

Ausente Manifesto

VER E IMAGINAR NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Ausente Manifesto

VER E IMAGINAR NA ARTE CONTEMPORÂNEA

SESC Mogi das Cruzes
06.11.21 – 20.02.2022

SESC Araraquara
17.08 – 11.12.2022

Ausente

PARCERIA

mam

REALIZAÇÃO

Sesc

VER E IMAGINAR NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Manifesto

6

Presentificações
e ressignificações

DANILO SANTOS DE MIRANDA

8

Acervo em evidência

ELIZABETH MACHADO

14

Ausente Manifesto:
ver e imaginar
na arte contemporânea

CAUÊ ALVES E PEDRO NERY

16 IMAGINAR A ARTE

22 REPRESENTAR O
IMPOSSÍVEL

28 REVER O EXPLÍCITO

34 IMAGINAR O CONHECIDO

41

Convite à educação:
ver, imaginar,
experimental, estar

CINTIA MASIL, ELIDAYANA
ALEXANDRINO E LUCAS OLIVEIRA

79

Práticas
integradoras
na formação de
professores

LUCAS OLIVEIRA

45

Presenças
partilhadas –
Ausente Manifesto
nas redes

CINTIA MASIL E ELIDAYANA
ALEXANDRINO

90

Lista de obras

55

Fazer e pensar o
contemporâneo:
experimentações
com a arte

CAROLINE MACHADO, FERNANDO SAAB,
RAFAELA FEDERICI E SAMARA COSTA

Presentificações e ressignificações

Presença e ausência podem parecer condições opostas, ou mesmo excludentes. Diz-se, nesse sentido, que o que está presente comparece, atua e influencia o contexto em que se insere. Já o que está ausente, não, dado seu afastamento ou sua simples falta. Mas será que é assim mesmo que as coisas se dão? Quando se adentra o terreno da arte e da conservação de bens simbólicos pelo museu, essa dicotomia se complica, pois a produção artística muitas vezes dá a ver o que está ausente. Isso sem falar na missão do museu: evocar o que deixou de estar presente.

Vê-se, portanto, que ausência e presença frequentemente convivem, gerando situações surpreendentes, ao passo que evidenciam coisas situadas em tempos e espaços alheios. A exposição *Ausente Manifesto: ver e imaginar na arte contemporânea*, montada por ocasião da abertura do Sesc Mogi das Cruzes, é pródiga em fenômenos dessa natureza. Composta por obras selecionadas da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a mostra dá início ao programa de exposições dessa nova unidade do Sesc no Alto Tietê, reunindo exemplares hábeis em fazer da ausência algo perceptível, fruível em manifestações que relativizam as fronteiras entre as linguagens, e mesmo entre estas e o mundo exterior.

O mote curatorial da exposição encontra oportuna ressonância no espaço físico e simbólico que acolhe e, ao mesmo tempo, se transforma no Sesc Mogi das Cruzes —

constituído a partir do antigo Centro Esportivo do Socorro. Valendo-se das edificações existentes, a unidade nascente e sua proposta arquitetônica introduzem novos usos e significados nesse equipamento, que segue tendo finalidade pública. Ausência e presença ganham, aqui, novas imbricações e consequências, haja vista a capacidade do Sesc de operar centros de lazer, esporte e cultura em chave múltipla e dinâmica, fazendo coexistir práticas que contemplam o bem-estar e a formação das pessoas em termos integrais. Daí que as presentificações sugeridas por *Ausente Manifesto* ecoem as ressignificações ensaiadas pelo Sesc, a partir de agora, em Mogi das Cruzes.

DANILO SANTOS DE MIRANDA

Diretor do Sesc São Paulo

Acervo em evidência

A exposição ***Ausente Manifesto: ver e imaginar a arte contemporânea*** abre um novo elo de colaboração entre o Sesc São Paulo e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ambas as instituições têm sua gênese no mesmo contexto histórico, sendo a primeira de 1946, e a segunda fundada apenas dois anos depois. Compartilham também sentidos comuns, desde aquela época, da criação de instituições de cultura e lazer de forte caráter social, em busca do benefício à população de forma universal. É por essa razão que esse encontro teria de ser marcado por uma releitura de aspectos fundantes do MAM, compartilhando com o Sesc seu maior tesouro: o acervo desse museu, reunido durante mais de setenta anos.

A mostra implicou rever o próprio sentido de constituir uma coleção de arte pública, através de obras que são capazes de nos fazer pensar sobre sua carga simbólica, razão principal pela qual se organizam as coleções. Com curadoria de Cauê Alves e Pedro Nery, foram selecionados trabalhos que marcam a produção contemporânea e que revelam, aos visitantes do Sesc São Paulo, a presença crítica do artista em relação ao próprio ato de conceber uma obra de arte, gerando especulações e irradiando a reflexão sobre como nós, espectadores, podemos inferir, das obras, valores, conceitos, memórias etc., abrindo caminhos diferentes e plurais, que têm na arte contemporânea sua motriz.

Foi também uma oportunidade para o MAM São Paulo trazer à tona obras que há muito não eram montadas ou que demandam espaços generosos, como o do Sesc Mogi das Cruzes. Assim, a exposição ocupou não só o galpão multiuso da unidade, mas também sua parte externa, como paredes, e o gramado que circunda o espaço expositivo. Agora a mostra se encaminha para sua itinerância no Sesc Araraquara, unidade já consolidada como centro de convívio e cultura da região com seus generosos espaços. Dessa forma, o MAM agradece o acolhimento e o cuidado do Sesc São Paulo e das unidades de Mogi das Cruzes e Araraquara, que viabilizaram a mostra desse acervo que é tão essencial para nós.

A parceria consolidada, também, aquilo que as instituições têm de melhor: a contundente participação e programação educativa — celebrada por ambas as equipes em trabalho de colaboração —, que pode ser atestada pelos textos produzidos especialmente para esta publicação.

ELIZABETH MACHADO

Presidente da Diretoria do Museu de
Arte Moderna de São Paulo



Ausente

Manifesto

VER E IMAGINAR NA ARTE CONTEMPORÂNEA





MILTON BURNHAM
The Great Wall
1963
Drawing on paper, ink
and wash on paper
100 x 100 cm
© 1963 Milton Burnham

Blue
1963
Drawing on paper, ink
and wash on paper
100 x 100 cm
© 1963 Milton Burnham

Black and White
1963
Drawing on paper, ink
and wash on paper
100 x 100 cm
© 1963 Milton Burnham

White
1963
Drawing on paper, ink
and wash on paper
100 x 100 cm
© 1963 Milton Burnham

Red
1963
Drawing on paper, ink
and wash on paper
100 x 100 cm
© 1963 Milton Burnham

Ausente

Text block containing exhibition details and artist information.

06.11.21 — 20.0

Man

VER E IMAGINAR NA ARTE CONTEMPORÂNEA



Ausente Manifesto: ver e imaginar na arte contemporânea

Falar do que não está presente é, na verdade, o tema central do museu. Os objetos expostos, guardados e preservados estão lá por seus valores simbólicos. Por exemplo, um simples lápis, quando entra para a coleção de um museu, deixa de servir à escrita e passa apenas a atender ao olhar do visitante. Assim, algo que usamos cotidianamente torna-se um objeto sem utilidade e, com isso, podemos pensá-lo de maneiras diferentes. A arte é produtora do simbólico, ou seja, quando uma obra é criada pelo artista, ela não tem uma utilidade prática, mas é portadora de significados que vão se transformando com o contexto e o tempo.

Essa capacidade da arte de representar, trazendo à tona o que não está diante de nós, remonta à tradição clássica, afinal, a pintura e a escultura eram capazes de transformar em imagem cenas imaginárias. Já na arte contemporânea, há uma relação diferente; os artistas, ao produzirem uma imagem, fazem-no mostrando que aquilo é uma invenção. Uma das obras centrais da exposição é um adesivo preto que marca a parede como uma sombra de uma obra de arte que não está lá. A obra de Regina Silveira "*Masterpieces (in Absentia: Calder)*" nos mostra justamente o que não podemos ver: um objeto iluminado que só podemos imaginar a partir de sua imagem distorcida.

As obras contemporâneas jogam ao limite essa capacidade de criar uma imagem que se assemelha, como os 10 mil lápis da

obra de José Damasceno; em vez de desenhar uma linha, são os objetos lápis que compõem pontos de um desenho. Ou, ainda, o *outdoor* de doze metros que fazia o prédio: a obra de Thiago Honório e Thiago Bortolozzo, *Plano de Saúde e casa própria* não serve para propaganda, mas torna-se uma tela reflexiva, num vazio que nos pressiona por uma resposta. Esse inusitado, e por vezes irônico, de fato, deturpa a lógica pela qual conhecemos sua utilidade prática, estabelecendo uma ordem diferente.

Uma coleção, um conjunto de obras, sempre acaba por remeter a quem somos e a como nos vemos refletidos. A artista Lenora de Barros cria um cartaz de rua que parece servir para procurar pessoas desaparecidas, mas, nele, vemos "*procuro-me*". Ou seja, cabe a nós preencher o vazio deixado e, ao fazê-lo, percebemos a nós mesmos e nossa imaginação carregada de lugares predefinidos e estabelecidos. A ausência, portanto, são os sentidos simbólicos que preenchemos; o manifesto é o meio pelo qual o artista nos estimula a refletir.

CAUÊ ALVES E PEDRO NERY
CURADORES

Imaginar a arte

O tema central da exposição é a arte que trata da própria criação artística, que questiona sua origem. Algumas obras expõem a lógica interna da própria produção de uma imagem, buscando seus elementos mais fundamentais, como o desenho, o código visual, o gesto fotográfico e a autoimagem como centro do discurso sobre arte.

A imagem "mácula" do artista **Nuno Ramos** trata-se de uma foto tirada diretamente para a luz do sol; o que vemos é um halo de luz e, no papel, é gravado um texto em braile, linguagem de cegos que é acionada ao tatear com os dedos. O artista faz uma foto que é uma espécie de documento da imagem primordial, desse primeiro olhar para a luz, mas, com isso, ele cria um dilema entre o que é visto e a cegueira, colocando todos, videntes ou não, num mesmo ponto de partida, pois seu sentido só pode ser desvelado com o toque dos dedos do braile, que é impedido por sua condição de obra de arte.

Numa chapa de alumínio, com um gesto simples e contundente, **Carlito Carvalhosa** marca um volume na placa metálica, que provoca uma distorção em seu reflexo. Dois sentidos se misturam: a visão desestabilizada da imagem

e a presença do artista, que movimenta a retilínea placa metálica. O que temos é todo o espaço ao redor, bem como nossa própria imagem, numa distorção. Assim, criar é transformar a matéria e todo o seu entorno.

Já a obra de **Waltercio Caldas** *Copo fotografando o copo* reflete sobre o código de criação da imagem. Não vemos, em nenhum momento, a presença do copo; temos um desenho que o representa e que acreditamos ser o "fotógrafo", e uma imagem da sombra do copo, uma espécie de paisagem. O gesto de tirar foto e representar algo à sua semelhança perde a naturalidade e se aproxima do campo da imaginação e da ideia das coisas.

Num sentido diverso, o vídeo de **Antonio Dias** *The Illustration of Art / Work Class Hero / Eating / Washing* [A ilustração da arte / herói da classe operária / comendo / lavando] questiona justamente a imagem da arte ou aquilo que se presume como arte. Num vídeo direto, o artista come um prato de arroz e feijão e lava a louça. A tentativa é justamente de desmistificar e colocar em questão a noção de criação de uma autoimagem edificante, que gira em torno do gênio artista e do universo simbólico da arte.



Carlito Carvalho
São Paulo, SP 1981 - São Paulo, SP 2012
Ruptura do céu, 2012
Óleo
Cada 30 x 30 cm
Museum of Contemporary Art, São Paulo



Raul Ross
São Paulo, SP 1980
Vozes do céu, 2012
Óleo
Cada 30 x 30 cm
Museum of Contemporary Art, São Paulo



Roberto Silva
São Paulo, SP 1980
Vozes do céu, 2012
Óleo
Cada 30 x 30 cm
Museum of Contemporary Art, São Paulo



Roberto Silva
São Paulo, SP 1980
Vozes do céu, 2012
Óleo
Cada 30 x 30 cm
Museum of Contemporary Art, São Paulo



Artista em 02.04
São Paulo, SP 2012
Vozes do céu, 2012
Óleo
Cada 30 x 30 cm
Museum of Contemporary Art, São Paulo



Roberto Silva
São Paulo, SP 1980
Vozes do céu, 2012
Óleo
Cada 30 x 30 cm
Museum of Contemporary Art, São Paulo



Gilvan Barreto
(Jaboatão dos Guararapes, PE, 1973)

*Postcards from Brazil –
Voo da morte, RJ, 2016*

impressão fotográfica sobre papel
e recorte vazado

Clube de Colecionadores
de Fotografia, MAM São Paulo



Cao Guimarães
(Belo Horizonte, MG, 1965)

Histórias do não ver, 1999/2008

impressão fotográfica sobre papel
Clube de Colecionadores
de Fotografia MAM São Paulo





Representar o
impossível

Recriar a realidade com o que temos à mão é um processo de aprendizado entre o que está diante de nós e o que somos capazes de inventar a partir do nosso mundo. O gesto do artista pode nos levar a ver possibilidades que não estavam claras até serem colocadas em prática, e é aí que vive o invisível, que é vizinho do inexplicável.

Um *mapa-múndi político* é um quadrado tomado pelo vermelho; logo abaixo, vemos uma legenda em que o vermelho é a marca da divisa. A cartografia é um método de representar o espaço geográfico numa escala menor e, para isso, é preciso criar generalizações, ou seja, imaginar algo impossível, que é se abstrair da realidade para representá-la numa escala reduzida. Mas na obra de **Marcus Galan**, a escala é 1:1, ou seja, em tamanho real, um mapa que é a própria divisa, tudo é fronteira, não vemos nada fora dela. É um mapa de limite, que interrompe a relação com o próprio mundo fora dele; nessa obra, a divisa política nos cega e oprime.

De maneira diversa, o vídeo de **Sara Ramo** cria uma situação extrarreal. Com poucos baldes, ela recria um oceano. O ato de navegar em baldes de água, apesar de singelo, tem esse dado surrealista, de uma realidade que atravessa a lógica. Criar a partir do que se tem à mão é uma representação viva daquilo que pode ser uma obra de arte e de como ela liberta o sujeito. É de maneira semelhante que **Ernesto Neto** faz uma imagem para "noite

e dia", com uma forma de gota coberta e descoberta, que pode ser compreendida como um dentro e um fora, uma imagem poética de um fenômeno intangível.

Ou, ainda, elaborar imagens que permeiam a memória. É como **Milton Machado** cria uma história do futuro, uma missão absolutamente impossível a partir de uma noção linear de tempo; ou **Marepe**, que projeta o telhado (que pode ser visto na parte externa) que não serve como abrigo e que não revela de que construção ele seria; ou como **Rivane Neuenschwander**, que recolhe desenhos feitos em portas de banheiro e compõe um painel. São formas retiradas da memória que remetem a uma criação compartilhada entre a experiência social e pessoal. O ato criativo materializa-se a partir de objetos banais que todos reconhecemos, mas de forma surpreendente, fora da ordem, criando um lapso entre o conhecido e o desconhecido.

