

Una promesa es una nube:
práticas artísticas colaborativas no espaço público

Milena Espinoza Maurtua

Projeto da capa por Milena Espinoza,
com ilustração de Julia Ramalho.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES - CAR
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS LICENCIATURA

MILENA ESPINOZA MAURTUA

UNA PROMESA ES UNA NUBE:
PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS NO ESPAÇO PÚBLICO

VITÓRIA
2024

MILENA ESPINOZA MAURTUA

UNA PROMESA ES UNA NUBE:

PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS NO ESPAÇO PÚBLICO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes - CAR, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciada em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Me. Geovanni Lima

VITÓRIA

2024

MILENA ESPINOZA MAURTUA

UNA PROMESA ES UNA NUBE:

PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS NO ESPAÇO PÚBLICO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes - CAR, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciada em Artes Visuais.

Aprovado em 23 de setembro de 2024.

COMISSÃO EXAMINADORA

_____

Prof. Me. Geovanni Lima
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

_____

Profª. Drª. Adriana Rosely Magro
Universidade Federal do Espírito Santo

_____

Profª. Drª. Ananda Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADECIMENTOS

A mis padres, Carmen y César, quienes siempre hicieron de mi educación una prioridad, brindándome todas las oportunidades y el apoyo que necesité, los quiero profundamente.

A mis hermanas, Celia, Kathia y Lohana, que trazaron y abrieron los caminos que más tarde recorrería.

Ao meu orientador, Geovanni Lima, expresso minha sincera gratidão pelas oportunidades concedidas e pelo compromisso com meu desenvolvimento acadêmico.

À minha amiga, Danielly, agradeço pelo tempo que dedicou a me apoiar. Sua disposição e generosidade foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

À meu companheiro, Guilherme, sou grata pelo seu carinho, escuta atenta e motivação diária, que foram essenciais em cada passo da minha jornada.

Aos amigos que a universidade me proporcionou — Mylena, Gabriel, Yasmin e Carol —, sou grata por cada memória que construímos juntos.

Por fim, agradeço ao Programa de Estudantes-Convênio de Graduação e à Universidade Federal do Espírito Santo pelo suporte e aprendizado que me forneceram.

RESUMO

Esta pesquisa investiga o processo artístico e conceitual da artista Sandra Nakamura e do artista Augusto Leal, no que diz respeito ao campo da arte socialmente engajada e às práticas artísticas colaborativas. Estabelece, por meio da apresentação e análise dos trabalhos *Una promesa es una nube* (2014) e *Museu de Arte de Simões Filho - MASF* (2023), a relação entre os aspectos territoriais e ativistas e a produção de arte contemporânea desenvolvida por artistas latino-americanos, articulando o campo da produção poética em justaposição às questões sociais vivenciadas nos espaços aos quais os trabalhos se vinculam. Guiada pelos conceitos de metodologias colaborativas de Andreia Machado Oliveira e pela abordagem a/r/tografia (Rita L. Irwin), a pesquisa considera a influência do território e da migração na prática artística, oferecendo uma perspectiva integrada entre arte, pesquisa e educação. A investigação utiliza como principal arcabouço teórico os conceitos de Anne Cauquelin (2005), Katia Canton (2009), Suzanne Lacy (1995) e Nina Felshin (2001), os quais subsidiam a presente análise.

Palavras-chave: Arte Colaborativa. Arte contemporânea. Comunidade.

