curadoria da Kátia Canton, foi a primeira que começamos com o nome “Diálogos e Reflexões”. Uma atitude muito corajosa da equipe, pois desde o “Encontros no Centro”, trabalhávamos com uma equipe

<sup>68</sup> Do poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto, versos utilizados pela idealizadora e fundadora do AEP, Ana Amália Barbosa, em suas aulas de Arte-Educação. MELO NETO, João Cabral. A educação pela pedra e outros poemas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 219.

<sup>69</sup> Exposição: Alex Flemming – Corpo Coletivo.

<sup>70</sup> 2003.

muito grande, estabelecida pela Ana Amália, por coordenadoras e oficinairos, além dos supervisores, que conduziam as visitas com os professores nos encontros. Corajosa porque, quando passamos a conceber o primeiro material para *Pele e Alma*, abrimos espaço para todos e todas nós escrevermos, e a maior parte da equipe na época tinha, no máximo, feito cursos de aprofundamento ou especialização, a ideia era: educadores escreverem materiais para educadores.

Em 2002 foi quando Ana Amália teve o AVC... Em 2003, iniciamos o projeto “Diálogos e Reflexões com Educadores” no CCBB, único ano com cinco exposições, depois passaram a ser quatro por ano. Fizemos os encartes impressos para as exposições *Pele e Alma*, para a *Polaroid*, do Andy Warhol<sup>71</sup> e a exposição do Keith Haring<sup>72</sup>, da Regina Silveira<sup>73</sup>, o projeto *Ordenação e Vertigem*<sup>74</sup>, a exposição do Juliano de Moraes e Eduardo Frota<sup>75</sup> – difícil lembrar a ordem, foram tantas ...

Desde o início, quando o material para professores era impresso em uma impressora caseira, tínhamos uma preocupação: “Se podemos fazer, vamos fazer juntos um material bonito”. Nós fomos configurando os projetos, pensando nas exposições, nos contextos e nas práticas, nas ideias e concepções que estavam relacionadas aos artistas... Tínhamos afinidade com a Abordagem Triangular e a preocupação de não ser um texto muito extenso, mas um texto sugestivo com várias questões e proposições para o professor levar e continuar estudando e pesquisando. Uma demanda, inclusive, dos professores na época, foi incluir no material transparência para projeção em retroprojetores nas escolas, e essas transparências foram mantidas nos materiais seguintes.

71 Exposição Andy Warhol e Keith Haring, 2003.

72 Exposição Andy Warhol e Keith Haring, 2003.

73 Exposição Clara/Luz, 2003.

74 Exposição Ordenação e Vertigem, 2003.

75 Exposição Paisagens, paisagens, paisagens, 2003/2004.



**FIGURA 1**  
Primeira caixa com encartes feita para o projeto Diálogos e Reflexões com Educadores – D&R com design de Vicente Gil e Nasha, 2002. Foto e acervo: José Minerini Neto.

Para contextualizar melhor o sentido da nossa conversa coletiva e a importância dos projetos dedicados aos professores e educadores, Erick Orloski narrou brevemente sobre sua pesquisa de mestrado, que tratou do impacto de encontros para professores em instituições museais. Ele ingressou no mestrado em 2003, já pressupondo tratar de nossos encontros com professores. Finalizou em 2005, tendo como foco as cinco exposições de 2003, que nomearam os capítulos de sua dissertação<sup>76</sup>. Entrevistou cinco professores participantes com perfis diferenciados.

De 2001 até 2007, nós não interrompemos o projeto. Fechamos os encontros para professores com as exposições de Aleijadinho e seu tempo<sup>77</sup>, Yoko Ono<sup>78</sup>, Antonio Manuel<sup>79</sup> e Anish Kapoor<sup>80</sup>, com a Rex Design<sup>81</sup> fazendo os últimos encartes.

É importante frisar que desde o início nos preocupamos em oferecer um tipo de formação para os professores com qualidade. Nós mudamos ao longo do

<sup>76</sup> ORLOSKI, Erick. Diálogos e reflexões com educadores: a instituição cultural como potencialidade na formação docente. 2005. 203 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2005.

<sup>77</sup> Exposição Aleijadinho e Seu Tempo: Fé, Engenho e Arte, 2007.

<sup>78</sup> Exposição Yoko Ono: uma retrospectiva, 2007.

<sup>79</sup> Exposição Antonio Manuel: Fatos, 2007.

<sup>80</sup> Exposição Anish Kapoor: Ascension, 2007.

<sup>81</sup> Casa Rex/Rex Design é o nome da agência de designer gráfico liderada por Gustavo Piqueira e Samia Jacintho.

processo, o projeto acompanhou toda a nossa permanência no CCBB. Tínhamos algumas referências como os encontros para professores no MAM, e em outras instituições, que eram uma prática na época. Os programas educativos tinham um braço que propunha atividades para os professores. Neste contexto, fomos ganhando reconhecimento. Os encontros foram se tornando conhecidos, com especial relevância para o material que oferecíamos para os professores: um material de boa qualidade, não só boa qualidade gráfica, com bom design, mas com um conteúdo que era fruto do que nós pesquisávamos para as exposições. Então, a partir desse contexto de pesquisa, dos mergulhos que dávamos no contexto de cada uma das exposições, era daí que resultavam os textos e as imagens dos materiais. Nós nos dividíamos, atuávamos em dupla na maior parte das vezes, para elaboração do texto e para a condução dos encontros.

A proposta pedagógica, que marca todos esses materiais e os encontros, é a questão reflexiva. Todos os materiais têm perguntas. Eles não são apenas uma exposição das pesquisas que nós fazíamos... Talvez os primeiros tragam essa questão um pouco mais timidamente. Mas nós tínhamos a colaboração direta da Ana Mae Barbosa, quando em reuniões com ela discutíamos o texto. Ela era consultora do Diálogos e Reflexões, e quando chegávamos com um texto sem perguntas, ela dizia “Vocês vão abrir mão das perguntas?” – e nós nunca abrimos.

135

Inclusive, no material de 2004 há um texto de abertura assinado por Ana Mae e Rejane, reforçando a consultoria citada. Tanto que nesse ano o material tem um subtítulo “Diálogos e Reflexões: ver e perceber a arte”. Nesse texto, pela primeira vez Ana Mae fala do zigue-zague, de que o triângulo não dá conta da Abordagem ou da Proposta Triangular, que o contexto tece o zigue-zague. Isso foi um marco também dentro do processo, no qual ela elaborou essa reflexão pela primeira vez.

Foi nesse ano de 2004 também que foi realizada a pesquisa sobre o projeto que resultou no livro *Artes Visuais: da exposição à sala de aula*<sup>82</sup>. A pesquisa foi realizada pelo grupo La Fabrica<sup>83</sup> a partir de uma demanda do CCBB. Havia um investimento grande da Instituição e eles queriam avaliar seu impacto. Então, convidaram essa empresa, que fez um desenho da pesquisa discutido conosco, em que trabalharam com quatro turmas de professores, com estímulos distintos para evidenciar o alcance do material. Buscaram averiguar o quanto o material e os encontros com os professores impactavam a sala de

**82** *Artes Visuais: da exposição à sala de aula*, autoria de Ana Mae Barbosa, Heloisa Margarido Sales e Rejane Galvão Coutinho, publicado pela Edusp, 2005.

**83** Empresa italiana, com sede em Milão, especializada em pesquisas educacionais com escritório no Brasil.

aula através dos professores que frequentavam os encontros. O relatório dessa pesquisa gerou o livro, publicado em parceria entre CCBB e EDUSP. Encaramos essa pesquisa com bastante seriedade, pois Ana Mae frisava que existiam pouquíssimas pesquisas sobre o assunto. Portanto, a pesquisa do Erick feita em nível de mestrado, e essa pesquisa institucional, patrocinada pelo CCBB para avaliar o seu próprio investimento, foram marcos importantes para avaliar como se dava o alcance de projetos voltados para professores e suas ações nas escolas. Os resultados mostraram realidades muito distintas, nas quais os professores se apropriaram de formas diversas dos materiais: alguns usaram como roteiro para suas aulas, outros usaram de forma parcial, integrando nos currículos já estabelecidos – tivemos respostas bem diversas. A pesquisa do Erick também mostrou essa diversidade, apontando para o quanto esses encontros para professores de arte eram frequentados também por estudantes de graduação, professores pedagogos e de outras áreas, de outras disciplinas, tendo grande impacto na formação desse pessoal.

Avaliamos o impacto na formação do professor: funcionava como atualização e um processo de reflexão desses professores sobre o campo das artes. Uma formação continuada, sim, tanto que chegamos a estabelecer parcerias. Nós fizemos uma parceria com as secretarias de Educação, tanto do município, como do estado, divulgando o projeto entre professores. Na tentativa de motivá-los, o projeto era reconhecido e gerava pontuação que era utilizada por eles para progressão na carreira. Percebemos também que quando se força o professor a frequentar, às vezes o resultado não é tão bom, e que a participação desses professores que vinham para fazer pontuação no seu currículo aos poucos foi sendo substituída pela participação dos professores que vinham conhecendo projeto e fazendo parceria mesmo. Foi aí que percebemos que os professores que participavam dos encontros viraram parceiros do projeto. Tivemos muitos professores que viraram fãs de carteirinha, estavam sempre juntos e nos conheciam, faziam propaganda, chamavam outros professores e traziam outras pessoas para participar. Tivemos inclusive fila de espera nas inscrições e uma disputa para participar dos encontros, o que atribuímos ao fato de que o material era colecionável, então o professor queria montar sua coleção. Nós produzíamos uma sequência de materiais por ano, havia uma embalagem para acondicionar esses materiais, então isso era muito atrativo. A caixinha dos encartes do material para professores virou uma marca, criada pelo Vicente Gil, modelo este que continuamos utilizando. Hoje encontramos essas caixinhas em várias instituições visitadas, em vários museus, no Sesc. O formato era interessante por ser uma caixinha, por ter fascículos, por ser colecionável e



por ter continuidade. De 2003 até 2007 fizemos caixinhas, e muitas pessoas vieram atrás desse material.

Alguns professores afirmavam pautar seus planos de ensino do ano de acordo com o acompanhamento dos encontros do Diálogos e Reflexões, ou seja, de alguma maneira esses encontros eram provocadores para o trabalho dos professores, mesmo que eles não tivessem a oportunidade de fazer o agendamento e trazer as suas próprias turmas. Mas o material era usado de maneira multiplicadora dentro da sala de aula.

Neste ponto, lembramos da procura para agendamento das visitas às exposições e o acesso aos ônibus disponibilizados pelo CCBB ou por outros meios, como o projeto da Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE). O ônibus da FDE fazia parte do projeto “Cultura é Currículo”<sup>84</sup>, da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. O CCBB era um dos equipamentos culturais que estavam no roteiro do Programa. Então, atendemos muitos ônibus de escola, dentro desse projeto. E, sim, isso foi um estímulo também, para que mais professores procurassem os Diálogos. Outro aspecto que mantinha a qualidade dos encontros, além de o material ser um chamariz – no bom sentido – da coleção para os professores irem, era a qualidade dos encontros propriamente dita, quando nos esforçávamos bastante, tínhamos uma dinâmica de trabalho em que seguíamos um certo roteiro de apresentação, de provocar questões. Na apresentação das exposições reuníamos o grupo em alguma sala do CCBB, fazíamos provocações com imagens, estabelecendo relações e buscando questões, depois o grupo ia para a visita e, quando voltava, ou antes da visita, dividíamos as pessoas em pequenos grupos... Então, tínhamos uma metodologia bem calcada na Abordagem Triangular na dinâmica do próprio encontro, e uma característica da nossa atuação que, em parceria, era provocadora no sentido de fazer com que as pessoas refletissem junto com a gente. Tinha uma coisa de abrimos e não nos colocarmos como os donos daquele conhecimento. Tínhamos essa prática de dizer, “a gente começou...”, “a gente foi por aqui...”, “a gente buscou ali...”, “a gente foi atrás disso...”, “a gente foi pesquisar em tal autor...”, trazíamos muitas referências, todas as referências para compartilhar com os professores. Nossa dinâmica de trabalho era fazer com que os encontros fossem encontros reflexivos, mas havia um tanto de algo prazeroso... Porque os encontros eram aos sábados, então nós preocupávamos que fosse um trabalho agradável para nós mesmos e para todos que estavam ali frequentando um encontro de trabalho no final de semana. Sobre a questão

do dia da semana, lembramos de que houve tentativas de adotar outros dias, no período vespertino, mas a adesão foi muito baixa, pois realmente não era um horário adequado ao perfil do público docente.

Outra experiência importante foi quando abrimos espaços para professores falarem do que eles estavam fazendo ou do que eles fizeram em sala de aula a partir do Diálogos e Reflexões. Recebemos vários professores e, num determinado momento, dizíamos: “agora nós vamos receber o professor tal, que trabalhou com uma exposição anterior e vai apresentar aqui para nós o resultado”. Da pesquisa citada anteriormente, vimos os professores estavam fazendo muitas coisas que deveriam ser compartilhadas, abrir esse espaço. Foi depois do Seminário sobre mediação<sup>85</sup>, em 2004, e depois da pesquisa que resultou no livro. Então, foi a partir de 2005 que começamos a incorporar essa prática.

Lembramos de uma professora apresentando o trabalho que foi feito a partir da exposição *Antes: Histórias da Pré-História*, que marcou porque ela fez uma escavação. A exposição *Antes* foi em 2005, com curadoria do Marcello Dantas e Niède Guidon, que reuniu artefatos da pré-história brasileira, dentro da trilogia temática do CCBB: África<sup>86</sup>, *Antes* e que fechou com a *Lusa. Antes* foi uma exposição que achamos marcante, pois estávamos atuando na ação educativa e criamos uma estratégia de mediação na qual montamos uma base de pesquisa na sala onde aconteciam os encontros, os grupos trabalhavam como se fossem à uma expedição arqueológica pela exposição, e em determinado momento iam para sala para desenvolver uma pesquisa a partir dos recursos que oferecíamos. Então, a visita com atendimento de grupos era baseada nessa experiência com a expedição arqueológica, e o encontro com os professores do Diálogos e Reflexões fazia uso disso também. Em todos os encontros fazíamos a visita tal qual era ofertada para os agendamentos de escolas e grupos e algumas questões eram aprofundadas. Então, houve a apresentação de uma professora que desenvolveu um projeto em uma escola pública, a partir da exposição *Antes*, em que ela levou os alunos para fazer uma escavação em um terreno ao lado da escola. E lá eles encontraram móveis, objetos e outros vestígios que os impulsionaram a criar hipóteses das histórias e entendimentos por trás desses materiais. Ela foi estimulada pelo processo desenvolvido ali na exposição.

Quando começamos com o encontro para professores, já não era novidade oferecer atividades práticas, que eram ofertadas por boa parte das instituições

<sup>85</sup> Seminário *Mediação Social e Cultural: Arte como Experiência*, 2004.

<sup>86</sup> Exposição *Arte da África*, 2004.

culturais da cidade, mas o nosso material era um grande diferencial. Isso era comentado pelos professores, muitos relatavam que, em geral, os materiais de professor eram muito feios, improvisados, às vezes os conteúdos eram interessantes, mas não tinham esse cuidado de produção. Esse era um ponto que chamava bastante atenção dos professores, junto com todos esses outros elementos que foram sendo apontados, e que acabava se tornando chamariz para os professores participarem, inclusive o convênio com a Prefeitura que também ajudou a formar um primeiro público. Mas no momento que iniciou o boca a boca é que a coisa realmente ganhou vulto, as pessoas passaram a ir por interesse próprio e passaram a frequentar os encontros pelos encontros, porque viraram comunidade. O encontro virou uma comunidade de professores para refletir a respeito da própria prática, para se nutrir das questões que a gente propunha, em contato, sobretudo, com as exposições de arte contemporânea que eram destaque na programação do CCBB. Então, essa combinação das proposições que nós fazíamos com o próprio conteúdo das exposições transformou o Diálogos e Reflexões em um espaço onde o professor tinha desejo de estar, independentemente de conseguir ou não o agendamento de seu grupo de alunos para visitar as exposições. Então, havia aqueles professores que batiam ponto – em todas as exposições, estavam lá –, e quando conseguiam levar os seus alunos para uma exposição naquele ano, relatavam experiências interessantes. Mas, mesmo não conseguindo, estavam lá para participar dos encontros, porque foram ganhando importância na formação e, porque não dizer, na vida desses professores.