Outra operação é feita a partir da ausência, como é o caso de **Cao Guimarães** em *Histórias do não ver*, em que o artista é vendado e levado para diversos locais em que faz fotos apenas diante de sensações corpóreas. Já na foto de **Gilvan Barreto** em que vemos o mar e as lajes de pedra próximas às praias cariocas, o artista retira um retângulo da imagem para lembrar a ausência de pessoas que foram arremessadas ao mar naquela região durante a ditadura militar brasileira.



Marope
2007
10 x 10 cm

1000000
1000000
1000000
1000000
1000000

Marope
2007
10 x 10 cm

1000000
1000000
1000000
1000000
1000000

Marope
2007
10 x 10 cm

1000000
1000000
1000000
1000000
1000000



Marope
Santo Ambrósio de Jesus, BA, (1970)

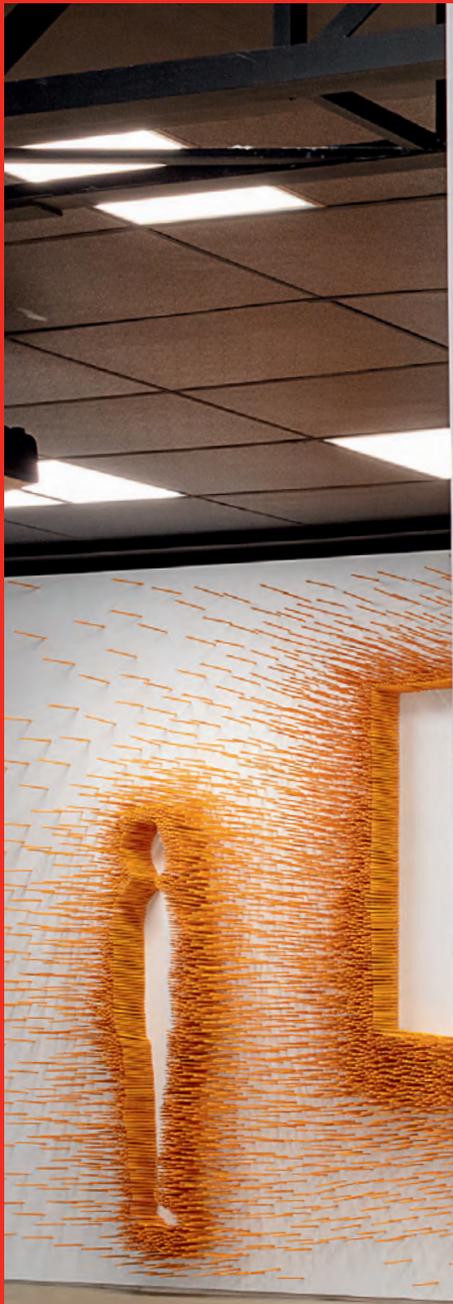
Sem título, 2007
cartão sobre papel
Clube de Coleccionadores
de Gravura MAM São Paulo



Rívane Neuenschwartz
 (Belo Horizonte, MA, 1957)
 Após da porta, 2007
 serigrafia colorida sobre papel
 Cube de Coacimadães
 de Oliveira MAM São Paulo



Sexa Boto
 São Paulo, MA 1976
 Objeto plástico, 2002
 Sólido em digital, encaixe
 plástico, 2, 3D
 Castelo de São Paulo, Brasil
 São Paulo, MA 1976
 MA 1976



Milton Machaco
Pinta de parede (2014)
Ateliê de Fátima, 2012
Instituição de Arte Contemporânea
Cidade de Curitiba
de 1995 até 2012

Elaine Basso
Pinta de parede (2014)
Ateliê de Fátima, 2012
Instituição de Arte Contemporânea
Cidade de Curitiba
de 1995 até 2012

Elaine Basso
Pinta de parede (2014)
Ateliê de Fátima, 2012
Instituição de Arte Contemporânea
Cidade de Curitiba
de 1995 até 2012



Nelson Leirer
1928 - 2011
Brasil
A palavra "Luz" 2011
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm
Colecção do Museu de Arte de São Paulo
© Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo



Marcos Galan
1940 - 2011
Brasil
Abstração vermelha 2011
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm
Colecção do Museu de Arte de São Paulo
© Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Exposição
Arte e Política
A arte brasileira do século XX foi profundamente influenciada pelo contexto político e social. Muitos artistas usaram sua obra para criticar o regime militar e defender a liberdade de expressão.



Ernesto Neto
1931 - 2011
Brasil
Noite e Dia 2011
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm
Colecção do Museu de Arte de São Paulo
© Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Rever o
explícito

Após um percurso por sombras e projeções sobre o vazio, temos algumas obras com um sentido explícito, com fotos que reconhecemos, problemas mais evidentes, porém, isso não significa que essas obras deixem de carregar uma dimensão simbólica: o ausente. O que parece muito evidente não está necessariamente dissociado de valores auferidos por quem vê as obras. Por essa razão, assuntos aparentemente mais claros podem mostrar o que não está visível, fazendo com que lugares-comuns sejam revistos como, por exemplo, nos trabalhos que trazem temas mais políticos de modo mais objetivo.

Caso emblemático da obra *Black Bloc*, de **Dora Longo Bahia**, em que sombras pretas de garrafas são sobrepostas em uma placa de cimento, trazendo à tona o grupo que teve presença atuante nas manifestações de rua no Brasil, que ficaram conhecidas como jornadas de junho de 2013. A pouca distância temporal entre o fato e a proposta da artista torna a primeira vista da obra quase natural, mas, olhando a fotografia da **Mídia Ninja**, que documenta o mesmo momento, temos a impressão de que esse período de tumulto, apesar de localizado no tempo, ainda não se desfez completamente. As táticas anarquistas de ação direta chamadas "black bloc" ressoam nas garrafas de vinagre ou produtos de limpeza usados como proteção

aos efeitos das bombas de gás lacrimogêneo atiradas pela polícia na repressão das manifestações. Não conseguimos sequer reconhecer, na imagem documental ainda atual, um sentido histórico, ou seja, o valor social carrega uma disputa em aberto.

É nessa operação política que podemos compreender o trabalho de **Jonathas de Andrade**, em que uma pequena placa com a inscrição "problemas nacionais" [problemas nacionais], gravada como uma sinalização de um gabinete oficial, transforma o burocrata ironicamente em problema. A placa pode ser colocada na exposição e logo entendemos seu apelo lógico: pensarmos sobre os dilemas políticos cotidianos e entender a infinitude histórica dessa frase. O artista não elabora problema algum, apenas nos coloca diante dessa presença latino-americana, esse terreno comum que nos circunda. Sua atitude é manifestar aquilo que sempre esteve aqui, mas de forma a percebermos sua permanência e a capacidade que tem de, infelizmente, nos oferecer identidade. Assim podemos também olhar a oposição dos cartões-postais colocados pela artista **Anna Bella Geiger** entre mulheres categorizadas pelas suas características étnicas que desarticulam essa mesma identidade e problematizam a distinção entre o nativo e o alienígena.







Mónica Pizarro Pizarro
LITTE DE PAPER
2014
Collage
100 x 100 cm

Clàudia Borrull
2014
Pintura
100 x 100 cm

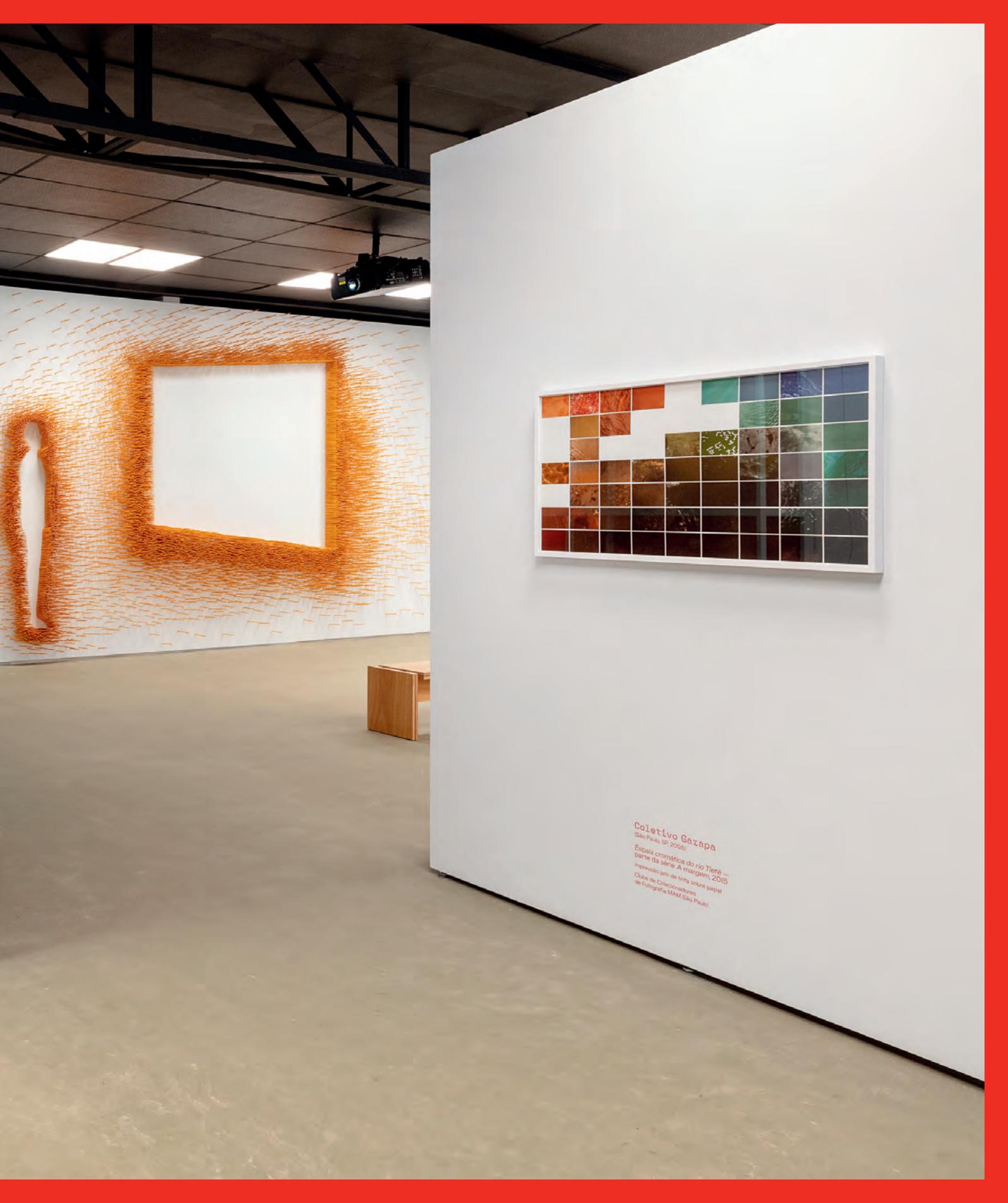
Fátima del Arque
2014
Pintura
100 x 100 cm

José Domercq
2014
Pintura
100 x 100 cm



José Domercq
2014
Pintura
100 x 100 cm

Katy
2014
Pintura
100 x 100 cm



Coletivo Garapa
São Paulo, SP, 2008
Escala cromática do rio Tietê —
parte da série A margem, 2015
Impressão jato de tinta sobre papel
Clube de Colecionadores
de Fotografia MAM São Paulo

Imaginar o
conhecido

Há nesse percurso um reconhecimento mais imediato: sabemos muito bem o que é o rio Tietê, iemanjá ou o dito popular "tirar leite de pedra". As obras aqui são evocadas de lugares muitas vezes comuns, mas sua apresentação reconstrói o imaginário que temos. Ao trabalhar com esse lugar de reconhecimento, essa imaginação compartilhada se torna uma questão. A conexão parece mais simples, mas a percepção que temos pode carregar as mesmas ambivalências das obras mais vazias e metalinguísticas da exposição, como aquelas que se referem ao próprio fazer artístico.

Em algumas dessas obras, reconhecemos uma visualidade que logo identificamos. Talvez a mais notável seja a projeção em vídeo da obra *Olinda-Celeste* de **Lucia Koch** e **Gabriel Acevedo Velarde**, em que passeamos pelos azulejos azuis de tradição portuguesa de Olinda e sua tradição colonial. Ao percorrer o estampa-do uniforme, somos interrompidos por um azulejo diferente, recoberto por outro padrão, mas, quando a câmera retorna, não são mais os mesmos azulejos. Assim, não sabemos bem onde estávamos antes; são como territórios e tempos cruzados que se perdem na repetição. É também o caso da fotografia da **Adriana Varejão** com o balcão de bar, colunas azuis ou com os típicos azulejos da tradição portuguesa no Brasil, que revelam parte da história colonial nesse adorno corriqueiro.

De maneira mais direta, **Nelson Leirner** explora a frase meio em inglês, meio em

português "yes, nós temos bananas" num quadro recoberto por imagens de selos postais da fruta, no qual há apenas um selo de verdade colado sobre as reproduções. A referência à marcha de carnaval e ao selo traz à tona a ideia de república das bananas, termo pejorativo relativo aos países latino-americanos. Esse tom crítico surge novamente nas obras de **José Patrício**, opondo o indígena e — novamente — a azulejaria portuguesa, enfrentando essas matrizes tão diversas a partir de uma representação tipicamente eurocêntrica. De maneira oposta, mas complementar, na foto de **Romy Pocztaruk** intitulada *Bombrasil*, temos uma imagem asséptica de um grande painel; a foto foi tirada na usina nuclear de Angra I. O trabalho nos coloca nesse lugar do imaginário brasileiro ligado aos grandes projetos nacionais e que contrasta com estereótipos como o da "república das bananas".

Todos acabam por carregar uma ausência ou uma espécie de labirinto entre o reconhecimento e o desencanto. Assim, *Leite de Pedra*, de **Matheus Rocha Pitta**, ilustra uma situação possível, pois a frase se refere ao dito popular ("tirar leite de pedra") que compreendemos como solução de problemas a partir do mínimo ou quase nada e que está ligado ao quase milagre realizado pelos menos favorecidos para sobreviver. O artista, em uma ação, trocou milhares de caixas de leite por pedras e, nessa obra, ele ilustra essa troca (caixa/pedra) num verso de embalagem, em uma espécie de contrapropaganda.



Tadeu Jungla
2009
2009
2009



João Paulo
2009
2009
2009



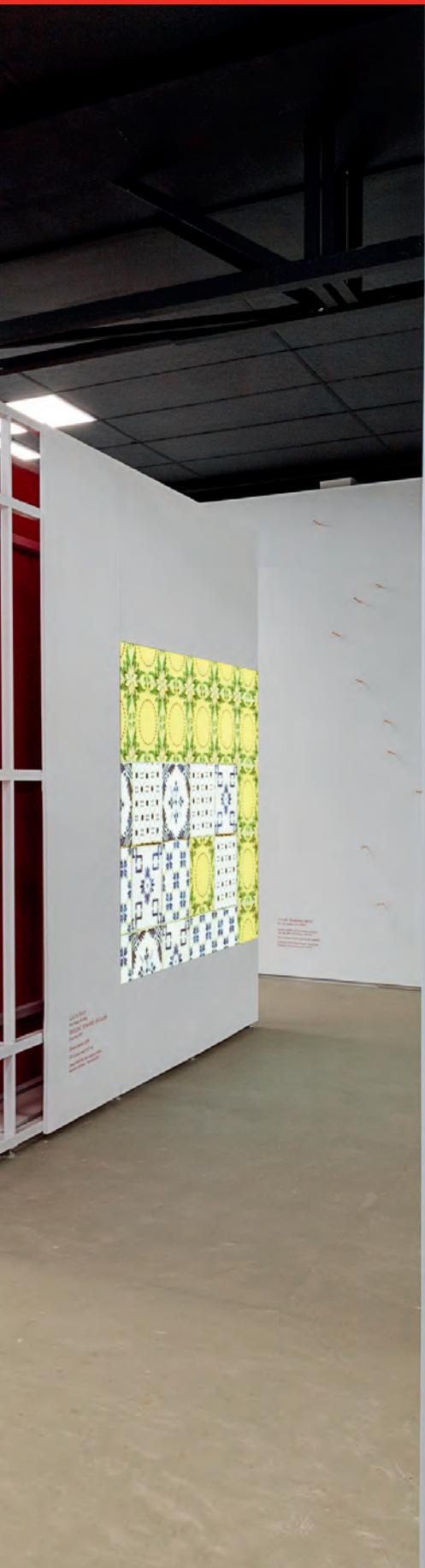
João Paulo
2009
2009



João Paulo
2009
2009

Imaginar o conhecido
2009
2009
2009







Tadeu Jungle
(São Paulo, SP 1056)
Jernanã, 2005
Dado, colunário, sonoro, 27x37
Coleção MAM São Paulo,
doação do artista.