RESUMEN

Esta investigación explora el proceso artístico y conceptual de la artista Sandra Nakamura y del artista Augusto Leal, en relación con el campo del arte socialmente comprometido y las prácticas artísticas colaborativas. Establece, mediante la presentación y análisis de los trabajos *Una promesa es una nube* (2014) y *Museo de Arte de Simões Filho - MASF* (2023), una relación entre los aspectos territoriales y activistas y la producción de arte contemporáneo desarrollada por artistas latinoamericanos, articulando el campo de la producción poética en yuxtaposición con las cuestiones sociales vivenciadas en los espacios a los cuales los trabajos están vinculados. Guiada por los conceptos de metodologías colaborativas de Andreia Machado Oliveira y el enfoque a/r/tografico (Rita L. Irwin), la investigación considera la influencia del territorio y la migración en la práctica artística, ofreciendo una perspectiva integrada entre arte, investigación y educación. La investigación utiliza como principal marco teórico los conceptos de Anne Cauquelin (2005), Katia Canton (2009), Suzanne Lacy (1995) y Nina Felshin (2001), los cuales sustentan el presente análisis.

Palabras clave: Arte Colaborativo. Arte contemporáneo. Comunidad.

SUMÁRIO

Introdução 11

Capítulo 1

1.1. De onde eu falo e por que falo? Território, migração e identidades 15

1.2. A/r/tografia 29

Capítulo 2

2.1. Trânsitos artísticos e conceituais para o estabelecimento de um fazer em arte colaborativa 41

2.2. *Una promesa es una nube* (2014) e *Museu de Arte de Simoes Filho - MASF* (2023) 52

Considerações finais 84

Referências 89

Introdução

Desde os anos 1960, a interação entre a arte e o espaço público tem se ampliado, revelando uma crescente conexão entre o campo artístico e a vida cotidiana. A crítica ao formalismo estético e o desejo de uma arte mais engajada com a realidade levaram ao surgimento das práticas artísticas ativistas na década de 70. Essas práticas combinam arte, ativismo político e movimentos sociais, destacando-se pelo uso de métodos colaborativos e pela conexão direta com questões sociais urgentes.

Nina Felshin (2001) afirma que as discussões sobre arte pública incluem a noção de comunidade ou de público como constituintes próprios do lugar, definindo o artista público como aquele cujo trabalho é sensível aos assuntos, necessidades e interesses comunitários.

Esta pesquisa concentra-se na análise de práticas artísticas colaborativas desenvolvidas por artistas latino-americanos, especificamente Sandra Nakamura, com sua obra *Una promesa es una nube* (2014), e Augusto Leal, com o *Museu de Arte de Simões Filho - MASF* (2023). A pesquisa investiga como essas intervenções artísticas articulam questões territoriais e ativistas, além de refletir e responder a contextos sociais e políticos contemporâneos, contribuindo para uma compreensão mais profunda das práticas artísticas colaborativas e seu impacto na comunidade.

Para alcançar esses objetivos, a pesquisa será guiada pelos conceitos desenvolvidos por Andreia Machado Oliveira (2017), que enfatizam a importância de metodologias colaborativas na arte e sugerem que o artista se posicione como um elemento que faz parte e se constitui pelo coletivo em que está inserido. Além disso, a metodologia adotada será a a/r/tografia, uma abordagem da Investigação Baseada em Artes (IBA), que permite posicionar-me como artista, pesquisadora e educadora, levando em consideração as questões — migração, arte e educação — que são intrínsecas à minha vida e se entrelaçam na formulação desta pesquisa.

O Capítulo 1 explora minha relação com o território, a migração e as identidades, aspectos que fundamentam a metodologia a/r/tográfica e oferecem uma visão inicial das dimensões das práticas artísticas a serem analisadas na pesquisa. Este capítulo analisa a influência do contexto geográfico e das experiências de migração na formação de identidades e na expressão artística. Em seguida, o capítulo aborda a a/r/tografia, situando a pesquisa dentro das interseções entre arte, pesquisa e educação.

O Capítulo 2 se concentra na análise das práticas artísticas colaborativas, discutindo como essas práticas têm evoluído e se estabelecido no contexto contemporâneo. A análise abrange os trânsitos artísticos e conceituais que contribuem para o desenvolvimento de tais práticas. A segunda seção faz uma análise comparativa das obras *Una promesa es una nube* (2014) e *Museu de Arte de Simões Filho - MASF* (2023), examinando como os dois trabalhos exemplificam as práticas artísticas colaborativas e engajadas aqui discutidas.

a migração é um fenômeno intrínseco
à história humana
e a história dos povos
é uma história de migrações[1]

[1]ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES (OIM); FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES (FLACSO). Curso sobre migración para periodistas y profesionales en comunicación. Curso online. IOM E-Campus, s.d. Disponível em: https://www.ecampus.iom.int/course/view.php?id=562. Acesso em: 29 jun. 2024.