139



**FIGURA 2**

Caixa com encarte e transparência feito para o projeto Diálogos e Reflexões com Educadores – D&R/exposição Por Ti América com design de Negrito Produção Editorial, 2006. Foto e acervo: José Minerini Neto.

Nosso cuidado com a formação foi um diferencial que refletia no nosso material. Fizemos pesquisa, olhamos muitos materiais de outras instituições para ver o que queríamos e o que não queríamos fazer. O que percebíamos nos materiais de outras instituições era uma tendência a escolarização – sempre davam um passo a passo para a sala de aula –, e nós não fomos por esse caminho. Já atuávamos segundo Jacques Rancière<sup>87</sup>, apostando na inteligência dos professores, então pressupúnhamos que todos os professores eram potentes pesquisadores como nós, compartilhávamos as nossas pesquisas com elas e eles. Isso era um grande diferencial do nosso material, apresentávamos as exposições fazendo questionamentos, trazendo questões, mas não terminávamos o material propondo uma atividade de sala de aula, “faça isso, faça aquilo”. Aconteceu um pouco no primeiro material, no ano de 2001, com a exposição do Alex Flemming. Houve uma indicação de “faça alguma coisa com os seus alunos”, mas a partir de 2003, nos Diálogos e Reflexões, apostamos mais na inteligência dos professores, no sentido de que eles é que iriam criar as suas aulas, suas propostas, suas metodologias em sala de aula e não cabia a nós dizermos como trabalhar isso ou aquilo em sala de aula.

Na exposição *Por Ti América* (2006), nós analisamos livros didáticos de história, e havia pessoas participando do encontro que eram docentes de outras disciplinas, mas que se interessavam por arte, e abrimos uma discussão sobre livros didáticos, sobre os erros. Então, alguém no lá no fundo da sala disse: “Ah, mas professores só dão o livro didático na mão do aluno e deixam ele se virar”. Pronto, pegou fogo! E foi sensacional. Foi uma discussão excelente, porque todo mundo se inflamou. Nem paramos a discussão nem para o lanche, continuamos o debate lanchando juntos. Chegamos a esse ponto, de reconhecer a potencialidade do professor, inclusive de inflar e levantar bandeiras, e era ótimo, era maravilhoso. Destacamos esse encontro, em especial do *Por ti América*, porque na confecção do texto e nos nossos estudos, deparamos com ideias e conceitos, por exemplo, de pós-colonialismo, e já discutíamos isso naquela época, a questão do pós-modernismo e o pós-colonialismo. Importante destacar também o formato do encarte dessa exposição, em que optamos por fazer em formato pôster para garantir a riqueza do mapa das Américas, registrando muitas culturas além das Incas, Maias e Astecas. Porque todo material, todo mapa que encontrávamos se reduzia a esses três grupos e a parte do Brasil e do resto do continente ficava vazia, como se não houvesse civilizações ou culturas anteriores.

87 Filósofo francês (Argel, Argélia francesa, 10 de Junho de 1940). Seu trabalho se concentra sobretudo nas áreas de estética e política. Fonte: Wikipédia. Acesso em: fev. 2021.

Aprendemos muito com os processos de pesquisa, junto com toda a equipe de educadores para promover projetos de ação educativa, que incluíssem visitas, que incluíssem atendimento de qualidade para os grupos, para os públicos e com professores, aprendemos com o processo. Aprendemos com a própria Ana Mae Barbosa, quando ela propõe aquela exposição do Flemming, com uma ideia de uma curadoria dialogal com o educativo, que não fosse algo estanque de projeto curatorial e projeto educativo em universos paralelos. Ela une isso integralmente, foi um marco de pensamento, de concepção. Importante dizer que nós não nos prendíamos ao discurso de curadoria, nas nossas pesquisas para ação educativa. Isso também era compartilhado com os professores, essa independência crítica e reflexiva que, com o passar do tempo, se naturalizou em um processo formativo nosso, e percebemos que os próprios professores também podiam se apropriar disso.

Foi um período de formação nossa, nós nos formamos ali. Foi muito, muito forte. Temos cultivado consciência do tanto que nos formamos nesse processo de construção coletiva, do nosso trabalho de forma coletiva e do que cada um trazia, contribuindo no processo. Foi muito rico, e buscávamos transpor isso para os encontros com os professores, por isso a afirmação de que a gente compartilhava a pesquisa. Porque, às vezes, íamos para o encontro de uma exposição em que fazíamos críticas à curadoria, pela fragilidade. Fomos criando essa manha de fazer a crítica construtiva, porque não era o nosso papel ali dentro ficar só criticando, acabando com a exposição, mas, ao contrário, mostrando o que poderíamos tirar de aprendizado daquele processo.

Lembramos da exposição da Rosana Palazyán,<sup>88</sup> em 2004. Não era a curadoria que era frágil, do Paulo Herkenhoff – era uma curadoria tradicional, segura, sem problemas. Por outro lado, toda a equipe, nós, da coordenação, da equipe de educadores, inicialmente tivemos pouca afinidade e empatia com o trabalho da Palazyán. Mas encaramos com a seriedade que sempre tivemos, e com essa perspectiva freiriana, que sempre nos alimentou de forma direta e indireta, foi surpreendente entender como aquela exposição impactava as pessoas. Elas traziam relatos emocionados, de violência que viviam. Isso marcou muito, ouvir coisas que não se esperava ouvir, daquele silêncio, e temos que mediar aquela situação. Os educadores vivenciaram isso com visitas de grupos... Então é isso: era uma exposição que consideramos frágil e o trabalho da mediação, tanto na ação educativa, quanto fundamentalmente nos encontros com professores, onde o diálogo era mais frutífero ainda, era rico, foi rico, nos surpreendia nesse sentido. Eram situações de aprendizado muito interessantes,

a partir de algo que não se apostava que seria interessante, mas a experiência da mediação foi um aprendizado muito grande.

Quando o Arteducação Produções cuidava de toda ação educativa e do projeto do *Diálogo e Reflexões*, o encontro com os professores, que incluía a visita mediada, a oficina, às vezes gerava desdobramentos da ação da oficina dentro do Diálogos. Por exemplo, acontecia de os cartõezinhos, material de apoio que os educadores criavam e usavam durante a mediação, gerarem também um desdobramento, um fazer na visita com os professores. Quando outra empresa e equipe assumiam o projeto educativo das exposições às vezes nem era possível encaixar a visita com os educadores que atendiam na exposição, porque eles estavam atendendo outros grupos, então nós tínhamos que fazer o nosso desdobramento, nós mesmos cuidávamos da mediação do grupo de professores na visita à exposição.

Pesquisávamos bastante para realizar os encontros do *Diálogos e reflexões*. E vale a pena destacar as apresentações em Power Point que elaborávamos e compartilhávamos com os professores. Lembramos da primeira vez que apresentamos um Power Point totalmente com imagens de internet, isso aconteceu por volta de 2006, na época não era comum. Hoje, nem pensamos em escanear um livro, vai direto para internet, mas na época nos destacamos, havia inclusive professores que pediam o Power Point, então explicamos: “Olha, não precisa pedir porque está tudo na internet”.

Importante destacar também que tínhamos os cafés nos intervalos dos encontros que eram maravilhosos! Eram quatro horas de encontro e fazíamos um intervalo bem gostoso no meio, hora de conversar, quando todo mundo se encontrava, para comidinhas e conversas, com produção gastronômica do Adonay Donley, sem esquecer da Lúcia Ferreira,<sup>89</sup> no começo. Tinha bolo, doces, salgados, tinha suco, café, era muito gostoso. Nós falamos em tom de brincadeira, mas esse lanche é muito importante, um espaço socializador, um ritual... Com um espírito de confraternização. Podemos dizer que fazíamos estética relacional assim como o Rirkrit Tiravanija,<sup>90</sup> que ofereceu sopa no MoMA.

Retomamos outro ponto para pensar: não trazíamos propostas prontas e nem um discurso único, abríamos a dinâmica para que os grupos se formassem e as pessoas propusessem juntas suas falas e experiências. Os encontros terminavam com elas contando, falando. Então, nós contávamos com várias vozes, com as vozes dos educadores que faziam a visita, com as nossas

<sup>89</sup> Artista gráfica e empresária, produziu o AEP no período de 2001 a 2004, com a empresa Setra.

<sup>90</sup> Artista contemporâneo (Buenos Aires, 1961).

vozes de quem apresentava a pesquisa, colocávamos também outros artistas em volta daquele artista e daquele tema da exposição, e fazíamos com que os participantes falassem. Então, metade desse tempo de quatro horas era para que eles pudessem conversar, para que eles pudessem trocar, para que eles pudessem falar. Era muito rico, junto com a metodologia do encontro e da proposta, enriquecíamos o conjunto com a participação de todos. Até o fato de que a gente fazia junto, não falávamos sozinhos, falávamos sempre em duplas, então as pesquisas já eram elaboradas por dois pontos diferentes – fazia parte de nosso modo de fazer. Isso é muito simbólico em tudo que fazíamos desde o início. Desde as propostas das oficinas, nunca pensamos sós, nunca fomos uma pessoa só pensando, éramos sempre três, quatro, cinco, às vezes seis pessoas elaborando, revisando, repensando e testando, e de novo nos perguntando, nos questionando.

Nós nos questionávamos muito antes de a coisa acontecer, e sempre nutrimos um respeito muito grande pelos professores. Nós nos colocávamos sempre como professores falando com professores. Isso é muito importante.

Tão importante como hoje, em 2020, antes da quarentena, as coisas mais interessantes que temos visto no campo da educação são encontros de escuta, as pessoas se propondo a ouvir. E nós ouvíamos já no *Diálogos e Reflexões*. E ouvíamos, no primeiro momento, muita reclamação e muito lamento: da profissão do professor e da condição do professor, de trabalho e tudo mais. Eram muitas reclamações no começo, eram muitas lamentações. Nós não refutávamos, nós acolhíamos, não tínhamos nada a rebater, era muito nessa linha de pensamento da troca mesmo: “Eu não estou aqui para ser ditatorial ou fazer algo meramente expositivo, não, nós vamos trocar”. Talvez esse acolhimento, até do lamento, tenha sido muito importante, porque muita gente chegava lá angustiada com a situação do professor. Era com cuidado essa escuta, para que ela não tomasse o tempo inteiro e ao mesmo tempo fosse acolhida. Acho que fomos desenvolvendo uma estratégia de escuta mesmo e compartilhamento, muito bom lembrar tudo isso.

Passamos a rememorar professoras e professores frequentes nos encontros que cultivaram ou estreitaram laços de interesse conosco. Algumas pessoas foram assíduas frequentadoras e até hoje, quando nos encontramos, é uma festa! Tinha uma turma de que o Pio Santana fazia parte, era uma turma que ia junto, eles marcavam juntos, como a Profa. Marisa, que era professora em uma escola no Jabaquara na época. Notem que Pio Santana fez o mestrado dele impulsionado por esse contexto, porque ele era um frequentador dos encontros, ele assume que eram encontros formativos para ele. Foi na exposição de Nuno Ramos<sup>91</sup>,

91 Exposição Nuno Ramos: Morte das Casas, 2004.

com aquele folder que propunha um jogo, e a mediação também era um jogo<sup>92</sup>, então, a partir disso e dos encontros, ele desenvolveu uma metodologia lúdica para trabalhar com arte contemporânea na escola. E foi fazer mestrado sobre essa experiência, ele apresentou no Seminário e nós valorizamos.

O caso de William Kery é muito singular. Nós tínhamos um estudante de ensino médio – hoje é um profissional da arte – que ficou amigo da Profa. Edna<sup>93</sup> e eles participavam juntos dos encontros. Ela foi uma das entrevistadas da pesquisa de mestrado do Erick, era professora de arte. Depois, ele até trabalhou conosco em outros projetos, em outros contextos do CCBB, já quando ele estava cursando a graduação em Arte.

Outro professor que foi lembrado trabalhava na rede pública de ensino, mas estava como bibliotecário – ele vinha de uma outra formação e frequentava os encontros pelo interesse na arte e nas questões que eram discutidas ali. Ele fez um relato incrível em que, a partir da experiência na exposição *Ordenação e Vertigem*, chegou em casa e tirou as gavetas da máquina de costura do século XIX, de sua bisavó, colou na parede e as transformou em nichos para peças barrocas que ele tinha lá na coleção dele.

Interessante, porque atraímos muitos jovens artistas em formação também, não eram apenas professores. Tanto que o Neto tem guardados alguns trabalhos de jovens artistas, que ganhou no *Diálogos e Reflexões*: “Isso aqui é o meu trabalho, fica pra você”.

Para finalizar, perguntamo-nos: por qual material do *Diálogos e Reflexões*, que nós mesmos pesquisamos e produzimos, temos mais carinho?

**GUILHERME (G):** Eu gosto muito do material da exposição *Por ti América*, pelo grau de aprofundamento e de amadurecimento, mas eu vou escolher, na verdade, o da exposição *Clara Luz*, da Regina Silveira, porque foi com o qual que eu comecei e foi, para mim um grande desafio, perdi noites para preparar esse material, então eu escolho esse.

**ERICK (E):** Desses materiais, de cuja escrita participei, eu acompanhei de perto a produção de todos eles, eu acompanhei os encontros *Diálogos e Reflexões* em todas as exposições, tive uma oportunidade de conhecer o

<sup>92</sup> O folder propunha a estratégia de mediação por uma trilha em que se combinavam materiais e ações, por exemplo, algodão combinado com o verbo dobrar como proposta de criação de uma intervenção artística.

<sup>93</sup> Edna Maria Lima de Jesus.



projeto bem de perto, mas o material que eu tive oportunidade de escrever e que me marcou e, inclusive, foi uma referência para o projeto *Trocas e Olhares*<sup>94</sup>, foi o da exposição *Manobras Radicais*<sup>95</sup>, das mulheres artistas. Eu fiz com o Beto<sup>96</sup> e nós escolhemos elaborar o texto em diálogo, foi um recurso de que eu gostei bastante. E é curioso, hoje, por exemplo, nós não teríamos feito esse material... Não faria sentido, hoje, dois homens escrevendo um material de uma exposição de artistas mulheres... Enfim, mas tem a ver com um processo... Mesmo com tantas mulheres no grupo, não tivemos crítica a isso naquele momento. Mas o processo de escrita, em diálogo, o Beto e eu fazendo esse diálogo, produzindo esse material em diálogo, foi uma referência importante para mim. E que depois eu revisei essa proposta no *Trocas e Olhares*.

**NETO (N):** Eu tenho vários. Eu diria *Por ti América*, que fiz com o Gui. Eu diria *Erotica*, que fiz com o Erick, pela importância que a exposição teve, uma das primeiras exposições censuradas na história recente do Brasil, não no CCBB-SP, mas no Rio de Janeiro... Mas eu diria mesmo que foi o da exposição do Anish Kapoor, apesar de propormos olhares, produções e leituras conjuntos, a pesquisa e a produção desse texto aconteceram de forma singular nesse período, porque tínhamos muita produção a fazer, e foi simultâneo ao período em que eu estava escrevendo a minha dissertação de mestrado. Foi uma pesquisa grande que fiz para chegar a esse resultado, então o meu destaque é o Anish Kapoor, para o qual pesquisei inclusive na biblioteca da ECA e do MAC USP.

**REJANE (R):** Eu não escrevi, mas eu acompanhava todos os processos, e eu destacaria, já no fim, o material da Yoko Ono, pela ousadia. Foi um material escrito pela Carol Marielli e pela Tatiana Arantes, em diálogo. Ou seja, elas pegaram essa ideia que o Erick citou agora e começaram a escrever em diálogo, usando o procedimento artístico da Yoko Ono no material.

94 Projeto de material gráfico, concebido pelo Sesc SP, voltado para professores de artes com base no Acervo Sesc de Arte Brasileira. Distribuído gratuitamente, mediante participação dos encontros de formação. Os encontros foram desenvolvidos nas unidades do Sesc SP, durante o período de 2016 a 2019. Erick colaborou com a pesquisa e o texto, Edna com a produção e teve o design gráfico de Cláudia Gil.