José Patrício
Piaçola PL 9003
Piaçola, 2007
Impressão, litografia sobre papel
Clube de Colecionadores
de Fotografia MAM São Paulo

Romy Pocztauk
Bombril 2016
Impressão litográfica sobre papel
Clube de Colecionadores
de Fotografia MAM São Paulo

Convite à educação: ver, imaginar, experimental, estar

POR CINTIA MASIL, ELIDAYANA ALEXANDRINO E LUCAS OLIVEIRA

Falar do que não está presente é, na verdade, um problema pedagógico. Ao pensar as propostas educativas de uma exposição de arte contemporânea, é preciso imaginar, idealizar, convidar e se adaptar para receber os públicos em sua diversidade. Quem são? O que buscam? O que temos a oferecer? Como chegaremos até eles ou, por outra via, como eles chegarão até nós?

Em uma exposição como *Ausente manifesto: ver e imaginar na arte contemporânea*, as educadoras têm o desafio de, por um lado, compartilhar códigos e parâmetros para discutir e desvendar os procedimentos artísticos, situando o olhar dos públicos para a arte e verificando, no curto intervalo de uma conversa ou formação continuada, como é sua recepção; como esse contato reverbera em cada pessoa ou grupo. Por outro lado, esse olhar dos públicos para a arte é também mediado pelo seu próprio imaginário cultural, vivências e interesses, afinal, cada obra de arte é um *relato aberto*. Cada visitante elabora suas próprias interpretações sobre a arte e imprime, com isso, um outro significado cultural sobre ela. Nesse sentido, cada prática educativa é um *dever* de reinvenção do olhar e dos discursos da exposição, para os públicos e para as educadoras.

Ao elaborar a programação educativa da exposição *Ausente manifesto: ver e imaginar na arte contemporânea*, houve um interesse em cruzar tal concepção educativa com as qualidades do contexto em que a exposição aconteceria: a recém-inaugurada unidade do Sesc em Mogi das Cruzes. Novo espaço, novos públicos e uma programação a ser construída. Com essa conjuntura, os esforços educativos para *ver e imaginar* com a arte ganharam também o desejo de tentar dialogar com o território, construindo uma relação com o entorno que funcionasse como um marco para aproximar esse público para além do tempo estrito dessa mostra. Trata-se, com efeito, de uma tentativa: a criação de vínculo que deve ser verificada, construída, aprimorada e que certamente se consolidará somente com o tempo.

Um outro dado de complexidade se somava a esse intento: a transição, não concluída, do isolamento social para as ações presenciais, no contexto da pandemia de Covid-19. Em meio a tantas incertezas, como ressignificar e qualificar aquilo a que chamamos *presença*? Em que condições adentramos, permanecemos, *estamos* quando retomamos ou vemos ser retomadas as práticas, espaços, códigos com os quais operávamos nossas vidas antes da traumática e dolorosa experiência pandêmica? Com quais cuidados, afetividade e protocolos sanitários atuaríamos no contato com

os públicos? Ou, ainda, de que modos os recursos digitais nos permitiriam chegar, virtualmente, mais longe, para conversar com aquelas pessoas que não podem ou ainda não querem se submeter ao risco do encontro?

Tais reflexões ampliam, do ponto de vista da educação, a ideia de *ver e imaginar com a arte contemporânea*. *Ver e imaginar* são também reflexo, condição, fundamento mesmo da nossa relação com o outro e com o território. Essas relações precisam ser cuidadas, pensadas, criadas, experimentadas. Nesse sentido, tanto a programação educativa da mostra como a publicação que dela se desdobra são um convite a ver, imaginar, experimentar e estar juntos, mesmo quando separados.

■

Diante de tantas variáveis e com uma equipe integralmente composta por educadoras formadas, a programação foi desenhada em torno dos eixos: a) oficinas educativas; b) ciclo de conversas virtuais; c) formação continuada de professores; d) propostas educativas para as redes sociais do Sesc Mogi das Cruzes. Cada um desses eixos partia de um recorte de obras da coleção do MAM, em exposição, para se desdobrar em uma reflexão e um fazer com vistas ao diálogo com um público específico.

Os três textos consecutivos desta publicação foram escritos pela equipe

de supervisoras e educadoras da exposição no Sesc Mogi das Cruzes, realizada entre novembro de 2021 e fevereiro de 2022. Eles apresentam recursos e caminhos pedagógicos que podem ser experimentados por quaisquer pessoas, mas, especialmente, por professoras e educadoras.

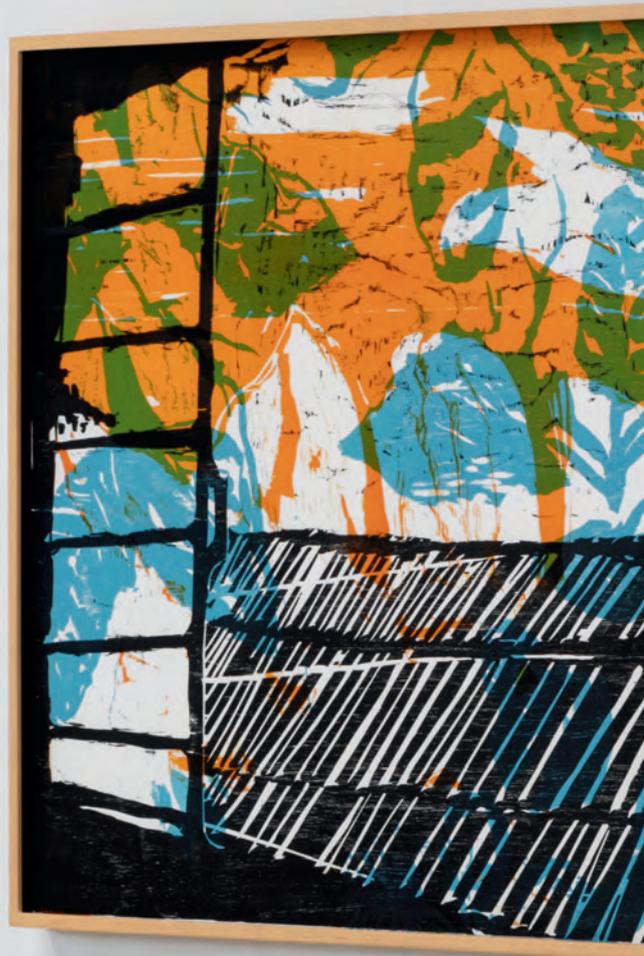
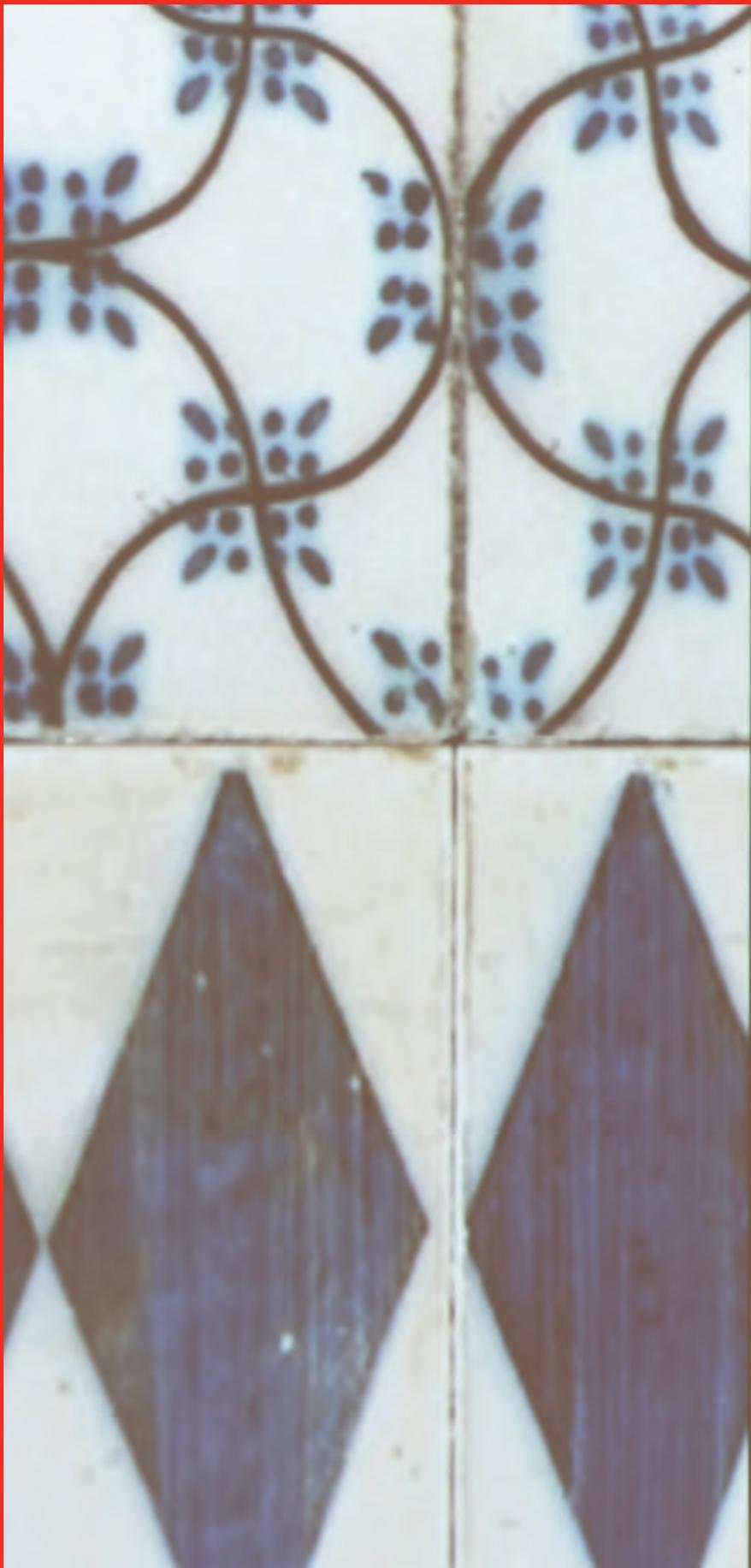
O texto "Presenças partilhadas: *Ausente manifesto* nas redes", escrito por Cintia Masil e Elidayana Alexandrino, apresenta algumas reflexões sobre o trabalho remoto e o contexto da pandemia de Covid-19 para a educação em exposições de arte e desloca para a publicação um conteúdo formativo elaborado para as redes sociais do Sesc. Elas discutem cinco noções importantes para se aproximar e compreender a arte contemporânea: reprodutibilidade, apropriação, deslocamento, ressignificação e materialidade. Trata-se de uma cuidadosa tentativa de ocupar as redes como espaço formativo e continuidade dos esforços educativos da exposição.

O texto "Fazer e pensar o contemporâneo: experimentações com a arte" reúne quatro propostas elaboradas pelas educadoras da mostra e realizadas no âmbito das oficinas educativas da mostra. Nas propostas, Caroline Machado, Fernando Saab, Rafaela Cardoso Federici e Samara Costa se aproximam da noção de *experiência poética* do MAM Educativo e apresentam propostas ora relacionadas a produção visual específica, ora orientada para

a experiência. Trata-se de propostas que podem ser feitas em casa ou convertidas em conteúdo de orientação pedagógica.

Por fim, o texto "Práticas integradoras na formação de professores" apresenta a plataforma conceitual sobre a qual se construiu a proposta de formação de professores da exposição *Ausente manifesto: ver e imaginar na arte contemporânea*. Em dois encontros, cada um com a participação de convidados especiais, as professoras são convidadas a refletir e experimentar a partir da relação interdisciplinar entre a arte (contemporânea) e outros campos do saber, tão pautada nos novos currículos da educação formal.

Essa configuração da publicação reflete, em parte, a programação realizada no Sesc Mogi das Cruzes e as ideias de educação ali colocadas à prova. Reflete também os interesses, conhecimentos e práticas da equipe dessa primeira edição da mostra. Espera-se que essas ideias possam ser recebidas e operacionalizadas em diferentes contextos e que contribuam para a criação de uma relação contextualizada, produtiva e imaginativa com a arte contemporânea.



Presenças partilhadas – *Ausente Manifesto* nas redes

CINTIA MASIL E ELIDAYANA ALEXANDRINO

"O olho vê, a lembrança revê, e a
imaginação transvê...
É preciso transver o mundo"
Manoel de Barros

O trabalho em mediação cultural está inserido no campo da Educação e é, portanto, um ato intencional e diretivo, como diriam Paulo Freire¹ e Dermeval Saviani². Isso significa dizer que as ações educativas se pautam por objetivos e propósitos organizados que articulam os conteúdos culturais-cognitivos aos didáticos-pedagógicos de modo a partilhar saberes entre objeto cultural, públicos e educadores/as.³ Além de socializar os conhecimentos elaborados historicamente pela humanidade,

1 Freire, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 37ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

2 Saviani, Dermeval. *Escola e democracia*. 42ª ed. Campinas: Autores Associados, 2012; *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. 11ª ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2013.

3 Darras, Bernard. "As várias concepções da Cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural". In: Barbosa, Ana Mae; Coutinho, Rejane Galvão (orgs.). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 23-52.

trabalhar com educação também requer um olhar cuidadoso para os aspectos afetivos, considerando os sonhos e desejos envolvidos.

Sonhar diante de uma pandemia como a que vivemos — que perdura e envolve luto — e de uma política nacional desastrosa — que acarretou centenas de milhares de mortes e o aumento das desigualdades — exige imaginação viva, na tentativa de construir mundos possíveis nesse cenário distópico. Imaginação — palavra que vem do latim *imago* (imagem, representação) e que possui raiz indo-europeia *mag* (modelar) e *magh* (poder) — é fonte de poder, de construção de outras realidades.

Em 2020, a pandemia abalou todas as esferas da sociedade com a necessidade de distanciamento social — inclusive o campo da cultura, com o fechamento de museus e equipamentos culturais. Diante dessa nova realidade, as equipes educativas das exposições precisaram se reinventar e ocupar os ambientes digitais, desenvolvendo propostas pedagógicas para aproximar os diferentes públicos. Até este momento, mesmo com o avanço das tecnologias digitais em rede (TDRs), não era comum, para os setores educativos, produzir e compartilhar conteúdos digitais e a distância. Com as multtelas ocupando boa parte do cotidiano, e nossa relação com as redes sociais transformada, desenvolver uma programação para os públi-

cos nessa circunstância exigiu de nós um comprometimento ético e sensível com o momento.