Capítulo 1

1.1 De onde eu falo e por que falo? Território, migração e identidades

Inicio esta pesquisa com a premissa de que o acadêmico está intrinsecamente ligado a quem somos e de onde viemos. Migração, arte e educação são dimensões que fazem parte da minha vida e se entrelaçam em uma *investigação viva*[2], afastando-se da típica objetividade distante[3], pois essa forte implicação pessoal "[...] é uma qualidade intrínseca tanto da criação artística quanto da experiência educativa, tanto da pessoa ou pessoas que ensinam quanto daquelas que aprendem" (Viadel & Roldán, 2019, p.888).

Dias e Irwin (2012) explicam esses processos que formam a base da pesquisa viva quando apontam: por um lado, artistas se envolvem em investigações artísticas que os auxiliam a explorar questões, temas ou ideias que inspiram suas curiosidades e sensibilidades estéticas. Já educadores se envolvem em investigações educacionais que os ajudam a estudar assuntos, tópicos e conceitos que influem nas suas aprendizagens, assim como nas maneiras de aprender a aprender (p.29).

A a/r/tografia, assim como as práticas artísticas colaborativas, está conectada com os "[...] conceitos de "pensamento encarnado" [*embodied thought*] e "atividade situada" ou "pensamento situado" [*situated activity, situated cognition*], que afirmam que o pensamento é inseparável da ação e dos contextos sociais e culturais" (Viadel & Roldán, 2019, p.887).

Devido à abordagem metodológica escolhida, decidi utilizar a primeira pessoa do singular para relatar minhas vivências que perpassam questões de território,

[2]A pesquisa viva ou investigação viva [living inquiry] é um dos conceitos que a a/r/tografia promove. A a/r/tografia é uma abordagem metodológica que combina arte, pesquisa e ensino e permite aos pesquisadores-artistas explorar suas práticas artísticas como formas de investigação, integrando experiências pessoais e pedagógicas na produção de conhecimento.

[3]Na concepção moderna da produção do conhecimento científico, a objetividade distante é considerada um valor fundamental, à qual se atribui um caráter supostamente neutro, universal e autônomo. Contudo, esse paradigma tem sido questionado e confrontado por diferentes posicionamentos epistemológicos, como o "conhecimento situado" de Haraway (1995), que reconhece que nenhum conhecimento está isento de seu contexto nem da subjetividade de quem o emite. Esse enfoque destaca a importância de discutir os objetos de estudo a partir de uma posição evidentemente identificada, promovendo a produção de conhecimentos socialmente comprometidos e responsáveis. Ler mais sobre em: HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773.

[4]O Programa de Estudantes – Convênio – PEC é uma ferramenta de política externa e de apoio à internacionalização em casa das instituições de educação superior participantes, destinado a ampliar o horizonte cultural dos brasileiros e a fomentar as relações bilaterais com os países com os quais a República Federativa do Brasil tenha firmado acordo de cooperação educacional, cultural ou científico e tecnológico (BRASIL, 2024, p. 1). Obtenha mais informações sobre o PEC-G no Portal do MEC. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/pec-g?ativo=531.