95 Exposição *Manobras Radicais: Artistas Brasileiras (1876-2005)*, 2006.

96 Alberto Tembo, artista e arte-educador, foi colaborador do AEP como mediador, supervisor e coordenador.

Estávamos começando a trabalhar com a Rex Design, e o Gustavo Piqueira ousou bastante com as cores laranja e pink. O material para público que vem junto era o laranja, e o pink era o material entregue aos professores. Elas usaram as estratégias de Yoko Ono na escrita para produzir uma escrita, então elas se apropriaram. É bem poético. De vez em quando eu levo esses materiais para sala de aula, quando vou discutir mediação. Tem sempre uma aula sobre produção de materiais e eu levo esse, eu gosto muito desse.



10

**ENCONTROS  
DE APRENDIZADO  
POTENTE ACERCA  
DA ARTE-EDUCAÇÃO  
CONTEMPORÂNEA**

pio santana<sup>97</sup>

faculdade mozarteum de são paulo

**ENCONTROS, ENCONTROS E MUITOS ENCONTROS** são o que a vida nos proporciona cotidianamente. Houve aqueles que me marcaram fundamentalmente no universo da arte e da educação, minhas paixões. Os mais significativos reverberaram na minha trajetória de professor, artista e pesquisador, dentre os quais destaco o projeto Diálogos e Reflexões com Educadores, do Coletivo Arteducação Produções, desenvolvido no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (CCBB/SP).

A primeira vez em que frequentei o Diálogos e Reflexões (D&R)<sup>97</sup> foi no ano de 2003. Eu já frequentava lugares com propostas semelhantes, como o “Contatos com a Arte” do setor Educativo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP); o encontro com educadores do Itaú Cultural; cursos

**97** Doutor e mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp; especialista em História da Arte; graduado em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas; professor da Faculdade Mozarteum de São Paulo; professor do programa de mestrado profissional, o PROF-ARTES do IA-UNESP; foi professor de Arte na educação básica da Secretaria Estadual de Educação de São Paulo, por 21 anos; membro do Grupo de estudos e Pesquisa “O ensino de arte na rede estadual paulista de ensino, na perspectiva da teoria curricular crítica”, no IA/UNESP, sob coordenação do Prof. Dr. João Cardoso Palma Filho; artista visual.

**97** O D&R oferecia gratuitamente para os professores, uma caixa com materiais educativos da exposição da vez. Era um kit com fôlderes, transparências, pranchas com imagens e textos, para o trabalho do/a professor/a em sala de aula. O D&R tinha um foco especial na mediação entre arte e público.

para professores do MASP, da Pinacoteca, do Museu Lasar Segall, do Brasil Connects, da Fundação Bienal de São Paulo, do SESC Pinheiros, do SESC Pompéia, do Instituto Tomie Ohtake, entre outros. Essas instituições também forneciam materiais educativos maravilhosos. Foram oito anos consecutivos desses encontros, a partir do ano de 2000, nos dias de sábado. Nessas instituições de circulação da arte e cultura, tive a oportunidade de conhecer, entre coordenadores e educadores, dezenas de professores que se tornaram amigas e amigos, mas não cabe citá-los aqui. Entretanto, no D&R cito o prazer que tive e tenho até hoje em ter conhecido pessoalmente as Professoras Doutoras Rejane Galvão Coutinho e Ana Mae Barbosa. Além delas, também os educadores<sup>98</sup> do Arteducação Produções<sup>99</sup>.

Naquele início dos anos de 2000, eu estava vivendo um momento de busca de conhecimentos que ampliassem meu vocabulário artístico cultural e pedagógico, uma vez que havia iniciado na educação em 1999 e lecionava a disciplina de Artes na educação básica em escola privada e pública, das Secretarias Estadual e Municipal das cidades de São Paulo e Osasco. Os encontros nas instituições culturais citadas correspondiam qualitativamente às minhas pesquisas, as quais focavam em metodologias atualizadas do ensino de arte, fundamentando-me, sobretudo, na arte contemporânea e na relação de mediação entre escola e museu. Nessa perspectiva, a partir do ano de 2000, passei a levar com frequência meus alunos para visitarem exposições de arte em diversos espaços oficiais de São Paulo. Essa prática, além de responder positivamente às minhas pesquisas, encorajou-me a aceitar convites de seminários que foram surgindo, para apresentar meu trabalho em sala de aula.

O primeiro foi em 2003, no *Encontro Museu-Escola: Construindo Políticas Educacionais*, evento realizado pelos núcleos de Ação Educativa do Itaú Cultural e do Museu Lasar Segall-Iphan/MinC, que visava a explicitar parâmetros e refletir sobre a construção das políticas educacionais de quatro museus de arte de São Paulo – MAC/USP, MAM/SP, MASP e Pinacoteca do Estado – em relação às escolas de ensino básico. Na ocasião, participei do painel Museu de Arte Moderna de São Paulo, apresentando um trabalho com fotografia Pinhole<sup>100</sup>, projeto esse desenvolvido na Escola Estadual Padre Luiz Sérgio Pacheco do Nascimento em

**98** Erick Orloski, Christiane Coutinho Edna Onodera, Guilherme Nakashato, Alberto Tembo, Stella Ramos, Thelma Löbel, Camila Lia, José Minerini Neto, Fábio Tremonte, entre tantos outros.

**99** Um Coletivo de arte/educadores que desenvolve projetos de mediação cultural em São Paulo, desde 2001.

**100** Do inglês, pin-hole significa “buraco de alfinete”. São fotografias produzidas a partir de câmeras escuras artesanais, feitas com latas de leite em pó ou caixas de papelão.

parceria com o MAM. Participar desse primeiro evento foi muito importante para minha formação continuada de professor, além de uma novidade motivadora.

Essa relação de descoberta de conhecimento acerca do ensino de arte na relação entre museu e escola ganhou mais potência e motivação no D&R, a ponto de encorajar-me a mostrar outros trabalhos em seminários promovidos pelo CCBB/SP. Por exemplo, em 2006 mostrei o *Diálogos e Reflexões na Escola: provocações e respostas da sala de aula*. Esse trabalho versava sobre a visita com os alunos à exposição *Manobras radicais* no CCBB/SP, e o uso do material fornecido aos professores que frequentavam o D&R. Outro foi *Diálogos e Reflexões na Escola: usando o material D&R na sala de aula*, em 2005. Essa apresentação trazia uma experiência a partir da mediação com o material da exposição *Farnese objetos*, do artista Farnese de Andrade, com alunos de 3º e 4º anos do Ensino Fundamental, que não puderam fazer a visita ao CCBB/SP presencialmente.

O trabalho *A mediação no museu e os resultados na sala de aula*, que apresentei em outro seminário do CCBB/SP, em 2004, considero o mais importante. Tanto que a convite de Ana Mae e Rejane Coutinho, foi transformado em texto e publicado no livro: *Arte/educação como Mediação cultural e social*<sup>101</sup>. *A mediação no museu e os resultados na sala de aula* foi muito especial, o que merece dizer mais. Referia-se à exposição *Morte das Casas* do artista brasileiro Nuno Ramos e o uso em sala de aula, do material educativo fornecido pelo D&R. Entre os materiais havia um *folder* que trazia uma proposta de jogo para sala de aula, com o título *Matéria & Ação*, de autoria da equipe do Arteducação Produções. Era e é um jogo de tabuleiro, acompanhado de um dado de jogo convencional para ativá-lo. A ideia de *Matéria & Ação* é buscar promover a exploração e experimentação de materiais diferenciados do campo tradicional da arte, tais como areia, fios, plástico, metal, algodão, terra, papel, tecido, madeira e borracha. Como suporte para desenvolver o trabalho do aluno jogador, as sugestões são o uso do papel, mesa ou chão. Tesoura, cola, fita adesiva, lápis ou giz colorido, grampeador, pincel e barbante são os instrumentos sugeridos para se trabalhar. Seu objetivo é fazer com que os jogadores participem da construção de um trabalho artístico, tendo como referência a obra do artista Nuno Ramos.

O desenho do tabuleiro é composto por uma espécie de “caminho”, configurado de 20 pequenos círculos brancos, um ao lado do outro. Cada círculo contém impressa uma palavra de ordem que incita o jogador a experimentar os materiais à medida que caminha pelo tabuleiro, tais como esticar, alisar, espalhar, soprar, amarrar, juntar,

101 Organizado por Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho, publicado em 2006, pela editora UNESP. No meu texto contém imagens da produção dos alunos em sala de aula.

dividir, ordenar, amassar, apertar, esconder, embrulhar, prender, separar, moldar, dobrar, pendurar e recortar. Durante o jogo, o estudante pode experimentar construir trabalhos artísticos de caráter contemporâneo, tendo contato com suportes nada convencionais, como o chão. A Figura 1 ajuda a visualizar o jogo de *Matéria e Ação*:



FIGURA 1

Folder do Jogo *Matéria & Ação*: a capa, o tabuleiro; cartões circulares indicando os materiais a serem usados no trabalho e as fichas menores que indicam quem inicia o jogo. Foto: acervo Pio Santana.



FIGURA 2

Dado convencional para jogo.  
Fonte: [https://www.ludeka.com.br/dado\\_Branco\\_16\\_mm\\_pontos#!prettyPhoto](https://www.ludeka.com.br/dado_Branco_16_mm_pontos#!prettyPhoto)

Fiquei entusiasmado com a ideia criativa de *Matéria e Ação*. Ali mesmo, olhando para o *folder* pela primeira vez, visualizava mentalmente a “festa” de conhecimento que seria minha aula na semana seguinte na vivência da experiência com esse jogo. Assim o fiz. De fato, a prática com *Matéria e Ação* confirmou-se como uma aula produtiva, com espírito lúdico e resultados cognitivos além dos esperados na sala de aula, com os adolescentes da Escola Estadual Padre Luiz Sérgio Pacheco do Nascimento, na periferia da cidade de Francisco Morato, estado de São Paulo.

*Matéria & Ação* me comoveu por ir ao encontro das minhas pesquisas em curso, acerca de conceitos de arte contemporânea, jogos educativos e uso de materiais do cotidiano. Esse jogo me inspirou a criar o meu próprio: *Território contemporâneo em jogo: uma proposta lúdica para o ensino da arte*, que se tornou

o título de minha dissertação de mestrado<sup>102</sup>, defendida em 2009, orientada pela Professora Dra. Rejane Galvão Coutinho.

A dissertação levou-me a trabalhar na sede da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, na equipe curricular de arte e em outras equipes curriculares do ensino básico, no período de 2011 a 2016. A experiência com as teorias curriculares no órgão do governo levou-me ao doutorado<sup>103</sup>, defendido em 2019 no IA-UNESP, orientado pelo Professor Dr. João Cardoso Palma Filho.

Para finalizar, devo dizer que sou muito grato por ter vivido experiências incríveis no D&R, as quais reverberaram tanto na minha trajetória pessoal quanto na acadêmica. No campo pessoal tenho lindas histórias com as mais importantes pessoas do universo da arte e educação de São Paulo. Cito apenas um exemplo marcante: em um dos eventos, não me lembro exatamente qual, Ana Mae me disse: “Pio, você é meu neto acadêmico”. Surpreso, perguntei a ela: “Sou? Eu nem sabia que isso existia, Ana Mae!”. Ela deu uma gargalhada e explicou: “A Rejane é minha filha acadêmica e você é filho acadêmico dela, logo sou sua avó!” e sorriu. Não sei se ela se lembra dessa conversa, mas eu nunca esqueci e fiquei tão orgulhoso disso que já contei essa história para muita gente.

O tempo foi passando e obtive um outro grande encontro. Ganhei um pai acadêmico. Agora tenho pai, mãe e avó acadêmicos. Além de outras mães, irmãs, irmãos e filhos da área, que são muitos. O pai é o Professor Dr. João Cardoso Palma Filho, que me orientou no doutorado. Pessoa da melhor qualidade, o Professor Palma além de me orientar na tese, proporcionou-me ótimas experiências desafiadoras. A primeira delas foi substituí-lo numa disciplina teórica por dois anos, na graduação do IA-UNESP no período de 2017 a 2018, para alunos dos cursos de Artes visuais, Música e Teatro. Nesse último ano, por solicitação da coordenação do curso de Teatro, criei e ministrei uma disciplina semestral eletiva, de título *Proposições mediadoras em arte e cultura*. Nessa disciplina propus visitas a exposições e a criação de jogos educativos.

**102** *Território contemporâneo em jogo: uma proposta lúdica para o ensino da arte* versa sobre minha trajetória e práticas no ensino de artes visuais, que convergiram na criação de um jogo de dados de mesmo título, o qual permite ao aluno o contato com os meios artísticos da arte contemporânea, seus suportes, materialidades e temáticas. Ele propõe diferentes modos de produção artística, indica a imersão no campo de circulação da arte e o exercício da mediação de conhecimento, valorizando o protagonismo do aluno e seu contexto local. O jogo é citado nos cadernos do currículo de Arte da Secretaria da Educação de São Paulo, quando implantado em 2007. Em de 2020, remodelei o jogo, que ficou mais atraente e rico de possibilidades. A dissertação está disponível em <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86919>>.

**103** Título da tese: A trajetória do currículo de ensino de artes na educação básica brasileira durante o Século XX: documentos mantenedores da desigualdade no acesso à educação escolar. Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/181636>>.



Os resultados foram muito significativos. Agora, escrevendo este texto, acabo de saber que fui aprovado pelo Conselho do PROF-ARTES, o mestrado profissional do IA-UNESP, para a partir de 2021, fazer parte do corpo docente desse programa.

Por fim, o encontro com o D&R, um dos embriões de minha trajetória de professor, artista e pesquisador, traduz parte dos meus atuais e futuros afazeres, sobretudo no ambiente acadêmico. Isso me remete a Paulo Freire, que escreveu “se os homens são seres do que fazer é exatamente porque seu fazer é ação e reflexão. É práxis. É transformação do mundo” (2005, p. 141). Na perspectiva de Freire, como posso, vou construindo, refletindo e me refazendo com gratidão a todos os meus familiares acadêmicos e com desejo de sempre reencontrá-los e abraçá-los.

## **referência**

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

BARBOSA, Ana; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.



11

**MATERIAIS PARA  
PROFESSORES:  
BUSCAS, ENCONTROS  
E TROCAS**

depoimento de andrea  
amaral biella sobre o coletivo  
arteducação produções  
dezembro de 2020

**CONHECI AS AÇÕES DO COLETIVO** Arteducação Produções frequentando o Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo. Em 2002 participei do “Professor: Encontros no Centro” e, de 2003 a 2007, da programação “Diálogos e Reflexões para Educadores”. Nessa época eu era ao mesmo tempo docente para graduandos da disciplina “Prática de Ensino de Arte” e coordenadora da oficina-escola de uma ONG para adultos em situação de rua, antes de assumir em 2006 o cargo de educadora no MAC-USP, onde atuo até hoje.

As sessões do “Diálogos e Reflexões” eram compostas por visita mediada à exposição em cartaz no CCBB-SP, um momento de apresentação do material educativo entregue aos participantes e uma proposta educativa, prática ou reflexiva, a partir do que tínhamos vivenciado; às vezes uma palestra complementava as ações anteriores.

As propostas das oficinas interessavam-me muito. No ensino e na aprendizagem de toda linguagem é importante a experimentação, um exercício ou uma dinâmica que nos aproxime da poética do artista, dos aspectos de como produziu ou de questões que o tocaram em seu processo criativo. Por exemplo, para o ensino de literatura na educação básica, os alunos produzem textos de diversos formatos como contos, poemas, entre outros. Leem e analisam romances. Esta diversidade de estratégias os aproxima e facilita a compreensão das produções dos autores estudados.

No ensino das artes visuais, o mesmo se faz necessário. É importante conhecer de materiais e procedimentos artísticos ao deslocamento de objetos e materiais do cotidiano em muitas obras contemporâneas. E tão importante quanto, da leitura de uma imagem ou obra à vivência e experiência sinestésica ao adentrar instalações.