Um dos grandes desafios a ser enfrentado seria promover encontros educativos em ambientes digitais com o mesmo rigor ético, estético, cognitivo e afetivo realizado nos espaços físicos. A presença do público diante do/a educador/a e das obras dentro do espaço expositivo sempre foi uma dimensão inegociável nas visitas educativas, tempo-espaço das possibilidades de construção de diálogo que se davam para além do conteúdo das palavras, e sobretudo dos não ditos. No *tête-à-tête* era possível ouvir e ver os olhares, os gestos, as posturas, os silêncios. Nesse sentido, nós nos perguntamos: o que é presença? O que é educação presencial? Como ensinar a ver e a interpretar obras a distância? Como chamar atenção para o fato de que o encontro com uma obra de arte pode se dar pelo encanto, mas também pelo estranhamento, pelo incômodo ou pela risada? Como utilizar recursos das redes sociais para mediar essas relações e esses enfrentamentos? Como pensar a presença além do espaço físico?

Longe de oferecer uma resposta, queremos indicar aqui um "estado de presença" que exige da pessoa uma escuta atenta, uma atenção plena, um olhar consciente sobre as obras e as reflexões acerca das mesmas. Apenas nessa condição seria possível instaurar o que

Jorge Larrosa⁴ chama de *dialógica da transmissão*: uma conversa verdadeira, franca e horizontal na qual as pessoas implicadas no diálogo consigam **dar e receber** a palavra. Isso porque precisamos enfrentar o jogo triplo das palavras: a palavra dita, a palavra ouvida, a palavra que é.⁵ Uma palavra está para além da materialidade e se torna presença ao ser evocada, lida, pensada. Não pretendemos, com isso, dizer que uma ação educativa realizada em ambiente digital seja semelhante ao encontro que acontece de corpo presente, tampouco que essa possa substituí-la. O que propomos é um questionamento sobre a qualidade desse "estado de presença".

Enquanto educadoras, nosso objetivo é mostrar que há várias formas de ver e de interpretar a arte; que esse processo educativo parte inicialmente dos saberes, das memórias e dos afetos dos públicos; e que caminha sentido à socialização dos conhecimentos elaborados historicamente pelo universo da arte. Assim, elaboramos uma proposta educativa de aproximação com os conteúdos da exposição para ser compartilhada nas redes sociais. Essa proposição foi dividida em três frentes: cinco *cards* com reflexões e provo-

cações sobre arte contemporânea (com textos escritos por nós), quatro vídeos com experimentações poéticas (desenvolvidos pelas educadoras) e três vídeos com mediação afetiva (depoimento de funcionários do Sesc).

Para os *cards*, selecionamos alguns dos procedimentos mais utilizados na arte contemporânea, de modo a instrumentalizar os públicos sobre suas especificidades e seus códigos, sendo eles: reprodutibilidade, apropriação, deslocamento, resignificação e materialidade. Por conta da limitação do suporte de uma publicação, apresentamos aqui apenas os conteúdos dos *cards*, mas gostaríamos de afirmar o convite para que visitem o perfil do Sesc Mogi das Cruzes e possam acompanhar outros modos de pensar a mediação cultural.

Embora a exposição *Ausente Manifesto: ver e imaginar na arte contemporânea* tenha sido inaugurada em uma fase de reabertura dos espaços de cultura e de avanço vacinal da população adulta, nunca foi possível esquecer que ainda vivemos em um contexto de crise sanitária e humanitária. Ao desenvolvermos esse conteúdo para o Instagram do Sesc Mogi das Cruzes, primeira unidade na região do Alto Tietê desejamos que nossas palavras, pensadas e escritas, se materializem em um corpo presente e desejante, e que possam dialogar com os mais variados públicos.

⁴ Larrosa, Jorge. "Dar a palavra: notas para uma dialógica da transmissão". In: Skliar, Carlos. *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

⁵ Larrosa, op. cit., p. 290.



NELSON LEIRNER

"Yes, nós temos bananas...", 2001

1

Reprodutibilidade: Nelson Leirner

A risada pode instaurar o diálogo, trazendo à tona aquilo que está escondido, oculto ou silenciado?

Ao utilizar objetos fabricados em larga escala pela indústria cultural, Nelson Leirner

brinca com o imaginário produzido pela sociedade do consumo. Colecionando objetos banais e elementos da cultura popular brasileira, sua produção artística traz aspectos irônicos e contestadores, com forte teor crítico e reflexivo, rompendo com os suportes tradicionais da arte. Na obra "Yes, nós temos bananas...", o artista cria uma imagem composta por um selo postal original e uma multiplicidade de cópias, ironizando, por um lado, a noção do que é verdadeiro ou falso e, por outro, a construção da nossa identidade nacional.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra.⁶

A industrialização, caracterizada pela fabricação em série e pelo consumo excessivo de seus produtos, interferiu na sociedade e não poderia deixar de modificar o universo da arte. Com o desenvolvimento do processo industrial e o surgimento da reprodutibilidade técnica, a arte passa a utilizar objetos seriados, rompendo com procedimentos

⁶ Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2013.



MAREPE *O telhado, 1998*

e suportes tradicionais. Desse modo, o que se chamava "obra de arte" perde sua singularidade, autenticidade e originalidade, passando a ser multiplicada, reproduzida e copiada — procedimento incorporado pelo sistema da arte. Essa dinâmica transforma a relação entre obra e público, deixando de ser exibida em circuitos restritos e alcançando um número cada vez maior de pessoas.

2

Apropriação: Marepe

O que determina o trabalho de um artista: o esforço para construir o pensamento ou a ação de manipular a matéria?

Nas obras de Marepe, arte também se constrói com ideias e memórias. Em seus trabalhos, o artista evoca memórias afetivas de sua infância na cidade de Santo Antônio de Jesus, no Recôncavo Baiano: seu pai trabalhava em loja de material de construção e seu avô era carpinteiro. O artista se apropria da estética dos objetos do cotidiano, reorganizando sua função e

conferindo-lhes novas leituras. Assim, ao transferir o teto de uma casa para um espaço expositivo, Marepe reconstrói outras possibilidades de ver o mundo, ativando nosso imaginário.

*Pode alguém fazer obras que não sejam 'de arte'?*⁷

Em 1913, o artista francês Marcel Duchamp abalou as estruturas do sistema da arte com seu primeiro *readymade* (quando a obra é criada a partir de um objeto industrial ou artesanal com pouca ou nenhuma modificação feita pelo artista). Ao se apropriar de um objeto pronto, produzido pela indústria, o artista colocava em xeque a questão de que a materialidade não é suficiente para definir o que é arte.

3

Deslocamento: Jonathas de Andrade

Quando mudamos um objeto de lugar, mudamos também sua função?

Jonathas de Andrade trabalha com vídeos, fotografias e instalações. A obra é uma pequena placa na qual lemos a seguinte inscrição em espanhol "problemas nacionales" [problemas nacionais]. Ao deslocar para uma exposição de arte um objeto típico de uma instituição administrativa-burocrática, Jonathas nos chama atenção para aspectos políticos e sociais, sempre complexos e conflituosos, da América Latina.

*O mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço.*⁸

A arte contemporânea propõe questionar o espaço da arte e o fazer artístico,

7 Duchamp, Marcel. "A l'Infinifif". In: *Writings of Marcel Duchamp*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

8 Augé, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.



JONATHAS DE ANDRADE *Problemas Nacionales*, 2012

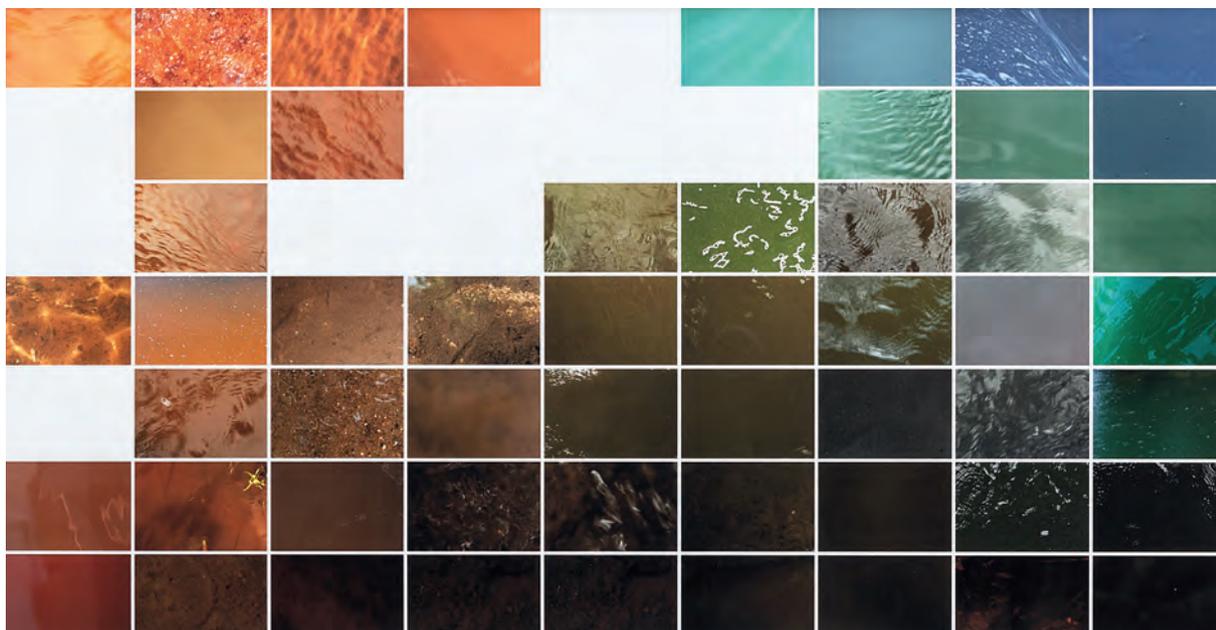
trazendo ao debate aspectos relacionados ao mercado e ao sistema de arte. Em negação às galerias e aos museus, alguns artistas passaram a construir suas obras em ambientes externos, modificando as políticas de exibição. Outro procedimento é inserir, nesses espaços, objetos que normalmente não possuem propriedades artísticas. Ao deslocar uma placa de um ambiente burocrático para uma exposição de arte, Jonathas de Andrade nos chama atenção para os jogos de sentidos e interpretações possíveis numa obra.



Ressignificação: Coletivo Garapa

O que acontece quando a obra encontra o público? E quando os públicos se encontram diante da obra?

O Coletivo Garapa, formado por dois fotógrafos, percorreu mais de mil quilômetros da extensão do rio Tietê, baseando-se no trabalho de artistas viajantes que, desde o século XVI, viajavam pe-



COLETIVO GARAPA *Escala cromática do rio Tietê – parte da série A margem, 2015*

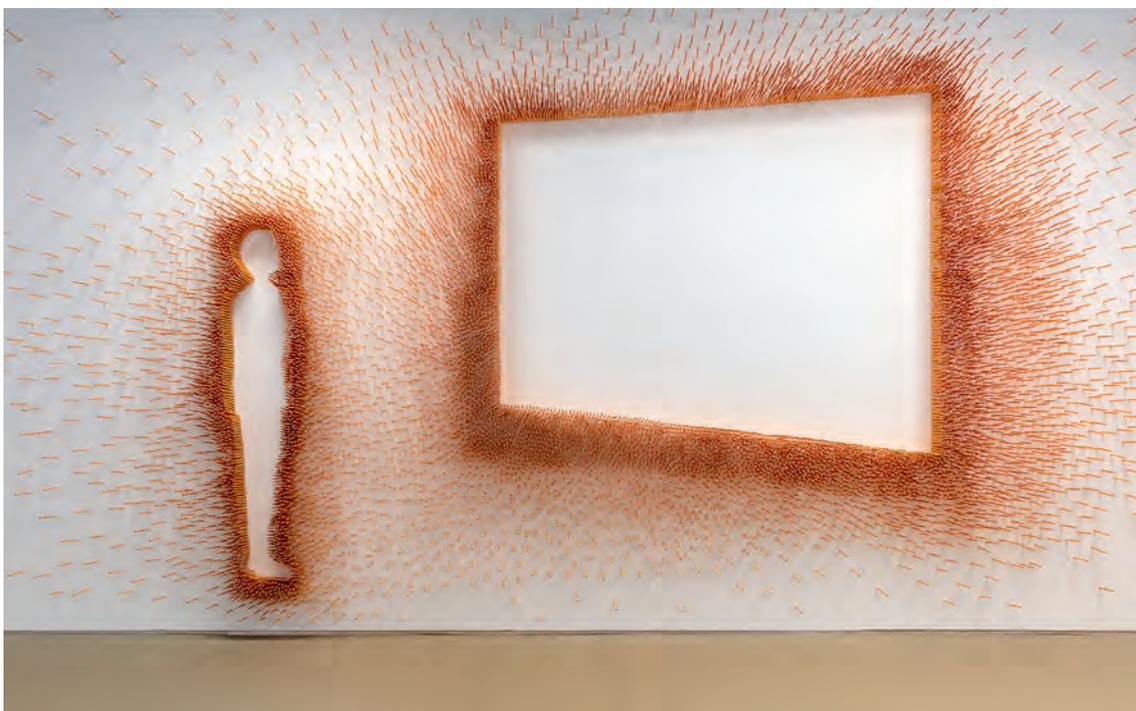
los rincões do Brasil. Os artistas catalogaram e documentaram as diferentes colorações do rio Tietê ao longo de sua margem, nas cidades de Salesópolis, São Paulo, Itu, Barra Bonita, Penápolis e Itapura. Na contramão da maioria dos rios que desaguam no mar, o Tietê percorre os relevos cartográficos do estado de São Paulo, deslizando sentido interior desde o Alto Tietê, na região de Mogi das Cruzes, até o Baixo Tietê, no município de Itapura, divisa com Mato Grosso do Sul.

Ninguém entra em um mesmo rio uma segunda vez, pois quando isso aconte-

ce, já não se é o mesmo, assim como as águas que já serão outras.⁹

Diante da obra *Escala cromática do rio Tietê*, podemos refletir sobre as mudanças sofridas pelo rio tanto no que se refere às condições ambientais quanto à intervenção humana. Assim também podemos compreender a arte enquanto fenômeno histórico — e, portanto, sujeita às modificações e ressignificações

9 Éfeso, Heráclito de. [Frases e pensamentos]. In: Pensador. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/OTY4NzI4/>. Acesso em: 14 jan. 2022.



JOSÉ DAMASCENO *Nota sobre uma cena acesa ou os dez mil lápis, 2000*

realizadas pela humanidade. Ao deixar lacunas em branco na montagem da foto, o Coletivo Garapa convida o público a participar dessa escala cromática, preenchendo os espaços vazios com seu olhar, sua memória, seu desejo ou sua imaginação.

5

Materialidade: José Damasceno

A materialidade da arte determina nossa forma de olhar e de nos relacionar com ela?

Na obra *Nota sobre uma cena acesa ou os dez mil lápis*, o artista José Damasceno utiliza dez mil lápis como matéria, deslocando sua função. Geralmente, utilizamos um lápis para esboçar um desenho,

escrever, materializar as ideias, tornar visível o que está apenas no pensamento. Aqui, no entanto, os lápis amarelos tornam-se extensão da própria parede branca, delimitando o espaço negativo do "desenho": uma pessoa olhando para um retângulo (que pode ser uma obra, uma janela, uma moldura) — ação idêntica àquela realizada pelo público.

Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas [...], numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo.¹⁰

No início do século XX, artistas passaram a fazer uso de objetos do cotidiano para criação de suas obras. Com isso, o debate sobre as linguagens artísticas incorpora materialidades diversas daquelas tradicionais (argila, mármore, tintas, grafite etc.), expandindo-se. A linguagem tridimensional não se restringe ao procedimento escultórico de modelar ou desbastar a matéria, mas sim em seu modo de criar composições com volumes, profundidades, texturas e espacialidade. Nesse sentido, o trabalho de Damasceno convida à aproximação e ao distanciamento dos corpos, brincando com o foco ilusório do público.

¹⁰ Krauss, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". *Arteversa*, UFRGS, 2015.

Fazer e pensar o contemporâneo: experimentações com a arte

CAROLINE MACHADO, FERNANDO SAAB, RAFAELA FEDERICI E SAMARA COSTA

Ao longo da programação da exposição *Ausente Manifesto: ver e imaginar na arte contemporânea*, as educadoras desenvolveram um programa de oficinas que, a partir do olhar cuidadoso para uma ou mais obras em exposição, propunha uma *experiência poética*. Uma experiência poética, na terminologia do MAM Educativo, é uma proposição que aproxima os públicos da arte por meio de uma vivência ou um fazer artístico. Ela pode ser orientada à produção e experimentação com uma técnica artística específica, dentro da lógica das oficinas de arte, mas pode também fundamentar-se em uma experimentação sensorial, lúdica, direcionada ao canto, a práticas corporais ou a brincadeiras da cultura tradicional. Assim, o contato com a arte extrapola os âmbitos do olhar e do discurso verbal e explora uma relação com a arte mediada pelo fazer, criar, imaginar.

As quatro proposições abaixo destacadas apresentadas foram criadas pelas educadoras, com foco na programação elaborada para o período da exposição, que coincidia, no Sesc Mogi das Cruzes, com as férias do período letivo escolar. Essas ou outras proposições foram também transformadas em video-oficinas, compartilhadas nas redes sociais da unidade. Finalmente, encontram nesta publicação um modo de difundir essas práticas e seu fundamento pedagógico, podendo ser aplicadas em contextos educacionais ou feitas em casa. Todas elas podem ser adaptadas para incorporar elementos críticos ou lúdicos, a depender da faixa etária e interesses das leitoras e leitores.



WALTERCIO CALDAS
O colecionador, 2003

Oficina Colecionando palavras

POR CAROLINE MACHADO

Inspirada na obra *O colecionador* (2003), do artista Waltercio Caldas, esta oficina propõe a criação de uma coleção de palavras. Essa proposta contempla um duplo movimento: em primeiro lugar, oferece subsídios para elaborar e am-

pliar essa coleção pessoal em um tempo determinado; em segundo lugar, convida à reflexão sobre os efeitos, a dimensão subjetiva e o potencial criativo que envolve o ato de colecionar.

Antes de realizar esta proposta, observe a imagem. A leitura e interpretação das obras de arte é um recurso importante para estimular e embasar a experimentação artística. Isso nos oferece critério para nos relacionarmos com a arte e para experimentarmos.

O que você vê na imagem? Quais semelhanças e diferenças há nas figuras representadas?

O que o título da obra pode nos dizer sobre ela? E que conexões podem ser feitas entre o nome, a palavra e as imagens apresentadas?

É possível colecionar palavras?

Você já pensou que uma palavra pode ser uma imagem?

Quantas representações/imagens uma palavra pode ter?

Em seus processos artísticos, Waltercio Caldas trabalha com pintura, escultura, desenho e fotografia. Faz uso do humor e da ironia, provocando o público a indagar sua própria percepção visual: *o que vejo é o que penso ver?* Suas obras têm uma intrínseca relação com a arte conceitual, que diz respeito mais às ideias ou reflexões que aquela obra instiga do que necessariamente à expressão de alguma subjetividade artística, à materialidade ou ao modo de produção específico. A arte conceitual, vanguarda surgida nos Estados Unidos e na Europa nos anos 1960 e 1970, instaura na arte um campo reflexivo que exige do público uma atitude investigativa no

contato com a obra. O pensamento, as ideias que originaram e embasaram o trabalho, tudo isso importa em condições de igualdade com a dimensão estética da obra. Dessa forma, o processo de elaboração e feitura por trás da obra torna-se central para a apreensão e fruição da arte.

Waltercio deu o título *O colecionador* à obra na página ao lado. Esse título nos leva a pensar sobre o ato de colecionar, que consiste em reunir objetos e/ou materiais de uma mesma natureza ou que tenham alguma característica que os assemelha. Uma coleção de arte, por exemplo, pode ser composta por pinturas, esculturas e fotografias. As materialidades dos itens podem ser as mais diversas, pois o ponto que as une é a relação entre o conjunto de obras colecionadas.

Por que colecionar? Há inúmeras razões pelas quais colecionamos, sejam elas históricas (reunindo documentos para a melhor compreensão do passado), afetivas (coleccionando algo de que gostamos) ou até mesmo mercadológicas (com a intenção de que algum dia essa coleção renda algum valor monetário). Na arte, a ideia de coleção é muito importante, pois é dessa forma que a maioria dos espaços da arte se formam, como museus. A coleção é o ponto de partida de sua atuação. É o caso do Museu de Arte Moderna de São Paulo — MAM, que, apesar de ter a palavra "moderna", tem um acervo constituído

principalmente de arte contemporânea. Quer dizer, embora a arte moderna remeta majoritariamente à produção artística da primeira metade do século XX no Brasil, a coleção desse museu é formada de obras mais recentes, posteriores a esse período.

No caso da obra *O colecionador*, quem seria esse sujeito que coleciona? Há algo sendo colecionado na obra? Se sim, o que seria?

Na imagem, podemos observar a palavra FIM repetidas vezes, porém, representada de diferentes formas, cada uma apresentada com uma tipografia, cada palavra com seu adorno e simbologia. A partir disso, proponho uma leitura possível da obra: será então que, na imagem, podemos ver uma coleção de FINS? A quais fins ou a qual finalidade esse conjunto se refere? Trata-se de uma coleção composta por uma única palavra em diversas configurações visuais.

A palavra é mais que algo escrito ou verbalizado. Uma palavra é também uma forma, representação. Mas ela é

uma expressão subjetiva, que tem poder e significação.

Com base nestas reflexões, convido você a criar uma coleção a partir de uma única palavra, refletindo sua compreensão sobre essa palavra, suas memórias, vivências e ideias sobre como essa palavra pode ser apresentada, de modo a dar-lhe muitos modos de existir e reverberar no mundo.

Colecionar também é um ato criativo, e exige sensibilidade e dedicação. Você precisará escolher uma palavra. Sugiro que deixe essa palavra invadir os seus dias; que preste atenção, escute e olhe para as formas como ela pode aparecer no seu cotidiano. Pense no tempo que pretende dedicar a essa experiência. Você pode criar e reunir suas palavras em dias e semanas determinados ou ao longo do tempo que desejar, enquanto houver possibilidade e desejo de criar e experimentar essa proposta.

Ao lado, há algumas sugestões de como você pode formar sua coleção de palavras.



Passo a passo

1 Escolha uma palavra para ser colecionada. Neste caso, vamos utilizar a palavra "tempo".



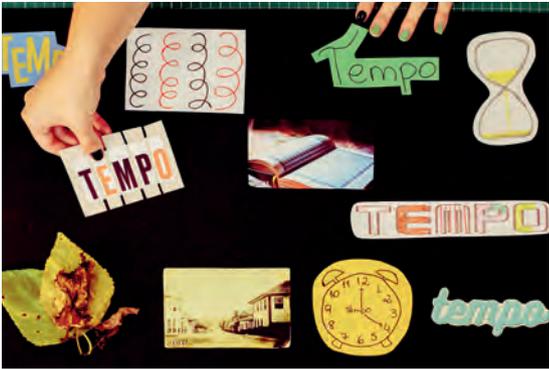
2 Separe e tenha sempre à mão alguns materiais ou recursos com os quais gostaria de montar essa coleção. Exemplos: revistas e jornais; papéis e lápis de várias cores; livros antigos.



3 Agora é o momento de criar. Você pode escrever a palavra, adorná-la, criar um desenho que a represente.



4 Caso queira usar palavras impressas em livros, revistas ou equivalentes, você pode recortar a palavra sistematicamente todas as vezes em que ela aparecer.



- 5 Você também pode encontrar formas poéticas de trazer a palavra escolhida para sua coleção. Neste caso, escolhi uma folha caída como um signo que também remete ao tempo e a sua passagem. Com esses desvios, a coleção se amplia e ganha novas formas e sentidos.
- 6 É importante considerar um modo de organizar e apresentar sua coleção. Ela pode ser guardada em uma caixinha especial ou pode, como no caso da obra *O colecionador*, do artista Waltercio Caldas, ser organizada em uma composição sobre um papel resistente.



GILVAN BARRETO *Postcards from Brazil – Voo da morte, RJ, 2016*

Oficina Para além da imagem

POR SAMARA COSTA

Esta experiência poética propõe a interferência em uma fotografia, com o intuito de destacar, na imagem, a relação entre o visível e o invisível, o presente e o ausente. Ela nos convida a intervir na fotografia para retirar ou inserir elementos que ampliam ou tensionam suas leituras, instigando a atenção a elementos da imagem

que não são imediatamente identificáveis, inteligíveis, visíveis.

Observe atentamente a imagem.

O que você vê nessa fotografia?

No que o recorte retangular feito na fotografia faz você pensar?

Há outras informações que possamos interpretar na imagem?
E na legenda?

Como você relacionaria o título da obra e a imagem?

Nesse sentido, o que o retângulo branco revela ou esconde?

A arte não é só talento, mas sobretudo coragem.

Glauber Rocha¹

Na exposição *Ausente Manifesto: ver e imaginar na arte contemporânea*, há um convite a olhar, observar, entre outras coisas, a ausência que, de diversas formas, é insinuada pelas materialidades e narrativas das obras. O que as imagens revelam? O que elas desvelam? Quais insinuações elas fazem sobre a ausência? Como nosso pensamento, memória e afetos preenchem/contribuem para darmos sentido àquilo que não está nas imagens?

Se, tal como destaca a curadoria da mostra, "o manifesto é o meio pelo qual o artista nos estimula a refletir", podemos nos perguntar: a quais manifestações as obras expostas se dedicam e quais ausências insinuem.

¹ Rocha, Glauber; Claret, Martin e Fonseca, Cristina (orgs.). *O pensamento vivo de Glauber Rocha*. M. Claret Editores, 1987, p. 45.

Gilvan Barreto é um dos artistas que integram a exposição. O projeto *Postcards from Brazil* — esse que vemos representado na imagem da página anterior — foi o primeiro trabalho no qual o artista conseguiu cruzar as noções de *natureza* e *política*, que se tornaram centrais em sua poética. Ele realizou uma profunda pesquisa dos cartões-postais sobre o Brasil difundidos massivamente no exterior pela Agência Brasileira de Promoção Internacional do Turismo — Embratur. A Embratur foi uma autarquia criada pela Ditadura Civil-Militar (1964-1985), com a intenção de melhorar a imagem do Brasil no exterior, apesar da ruptura democrática instaurada pelos militares, empresariado e pelas elites nacionais. A pesquisa do artista resultou no mapeamento dos postais que ilustram paisagens nas quais ocorreram crimes, assassinatos ou, na terminologia do direito internacional, graves violações aos direitos humanos (crimes perpetrados pelo Estado contra a própria população).

Com a pesquisa e empréstimo da imagem desses cartões-postais, instaurados como um dos passos da criação e embasamento da obra, o artista levou a cabo um procedimento de *apropriação* — um procedimento usual na arte contemporânea. Ele deslocou imagens de um contexto específico para o âmbito da arte, dando a elas um novo significado e ampliando nosso olhar da arte para outros campos da vida social

nos quais as imagens exercem um papel específico.

Há diversas formas de contar e revisar criticamente a história de uma época. Historiadores, jornalistas, artistas, comunicadores digitais e outros se utilizam de variados recursos, fontes, documentos para reconstituir ou recontar a história. Por meio desses recursos, podemos acessar diferentes pontos de vista, narrativas, contextos, leituras dos fatos. Esse arcabouço de fontes, esse arquivo, nos permite formular nossas próprias opiniões sobre a história.

Apesar das diversas leituras que podemos fazer dessa imagem — e apesar do fato de ser ela uma obra de arte —, ela carrega consigo uma dimensão arquivística e documental contra a qual não cabe qualquer objeção. Isto é, ainda que seja uma obra criada pelo artista, ela mobiliza um fato histórico amplamente documentado para o qual não cabe objeção. Nós podemos imaginar, relacionar, comparar, discutir a experiência que a imagem insinua. Mas esse esforço interpretativo não suplanta a gravidade da experiência histórica que a imagem insinua. O contato com essa obra necessariamente articula as dimensões ética e estética da imagem.

"Estou fazendo isso não como artista ou como fotógrafo, mas por uma necessidade de falar. Estamos voltando agora o mais próximo possível dos

anos sessenta. E pode chegar mais, pode piorar mais um pouquinho", adverte Gilvan Barreto.²

Quando, tal como no caso brasileiro, um regime político impede que determinadas informações sejam divulgadas e historicizadas, é preciso criar outras formas de comunicação para driblar a censura e fazer com que os fatos cheguem ao público. Muitas vezes a arte cumpriu — ainda cumpre — o papel de contar, rever, dar forma, imagem e voz às histórias que não puderam ser contadas, para que possamos imaginar e conhecer a história, apesar da contingência ou insuficiência das obras de arte. Talvez, como diria Didi-Huberman, possamos pensá-las como aquilo que são: imagens, apesar de tudo, ou um esforço que, ainda que parcial, é digno de nossa atenção. Se consultarmos nosso próprio imaginário sobre a história do Brasil, muito do que conhecemos nos foi — e é — contado através de músicas, da literatura, do teatro e das artes visuais, que nos fornecem indícios estéticos e documentais de uma expe-

² Weissheimer, Marcos. "Exposição mostra cenário de crimes da ditadura em cartões-postais do Brasil". Entrevista publicada no jornal *Sul21*, em 15 de maio de 2016. Disponível em: <https://sul21.com.br/ultimas-noticias-geral-areazero-2/2016/05/exposicao-mostra-cenarios-de-crimes-da-ditadura-em-cartoes-postais-do-brasil/>. Acesso em: 14 jan. 2022.

riência histórica da qual participamos e da qual, por estarmos nela imersos, não conseguimos tomar distância para observar e refletir.

Atentemo-nos ao procedimento estético realizado por Gilvan Barreto na obra *Postcards from Brazil – Voo da morte, RJ*, quando o artista retira um retângulo da imagem. Ele conduz nosso olhar para esse espaço vazio. A partir daí, a ênfase da imagem não está mais na paisagem idílica, mas no estranhamento, no mistério, na ausência, na curiosidade que o retângulo vazio, que a ausência na imagem incita. O que havia naquele retângulo? O que essa paisagem não mostra? O que não contava a propaganda turística?