[5]Utilizo o termo "países em desenvolvimento", conforme empregado nos documentos oficiais sobre o PEC-G, embora esteja ciente das críticas a ele. Pensadores como Eduardo Galeano (1940-2015) argumentam que essas categorizações perpetuam uma visão hierárquica do mundo, sugerindo que alguns países estão "'atrasados" ou "menos desenvolvidos" em comparação com outros, baseando-se em critérios ocidentais e econômicos que não capturam completamente a complexidade e diversidade de cada nação. Ler mais sobre em: GALEANO, Eduardo. As veias abertas da América Latina. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

[6]Farei uso da alternância de códigos linguísticos, optando por colocar em itálico todas as frases ou palavras escritas em espanhol. Tanto para me referir a instituições peruanas, quanto para preservar a essência de expressões com maior carga cultural. Compreendendo o forte vínculo da linguagem e a identidade, essa demigração e identidade. Portanto, partindo da metodologia a/r/tográfica, que me permite posicionar-me enquanto artista-pesquisadora-educadora, decidi relatar minha trajetória de vida e os lugares que já habitei, no intuito de compreender o sentido da busca e da construção de certos conhecimentos.

Escrevo este texto em Vitória, Espírito Santo, Brasil, local no qual cheguei há 4 anos, por meio do Programa de Estudantes-Convênio de Graduação[4] (Pec-g). Esse programa oferece, há mais de 58 anos, oportunidades de formação superior em universidades brasileiras públicas a cidadãos de países em desenvolvimento[5] com os quais o Brasil mantém acordos educacionais e culturais.

Entre esses países, encontra-se o Peru, país onde nasci e cresci e no qual atualmente a educação superior enfrenta problemas de acesso e qualidade. Segundo o repositório de 2023 do *Ministério de Educación del Perú*[6], a cada 10 candidatos a uma universidade pública, apenas 2 ingressam, e a situação é ainda mais desalentadora para os jovens de baixos recursos, sendo apenas 1 a cada 10 jovens que acede ao ensino universitário. A respeito da qualidade educativa, a *Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria* (SUNEDU) estabeleceu a reforma universitária, exigindo o licenciamento institucional das universidades.

No início do processo, em 2016, o número de universidades privadas (93) quase duplicava o número de universidades públicas (49). No final desse processo,

2 universidades públicas e 46 universidades privadas não obtiveram o licenciamento por não cumprirem com as condições básicas de qualidade para oferta do serviço de ensino superior universitário.

Além disso, 39% do total de universidades se localiza na capital e 61% no resto do país, o que nos leva a pensar sobre uma das grandes razões que incentiva a migração e com a qual eu particularmente mais me identifico: migrar por uma melhor educação. É por esse motivo que minha família migrou da província à capital, mais de uma vez, e, posteriormente, eu migro à Vitória para cursar Artes Visuais na Universidade Federal do Espírito Santo.

Meus últimos anos de ensino médio transcorreram em Ventanilla, Callao. Assim como muitos outros distritos, Ventanilla é resultado do centralismo no Peru e da migração decorrente da expansão de Lima. Em direção ao mar e ao primeiro porto peruano El Callao, funda-se Ventanilla, em 1960, que surgiu como uma cidade planejada com o objetivo de superar o déficit habitacional que atravessava o Peru naquela época, embora posteriormente não tenha conseguido satisfazer a demanda por serviços básicos das novas populações que chegaram.

Assim, pode-se considerar Ventanilla como o resultado do esforço e da luta constante de cada um de seus habitantes em busca de moradia digna (Luna, 2016). A localização de Ventanilla, juntamente com a falta de investimento público, ainda obriga as pessoas a percorrerem diariamente longas distâncias até Lima para

cisão está alinhada com a linguagem híbrida da escritora Gloria Anzaldúa (1942-2004).

frequentarem centros de estudos superiores, exatamente como minhas irmãs fizeram para concluir seus estudos universitários.

Quando estava prestes a concluir o ensino médio, meu plano era ingressar em uma universidade pública no Peru. Para isso, pretendia primeiro frequentar um curso preparatório pré-universitário, semelhante ao cursinho pré-vestibular no Brasil. Foi durante esse período que minha irmã, que estava cursando mestrado em História em Minas Gerais, Brasil, me incentivou a considerar ingressar no Programa de Estudantes-Convênio de Graduação (PEC-G), oferecido pela Embaixada do Brasil no Peru.