Como profissional graduada em artes visuais e professora universitária, interessava-me conhecer as exposições e as obras, claro, mas as estratégias didáticas de mediação dos trabalhos em exposição no CCBB-SP e as propostas a partir dos materiais educativos do AEP, nas quais os participantes se tornam criadores, eram o que eu mais buscava nos encontros. Estava lá como participante, conhecendo artistas e obras, mas também como observadora das práticas e métodos de ensino e aprendizagem de arte. Estava aprendendo e aprendendo a ensinar.

Uma proposta marcante foi a da exposição *Ordenação e Vertigem*, ocorrida em 2003, com obras de Arthur Bispo do Rosário. No encontro com professores, a atividade consistiu na organização de objetos que estavam dentro de diferentes tipos de bolsas e malas. Foi importante vivenciar que a proposta de uma oficina não precisa gerar um produto e sim uma reflexão, sempre com o mesmo objetivo: aproximar o público da poética do artista, favorecendo sua compreensão das obras em exposição.

Acredito que nunca estamos prontos: o contato com colegas de profissão, alunos, públicos, nos faz sair da zona de conforto e vislumbrar possibilidades não imaginadas. Nessa perspectiva, não há como ser educador sem estar junto, sem reconhecer que cada percepção é única e que ouvir o outro pode nos abrir para novas perspectivas e modos de significar. Há de se estar disponível a eles e a nós mesmos, assim como ao estarmos mediando públicos diversos em interesses, em conhecimento sobre artes visuais, tempo e motivo para estarem em uma instituição cultural. Paulo Freire já nos disse, em *Pedagogia da Autonomia*, que “quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina ao aprender”.

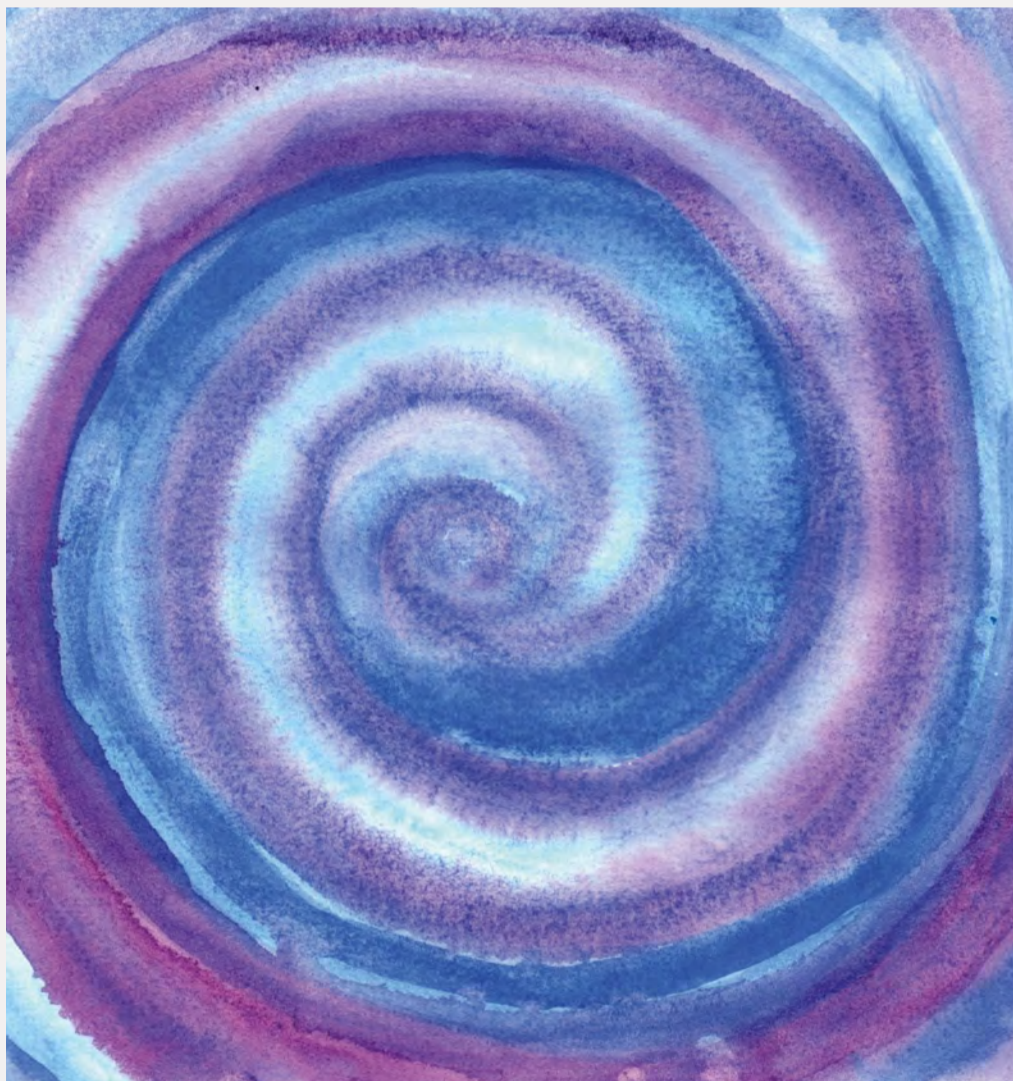
As ações da equipe do AEP geraram pesquisas acadêmicas, como a dissertação de Erick Orloski intitulada *Diálogos e Reflexões com Educadores: a Instituição Cultural como Potencialidade na Formação Docente*. Fui uma das professoras entrevistadas pelo educador pesquisador, o que na época me fez refletir sobre minha prática e a importância do nosso protagonismo na formação continuada.

Trago comigo uma referência conceitual, que sempre utilizo tanto na formação de graduandos, bolsistas que nos auxiliam no educativo do MAC-USP, como em cursos universitários, como docente. Trata-se da apresentação do material educativo da exposição *Mary Vieira*, em 2005. O texto, de autoria da

Profa. Ana Mae Barbosa, aborda sua reflexão sobre a Proposta Triangular, concebida por ela na década de 1980. A professora afirma que, melhor do que o triângulo como metáfora da proposta, seria o zigue-zague, dado que: “[...] os professores nos têm ensinado o valor da contextualização tanto para o fazer como para o ver”<sup>104</sup>. Ao meu olhar como educadora em constante atualização, a qualidade das ações e publicações do AEP são destaque em cuidado e competência na formação continuada de professores a partir de exposições em instituições culturais.

Durante esses anos, fiz amigos e colegas de trabalho; de lá até hoje vamos nos encontrando em exposições, cursos, eventos acadêmicos e confraternizações.

Penso que o conhecimento é como uma espiral, que mesmo com a nossa finitude, continua e reverbera nas pessoas que conhecemos e tocamos em nossa trajetória.



**FIGURA 1**  
Espiral, Samuel  
Pereira.  
Foto: acervo Andrea  
Amaral Biella



12

**PROJETO CENTRO  
DE EXPRESSÃO E  
CONSTRUÇÃO 2005-2007**

carolina marielli, juliana okuda,  
fábio silva e gabriela piernikarz

**ABRIMOS AQUI ESPAÇO PARA APRESENTAR E COMENTAR** o projeto do Centro de Expressão e Construção (CEC), concebido a partir de demandas do CCBB para reunir os atendimentos educativos oferecidos aos públicos do Centro Cultural, atendimentos que fugiam do escopo da ação educativa das exposições. A ideia era alinhar os atendimentos educativos de toda a instituição a partir dos mesmos princípios teóricos e metodológicos, ou seja, em sua concepção o CEC se alinhava com os projetos das ações educativas desenvolvidas pelo AEP e teve como coordenadora a arte/educadora e parceira Heloisa Margarido Sales. Em seu início, o CEC reuniu dois projetos que já aconteciam: as visitas ao prédio histórico e o atendimento regular às crianças trabalhadoras do Centro, junto com algumas parcerias já estabelecidas com ONGs. Logo o projeto ganharia fôlego e passaria também a oferecer oficinas temáticas para grupos agendados.

A curiosidade dos públicos pelo edifício histórico do CCBB era uma demanda despertada pelo movimento de revitalização e restauração do centro da cidade, do qual faz parte a própria instalação do Centro Cultural no prédio que abrigou a primeira agência do Banco do Brasil em São Paulo. A visita ao prédio e a oficina que se seguia são tratadas com detalhes no texto compartilhado na sequência pela educadora Juliana Okuda. Essa ação, que contava com uma preparação dos educadores mediadores, seguindo a linha dos cursos de preparação do atendimento às exposições, apresentava estudos e palestras de importantes

pesquisadores, como Lucio Gomes Machado e Benedito Lima de Toledo, e com incentivo à criação de proposta de visita com oficina pelos educadores.

O atendimento às crianças trabalhadoras do centro foi também uma demanda que acompanhou a Instituição desde que suas portas se abriram ao público, e a presença desse especial segmento de público demandou algumas experimentações de atendimentos mais regulares, incorporados ao projeto do CEC. Antes, porém, é importante destacar o compromisso de Helô Margarido (como ela é carinhosamente conhecida por nós) com as experimentações e o desenvolvimento de propostas de atendimentos dessas crianças e jovens e com a ampliação de parcerias que passaram a ser estabelecidas entre o setor educativo e ONGs e casas de acolhidas do Centro. O atendimento às crianças trabalhadoras teve início em 2003, em horários variados, conforme a procura. Em 2004, foram atendidos adolescentes e jovens da Casa de acolhida Taiguara e também crianças da casa Taiguarinha. Em 2006, atendidos as crianças e adolescentes do Centro de Referência e Educação para Crianças e Adolescentes (CRECA), do Centro e de Santa Cecília. E, por fim, em 2007, atendidos jovens em liberdade assistida da Fundação Casa. Os textos a seguir de Fábio Silva e Gabriela Piernikarz trazem comentários sobre a importância e o comprometimento desse projeto com o atendimento a segmento de público, que vem sendo histórica e estruturalmente deixado à margem e em situação de privação das ofertas culturais.

O terceiro eixo do projeto CEC foi a criação de um espaço dinâmico e mutante de oficinas, alimentado por temas emergentes, com intuito de ampliar as experiências dos públicos, explorando linguagens artísticas, entrelaçadas com referências de produções e obras de artistas para conversas sobre questões que afligem a contemporaneidade. Era a Abordagem Triangular em estado de experimentação. Os jovens educadores que integravam o CEC tinham formações diversas e essa diversidade alimentava a criação e o desenvolvimento de propostas de oficinas ousadas e complexas. As oficinas Resíduos e 'Reciclos' e Bem Sacado tinham como foco a problemática do consumo nas sociedades capitalistas versus a escassez de recursos naturais. A oficina Fachadas e Avessos abordava as representações identitárias de gênero, problematizando também o consumo e enquadramento das performances sociais. Tudo isso aconteceu no mesmo momento em que estávamos estudando e aprendendo sobre essas questões.

O projeto do Centro de Expressão e Construção foi um braço e um abraço do AEP no CCBB que abriu as fronteiras da ação educativa em direção à reconstrução social pela via da arte/educação. No contexto desta publicação, reunimos arte-educadores que fizeram parte desse projeto para lembrar,



refletir e procurar atualizar essa experiência. Seguem os relatos compartilhados de Carolina Marielli, Juliana Okuda, Fábio Silva e Gabriela Piernikarz.

### **CONSTRUINDO UM PROJETO: CENTRO DE EXPRESSÃO E CONSTRUÇÃO (CEC) NO CCBB-SP**

Em 2004, inspirada por professores e amigos do Instituto de Artes da Unesp, onde cursava Educação Artística, decidi que gostaria de trabalhar como educadora em espaços não escolares, como museus e centros culturais. Minha experiência pessoal com escolas ao longo da vida não havia sido boa, pois nunca consegui seguir à risca as grades de horários e formatos propostos. Inclusive, durante a faculdade, tinha alguma dificuldade em aceitar e me sentir à vontade com algumas práticas e maneiras de estabelecer relações em sala de aula. Somem-se a isso algumas más experiências de estágio em uma escola de São Bernardo do Campo e uma experiência incrível no Fórum Mundial de Educação, que deram a certeza de que poderia me engajar em outras formas de trabalhar com educação no campo das artes. Lembro que as falas e workshops de Augusto Boal, Maria Rita Kehl e Valdeck de Garanhuns, especialmente, foram determinantes para as decisões que tomaria por um significativo período da minha trajetória como educadora.

Assim, no fim daquele ano, comecei a trabalhar no Centro Cultural Banco do Brasil, inaugurado alguns anos antes e, na época, um local de muitas experimentações vinculadas à educação em exposições. Inicialmente, trabalhava em dois projetos: “Visitas ao prédio” e “Crianças do Centro”. Ambos eram desenvolvidos pela equipe terceirizada, da qual eu fazia parte, e eram focados em visitas patrimoniais e atendimento às crianças que circulavam pelas ruas da região central da cidade de São Paulo e da Casa Taiguara. Ambos foram criados sob demanda e já existiam antes de minha chegada à equipe. O primeiro surgiu para atender os visitantes interessados em saber mais sobre a história e arquitetura do edifício, e o segundo, para oferecer atividades a crianças que entravam sozinhas no prédio e precisavam de atenção. Por conta da forma como surgiram, a coordenação da equipe e, por consequência do projeto, ficava a cargo do setor de Atendimento ao Público do CCBB, que não possuía experiência no campo da educação propriamente dita. Todas as pesquisas e propostas de oficinas e visitas eram elaboradas e desenvolvidas pelos educadores contratados, chamados de Técnicos de Desenvolvimento Educativo (TDE). A equipe era formada por estudantes de artes visuais e cênicas, que, mesmo sem a supervisão de profissionais especializados, realizavam as propostas com todo o cuidado possível.

Em 2005, com a intenção de aprimorar ambos os projetos e desenvolver novas propostas, foi criado o Centro de Expressão e Construção (CEC), sob a supervisão e coordenação de profissionais relacionados ao Arteducação Produções, empresa formada por profissionais vinculados à arte-educação. No momento de sua implantação, a equipe sofreu adequações e novos educadores foram integrados, passando a contar também com um educador da área de arquitetura. Com essa transformação, mantiveram-se algumas propostas do período anterior e implementaram-se novas propostas. Além disso, novos conteúdos passaram a fazer parte do foco das ações realizadas pelo CEC, como a educação para a sustentabilidade e pequenas exposições realizadas no mezanino do CCBB. Nesse momento inicial, lembro-me de terem ficado em evidência o caráter desafiador de criar coletivamente propostas educativas e, ao mesmo tempo, a riqueza proporcionada pela junção dos repertórios e experiências pessoais de cada membro da equipe.

Em relação às visitas ao prédio, decidimos criar materiais de apoio novos, mas manter os já utilizados anteriormente, constituídos principalmente de fotografias de época e imagens de detalhes arquitetônicos, que mostravam a cidade de São Paulo na época da construção do prédio, o ciclo do café, detalhes do próprio prédio e outros exemplos de arquitetura eclética. Agregamos novas referências teóricas, como obras dos professores Nicolau Sevcenko (Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20) e Benedito Lima de Toledo (São Paulo: três cidades em um século). Além disso, utilizamos uma publicação do Instituto Moreira Sales, que trazia imagens do centro da cidade nas primeiras décadas do século XX. Também criamos uma oficina que buscava proporcionar o contato com conceitos fundamentais da arquitetura, em especial da arquitetura eclética, com a qual o edifício do CCBB tinha aproximações, segundo o livro sobre seu arquiteto, Hippolyto Gustavo Pujol Júnior, publicado pela própria instituição. Seguindo a lógica dos jogos de blocos de construção, entregávamos aos visitantes diversos recortes de prédios dos mais variados estilos, retirados de livros de história da arquitetura e propúnhamos que elaborassem seus prédios e suas cidades a partir deles. No final, realizávamos uma conversa sobre a visita e sobre a oficina, tentando relacionar a experiência imersiva no prédio, com a experiência com o material bidimensional. Lembro-me de que, em várias ocasiões, pessoas contavam sobre como era a arquitetura de seus lugares de origem, como eram os bairros em que viviam, suas experiências com a cidade e o desconforto que sentiram ao entrar pela primeira vez no edifício do CCBB, em virtude de suas características arquitetônicas e suntuosidade.