Ao olhar a bela paisagem, o observador pode não imaginar a carga histórica que ela carrega. O retângulo retirado da imagem está lá para lembrar as pessoas desaparecidas, mortas e arremessadas ao mar naquela região. Esta é apenas uma das fotos utilizadas pelo artista no projeto *Postcards from Brazil*. Nos postais, ele acrescentou testemunhos de pessoas que revelam os crimes cometidos, bem como o número de mortos ou desaparecidos naquela região.³

Na entrevista concedida pelo artista ao jornal *Sul21*, Gilvan destaca outros ele-

mentos envolvidos na pesquisa e elaboração da série:

Não sei exatamente por qual razão, muitas pessoas foram levadas para serem executadas em ambientes bonitos da nossa natureza. Decidi registrar os crimes das ditaduras nestes cartões-postais como se estivesse evidenciando cicatrizes na paisagem. Você olha para aquelas paisagens lindas, nossa vitrine para o exterior e, se prestar atenção, verá que grandes violências foram praticadas ali a mando do próprio Estado.

(...) Eu decidi usar essas próprias imagens da Embratur e de algumas secretarias estaduais e municipais, que serviram para ocultar crimes da ditadura. Uma parte do material que utilizei foi cedido pela Comissão Nacional da Verdade.⁴ Eu me apropriei dessas imagens e fiz incisões nas mesmas, cortando pedaços

3 Imagens disponíveis em: <https://www.gilvanbarreto.com/Postcards-from-Brazil>. Acesso em: 14 jan. 2022.

4 A Comissão Nacional da Verdade foi instaurada no Brasil pelo governo federal em novembro de 2010, como resposta à condenação do país pela Corte Interamericana de Direitos Humanos pelos crimes cometidos pelas autoridades do Estado durante a Ditadura Civil-Militar, que jamais foram investigados e punidos. Como resultado, para além das diversas comissões instauradas nos âmbitos estadual e municipal ou em instituições como as universidades públicas, há relatórios, publicações e registros de audiências públicas promovidos para documentar essa história. O relatório final da Comissão Nacional da Verdade pode ser acessado em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: 14 jan. 2022.

dessas paisagens, como se fossem cicatrizes. Minha fonte de pesquisa principal para descobrir o que aconteceu nestes lugares foi o relatório da Comissão Nacional da Verdade. O número de incissões em cada cartão tem a ver com o número de crimes cometidos no local. No Araguaia, por exemplo, estima-se que sessenta corpos sumiram. Devem ter sido jogados nos rios. Então, eu retirei sessenta pedaços dessa paisagem.

A reflexão sobre esse procedimento de apropriação das imagens e ressignificação do imaginário sobre essas paisagens é revelador do poder da imagem e do duplo papel — imaginário e narrativo, mas também como fonte documental — que a arte opera quando se dedica a olhar para a vida social e a história política.

Atuar com imagens, sobretudo com fotografias, é intervir no interstício entre o imaginário e o documental, o presente e o ausente.

Agora, distanciando-nos da leitura e interpretação da obra de Gilvan Barreto, vamos propor uma intervenção sobre uma imagem, que pode remeter a uma história coletiva, tal como na obra do artista, mas também mobilizar memórias afetivas, pessoais, nas quais também encontramos elementos para pensar as relações entre o visível e o invisível, o dito e o interdito. Fizemos um convite para lidar com a imagem fotográfica a partir da relação entre a presença e a ausência em um registro fotográfico.

O artista Gilvan Barreto fez uma intervenção sobre uma foto que já existia. Para realizar a proposta, escolha a foto de sua preferência. Você pode escolher uma foto da internet para imprimir, usar uma imagem recortada de uma revista ou até mesmo uma foto original de seu arquivo pessoal.

Passo a passo



1 Reúna a fotografia selecionada e os materiais de sua preferência: tesoura, pincel, tinta guache ou de tecido, agulha, lã, barbante, fitas coloridas, canetão.



2 Para intervir na fotografia, você deverá escolher se vai somar elementos à imagem ou retirá-los dela. Fique à vontade para fazer como preferir. A seguir, vamos esmiuçar alguns exemplos que ajudarão você a experimentar o procedimento de intervir em uma fotografia.



3 Uma opção é, como o artista Gilvan Barreto, retirar um dos elementos da imagem. Qual parte da imagem você recortaria e por quê? Que efeitos essa intervenção cria sobre a imagem original? Qual é a intenção por trás dessa intervenção? O que o recorte de uma parte da imagem oculta e o que ele revela sobre a imagem? Você pode fazer esse recorte começando por uma borda do papel ou fazendo um buraco direto sobre o elemento que quer recortar.



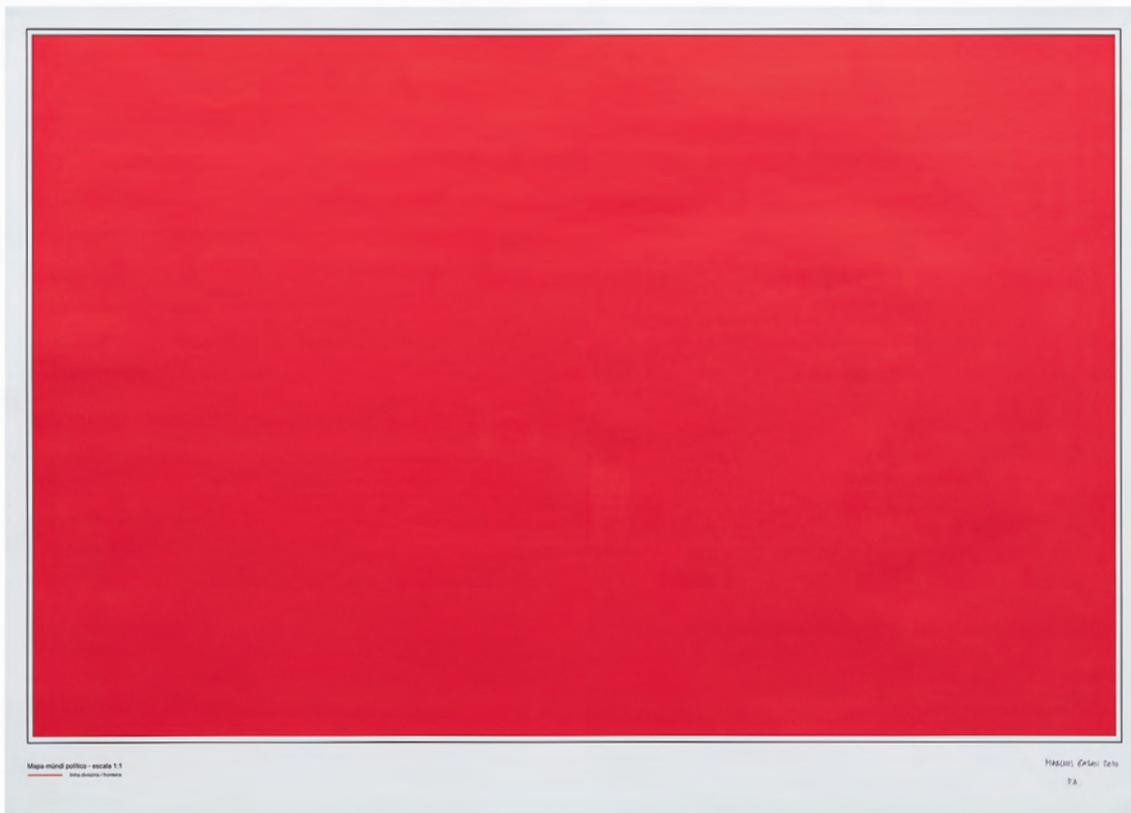
4 Você também pode intervir na fotografia com pintura. Escolha os elementos nos quais quer intervir. Use tinta e pincel para pintar sobre a imagem. Atente-se, novamente, à intenção: qual é o sentido da intervenção nos elementos escolhidos? Que relações se estabelecem entre os elementos destacados pela tinta e os elementos não destacados?



5 Outra opção é costurar sobre a imagem! Essa opção funciona melhor com fotografias impressas em um papel mais grosso, como o papel das fotografias antigas. Você pode usar lã ou fitas que consiga passar no buraco da agulha. Tome cuidado para não se furar com a agulha! Observe que a imagem ganhará um relevo com as linhas. Ao escolher essa técnica de intervenção, indague-se: quais sentidos esse material agrega à fotografia? Que relações você pode "tecer" entre a imagem e a linha?



6 Depois de concluir sua intervenção na fotografia, compartilhe o resultado com alguém da sua confiança. Antes de comentar sobre sua ideia original, verifique que leituras essa pessoa faz dessa imagem. Você também pode dar um título à obra que forneça pistas de sua intenção. Pode também perguntar qual título seu interlocutor daria e por quê.



MARCUS GALAN *Mapa-múndi político – escala 1:1, 2010*

Oficina *Cartografia Afetiva*

POR FERNANDO SAAB

A partir da obra *Mapa-múndi político – escala 1:1*, do artista Marcius Galan, a proposta da oficina é construir uma representação cartográfica das relações afetivas com o território ao qual pertence.

O que você vê na imagem? O que chama sua atenção na imagem? Ela provoca alguma memória em você?

Que relações podemos estabelecer entre a imagem e o título da obra?

Podemos encontrar elementos cartográficos nessa obra de arte? Quais elementos?

Escala é um elemento utilizado na cartografia; ela é uma relação entre as dimensões do mapa e as do espaço real representado. Você pode imaginar por que o artista utilizou a escala 1:1 nessa obra?

Se pudesse produzir uma obra de arte representando um lugar importante para você, qual seria esse lugar? E quais elementos visuais utilizaria para representá-lo?

A cartografia está presente na história da humanidade há séculos, é uma área de conhecimento que trabalha com as representações do espaço terrestre através do registro gráfico por meio, por exemplo, da produção de mapas. Utilizamos essas representações para identificar lugares, traçar rotas e percursos, delimitar territórios e, de modo geral, colocar no papel, em escala reduzida, o registro dos locais conhecidos pelo ser humano. Como ciência, a cartografia foi consolidada levando em consideração diversas áreas do conhecimento, que reverberam no processo cartográfico através das finalidades que propõe cada trabalho e, a exemplo disso, podemos mencionar diversos tipos de mapas que podem ser produzidos: político, físico, demográfico, histórico e assim por diante, cada um com finalidades específicas

de representação. Além de ser uma ciência, a cartografia contempla processos artísticos, pensando que propõe suas representações através da criação de imagens, utilizando elementos da linguagem visual — pontos, linhas, formas, cores, materialidade etc.

Sob esse olhar, compreendemos que a obra de Marcius Galan, *Mapa-múndi político — escala 1:1*, pode ser vista como objeto de ressignificação de uma ideia de representação cartográfica. Ao identificar um retângulo vermelho como "linha de fronteira" em escala 1:1, o artista nos convida a pensar sobre questões que vão além das representações tradicionais de um mapa político. A fronteira representada em um mapa político é, na realidade, uma linha [convencionalmente vermelha] imaginária, que nos serve como referência para compreender a divisão de territórios e delimitação dos domínios a serem respeitados. Dessa forma, propor uma linha de fronteira em escala real significa propor um elemento imaginário materializado na obra de arte, ressignificando a ideia que temos sobre o que é a fronteira real em um território político e a fronteira representada no mapa em escala reduzida.

Através da perspectiva da ressignificação, muito presente nos processos criativos da arte contemporânea, podemos pensar em outra vertente dessa ciência, que é a Cartografia Afetiva. Essa área propõe, de modo geral, ressignificar

a ideia de representação cartográfica, apresentando novas possibilidades de representação dos espaços geográficos, levando em consideração o olhar pessoal e afetivo do cartógrafo. Assim, tratamos de representações que vão além dos temas "macro", abrangendo temas muito mais voltados às relações cotidianas e significativas no âmbito das vivências humanas individuais ou mesmo coletivas, em relação àquele determinado local que será mapeado.

Considerando como referência a obra de Galan, propomos a realização de uma oficina de construção de cartografias afetivas. Com o intuito de experimentar o fazer cartográfico pelo viés afetivo, seja de forma particular ou coletiva, sugerimos a realização do mapeamento de um bairro, cidade ou região, levando em consideração suas próprias vivências. Você pode selecionar um tema que faça sentido e tenha importância em sua vida cotidiana. Para auxiliar na escolha do tema, reflita sobre a região que será sua referência de trabalho: como você vê essa região? O que considera muito ou pouco importante nela? A quais locais dela costuma ir? Quais desses locais agradam você mais? Quais não agradam? Quais são os locais mais divertidos nessa região? Quais cores você percebe terem

maior evidência na paisagem? Quem são as pessoas que encontra quando está lá? Quais os sentimentos e as sensações que motivam você a ir ou estar nesse local? Quais palavras-chave definem essa localidade?

Em uma folha de papel A3, ou cartolina, você deve registrar esse tema através de palavras, imagens recortadas de revistas, fotografias ou mesmo ilustrações. Esses registros podem ser feitos sobrepondo um mapa geográfico da região escolhida, ou mesmo à mão livre, criando um novo contorno de mapa, que será definido de acordo com suas percepções e sua criatividade. É importante que, entre as imagens e palavras, você estabeleça relações através de linhas, percursos, rotas etc. Utilize os elementos da linguagem visual mencionados anteriormente, bem como elementos característicos da cartografia tradicional, como título, legenda, linha de fronteira, pontos de referência etc.

A seguir, acompanhe um passo a passo que exemplifica a realização de um mapa afetivo. Para essa demonstração, foi escolhido o tema "Lugares para sonhar" e utilizado o mapa da unidade do Sesc de Mogi das Cruzes resignificado, para desenvolver a proposta.

Passo a passo



1 Separe alguns materiais sobre cartografia tradicional e recursos que podem ser utilizados para a criação de um mapa afetivo, tais como: lápis preto, lápis de cor, caneta hidrográfica, tinta, revistas para recorte, fotografias, mapas tradicionais, tesoura, cola, régua etc.



2 Agora escolha um tema com o qual se identifica, utilizando-o como título para seu mapa afetivo – escreva esse tema em seu mapa.



3 Inicie a demarcação dos pontos que vão compor seu mapa, considerando o tema escolhido para direcionar suas intervenções.



4 Agora, escolhendo os materiais, faça a intervenção no mapa. Utilize cores, formas, imagens, palavras e outros recursos que considerar necessários para expressar suas ideias sobre o tema escolhido.



5 Agora, crie elementos de identificação em seu mapa. Utilize cores para elaborar legendas, linhas para determinar trajetos, pontos para indicar localizações importantes etc.



6 A cartografia está pronta! Agora, você pode apresentá-la para outras pessoas, que podem também ser convidadas a intervir em seu trabalho, utilizando outros materiais e expressando outras ideias.



CÃO GUIMARÃES *Histórias do não ver*, 1999/2008

Oficina Experimentação sensorial com fotografia

POR RAFAELA FEDERICI

Baseada na obra *Histórias do não ver*, de Cao Guimarães, a oficina propõe uma experimentação com registros fotográficos, ativando outros sentidos e potências do corpo para construir imagens e aguçar a percepção fotográfica e espacial.

Observe a fotografia atentamente. Depois, reflita sobre as questões abaixo:

O que você vê nessa imagem?

Quais sensações essa imagem transmite para você?

Como será que essa foto foi produzida?

Será que é possível tirar uma foto sem o artifício da visão? Que tipo de percepção do espaço precisaríamos mobilizar para fazê-lo?