Entre os novos conteúdos que passaram a ser abordados pelas propostas do CEC, o trabalho com educação para sustentabilidade apresentava alguns problemas, pois estávamos no centro de São Paulo, em uma instituição que, até então, não havia decidido enfrentar essa questão e que, portanto, não tinha práticas exemplares em relação a isso. Ademais, a equipe não contava com especialistas na área. Após muitas conversas, decidimos então, com base em nossos repertórios do universo das artes, utilizar uma obra audiovisual como objeto de análise e conteúdo disparador dos diálogos com os visitantes a respeito de sustentabilidade. Dessa maneira, começamos a trabalhar com o curta-metragem *Ilha das Flores*, do cineasta Jorge Furtado, que aborda o conceito de sustentabilidade ambiental, vinculado à desigualdade econômica, a partir dos circuitos de produção dos alimentos. Além da sessão de vídeo, seguida de debate, realizamos também uma oficina de colagem, desenho e monotipia, que abordava as ideias de resíduo e lixo, buscando refletir sobre as diferenças entre ambas.

Havia certo desconforto e questionamentos constantes de nossa parte sobre a eficiência de discutir sustentabilidade naquele ambiente e a partir de determinadas estéticas, principalmente aquela vinculada à criação de imagens em papel. No entanto, as discussões a respeito do vídeo, que circulava, e ainda circula, em um circuito bastante restrito, eram incrivelmente críticas e sentia que, ao menos, havíamos proporcionado aos participantes da atividade o contato com essa obra. De certa forma, pelo perfil da maioria dos visitantes, provenientes do Ensino Básico da Rede Pública de Ensino e de casas de acolhida, muitas vezes a discussão ficava mais centrada nas desigualdades sociais e econômicas aparentes do circuito apresentado no vídeo, do que em questões propriamente relacionadas à preservação do ambiente natural. Nesse sentido, minha sensação era de que abordávamos a sustentabilidade de uma forma expandida, a partir de variados elementos da vida.

Já em relação à realização de visitas e oficinas relacionadas às pequenas exposições que o CCBB realizava em seu 1º pavimento, tenho recordações principalmente da oficina que criamos a partir do estilo de desenho do cartunista Henfil<sup>105</sup>. Para isso, usamos nossas experiências com desenho cego e outros

**105** O edifício do CCBB-SP enfrenta limitações e dificuldades de espaço, decorrentes do fato de que se trata de um edifício bancário e de escritórios adaptado para um centro cultural. Por conta disso, diversas tentativas de ocupação de seus pavimentos foram colocadas em prática. Por um período entre 2005 e 2006, a instituição decidiu separar o 1º pavimento, onde não havia climatização, do restante dos espaços expositivos. Com isso, o pavimento foi dedicado a pequenas mostras independentes da exposição principal do Centro. Sendo assim, no segundo semestre de 2005, foi realizada a exposição de caráter histórico e antológico *Henfil do Brasil*, organizada pela família do artista. O CEC ficou responsável pelas visitas e atividades educativas vinculadas à mostra, que contava com diversos desenhos de diversas fases da trajetória de Henfil.

métodos de aprendizagem e 'desbloqueio' em relação a medos vinculados ao ato de desenhar. Propusemos a criação de personagens e narrativas a partir de linhas. As ideias de 'rabisco' e de 'personagem' eram os principais elementos abordados na oficina vinculada à visita à exposição, que buscava aproximar os visitantes do modo de produção do artista.

Na reformulação do projeto 'Crianças do Centro' e absorção do mesmo pelo CEC, todas essas propostas entraram como conteúdos a serem oferecidos para as crianças que frequentavam o CCBB sozinhas. Importante observar que houve uma diminuição de frequência das crianças sozinhas, que, no início do CCBB, entravam por curiosidade [...]. Durante o tempo em que permaneci no CEC, percebi que as crianças já não entravam no ambiente com tanta liberdade e espontaneidade como no período anterior.

Em relação à Casa Taiguara, que cuidava de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade, [...] era um grupo cujo atendimento exigia uma postura muito cuidadosa e acolhedora, pois cada pessoa ali havia passado por experiências muitas vezes traumáticas de afastamento de sua família. Era comum abordarmos assuntos vinculados ao comportamento, além dos conteúdos propriamente definidos como foco de nossas ações. Como eram sempre as mesmas crianças e os mesmos adolescentes, estabeleciam-se relações e vínculos com os educadores, o que também trazia seus desafios.

Em retrospecto, olhando hoje para minha experiência no CEC, enquanto estudante e recém-formada, percebo que foi um momento de muita aprendizagem em relação à educação não somente vinculada ao campo da arte, mas a muitas outras áreas de conhecimento. Além disso, também me possibilitou o contato com a lado institucional das artes e da educação. Lembro das ocasiões pontuais em que os gestores do CCBB apareciam para nos visitar e elogiar nosso trabalho. Eram raras as críticas diretas, pois não havia proximidade suficiente para tanto. A sensação de distância hierárquica que havia entre nós era muito palpável e, por mais que os objetivos fossem comuns e todos fizessem o máximo de esforço para tornar esses momentos agradáveis, era evidente o estranhamento provocado pelas diferentes experiências de cada parte naquele mesmo edifício. Hoje, trabalhando na área de gestão da cultura, me recordo muitas vezes desses tipos de relação e fico atenta à forma como elas se estabelecem. As interações com outras equipes terceirizadas do CCBB, principalmente de segurança, atendimento, técnicos e bombeiros, também me ensinou muito, assim como com outros membros do CEC encarregados de outras funções, como a produção.

O CEC demonstrou-me o quanto é desejável construir de forma coletiva e compartilhada propostas educativas, algo que tenho carregado como objetivo

permanente em minha trajetória profissional. Seu foco na experimentação e na criação, assim como a maneira como foi implementado permitiram a realização de atividades com relativa liberdade, dentro de uma estrutura em que poderia haver maiores cerceamentos, tendo em vista a situação política que encaramos atualmente no Brasil. A vulnerabilidade da nossa função de educador, profissão até hoje não regulamentada, era evidente nas formas oferecidas de contratação, mas não me recordo de ter sentido ameaças a respeito do que fazíamos. Pelo contrário, nossos maiores críticos éramos nós mesmos.

Juliana Okuda

### **CEC REVISITADO:**

#### **MEMÓRIAS DE UMA EXPERIÊNCIA EM ARTE-EDUCAÇÃO**

De início já alerto que recorrer à memória é sempre um exercício de ressignificação, repleto de imprecisões e impressões, contudo as imprecisões são mais facilmente aferidas por meio de documentos e outros materiais, mas impressões são as marcas dessa experiência que agora busco compartilhar, transcorridos aproximadamente quinze anos.

Tínhamos como demandas iniciais no recém-criado Centro de Expressão e Construção (CEC) o atendimento às crianças do centro, como eram chamados os menores que trabalhavam ou moravam nas ruas do centro e que adentravam ao prédio. Tenho uma questão pessoal sobre as reais intenções do serviço, mas ao longo da minha vivência como educadora creio que muitas vezes temos que atender a Deus e ao Diabo – essa é uma longa discussão talvez para outro momento.

Contudo, retomando as demandas do CEC, a outra frente de trabalho do projeto era o atendimento às pessoas que visitam o prédio de maneira espontânea, por conta de sua arquitetura e história, que careciam de atendimento mais sistematizado. O CEC foi um processo de sistematização dessas demandas espontâneas que passaram a fazer parte da agenda e do agendamento do CCBB, sobretudo no período entre exposições.

Nesse processo de oficialização do serviço foram gerados três atendimentos na agenda da instituição: o atendimento regular às casas de acolhida da região, mediante uma agenda fixada previamente, sobre a qual comentarei em específico mais adiante; a visita ao prédio revisitando aspectos históricos do edifício e sua arquitetura com uma oficina envolvendo recorte colagem e discussão sobre arquitetura eclética e alguns aspectos de ressignificação de espaços públicos no centro de uma grande cidade como

São Paulo; uma oficina que se chamava Resíduos e Reciclos. Posteriormente, desenvolvemos outras.

A oficina Resíduos e Reciclos tinha como proposta discutir sustentabilidade e era o grande diferencial do CEC em relação aos outros dois atendimentos, pois apesar de o tema já ser discutido desde a primeira Conferência Mundial sobre o Homem e o Meio Ambiente das Nações Unidas, em Estocolmo em 1972, ainda era um assunto bem incipiente em 2005, em relação a ações educativo-institucionais. Utilizávamos como fomentador da discussão o documentário de curta-metragem de Jorge Furtado Ilha das Flores, seguido de uma produção de cartazes com técnicas artesanais de impressão e colagem. Na época, considerava super-subversivo o fato de que as discussões dentro de uma instituição financeira geradas pelo filme fossem de ordem social. Eu era jovem. Hoje, sei que é impossível discutir sustentabilidade sem discutir as questões de acesso e situação socioeconômica, relações de mercado e sociedade de consumo.

Mas a estratégia de utilizar um vídeo como impulsionador da discussão tornou-se recorrente em nossas atividades do CEC. Posteriormente, desenvolvemos outra oficina que tinha o corpo como proposta de discussão, ainda que de forma muito controversa, pois era uma abordagem sensorial sobre o corpo inspirada no trabalho e nas práticas terapêuticas difundidas por Ligia Clark, que careciam de uma discussão e de um preparo de que não dispúnhamos, ou seja, não tínhamos segurança em abordar o tema, divergíamos se aquele era o melhor tema a ser discutido em um espaço tão institucionalizado.

A oficina gerava um certo desconforto na equipe por nossa falta de preparo para discutir essas questões, sem resvalar para a leviandade, do ponto de vista do corpo e das sensações. Mesmo buscando respaldo em trabalhos de artistas que discutiam as relações com o corpo, a oficina em si propunha intervenções em dois manequins nus, um feminino e outro masculino, com objetos e desenhos. Mesmo que os manequins fossem amarelos e estilizados, era muito tenso, visto que o público em sua maioria era composto por adolescentes. Perdíamos muitas vezes o foco das dinâmicas e não estávamos preparados para as questões que surgiam, ainda mais porque ao estimular um grupo de adolescentes a explorar um corpo, mesmo que estilizado, acabávamos por adotar um tom um tanto moralista, por medo de perdermos o controle. Hoje, com mais maturidade e experiência, talvez não fosse tão difícil como naquela época, aos vinte e poucos anos

Como impulsionador dessa conversa e para dar um norte, editamos um vídeo que mesclava imagens e músicas e apresentavam diferentes padrões estéticos e biotipos de diferentes épocas e etnias, tanto femininos quanto masculinos, assim como estilos musicais como impulsionadores da discussão

do que seria a beleza em diferentes contextos. Conjuntamente trazíamos reproduções de obras como de Nazaré Pacheco, Vanessa Beecroft, Cindy Sherman, Nan Goldin para a discussão, sobre o peso das imposições estéticas em nossa sociedade – mas ainda assim os manequins eram altos e esbeltos bem ao padrão do que tentávamos desconstruir. Na ocasião, a discussão não era tão clara, hoje temos mais fundamentações que na época não eram tão disponíveis no processo de formação daquela oficina. Hoje penso que talvez a marca forte dessa vertente mais terapêutica da Ligia Clark tenha pesado demais. Mas uma memória muito positiva dessa experiência foi o fato de termos focado a discussão no trabalho de artistas mulheres, não me recordo de trabalharmos com nenhum nome masculino.

A equipe era composta por membros terceirizados, contratados sob diversas formas e por diferentes empresas. Algo que é recorrente nesse modelo contratual é a alta rotatividade na equipe, o projeto necessitava de ser renovado a cada ciclo e nesses intervalos perdiam-se os vínculos e a cada novo ciclo do projeto existia um empenho em alinhar a equipe sobre conceitos e fundamentos. Cabe ressaltar que se tratava de um grupo bastante jovem, na maioria recém-formado e com múltiplas formações, característica esta que agregava um valor imensurável ao nosso próprio processo de formação.

Fiz parte do projeto de 2005 a 2008 e durante essa experiência no CEC tive duas funções – uma como educadora e outra como supervisora/produtora –, mas a diferença entre essas funções não era assim tão grande, salvo por alguns aspectos mais ligados à documentação.

Em 2007, o AEP assumiu a gestão do CEC nesse período que passei para a função de supervisora/produtora juntamente com o Adonay Mesquita. De certa forma, isso não mudou muito a nossa rotina, pois já tínhamos conquistado uma autonomia de organização interna, dos horários e escalas à proposição e produção coletiva de materiais, estudo, pesquisa e discussão de soluções, mesmo que as vezes precisássemos negociar os temas ou melhor adaptá-los para que eles não fossem uma mera atividade ocupacional e que fizessem sentido para nós, educadores, e para os visitantes.

Desenvolvemos, na ocasião, a oficina Bem Sacado. A princípio, ela tinha como proposta pegar um objeto que poderia ser reutilizado e/ou reciclado e intervir para produzir um objeto estético, algo bem questionável, uma vez que esses objetos seriam facilmente descartados pelas crianças e suas famílias, inutilizando materiais que ainda poderiam ser reciclados. Durante as inúmeras discussões da proposta conseguimos reverter em trabalhos que poderiam ser montados e desmontados a cada oficina a partir de objetos de plástico que

seriam descartados, trabalhando sobretudo a questão da reutilização de material plástico. Em ambas as oficinas, Bem Sacado e Resíduos e Reciclos, a tônica sempre se deu no sentido do não desperdício, princípios de repensar e reutilizar, algo que só posteriormente me dei conta. No caso da oficina Bem Sacado, Adonay Mesquita e eu produzimos um vídeo, captando imagens de objetos de plástico descartados aleatoriamente, sobretudo nas ruas do centro, como impulsionador da discussão, trazendo dados para o debate.

Em relação às Ongs e Casas de Acolhida da região central, dentre elas a Casa Taiguara, tínhamos uma agenda regular de atendimento semanal, às vezes muito difícil de ser cumprido devido ao deslocamento das crianças e dos adolescentes até o local e à disponibilidade de pessoas na casa que pudessem acompanhar o grupo. Tivemos várias tentativas de fazer um projeto contínuo com propostas que se desenrolassem ao longo dos encontros, mas que sempre foram difíceis de se colocar em prática por conta das questões já descritas, mas principalmente pela situação que as crianças e os adolescentes vivenciavam. Durante a fase final do projeto, mudamos a estratégia e passamos a ir atendê-los na própria casa.

O CEC tinha uma função específica de não interromper o fluxo de atendimentos educativos da instituição entre as exposições principais. Para suprir essa demanda, criávamos roteiros e oficinas, às vezes atendíamos exposições menores que aconteciam em paralelo às exposições principais ou aos eventos. Lembro-me de uma demanda em específico, durante o evento Festival de Animações Canadenses, no qual desenvolvemos algumas oficinas com o diretor Co Hoedeman e que me marcaram muito. Aprendemos uma técnica de animação utilizando silhuetas de papel, a qual, posteriormente, quando já estava lecionando no ensino técnico adaptei e desenvolvi por alguns anos oficinas com essa temática nas aulas e até criamos um evento anual de produção de animações na escola.

De qualquer maneira, as questões centrais que posso atribuir ao CEC na minha experiência e formação dizem respeito não só à experiência de trabalhar na região central da cidade de São Paulo, pois já havia trabalhado nos três anos anteriores em uma instituição em horário comercial, mas no CEC tive a oportunidade de vivenciar os contrastes da paisagem diurna e noturna do centro e seu entorno, assim como os contrastes em relação aos diferentes públicos do atendimento.

Esse contato com os diferentes públicos frequentadores do CCBB, assim como a prática coletiva de construção de propostas tiveram um impacto muito grande no meu trabalho na educação formal, dentre os quais posso citar o debate multidisciplinar, o respeito às singularidades e esse olhar em relação ao outro, principalmente em relação aos moradores em situação de rua na região central.



Enfim, foram experiências que contribuíram não só na minha formação profissional, mas sobretudo pessoal.

Carolina Marielli Barreto

### ‘VÍDEO, LUGAR DE PERTENCIMENTO

A linguagem do audiovisual foi inserida como atividade na rotina de atendimento semanal das crianças da ONG Casa Taiguara. Surgiu para aprendizado de uma técnica, que incluía o registro documental do cotidiano na casa de acolhimento (lar de todas as crianças atendidas) e captações realizadas no interior do prédio histórico do Centro Cultural Banco do Brasil.

Os recursos para captação eram limitados, no que diz respeito à obtenção de imagem e som de alta qualidade para reprodução, uma vez que as ferramentas principais eram uma câmera compacta com microfone embutido e um tripé para estabilização das imagens. Cabe lembrar que, no ano de 2007, esse modelo de câmera começava se popularizar no mercado antes das câmeras embutidas no celular (smartphone). Portanto, a câmera compacta era um recurso limitado, mas suficiente para registro e serviu como proposta socioeducativa conforme era inserida no cotidiano dos envolvidos.

169

O registro documental se afasta da ideia ficcional de se contar uma história no modelo tradicional linear em forma de vídeo, bastando que essa câmera ligada passe a acompanhar as realidades vividas diante dela.

De repente, a imagem da vida desses participantes, captada pela câmera, dava voz a seus anseios, colaborando para redescobrir-se participantes, incluídos e finalmente humanizados. Ao transformar a fala em imagem da palavra, o audiovisual se torna uma ferramenta capaz de criar transformação, na primeira instância individual e conseqüentemente dos demais envolvidos no processo. Essas crianças não aparecem na televisão, são mais conhecidas pelos atos de rebeldia ou da tristeza do abandono. A arte, e mais precisamente a arte do vídeo, dá existência e sentimento de pertencimento, mostrando que esses órfãos de família são portadores de uma humanidade que pode ser percebida pelo vídeo.

Os exercícios com a câmera foram realizados durante cerca de cinco encontros, totalizando pouco mais um mês de captação de imagens internas da casa de acolhimento, mostrando as crianças nos seus ambientes de lazer. Imagens se alternam entre coreografias diante da câmera – a distinção do gênero, um vídeo para as meninas e um para os meninos, foi estabelecida pelas crianças e devia seguir uma rotina organização interna da Casa Taiguara – e cenas

dos seus quartos, mostrando objetos pessoais de higiene e brinquedos usados na recreação.

Enquanto educadores, começamos a pensar de que forma esses exercícios de vídeo podiam promover o pensamento de criticidade para além do simples fato de ensinar como apertar o botão de gravar ou como enquadrar a cena. Em pouco tempo, tornou-se evidente que a **apropriação e o desejo de fala** estavam presentes nos depoimentos dos entrevistados diante da câmera. Decidimos estabelecer um cronograma de captações que aconteceriam nos dois ambientes: no CCBB e na ONG Casa Taiguara. Iniciamos um circuito de entrevistas – sem roteiro predeterminado –, que somariam as imagens já captadas pelas crianças.

Nas entrevistas, as perguntas buscavam evidenciar a palavra deles como instrumento de circulação de sentimentos, de forma a ampliar as relações sociais com os outros internos e com os educadores.

Depoimentos espontâneos enriquecem o material captado, evidenciando a intimidade estabelecida entre a grande maioria das crianças que conviviam em tempo integral e que não tinham vínculos familiares biológicos.

As crianças declaram para a câmera, sem pudor, seu histórico de passagens por outras casas de acolhimento e moradia nas ruas da cidade de São Paulo. O principal motivo da saída da casa dos familiares era a prática de violência doméstica. O audiovisual, nesse momento, serve como uma plataforma para falar da sua história, com personagens bem contornados. Como afirma o pesquisador Ismail Xavier, “a entrevista é a forma dramática exclusiva, e a presença das personagens não está acoplada a um antes e um depois [...]. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera”. Essa construção de personagens é comum no audiovisual ficcional e não no registro documental, mas a forma como as crianças se apropriam do vídeo como linguagem para expor uma história vivida somente por ela atinge o ápice.

Vale lembrar que, durante todos os exercícios promovidos pelo setor educativo no atendimento das crianças, não tínhamos estabelecido o formato final do material, apenas sabíamos da restrição de exibição fora da instituição. De acordo com o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), as imagens dos jovens devem ser preservadas da sociedade civil, como forma de proteção.

Dessa forma, a inserção do audiovisual no atendimento às crianças alterou a relação delas com os educadores, com o espaço de acolhida, com a instituição CCBB e também consigo mesmas, ao se verem na tela compartilhando suas angústias e anseios como pessoas carentes de aproximação. O vídeo atuou como ampliador do repertório, da consciência de existir e participar do mundo.

Como educadores da educação não formal, tínhamos em mente que a criação de um ambiente para existência de jovens e crianças em situação de desigualdade social e que se encontram fora dos laços sociais era o principal objetivo: pertencer!

Fábio Silva

#### **referência**

XAVIER, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Comunicação & Informação*, v. 7, n. 2, p. 180-187, 2013. <https://doi.org/10.5216/c&i.v7i2.243>

## A DOR E A DELÍCIA DE SER ARTE/EDUCADORA NO CENTRO DE EXPRESSÃO E CONSTRUÇÃO (CEC) E NO CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (CCBB).

### BEM-VINDOS

Sejam bem-vindos à minha memória. Hoje vocês irão conhecer um pouco da experiência que tive como arte-educadora no Centro Cultural Banco do Brasil, o famoso CCBB. Não é um lugar físico, tampouco um lugar nas nuvens. Também não é inventado, mas não corresponde à integral realidade, pois, convenhamos, esta não será atingida tão facilmente.

O tempo aqui é curto, na verdade, não existe, ele corresponde apenas ao limite de páginas que tenho para escrever. O que quero dizer... é que fiz uma seleção – ou melhor, eu não, minha memória: se vocês me perguntarem como ela funciona, direi que não sei, pois parece ter vida própria.

De que forma vocês serão ouvidos é outra questão, mas de algum jeito estranho eu dialogo; posso ver seus interesses através da minha memória e pelas expressões que estão fazendo agora mesmo, enquanto faço esta pequena apresentação.

Alguma pergunta?

Vamos em frente!

172

### A PRIMEIRA COISA

A primeira coisa que quero dizer a vocês é sobre o quanto é incrível a diferença entre o tempo da memória e o tempo do calendário. Hoje, para fazer esta visita mediada, tive que olhar nos meus antigos contratos o período em que trabalhei no CCBB; tive uma grande surpresa. Na minha cabeça, tinha trabalhado por uns cinco anos, mas a documentação diz o contrário: 16 de junho de 2005 a 20 de novembro de 2006. Nossa, que surpresa! Não foram cinco anos ou mais?

Quando recordo dessa experiência, contando para amigos ou reencontrando amigas, ela parece ter ocupado um longo período dos meus 20 anos como arte-educadora, mas não; vejam só! Apenas um ano e cinco meses; se é que acertei a conta dessa vez. Por que será, então, que ela aparece com tanto destaque em minha vida? Por que ocupa tanto espaço em minha memória e em meus pensamentos?

Além dos meus 25 anos, e isso ajuda a deixar tudo mais vivo e colorido, o CCBB tem uma magia típica do centro velho de São Paulo. Não é possível caminhar por essas ruas e sem imaginar outras épocas, em que personagens históricos transitavam pelas mesmas ruas e pelos edifícios, antes de se tornarem

eles mesmos os nomes das ruas e edifícios. É certo que somente alguns são lembrados hoje pelas placas, mas esse processo de esquecimento também pode ser visto nesta visita; por isso, deixo com vocês aquilo que derem falta; preenchem com as imagens que desejarem; ninguém lembra nada nunca sozinho mesmo, não é verdade?

### **O BANCO DA SANDRA CINTO**

Antes de entrarmos no edifício ou no palácio da memória, por assim dizer, peço que não se esqueçam de olhar para o banco da Sandra Cinto. Além de marcar a inauguração do Centro Cultural, ele marca muitas conversas com minhas companheiras de trabalho, pois era um ponto de encontro conhecido das arte-educadoras. Nele, esperávamos alguém sair ou chegar do trabalho. No dia em que fui fazer a entrevista para o emprego, lembro-me de um homem mais velho sentado na ponta. Olhei de relance e o vi em bronze. Quando saí da entrevista, olhei de novo e só existia o banco. Durante muito tempo pesquisei se não havia na escultura original um velhinho em bronze; não tinha. A dúvida era tamanha que até perguntei para a autora; ela sorriu.

173

### **OS SEGURANÇAS, AS RECEPCIONISTAS E OS FAXINEIROS**

Ao entrarmos no prédio do CCBB, nunca deixem de notar os seguranças, as recepcionistas e os faxineiros. Eles são elementos essenciais dessa memória. Tinha e tenho uma afinidade especial com esses trabalhadores; foram tantas horas de conversa sobre nossas vidas, condições de trabalho; e histórias de terror: depois que as portas fechavam e o último visitante ia embora, vozes e sombras povoavam o imaginário de todos: “Uma loira (sempre uma loira!), se jogou da claraboia, ela anda por cada pavimento procurando...”

### **O EDIFÍCIO**

Uma edificação de 1901, sem dúvida, acumula muitas fantasias. O prédio do CCBB era um objeto em si para as visitas, além das exposições itinerantes, o próprio lugar das exposições era um local de apreciação para parte do público. Tanto era assim que dentro da nossa rotina, boa parte do trabalho como arte-educadoras era a mediação pelo prédio. Cada arte-educadora tinha uma narrativa própria para esse percurso, pois, naturalmente, a formação pessoal contava, mas havia algo de que nenhuma de nós escapava: o cofre e o elevador.

O cofre, mesmo sem nenhuma exposição no local, era o ponto alto da visita. Entrar num cofre de banco, ainda que sem dinheiro, é uma experiência fílmica, especialmente para crianças. O elevador era o segundo destaque. Deixávamos para subir logo depois da visita ao cofre; isso quando não estava quebrado ou enguiçava com a gente dentro. De qualquer forma, era muito divertido.

Outro aspecto do prédio que me vem à memória é a claraboia, aquela da loira. Você contava uns dois ou três pavimentos até os olhos encontrarem uma claraboia. Não era transparente, era translúcida. Não se via nada olhando de baixo para cima, mas será que se via de cima para baixo? Não sei. Mas a dúvida tinha lá sua razão. Ocorre que acima da claraboia havia mais um andar, o andar da chefia, da administração... enfim, o andar a que não tínhamos acesso, o piso de trabalhadores que haviam percorrido um caminho diferente para chegar naquele centro cultural. Eles não eram da área da cultura ou algo assim, eles eram funcionários públicos do Banco do Brasil que administravam o Centro Cultural. Sobre eles, pairava uma áurea de vigilantes, até mesmo pelo lugar que ocupavam no edifício e a posição que tinham na burocracia do banco.

## AS EXPOSIÇÕES ITINERANTES

174

Éramos consideradas a equipe fixa de arte-educadoras do CCBB. Para muitas exposições itinerantes, outras pessoas eram contratadas, mas havia exposições desse tipo em que também trabalhávamos. Lembro de uma sobre o Henfil. Fizemos a pesquisa, os roteiros... ou seja, toda a preparação do zero. Uma experiência criativa e muito prazerosa para a turma. Naturalmente, o assunto foi a ditadura militar no Brasil.

Ali, cumpríamos com integralidade o trabalho de arte-educação. Sentar à mesa com dez ou mais arte-educadores para elaborar uma visita mediada era um prazer cuja narrativa me demanda muito esforço. Naqueles momentos sentia-me completa, pois não havia uma divisão sobre a produção do conhecimento. Acontecia um momento mágico de produção. Havia liberdade total nesse momento de produção criativa. Depois, no contato com o público, tanta coisa acontecia...

## OFICINAS

Você se perdeu? Taí comigo nessa caminhada? Andar pela memória não é muito fácil, às vezes um rinoceronte aparece num barco, uma cerveja com os amigos depois do expediente é lembrada e um sorriso de canto aparece. É a memória, meus amigos. Essa é a memória.

As oficinas eram um momento à parte. Ocorriam no mezanino, aliás, onde passávamos a maior parte do tempo quando não estávamos mediando pelo prédio adentro ou em uma exposição. Um lugar simpático, espremido entre uma coisa e outra, muito representativo, portanto, do significado da arte-educação nos centros culturais.

Em duas ocasiões realizávamos oficinas. A primeira, ao término de uma visita pelo prédio. Elas não necessariamente tinham relação com o prédio e sua história. Éramos livres para criar oficinas sobre o tema que quiséssemos. A que mais tempo permaneceu foi uma sobre educação ambiental, que começava com o vídeo Ilha das Flores, de Jorge Furtado. Até hoje sei algumas frases de cor: “Os seres humanos são animais mamíferos, bípedes, que se distinguem dos outros mamíferos, como a baleia, ou bípedes, como a galinha principalmente por duas características: o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor.” Jamais me esquecerei do Sr. Suzuki.

## AS CRIANÇAS DE RUA

Trabalhar no CCBB, meus amigos, é conviver intensamente com as crianças trabalhadoras e as que viviam na rua. Conheci muitas pelo nome, pois o convívio era diário e, de todos os integrantes desse passeio pela memória, são elas que têm mais cores, apesar de me lembrar que quase sempre estavam sujas, com fome e muitas vezes entorpecidas pelo alimento social que mais era fornecido: a cola.

A oficina era para elas também. Disso não tenho dúvidas, mas havia uma ambiguidade que até hoje não resolvemos: uma criança abandonada na rua tem o mesmo direito à oficina de arte que uma criança que chegou com o ônibus da escola, mas não era só isso. As crianças abandonadas, quando entravam no prédio do CCBB, não tinham o direito de circular livremente pelo espaço com os seus pés descalços sobre o piso de mármore, talvez, esculpido em Carrara. Assim que uma criança cruzava a soleira ou a linha imaginária que divide quem come de quem não come: o serviço educativo era acionado.

Um segurança muito educada e delicadamente conduzia a criança até nós. Nosso trabalho era entretê-las, na visão daqueles que estavam depois da claraboia. Nós fazíamos o que podíamos. Dividíamos nossa comida do dia ou roubávamos algum lanche entre aqueles que seriam oferecidos às crianças calçadas trazidas pelos ônibus escolares.

Entre essas crianças que passavam fome pelas ruas do centro, lembro-me com perfeição do Alessandro. Devia ter uns nove anos já de experiência de vida, muito mais do que os meus vinte e poucos. Alessandro tinha uma história de vida

fantástica. Ele veio do Ceará sozinho, escondido dentro de um ônibus de viagem. Conversava tão bem, contava tantas aventuras da estrada e das ruas do centro que não havia como não se encantar; e ao mesmo tempo não se chocar. Alessandro era um dos meninos de rua que muitas vezes me acompanhou à noite do CCBB até o ponto de ônibus. Fui muitas vezes escoltada por crianças de nove anos entre os perigos do centro.

### **TUDO TEM UM NOVO COMEÇO**

Queridas visitantes da minha memória, é certo que o tempo já se esgotou e vocês devem estar um pouco cansadas. O metrô fecha meia-noite e não quero que vocês percam a conexão.

Muitíssimo obrigada pela visita de vocês. Tem um tempo que não percorro os caminhos que fiz hoje. Sem essa interação, eu jamais abriria as portas que abri. Jamais faria uma mediação dessa maneira por esse cantinho da memória. Uma certeza eu tenho: jamais me esquecerei; mas como me lembrarei, depende de vocês.

Gabriela Piernikarz





13

**AR + ARTE = ARTIFICAR**

ana amália tavares bastos barbosa

**EM 2015**, apesar de não ser obrigatória para obtenção do título de pós-doutor pela Unesp, resolvemos cursar uma disciplina da pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp. No decorrer da disciplina ‘Neuroestética: novos caminhos para novas experiências’, ministrada pelo Professor Doutor Fernando Fogliano, fomos apresentados à teoria da *Artificalização* através dos textos de Ellen Dissanayake.

Artificalização é um termo recente na Sociologia e na Antropologia da Arte. Pode ter surgido em 2003, criado por Roberta Shapiro, pode ter aparecido mais nitidamente em 2004, num seminário onde estiveram Roberta Shapiro e Nathalie Heinich, ou ter sido utilizado já em 1992 pela psicóloga americana Ellen Dissanayake. O fato é que ganhou consistência a partir de seminários realizados em Paris, sob a égide do Laboratório de Antropologia e de História, entre 2003 e 2008, evidentemente no espaço universitário.<sup>106</sup>

Artificar é um verbo e, portanto, uma ação. Ação de tornar arte o não arte. Dito assim, corremos o risco de cair no vale-tudo em que tudo é considerado arte sem critério. Afinal, o que significa transformar em arte o não arte?