A obra do artista Cao Guimarães, em exposição na mostra *Ausente Manifesto: ver e imaginar na arte contemporânea*,

remonta a um contexto em que ele pedia para que pessoas de sua confiança o "sequestrassem". Com os olhos vendados e atento aos estímulos dos demais sentidos, o artista fotografava os lugares para onde era levado. O conjunto de fotografias e também suas reflexões escritas sobre essa experiência deram origem ao livro *Histórias do não ver*, obra homônima da videoinstalação e da fotografia que hoje integra o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

*"Eu queria sentir o mundo apenas através do que estivesse ouvindo, cheirando, pegando, pensando. A visão sempre me parecera um sentido tirano com relação aos outros sentidos. Sem ela o mundo poderia ser então vários mundos; a realidade, várias realidades."*⁵

Com essa proposição, o artista ressignifica o ato fotográfico. Trata-se de um procedimento caro à arte contemporânea: ressignificar os modos de produzir, interpretar, atribuir novas funções à arte em suas diversas expressões: imagem, músicas, filmes, livros... É um convite a que o espectador interprete a arte das mais

variadas formas e resgate, em seu próprio imaginário e vivências, os recursos necessários para orientar sua apreensão da arte e da produção cultural.

Tal como fez o artista, podemos mobilizar outros sentidos e estímulos sensoriais para experimentar quando produzimos uma fotografia. No mundo atual, estamos imersos em um regime de intensa produção de imagens, de tal maneira que instauramos uma relação apressada, automática e, às vezes, acrítica com o ato de fotografar e de olhar para uma fotografia.

Mas como trabalhar com outros sentidos e deixar que o corpo e sua relação com o espaço abram caminho para novos modos de criar e experimentar com a fotografia? Quais são as maneiras por meio das quais podemos fazer isso?

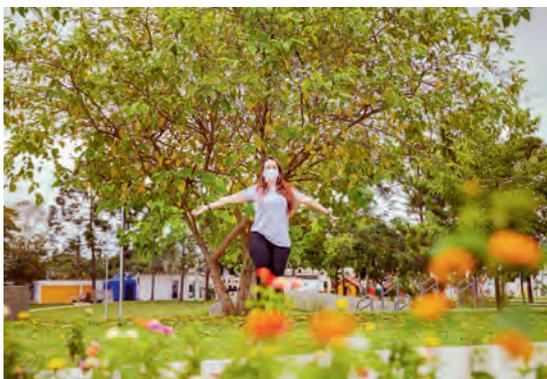
Essa experiência poética é um convite a produzir registros fotográficos/experimentações usando também outros sentidos que não a visão. A ideia é mobilizar a escuta, o tato, o olfato, e também jogar com pontos de vista, alturas, ângulos inesperados para posicionar a câmera, jogando com a relação entre o nosso corpo, o espaço e o ambiente.

Os exemplos abaixo orientam uma prática de experimentação sensorial que resulte em um experimento com a fotografia. Eles podem ser seguidos em sequência ou misturados, de acordo com a sua realidade. Lembre-se: o foco não é a produção das imagens, mas a experimentação sen-

5 Guimarães, Cao, apud Melo, Fernanda Borges Oliveira. "A pluralidade dos sentidos em *Histórias do não ver*". In: *Reflexão em arte* (periódico), vol. 2, nº 5, novembro de 2014. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-fernanda_oliveira.html. Acesso em: 14 jan. 2022.

sorial. O que está em jogo é como o olhar fotográfico pode ser ampliado ou aguçado se nos abrimos à sensorialidade e se tentamos estabelecer outras relações entre a câmera fotográfica, o nosso corpo e

o espaço. Atenção à experiência sensível em primeiro lugar. O resultado fotográfico deve ser pensado como um índice dessa experiência; um marco para conversar e revisitar a experimentação.



Passo a passo

- 1 O primeiro passo é escolher um lugar onde você fará essa experiência. Pode ser um lugar aberto ou fechado, de dia ou à noite. Essa experiência pode ser feita somente por você ou por várias pessoas ao mesmo tempo. Pegue um celular ou máquina fotográfica e escolha um lugar para fazer os primeiros registros. Respire fundo e permita que o ambiente e o clima reverberem no seu estado corporal. Ao longo do experimento, deixe que cada proposição leve o tempo que precisar até sentir-se satisfeito com a experiência.
- 2 O pontapé inicial é aguçar os sentidos. Feche os olhos, preste atenção aos estímulos que recebe por meio de outros sentidos que não a visão. Que sons você escuta? São harmônicos ou ruidosos? Algum som se sobressai? Algum é mais sutil? Eles estão perto ou longe de você? Há outros sentidos sendo provocados, como o tato, que pode ser a sensação da pele tocada pelo vento, ou da mão que toca o teci-

do da roupa? Esse espaço tem cheiro?
Como é esse cheiro?



3 Agora você poderá jogar com diferentes modos de produzir as fotografias, como fez o artista Cao Guimarães. Comece escolhendo um desses estímulos sensoriais para fazer uma foto que represente as sensações que você teve. Por exemplo: como você representaria o som do vento batendo nas árvores? Como representaria um cheiro com uma fotografia?

4 Experimente fotografar sem ter a altura ou o ângulo dos seus olhos como referência. Como seria tentar fazer com a câmera no chão? Como esse exercício poderia dialogar com os estímulos sensoriais que você teve? Como seria uma fotografia que desvela a origem de um som, do vento ou da luz que toca sua pele?

5 Outro elemento a ser explorado é o movimento. O lugar em que você estava dá a você a sensação de calma ou de agitação? Como você representaria essa sensação usando outros ângulos corporais? Como é experimentar fazer uma fotografia com movimento?



6 Depois dessas experiências, você pode reunir as fotografias que produziu para compartilhar com alguém ou pode refletir sozinho sobre elas. Elas podem ser compartilhadas por meio digital ou podem ser impressas. É importante lembrar que o foco não é o resultado, mas o indício das sensações que você vivenciou durante a experimentação. Como o resultado das fotografias dialoga com a experiência?



Práticas integradoras na formação de professores

POR LUCAS OLIVEIRA

Cada vez mais, o campo educacional orienta educadoras à articulação entre saberes que não se separam da vida. É uma das máximas da pedagogia crítica brasileira, marcadamente sob o ideário de Paulo Freire, que **a compreensão da totalidade em que estamos inseridos é o que dá sentido e fundamento ao ensino e à aprendizagem**. Afinal, como podemos nos relacionar com saberes que não conseguimos relacionar com nossas vidas?

Nos últimos anos, a reformulação da base curricular brasileira orienta a educação formal para a tendência à aplicação de práticas integradoras entre os diferentes campos do saber e da vida social na escola. A criação de horizontes de trabalho e de um projeto de vida entre os estudantes bem como o desenvolvimento das chamadas "habilidades socioemocionais" são algumas das premissas por meio das quais se busca tornar a escola um espaço de reflexão e projeção da vida social extramuros.

A arte é um campo cuja orientação pode responder a parte dessas novas concepções curriculares. Mas, antes de aderir a tais concepções — ainda que elas já estejam firmadas —, é importante realizar uma reflexão mais aprofundada; dar um passo atrás.

Por um lado, a escola é um espaço de preparação para a vida social; por outro, ela é também um espaço de sociabilidade, ócio, imaginação e criação para crianças e jovens. Como, então, dialogar com essas novas premissas curriculares sem prescindir do tempo generoso, do olhar cuidadoso, da reflexão sensível, e feita coletivamente, que a instituição escolar permite às crianças e

às juventudes? **Como elaborar práticas pedagógicas que fomentem, a um só tempo, a autopercepção, a integração entre saberes e a sensibilidade para o contexto e o território?**

São muitas as possíveis contribuições da arte para essa tarefa da educação. O espaço da arte na escola — seja nas aulas de Arte, seja na sua apropriação como recurso pedagógico em outros componentes — pode representar um caminho de ressignificação/reintegração do saber que prepare os estudantes para a vida extramuros, mas com uma orientação mais coletiva, sensível e atenta às especificidades dos seus contextos de convívio e história de vida. Trata-se de **rever o explícito nas relações entre escola e sociedade e entre arte e educação**, com atenção às reflexões que a arte instiga entre estudantes, aos processos de criação e aprendizagem, e às potências de articulação que a arte, como ferramenta social, permite. Essa seria uma abordagem integradora no ensino de arte — orientada à interdisciplinaridade, sensível ao território e atenta à percepção dos estudantes sobre suas próprias vivências.

Mas quais contribuições a arte contemporânea, a arte produzida no nosso tempo histórico, em especial, pode trazer para as práticas integradoras na educação?

A arte contemporânea tem características próprias, que contribuem para essa perspectiva integradora, interdisciplinar,

orientada à experiência como fundamento do conhecimento [ver texto "Presenças partilhadas — *Ausente Manifesto* nas redes", pág. 45]. Nela, trabalha-se com uma concepção da arte como fenômeno cultural, isto é, que dialoga e responde à época e ao contexto de produção. Ora ela congrega materiais, linguagens e reflexões sobre a vida social, ora atua diretamente no espaço social e sobre as relações humanas *in loco*. Essa é uma discussão que, no universo da arte contemporânea, se convencionou sintetizar com o binômio **arte e vida**.

Por muito tempo, a arte foi entendida como produto da sensibilidade e da psicologia dos artistas, ou como representação do real. Mas já faz algumas décadas que, ao menos no caso brasileiro, os artistas buscam integrar os fazeres da arte à vida, de modo que ela contribua para transformar concreta e transversalmente a educação, a economia, a política, o desenvolvimento dos espaços urbanos etc., ou que ela ao menos ofereça pistas para pensar o mundo para além da imagem que vemos ser produzida pelos artistas. **A arte é um recurso muito potente para aprendermos a nos perguntar sobre aquilo que não está dado**. Os procedimentos e questionamentos presentes no processo de criação dos artistas, ou aqueles formados durante a fruição e a reflexão dos públicos com a arte, podem contribuir imensamente para os processos de ensino e aprendi-

zagem, e para a elaboração de propostas integradoras na escola.

■
A exposição *Ausente Manifestoo: ver e imaginar na arte contemporânea* reúne inúmeros exemplos de artistas que transitam entre diferentes campos do saber em seus trabalhos: da ecologia à história gravada na arquitetura das cidades brasileiras; da crítica da política institucional e do autoritarismo às associações entre óptica e a história da arte.

Sob esse marco, o programa educativo da exposição idealizou o ciclo de formação de professores *Rever o explícito*. A formação incluiu dois encontros, cada um em torno de uma obra da exposição e das interdisciplinaridades que ela suscita.

O primeiro encontro, nomeado *Reimaginar as relações entre arte e ambiente* (2015), teve como referência inicial a obra *Escala cromática do rio Tietê*, da série *A margem*, do Coletivo Garapa [ver pág. 52]. Em primeiro lugar, fizeram-se uma conversa e uma leitura a partir dessa obra. Depois, foi proposta a elaboração de um planejamento pedagógico que envolvesse coletar e observar elementos do meio (ambiental) em que as escolas estão inseridas. Essa pesquisa, observação, coleta é parte do trabalho que o Coletivo Garapa realizou para compor sua escala cromática do rio na região do Alto Tietê. Esse é um procedimento que pode resultar em diferentes usos para esses materiais — como dese-

nho, pintura ou impressão com folhas ou outros materiais coletados, mas também fotografia, *stop motion* ou quaisquer outras técnicas de interesse das professoras. O fundamento dessa proposta é a aproximação entre o fazer artístico e as questões ambientais próprias do contexto em que cada professora atua. Com efeito, a sugestão seria promover a interdisciplinaridade entre as componentes Arte e Biologia ou Ciências da Natureza, com ênfase nos estudos da ecologia e com uma proposição de sair da sala de aula e atuar com os recursos que o entorno escolar oferece aos estudantes.

O segundo encontro teve como tema as cartografias, comumente associadas à geografia, mas que recentemente têm constituído um método de pesquisa e um suporte de criação para as artes e também para a história. Esse encontro partiu da observação da obra *Mapa-múndi político — escala 1:1* (2010) [pág. 68], do artista Marcius Galan. A partir de uma discussão sobre as histórias que o território das cidades revelam e escondem e sobre as memórias dos diferentes grupos sociais a ocupar as cidades, as professoras foram convidadas a elaborar uma proposta cartográfica para desvelar/reimaginar/representar as memórias do território em que as escolas em que atuam estão inseridas (ver *Oficina Cartografia Afetiva* [p. 68], que situa a discussão sobre as cartografias tradicionais e contemporâneas e orienta uma prática artística

com esse tema). Essa proposta, além de integrar conhecimentos da arte, da história e da geografia, ajuda os estudantes a construir um imaginário de atuação e transformação crítica dos territórios nos quais vivem.

Em ambos os exemplos de formação descritos acima, **parte-se da arte contemporânea, com sua vocação multiculturalista, para construir conexões entre as diferentes áreas do saber, articulando-as por meio da observação, reflexão,**

pesquisa ou coleta de dados e, finalmente, de um processo de criação.

Espera-se que tanto essas reflexões quanto o repertório de trabalhos de arte contemporânea apresentado neste livro — ambos reunidos na exposição *Ausente Manifesto: ver e imaginar na arte contemporânea* — possam ser experimentados, traduzidos e reformulados, articulando-se a outras referências artísticas e culturais de interesse de cada professora.