<sup>106</sup> SANTANNA, Afonso. *Artificalização: problemas e soluções*. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 10.

Teoricamente, pode-se dizer que a artificação estuda um rito de passagem. Como/quando/onde e porquê se dá o ingresso de um certo fazer no sistema das artes? (...) Artificação designa 'um processo de transformação da arte em não arte.' Ou seja, algo que era produzido 'naturalmente' passa a ser inserido na cultura mediante um aval teórico e uma valorização econômica e simbólica<sup>107</sup>.

Em 2016, a Professora Doutora Rosangella Leote conseguiu trazer para o 6º Encontro de Grupos de Pesquisa: Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia & Realidades Mistas: Lugares de Experiência a Dra. Ellen Dissanayake e pudemos tirar a limpo nossas dúvidas quanto ao real significado da artificação, pela palestra e através do contato estabelecido via correio eletrônico entre Ana Amália e a Dra. Dissanayake.

Simplificando, artificação é a atividade de transformar objetos corriqueiros em extraordinários ou especiais, através de algumas das seguintes operações: formalização (por exemplo, simplificação, composição, arranjo), repetição, exagero, elaboração, e manipulação da expectativa). Eu tenho identificado esse impulso ou comportamento tão cedo quanto há 200.000 anos atrás quando a população do Sudão deixava marcas em pedras, transformando-as em algo especial, diferente da aparência corriqueira ou natural. Decoração corporal, cujo aparecimento presume-se ter sido no início da evolução humana, também faz com que o corpo comum seja especial. Cantar, dançar, linguagem poética, etc. são outros meios de transformar a voz corriqueira, o movimento corporal, e o discurso em especiais. As pessoas fizeram e fazem isso quando se importam com algo.<sup>108</sup>

179

Quando penso em artificação lembro dos *Ready Mades*, de Marcel Duchamp. O que faz com que o objeto seja arte é o contexto, o que acaba fazendo com que a arte seja algo bem mais cerebral, entretanto Afonso Sant'Anna discorda, pois não vê os *Ready Mades* como Artificação:

Uma das afirmações centrais do discurso de Marcel Duchamp e que se opõe às questões da artificação é a questão da indiferença. Ao contrário da tradição que dizia que a eleição do tema e o tratamento do material eram

<sup>107</sup> Idem, ibidem, p. 13; 17.

<sup>108</sup> DISSANAIKE, Ellen. E-mail trocado com Ana Amália em 2016 (tradução da autora).

elementos determinantes na obra de arte, Duchamp fez a afirmativa contrária: elegeu o princípio da não escolha e do acaso, e pregou a indiferença como função central de sua obra. No entanto, ratificação é o contrário disso. Há escolha, nada é aleatório, tudo remete a uma ideia sistêmica. (...) Ao negar o *métier* e pregar indiferença, Duchamp (e um certo tipo de não arte dele decorrente) nega também a ideia do valor. Já na artificação dá-se o contrário: o indivíduo diferencia-se dos demais por ter um saber específico, ele é diferente e seu valor vem de sua especificidade.<sup>109</sup>

Voltamo-nos à educação. Para começar, precisamos pensar o conhecimento fora das caixinhas das especialidades, coisa que tem sido muito debatida atualmente. Acreditamos que, para que realmente aconteça, vamos todos precisar fazer mudanças em nossas atitudes. Vamos precisar ter uma postura mais global e que aborde as coisas de diversos ângulos.

Se olharmos pelo filtro da interdisciplinaridade como atitude definida por Ivani Fazenda (1994):

[...] uma atitude diante de alternativas para conhecer mais e melhor, atitude de espera ante os atos consumados, atitude de reciprocidade que impele à troca, que impele ao diálogo -ao diálogo com pares anônimos ou consigo mesmo, atitude de humildade diante da limitação do próprio saber, atitude de perplexidade ante a possibilidade de desvendar novos saberes, atitude de desafio -- desafio perante o novo, desafio em redimensionar o velho -- Atitude de envolvimento e comprometimento com os projetos e com as pessoas neles envolvidos atitude, pois, de compromisso em construir sempre da melhor forma possível, atitude de responsabilidade mas, sobretudo, de alegria, de revelação, de encontro, enfim de vida<sup>110</sup>.

Acreditamos que foi essa atitude interdisciplinar que nos possibilitou uma maior compreensão e assimilação da teoria da artificação.

Em 2008 eu comecei a dar aulas de artes a um grupo na alfabetização (eram crianças cadeirantes e com paralisia cerebral) na Associação Nosso Sonho. Percebi então que eu ensinava muito mais que arte. Os conteúdos estão lá, mas discuto muito mais coisa. Um bom exemplo foi o passeio de trem

<sup>109</sup> SANT'ANNA, opus cit, p. 25-26.

<sup>110</sup> FAZENDA, Ivani. **Interdisciplinaridade**: história, teoria e pesquisa. Campinas: Papirus, 1994, p. 31.

que fizemos em 2010: o que eu pretendia era apenas que eles tivessem a sensação (que acredito que todo paulistano deve ter um dia) de chegar à São Paulo pela estação da luz. Mostrei Turner e eles vivenciaram o que acontece com a visão na velocidade do trem (física); vimos Monet e suas estações e contei que a estação da Luz veio desmontada da Inglaterra (história); ao chegar na estação da Luz constatamos o uso do ferro na sua construção (história da Revolução Industrial). Tivemos dois felizes encontros: o piano (música) e os bombeiros (que são os heróis de toda criança). Vivenciamos a questão da acessibilidade e seus problemas, por mais que tentassem encobrir. Apesar de ser aula de Artes contemplamos diversas outras coisas, inclusive a atitude quase performática de passear pela cidade com 7 cadeirantes.<sup>111</sup>



181



111 BARBOSA, Ana Amália. **Blog Diário de Notícia: dia a dia de Ana Amália**, 28 de maio de 2015. Disponível em < <https://anaamaliabarbosa.blogspot.com/> > , acesso em 15 de agosto de 2022.



FIGURAS 1, 2, 3 E 4

Visita à Estação da Luz com os alunos da Associação Nosso Sonho, 2010. Foto: Sandra Carabeti, acervo pessoal de Ana Amália.

Acreditamos que, como diz Roberta Shapiro, com esse trabalho tenhamos “abolido as fronteiras” e pela atividade tornado arte o não arte, andar de trem, nesse caso, foi uma artificação.

**bibliografia**

- BARBOSA, Ana Amália. **Blog Diário de Notícia: dia a dia de Ana Amália**, 28 de maio de 2015. Disponível em < <https://anaamaliabarbosa.blogspot.com/> >.
- BARBOSA, Ana Amália. **Além do corpo: uma experiência em Arte/Educação**. São Paulo: Cortez, 2015.
- DISSANAYAKE, Ellen. Art as a Human Universal: An adaptationist view. *In*: GEERTZ, Armin W. (Ed.) **Origins of Religion, Cognition and Culture**. Durham UK: Acumen, 2013. p. 121-139.
- DISSANAYAKE, Ellen. The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics. **Cognitive Semiotics**, Issue 5, p. 148-173, Fall 2009.
- FAZENDA, Ivani. **Interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa**. Campinas: Papirus, 1994.
- SANTANNA, Afonso. **Artificação: problemas e soluções**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- SHAPIRO, Roberta. O que é artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan/abr. 2007.
- SHAPIRO, Roberta\_; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? **Sociedade e Estado**, v. 28, n. 1, Brasília. Jan/Apr. 2013.



14

**ENSAIO VISUAL**

moa simpício e edna onodera







































Oficina Educativa  
Impressões Pessoais

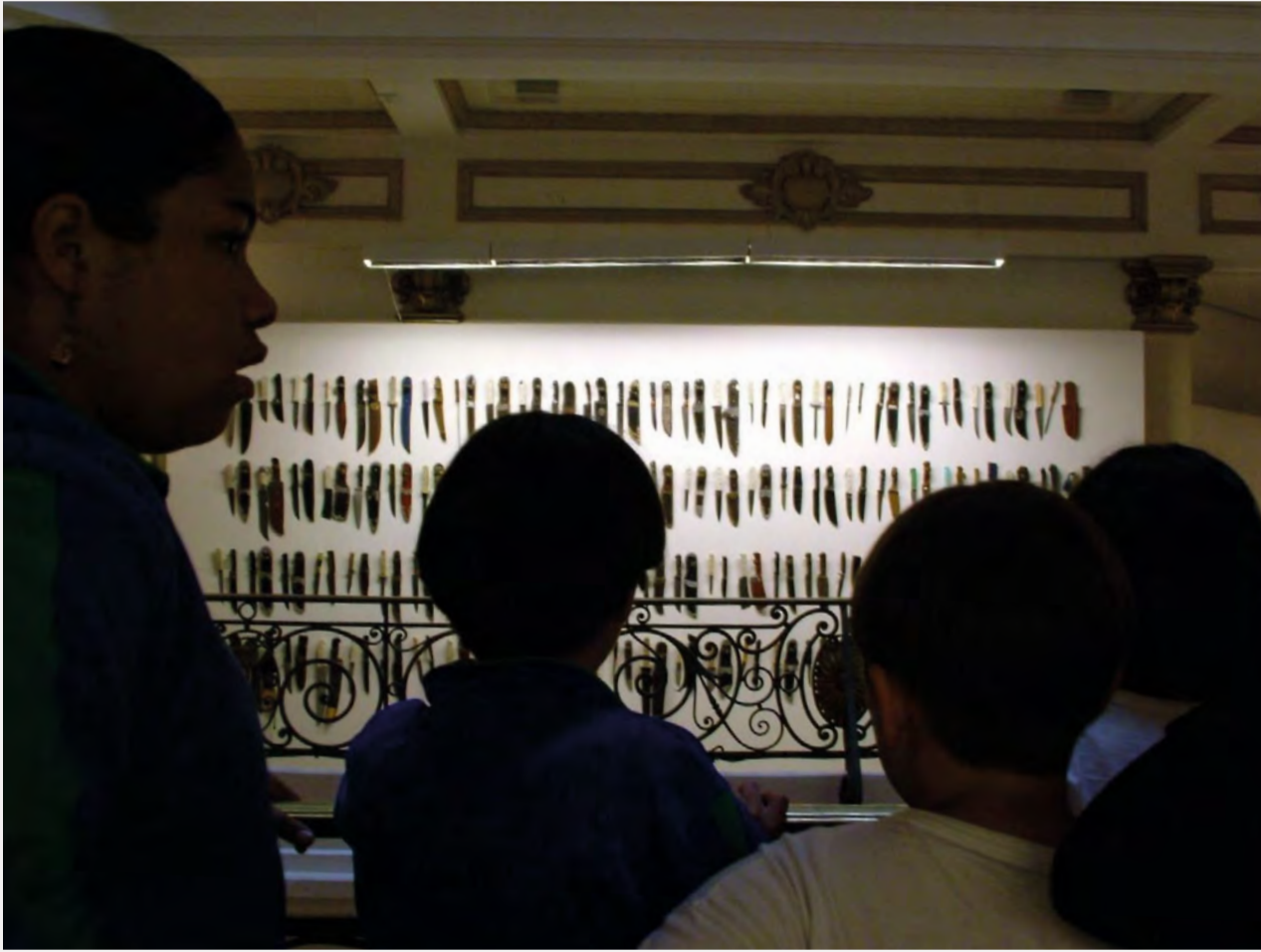
Ação educativa da exposição

Impressões  
originais:

A GRAVURA  
DESDE O  
SÉCULO XV



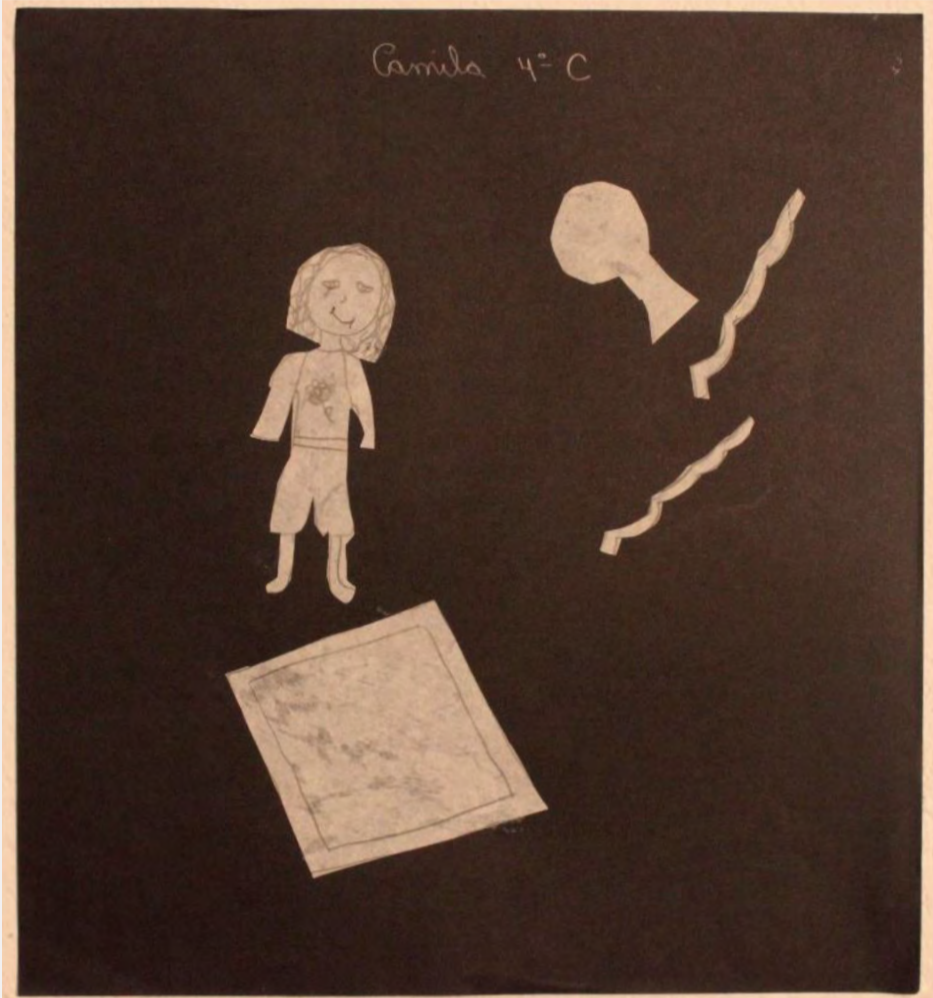


















## anexo 1

### lista de exposições e projetos no CCBB

<b>ANO</b>	<b>EXPOSIÇÃO</b>	<b>ATIVIDADES</b>
2001	Metro – A metrópole em você	Programa educativo
	Alex Flemming: Corpo Coletivo	Programa educativo Projeto Professor: Encontros no Centro
	Feliz para Sempre	Programa educativo Projeto Professor: Encontros no Centro
	O Esplendor dos Contrários	Programa educativo Projeto Professor: Encontros no Centro
	Gráfica Utópica: arte gráfica russa 1904 - 1942	Programa educativo Projeto Professor: Encontros no Centro
2003	Pop Brasil: a arte popular e o popular na arte	Programa educativo Projeto Professor: Encontros no Centro
	Rembrandt e a arte da gravura	Programa educativo Projeto Professor: Encontros no Centro
	Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem	Programa educativo Projeto Professor: Encontros no Centro
	Pele e Alma	Diálogos & Reflexões com Educadores
	Claraluz	Diálogos & Reflexões com Educadores
	Andy Warhol e Keith Haring	Diálogos & Reflexões com Educadores
	Ordenação e Vertigem	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores
Paisagens, paisagens, paisagens...	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores	

	Arte da África	Diálogos & Reflexões com educadores: ver e perceber a arte
2004	Morte das Casas	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores: ver e perceber a arte
	Rosana Palazyan	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores: ver e perceber a arte
	Antoni Tàpies	Diálogos & Reflexões com educadores: ver e perceber a arte
	Mary Vieira	Diálogos & Reflexões com educadores
2005	Objetios: Farnese de Andrade	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores
	Antes: histórias da pré-história	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores Projeto Centro de Expressão e Construção [CEC]
	Erotica: os sentidos na arte	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores
	Arte de Cuba	Diálogos & Reflexões com educadores
2006	Por Ti América	Diálogos & Reflexões com educadores
	Manobras Radicais	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores
	Impressões Originais: gravura desde o século XV	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores
2007	Anish Kapoor: Ascension	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores Diálogos & Reflexões Cinema Diálogos & Reflexões Teatro

2007	Antonio Manuel: Fatos	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores
	Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores
2007	Yoko Ono: uma retrospectiva	Programa educativo Diálogos & Reflexões com educadores
2008	Lusa: a matriz portuguesa	Programa educativo

## anexo 2

lista de publicações do AEP desde o CCBB

### LIVROS

BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. **Além do corpo: uma experiência em Arte/Educação**. São Paulo: Editora Cortez, 2014. Disponível em: <https://www.cortezeditora.com.br/produto/alem-do-corpo-uma-experiencia-em-arteeducacao-2138>. Acesso em: 22 jun. 2021.

BARBOSA, Ana Mae (Org.); COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. Disponível em: <http://editoraunesp.com.br/catalogo/9788571399068,arteeducacao-como-mediacao-cultural-e-social>. Acesso em: 22 jun. 2021.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão; SALES, Heloisa Margarido. **Artes Visuais: da exposição à sala de aula**. Considerações sobre uma pesquisa. São Paulo: Edusp, 2006. Disponível em: <https://www.edusp.com.br/livros/artes-visuais/>. Acesso em: 22 jun. 2021.

NAKASHATO, Guilherme. **A Educação Não-formal como Campo de Estágio: contribuições na formação inicial do arte/educador**. São Paulo: Editora Sesi-SP, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86916>. Acesso em: 22 jun. 2021.

### CAPÍTULOS EM LIVROS

BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. Interdisciplinaridade. *In*: BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 4 ed. São Paulo: Editora Cortez, 2002. p. 105-110.

- BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos *et al.* Mediações Singulares. *In: Mediações Acessíveis*. v. 1, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018. p. 6-160, Disponível em: [https://issuu.com/institutotomieohtake/docs/livro\\_mediacoes/136](https://issuu.com/institutotomieohtake/docs/livro_mediacoes/136). Acesso em: 23 jun. 2021.
- BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. O meu, o vosso e o nosso sonho. *In: MATTAR, Sumaya; ROIPHE, Alberto. (Org.). Arte e educação: ressonâncias e repercussões*. Tradução: . São Paulo: Editora ECA-USP, 2016. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/273>. Acesso em: 23 jun. 2021.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Artes Visuais: da exposição à sala de aula. Considerações sobre uma pesquisa. *In: RIGOTTI, Paulo Roberto. (Org.). UNIARTE: textos escolhidos*. 1 ed. Dourados: Unigran, 2009. p. 183-192.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Estratégias de mediação e a abordagem triangular. *In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. (Org.). Arte/Educação como Mediação Cultural e Social*. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 171-185.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Recepção e mediação do patrimônio artístico e cultural. *In: COUTINHO, Rejane Galvão; SCHLÜNZEN JUNIOR, Klaus; SCHLÜNZEN, Elisa Tomoe Moriya. (Org.). Coleção Temas de Formação: Artes*. 1 ed. v. 5, São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 314-369, Disponível em: [https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/45822/6/2ed\\_art\\_m3d6.pdf](https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/45822/6/2ed_art_m3d6.pdf). Acesso em: 24 jun. 2021.
- COUTINHO, Rejane Galvão; LIA, Camila Serino. A Mediação Cultural pela perspectiva da Arte/Educação: Comentários sobre uma experiência. *In: QUEIROZ, João Paulo; OLIVEIRA, Ronaldo. (Org.). Os Riscos da Arte: Formação e Mediação*. 1 ed. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2018. p. 143-154, Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/37403>. Acesso em: 24 jun. 2021.
- LIA, C. S.; TEMBO, A.; COUTINHO, C. D. S. Estratégia de mediação para a exposição Morte das Casas - Nuno Ramos. *In: BARBOSA, A. M.; COUTINHO, R. G. (Org.). Arte/Educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- MINERINI NETO, J. A Instalação do Metrô Sumaré: a opinião dos usuários. *In: BARBOSA, Ana Mae. (Org.). Alex Flemming*. 1 ed. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 113-119.

## DISSERTAÇÕES DE MESTRADO

- ORLOSKI, Christiane de Souza Coutinho. **Educação, visualidade e informação em materiais gráficos educativos**. 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86912>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- ORLOSKI, Erick. **Diálogos e reflexões com educadores: a instituição cultural como potencialidade na formação docente**. 2005. 203 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

## ARTIGOS EM PERIÓDICOS

- BARBOSA, Ana Amália T. B.; SIMPLÍCIO, Moa. Pensando a acessibilidade. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação Sesc**, São Paulo, p. 44-51, jun. 2018 Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/e876441b/4662/49ba/b337/0652cf970d0b.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2021.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Entre o encontro e a provocação: a ação mediadora. **Mediando [Con]tatos com a Arte e Cultura (Unesp)**, São Paulo, v. 1, p. 52-57, 2007.
- COUTINHO, Rejane Galvão. A cultura ante as culturas na escola e na vida. **Horizontes culturais: lugares de aprender**: Secretaria da Educação, Fundação para o Desenvolvimento da Educação - FDE, São Paulo, p. 39-50, 2008. Disponível em: [https://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos/220090629103639Horizontes\\_Culturais.pdf](https://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos/220090629103639Horizontes_Culturais.pdf). Acesso em: 23 jun. 2021.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Desenhar materiais para educadores: uma experiência e desafio. **Diálogos entre Arte e Público**: Fundação de Cultura Cidade do Recife, Recife, v. 1, p. 51-56, 2008. Disponível em: [https://issuu.com/anpisa/docs/dialogos\\_entre\\_arte\\_e\\_publico\\_vol01\\_2008](https://issuu.com/anpisa/docs/dialogos_entre_arte_e_publico_vol01_2008). Acesso em: 23 jun. 2021.
- NAKASHATO, Guilherme. Considerações sobre a formação inicial dos arteeducadores: a experiência como orientador de estágios da graduação em licenciatura em Artes Visuais. **Revista Científica da FAMEC**, Camaçari, v. 1, p. 77-81, 2008.

215

## ANAIS EM CONGRESSOS

- ALENCAR, Valeria Peixoto de; COUTINHO, Rejane Galvão. Abordagem Triangular para falar de Abordagem Triangular no contexto da mediação cultural. *In*: XXV CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL: III CONGRESSO INTERNACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES, 2015, Fortaleza. **Anais do Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores: Congresso Internacional da Federação de Arte/educadores [...]**. Fortaleza: IFCE, 2015. v. 1.
- BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão; SALES, Heloisa Margarido. A instituição cultural e a atualização de professores de artes visuais: considerações sobre os resultados de uma pesquisa. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 15., 2007, Salvador. **Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP [...]**. Salvador: ANPAP, 2006. v. 2, p. 503-511, Disponível em: [http://www.anpap.org.br/wp-content/uploads/2020/03/Anais-Anpap15\\_vol02.pdf](http://www.anpap.org.br/wp-content/uploads/2020/03/Anais-Anpap15_vol02.pdf). Acesso em: 24 jun. 2021.
- COUTINHO, Christiane; COUTINHO, Rejane Galvão. Considerações de educadores sobre a função do design em materiais educativos. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 16., 2007, Florianópolis. **Anais do 16º Encontro Nacional da ANPAP [...]**. Florianópolis: ANPAP, 2007.

- COUTINHO, Rejane Galvão. Arteducação produções: dinâmicas de mediação entre a arte e o público. *In: XIV CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL*, 2003, Goiânia. **Arte-Educação: culturas do ensinar e culturas do aprender [...]**. Goiânia: Federação de Arte Educadores do Brasil, 2003. v. 1, p. 215.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Strategies for developing the role of art exhibitions within art education. *In: INTERNATIONAL INSEA CONGRESS 2006*, 2006, Viseu. **Interdisciplinary Dialogues in Arts Education [...]**. Viseu, Portugal: Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual, 2006.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Arte/educação como mediação cultural: experiências de ações educativas em centros culturais. *In: I CONGRESSO EDUCAÇÃO ARTE CULTURA*, 2007, Santa Maria. **I Congresso Educação Arte Cultura [...]**. Santa Maria, RS: Laboratório de Artes Visuais - UFMS, 2007.
- COUTINHO, Rejane Galvão. The contribution of cultural institutions to the training of art teachers: reflections on evaluation procedures employed. *In: SYMPOSIUM EUROPÉEN ET INTERNATIONAL DE RECHERCHE ÉVALUER LES EFFETS DE L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE*, 2008, Paris. **A European and International Research Symposium. Evaluating the impact of arts and cultural education [...]**. Paris: La Documentation Française, Centre Pompidou, 2008. p. 265-271.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Questões sobre a formação de mediadores culturais. *In: 18º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 2009, Salvador. **Anais do ... Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom) [...]**. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/rejane\\_galvao\\_coutinho.pdf](http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/rejane_galvao_coutinho.pdf). Acesso em: 24 jun. 2021.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Considerações sobre a cultura da pesquisa e a formação de educadores mediadores. *In: 19º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 2010, Cachoeira, BA. **Anais do ... Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom) [...]**. Salvador: EDUFBA, 2010. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/rejane\\_galvao\\_coutinho.pdf](http://anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/rejane_galvao_coutinho.pdf). Acesso em: 24 jun. 2021.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Questões sobre mediação e educação patrimonial. *In: 20º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 2011, Rio de Janeiro. **Anais do ... Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom) [...]**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/rejane\\_galvao\\_coutinho.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/rejane_galvao_coutinho.pdf). Acesso em: 24 jun. 2021.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Museum Education: in between the Arts and the Public. *In: 33RD INSEA WORLD CONGRESS*, 2011, Budapeste. **Program and Book of Abstracts, 33rd InSEA World Congress [...]**. Budapeste: Hungarian Art Teachers' Association, 2011. v. 1, p. 165.
- COUTINHO, Rejane Galvão. A formação de educadores como mediadores culturais. *In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL 'ESTRATÉGIAS DO ENSINO DA ARTE*



- CONTEMPORÂNEA EM MUSEUS E INSTITUIÇÕES CULTURAIS' ESPAÇOS DA MEDIAÇÃO: A ARTE E SEUS PÚBLICOS, 2013, São Paulo. **Espaços da Mediação: A Arte e seus Públicos** [...]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013. v. 1, p. 151-165.
- COUTINHO, Rejane Galvão; LIA, Camila Serino; NAKASHATO, Guilherme. A ação educativa em exposições do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo: reflexões sobre seu processo. *In*: 16º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2007, Florianópolis. **Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais** [...]. Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2007.
- COUTINHO, Rejane Galvão; LIA, Camila Serino; NAKASHATO, Guilherme. Ação educativa em formação contínua. *In*: 16º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2007, Florianópolis. **Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais** [...]. Florianópolis: ANPAP, 2007. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/073.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2021.
- COUTINHO, Rejane Galvão; LIA, Camila Serino; NAKASHATO, Guilherme. Mediação Cultural: uma estratégia performática para a exposição Yoko Ono. *In*: 17º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2008, Florianópolis. **17º Encontro da ANPAP: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais** [...]. Florianópolis: ANPAP, 2008. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/126.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2021.
- COUTINHO, Rejane Galvão; NAKASHATO, Guilherme; PRODUÇÕES, Equipe do Arteducação. O processo de mediação na construção de conhecimentos em arte e educação: O caso da exposição Rembrandt e a arte da gravura. *In*: 12º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP: O TEMPO NA/DA ARTE, 2003, Brasília. **A Arte Pesquisa 2003** [...]. Brasília: UnB, 2003. p. 132-140.
- COUTINHO, Rejane Galvão; ORTENBLAD, Alberto; LIA, Camila; COUTINHO, Christiane; ONODERA, Edna; ORLOSKI, Erick; TREMONTE, Fábio; NAKASHATO, Guilherme. Estratégia de mediação para a exposição Morte das Casas - Nuno Ramos. *In*: 13º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 2004, Brasília. **Arte em Pesquisa: especificidades** [...]. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. v. 2, p. 166-173.
- COUTINHO, Rejane Galvão; PRODUÇÕES, Equipe do Arteducação. O processo de mediação na construção de conhecimentos em arte e educação: o caso da exposição Rembrandt e a arte da gravura. *In*: 12º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 2003, Brasília. **A Arte Pesquisa 2003** [...]. Brasília: UnB, 2003. v. 1.
- MINERINI NETO, J. Arteducação Produções: Diálogos e Reflexões com educadores. *In*: XIV CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DOS ARTE/EDUCADORES DO BRASIL, 2003, Goiânia. **Arte e Educação: Culturas do Ensinar e Culturas do Aprender** [...]. Goiânia:

CEGRAF/UFG - FAV/UFG, 2003. v. 1, p. 211, Disponível em: <https://faeb.com.br/confaeb/anais-confaeb-2003/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

MINERINI NETO, J. Democracia e educação progressiva em museus: Relato de uma experiência... *In*: SEMINÁRIO COMEMORATIVO DO CENTENÁRIO DO LIVRO DEMOCRACIA E EDUCAÇÃO: A FILOSOFIA DE JOHN DEWEY EM DEBATE, 2016, Londrina. **Seminário comemorativo do centenário do livro Democracia e educação: a filosofia de John Dewey em debate** [...]. Londrina: UEL, 2016. v. 1, p. 101-107, Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/centenariode/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

MINERINI NETO, J. Crianças e jovens no museu: O agora ontem. *In*: XXVI CONFAEB, 2016, Boa Vista/Roraima. **XXVI ConFAEB - Congresso da Federação de Arte Educadores do Brasil - POLÍTICAS PÚBLICAS E ENSINO DA ARTE: Interculturalidade e processos educativos em Artes Visuais, Dança, Música e Teatro** [...]. Boa Vista: Universidade Federal de Roraima, 2016. v. 1, p. 279-286.

NAKASHATO, Guilherme; ONODERA, Edna Yumi; ORLOSKI, Erick. Arteducação Produções: Oficinas Reflexivas. *In*: XIV CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL, 2003, Goiânia. **Arte Educação: Culturas do Ensinar e Culturas do Aprender** [...]. Goiânia: CEGRAF/UFG - FAV/UFG, 2003. p. 206-207, Disponível em: <https://faeb.com.br/confaeb/anais-confaeb-2003/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

PINTO, Julia Rocha; COUTINHO, Rejane Galvão. Arte-educação em instituições culturais - O ensino não formal em museus de arte. *In*: 10º ENCONTRO DE REFLEXÕES E AÇÕES NO ENSINO DE ARTE, 2010, Uberlândia. **Anais 10º Encontro de Reflexões e Ações no Ensino de Arte** [...]. Uberlândia: ESEBA, 2010.

PINTO, Julia Rocha; COUTINHO, Rejane Galvão. The assesement in museum education. *In*: 33RD INSEA WORLD CONGRESS, 2011, Budapeste. **Program and book of Abstracts, 33rd InSEA World Congress** [...]. Budapeste: Hungarian Art Teachers' Association, 2011. v. 1, p. 213-214.

## **NOTA DAS ORGANIZADORAS**

Sobre as imagens reproduzidas que constam nesta publicação, o AEP - Arteducação Produções informa que esta obra literária possui fins didáticos e educacionais, sem intuito de lucro econômico, ou de uso publicitário, tendo sido produzida com o objetivo específico de manutenção da memória e de histórias dos projetos envolvidos, em cada uma das instituições citadas. Desta forma, para elaboração da pesquisa científica e registro das narrativas e documentos levantados, foram estabelecidos contato com os autores, colaboradores, fotógrafos, artistas e as instituições envolvidas e citadas nesta obra, tendo sido obtida autorizações expressas para uso de suas imagens e cessão de direitos autorais. Caso alguém necessite de informações adicionais, ficamos à disposição para quaisquer esclarecimentos sobre os documentos ou as imagens retratadas nesta obra.

E F A

A E F

E F A

F A E F

E