Ausente





Ausente

Manifesto

VER E IMAGINAR NA ARTE CONTEMPORÂ







LEGENDAS

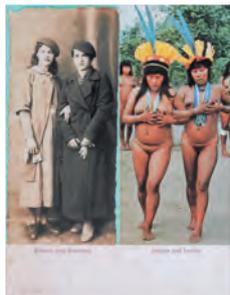


PP. 36/39

ADRIANA VAREJÃO

(Rio de Janeiro, RJ, 1964)

Botequim Humaitá, 2009
impressão fotográfica sobre
papel algodão, 22,5 x 44,9 cm
Clube de Colecionadores de
Fotografia MAM São Paulo



P. 32

ANNA BELLA GEIGER

(Rio de Janeiro, RJ, 1933)

Blonde & Brunette Indian & Indian,
2014
impressão jato de tinta sobre papel,
70,1 x 49,9 cm
Clube de Colecionadores de
Fotografia MAM São Paulo

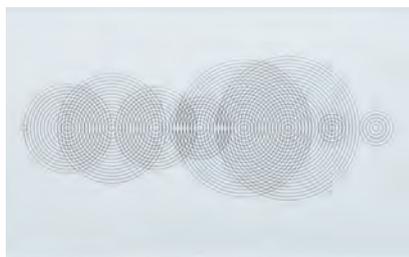


PP. 12/20/26/73

CAO GUIMARÃES

(Belo Horizonte, MG, 1965)

Histórias do não ver, 1999/2008
impressão fotográfica sobre
papel, 60,1 x 47,2 cm
Clube de Colecionadores de
Fotografia MAM São Paulo



P. 19

ANGELA DETANICO

(Caxias do Sul, RS, 1974)

RAFAEL LAIN

(Caxias do Sul, RS, 1973)

Amplitude, 2011
serigrafia sobre papel, 50 x 80 cm
Clube de Colecionadores de Gravura
MAM São Paulo



P. 19

ANTONIO DIAS

(Campina Grande, PB, 1944 —
Rio de Janeiro, RJ, 2018)

*"The Illustration of Art / Work Class
Hero / Eating / Washing"*, 1972
DVD (super 8 convertido para digital),
mudo, colorido, 2'22"
Coleção MAM São Paulo, doação
Credit Suisse



P. 19

CARLITO CARVALHOSA

(São Paulo, SP, 1961 — São Paulo, SP,
2021)

Regra de dois, 2010
alumínio, 66,6 x 50 cm
Clube de Colecionadores de Gravura
MAM São Paulo



PP. 32/39

CINTHIA MARCELLE

(Belo Horizonte, MG, 1974)

Espelho, espelho seu, 2019

impressão fotográfica sobre papel
algodão, 34 x 22,67 cm

Clube de Colecionadores de
Fotografia MAM São Paulo



P. 32

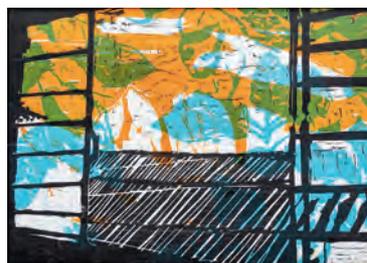
DORA LONGO BAHIA

(São Paulo, SP, 1961)

Black Bloc, 2014

serigrafia sobre fibrocimento,
40 x 60 cm

Clube de Colecionadores de
Fotografia MAM São Paulo



PP. 32/44

FABRÍCIO LOPEZ

(Santos, SP, 1977)

Sem título, 2010

xilogravura sobre papel,
70,5 x 100 cm

Clube de Colecionadores de
Gravura MAM São Paulo



PP. 31/33/52

COLETIVO GARAPA

(São Paulo, SP, 2008)

*Escala cromática do rio Tietê — parte
da série A margem, 2015*

impressão jato de tinta sobre papel,
55 x 100 cm

Clube de Colecionadores de Fotografia
MAM São Paulo



P. 27

ERNESTO NETO

(Rio de Janeiro, RJ, 1964)

Noite e Dia, 2009

xilogravura sobre papel, 100 x 70,3 cm
Clube de Colecionadores de Gravura
MAM São Paulo



P. 12/20/26/61

GILVAN BARRETO

(Jaboatão dos Guararapes, PE, 1973)

*Postcards from Brazil — Voo da
morte, RJ, 2016*

impressão fotográfica sobre papel e
recorte vazado, 40 x 60 cm

Clube de Colecionadores de Fotografia
MAM São Paulo



PP. 32/39/51

JONATHAS DE ANDRADE

(Maceió, AL, 1982)

Problemas Nacionales, 2012

impressão sobre placa de acrílico,
5,4 x 20 x 5,3 cm

Clube de Colecionadores de
Fotografia MAM São Paulo



PP. 36/38

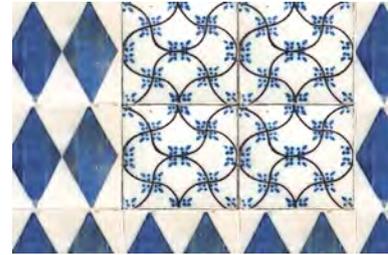
JOSÉ PATRÍCIO

(Recife, PE, 1960)

Pindorama, 2017

impressão fotográfica sobre
papel, 49 x 64 cm

Clube de Colecionadores de
Fotografia MAM São Paulo



PP. 18/20/37/40/44

LUCIA KOCH

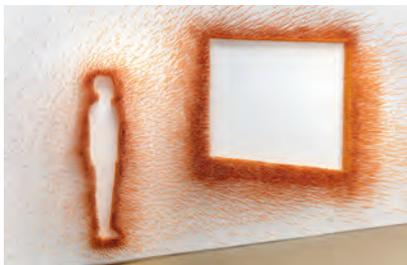
(Porto Alegre, RS, 1966)

GABRIEL ACEVEDO VELARDE

(Lima, Peru, 1976)

Olinda-Celeste, 2005

DVD, colorido, mudo, 5'26" loop
Coleção MAM São Paulo, aquisição
Prêmio Aquisição Telefônica —
Panorama 2007



PP. 12/21/26/30/33/53

JOSÉ DAMASCENO

(Rio de Janeiro, RJ, 1968)

*Nota sobre uma cena acesa ou os
dez mil lápis*, 2000

dez mil lápis sobre painel de madeira,
375 x 770 cm

Coleção MAM São Paulo, aquisição
Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo



PP. 11/37/40/87

LENORA DE BARROS

(São Paulo, SP, 1953)

Procuo-me, 2002

impressão ofsete sobre papel
28,5 x 24,5 cm (cada)

Coleção MAM São Paulo, doação
Milú Villela



PP. 12/21/24/27/68

MARCIUS GALAN

(Indianápolis, EUA, 1972)

Mapa-múndi político — escala 1:1,
2010

impressão ofsete sobre papel,
61,7 x 95,1 cm

Clube de Colecionadores de
Gravura MAM São Paulo



PP. 49/89
MAREPE
 (Santo Antônio de Jesus, BA, 1970)

O telhado, 1998
 telha de barro, madeira e metal,
 147 x 600 x 390 cm
 Coleção MAM São Paulo, aquisição
 Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo



PP. 32/39
MATHEUS ROCHA PITTA
 (São João del Rei, MG, 1980)

Leite de Pedra (Caixa/Cartaz),
 2018/2019
 serigrafia sobre caixa de
 papelão, 53,5 x 48 cm
 Clube de Colecionadores de
 Gravura MAM São Paulo



PP. 12/26
MILTON MACHADO
 (Rio de Janeiro, RJ, 1947)

História do Futuro, 2012
 impressão jato de tinta sobre
 papel, 49,7 x 100,2 cm
 Clube de Colecionadores de
 Gravura MAM São Paulo



PP. 24/30
MAREPE
 (Santo Antônio de Jesus, BA, 1970)

Sem título, 2007
 carimbo sobre papel, 35 x 140 cm
 Clube de Colecionadores de Gravura
 MAM São Paulo



P. 32
MÍDIA NINJA
 (Criado em 2013)

Ruas de junho, 2013/2014
 impressão jato de tinta sobre
 papel, 46 x 70 cm
 Clube de Colecionadores de
 Fotografia MAM São Paulo



PP. 13/19
MILTON MARQUES
 (Brasília, DF, 1971)

Esquece-te de lembrar, 2012
 madeira, metal, borracha e areia,
 17 x 18 x 14 cm
 Clube de Colecionadores de Gravura
 MAM São Paulo



PP. 12/21/24/27
NELSON LEIRNER
(São Paulo, SP, 1932 —
Rio de Janeiro, RJ, 2020)

A câmara clara, 2012
peças de acrílico coladas e impressão
jato de tinta sobre papel colado sobre
PVC, 60 x 49 cm
Clube de Colecionadores de Fotografia
MAM São Paulo



PP. 36/39/48
NELSON LEIRNER
(São Paulo, SP, 1932 —
Rio de Janeiro, RJ, 2020)

"Yes, nós temos bananas...", 2001
impressão ofsete e selo postal colado
sobre papel, 67,6 x 48,3 cm
Clube de Colecionadores de Gravura
MAM São Paulo



P. 19
NUNO RAMOS
(São Paulo, SP, 1960)

Mácula, 2019
impressão fotográfica e impressão
em braile sobre papel, 31,5 x 45 cm
Clube de Colecionadores de
Fotografia MAM São Paulo



PP. 31/78
REGINA SILVEIRA
(Porto Alegre, RS, 1939)

"Masterpieces (in Absentia: Calder)",
1998
vinil adesivo e pitão, 325 x 1110 cm |
7,5 x 2,5 x 0,5 cm (pitão)
Coleção MAM São Paulo, doação
Galeria Brito Cimino Arte
Contemporânea e Moderna



PP. 25/30
RIVANE NEUENSCHWANDER
(Belo Horizonte, MG, 1967)

Atrás da porta, 2007
serigrafia colorida sobre papel,
140 x 946 cm
Clube de Colecionadores de
Gravura MAM São Paulo



PP. 36/38
ROMY POCZTARUK
(Porto Alegre, RS, 1983)

Bombrasil, 2018
impressão fotográfica sobre
papel, 40 x 60 cm
Clube de Colecionadores de
Fotografia MAM São Paulo



P. 25

SARA RAMO

(Belo Horizonte, MG, 1975)

Oceano possível, 2002

DVD (vídeo digital), sonoro,
colorido, 3'56"

Coleção MAM São Paulo, doação
Credit Suisse com recursos da
Lei Federal de Cultura



PP. 84/87/88

THIAGO BORTOLOZZO

(São Paulo, SP, 1976)

THIAGO HONÓRIO

(Carmo do Paranaíba, MG, 1979)

Série Plano de Saúde e casa própria,
2003

Placas de zinco e madeira,
200 x 600 x 900 cm

Coleção MAM São Paulo, doação
dos artistas



PP. 27/56

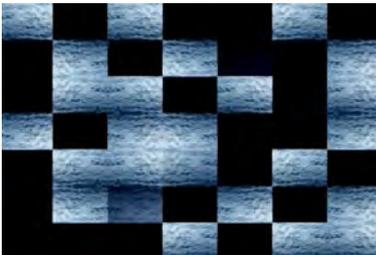
WALTERCIO CALDAS

(Rio de Janeiro, RJ, 1946)

O colecionador, 2003

lito-ofsete e serigrafia em cores,
60 x 60 cm

Clube de Colecionadores de Gravura
MAM São Paulo



PP. 36/38

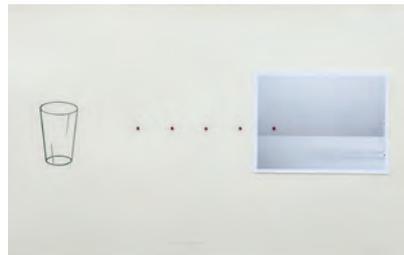
TADEU JUNGLE

(São Paulo, SP, 1956)

Iemanjá, 2005

DVD, colorido, sonoro, 2'13"

Coleção MAM São Paulo,
doação do artista



P. 19

WALTERCIO CALDAS

(Rio de Janeiro, RJ, 1946)

Copo fotografando o copo, 2015

serigrafia e fotografia sobre papel,
44,5 x 95 cm

Clube de Colecionadores de Fotografia
MAM São Paulo

**SESC – SERVIÇO SOCIAL
DO COMÉRCIO
ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO
DE SÃO PAULO**

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES

TÉCNICO-SOCIAL Joel Naimayer Padula

COMUNICAÇÃO SOCIAL Ivan Giannini

ADMINISTRAÇÃO Luiz Deoclécio M.

Galina **ASSESSORIA TÉCNICA E DE**

PLANEJAMENTO Sérgio José Battistelli

GERENTES

ARTES VISUAIS E TECNOLOGIA Juliana

Braga de Mattos **ESTUDOS E**

DESENVOLVIMENTO Marta Raquel

Colabone **ARTES GRÁFICAS** Rogério

Ianelli **DIGITAL** Fernando Amodeo Tuacek

CENTRO DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Wagner Palazzi **SESC MOGI DAS CRUZES**

Denise Mariano **SESC ARARAQUARA**

Rafael Barcot

EQUIPE SESC

Adriano Alves Pinto, Alexandre Silva,

Ana Miranda, André Coelho Mendes

Queiroz, André Santiago, Bárbara

Guirado, Carina Figueira, Danny

Abensur, Diogo de Moraes Silva,

Edna Aparecida Callegari Amorim,

Jefferson Santanielo, João Paulo Leite

Guadanucci, Karina Musumeci, Karla

Hamabata, Kellem Diniz, Leonardo

Borges, Magno Trindade, Marcelo

Barros, Márcia Moreira, Melina Izar

Marzon, Nilva Luz, Regina Gambini,

Suellen Barbosa, Tina Cassie

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO — MAM

DIRETORIA

PRESIDENTE Elizabeth Machado
VICE-PRESIDENTE Daniela Montingelli
Villela **DIRETORA JURÍDICA** Tatiana
Amorim de Brito Machado **DIRETOR**
FINANCEIRO Sérgio Eduardo Costa
Rebêlo **DIRETOR ADMINISTRATIVO** Telmo
Giolito Porto **DIRETORES** Camila
Granado Pedroso Horta, Eduardo
Saron Nunes, Sérgio Silva Gordilho,
Simone Frossard Ikeda **CURADOR-CHEFE**
Cauê Alves **SUPERINTENDENTE EXECUTIVA**
Gisele Regina da Silva

COORDENADORES

ACERVO Claudia Guidi Falcon
ADMINISTRAÇÃO Danielle Leonor
Pacheco Medina **COMUNICAÇÃO** Eloise
Zadig Pereira Gomes de Martins
EDUCATIVO Mirela Agostinho Estelles
PARCERIAS E PROJETOS Kenia Maciel
Tomas **PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÕES**
Patricia Pinto Lima

EQUIPE MAM SÃO PAULO

Amanda Harumi Falcão, Amanda Silva
dos Santos, Ana Paula Pedroso Santana,
Bárbara Blanco Bernardes de Alencar,
Barbara Ganizev Jimenez, Camila
Gordillo de Souza, Igor Ferreira Pires,
Mariana Rojas Duailibi, Marina do Amaral
Mesquita, Monique Marquezin Alves

CURADORIA Cauê Alves e Pedro Nery
PRODUÇÃO EXECUTIVA Farinha Produções
PRODUÇÃO Anderson Araújo e Roberta
Regato **PROJETO EXPOGRÁFICO** Marcus
Vinícius Santos **COLABORAÇÃO** Aline
Arroyo **IDENTIDADE VISUAL** Luciana
Fachini **DESENHO DE LUZ / LIGHTING DESIGN**
André Boll **LAUDOS DE CONSERVAÇÃO**
Fabiana Oda **ASSESSORIA DE IMPRENSA**
A4 & Holofote **MONTAGEM DE OBRAS**
Manuseio **MONTAGEM DE CENOGRAFIA**
Castelo Cenografia **COMUNICAÇÃO**
VISUAL Insign e Arte Viva **MONTAGEM**
ILUMINAÇÃO Santa Luz **MONTAGEM E**
EQUIPAMENTOS DE AUDIOVISUAIS Maxi
Áudio Luz e Imagem **TRANSPORTE DE**
OBRAS ArtQuality **PROJETO ELÉTRICA E**
ENGENHARIA Jarreta Projetos **REVISÃO DE**
TEXTOS Regina Stocklen **COORDENAÇÃO**
DA AÇÃO EDUCATIVA Lucas Oliveira
SUPERVISÃO DA AÇÃO EDUCATIVA
Cintia Masil e Elidayana Alexandrino
EDUCADORES Caroline Machado, Luís
Fernando Saab, Rafaela Federici e
Samara Costa **ORIENTADORES DE**
PÚBLICO Diego Vignali Ferreira e
Viviane de Paiva

CATÁLOGO

COORDENAÇÃO EDITORIAL Lucas

Oliveira e Pedro Nery **TEXTOS** Caroline

Machado, Cauê Alves, Cintia Masil,

Elidayana Alexandrino, Fernando

Saab, Lucas Oliveira, Pedro Nery,

Rafaela Federici, Samara Costa

PROJETO GRÁFICO Luciana Facchini

REVISÃO DE TEXTOS Regina Stocklen

REGISTRO FOTOGRÁFICO Everton Ballardin

PRODUÇÃO GRÁFICA Lilia Góes

Sesc Araraquara

Rua Castro Alves, 1315

Araraquara/SP

CEP 14800-140

Tel.: 16 3301-7500

Sesc Mogi das Cruzes

Rua Rogerio Tacola, 118

Mogi das Cruzes/SP

CEP 08780-720

Tel.: 11 4728 6200

sescsp.org.br