Meu objetivo era realizar minha graduação no Brasil, preferencialmente na mesma cidade em que ela se encontrava. Um dos pré-requisitos do programa era apresentar o Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros (Celpe-Bras), língua com a qual eu não era familiarizada, porque, assim como no Brasil, a segunda língua que costuma ser ensinada nas escolas no Peru é o inglês.

Pode-se dizer, então, que, no tempo que eu teria realizado um cursinho pré-vestibular, me dediquei a estudar português para realizar a prova de proficiência e cumprir os outros pré-requisitos do programa. Depois de quase um ano entre o tempo de preparação, inscrição, processo seletivo, pré-seleção e seleção final, fui aceita no programa, porém, para uma cidade diferente da que tinha me inscrito e que minha irmã se encontrava. Mesmo assim, decidi continuar com os

planos e viajar à Vitória, Espírito Santo, Brasil.

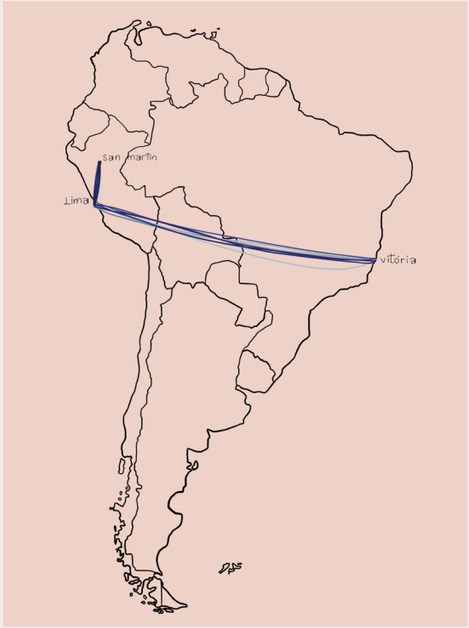
Esse deslocamento de Lima à Vitória, das margens do Oceano Pacifico para as margens do Oceano Atlântico, tem me gerado muitas inquietações a respeito do território, da migração, do pertencimento e das identidades. Embora tenha sido necessário compreender que minha relação com o corpo em trânsito não começa comigo, basta olhar para os caminhos percorridos pelos meus pais, para perceber alguns dos motivos que provocam o fenômeno migratório.

Originários de Cerro de Pasco, uma província localizada no centro do país, meus pais migraram para a capital do Peru, Lima, em busca de melhores condições de trabalho e estudo. Mais tarde, migraram novamente ao interior do país, para Mariscal Cáceres, San Martín, uma província localizada na Selva Alta do Peru, em busca de melhores oportunidades de emprego. É lá que eu começo meus estudos para posteriormente migrar à Lima em duas ocasiões. Essas mudanças me levaram a finalizar o ensino médio em Lima, uma realidade comum para muitos estudantes que pretendem começar uma formação superior, devido à falta de opções de instituições de ensino superior em determinadas regiões, como é o caso de San Martín.

No mapa ao lado, represento minha própria jornada através dos lugares que habitei. Essa representação foi inspirada na intervenção artística *Borda tu ruta*, realizada pela organização cultural *comun espacio*[7]. O projeto se caracteriza pela instalação de um mapa do Peru ou da América Latina, e as pessoas que transitavam pelo espaço público eram convidadas a compartilhar suas histórias de migração ou as de suas famílias. Elas bordavam seu percurso no mapa usando uma linha da cor correspondente ao motivo da migração, que incluía as seguintes opções: melhor educação, atendimento médico, amor, fugir de conflitos, melhores oportunidades de trabalho e melhores condições ambientais. Além disso, os participantes escreviam um breve depoimento para demonstrar e compartilhar as transformações sociais e culturais resultantes das migrações.

[7]*Comun Espacio* é uma organização cultural formada em 2013, composta por artistas visuais, cênicos, audiovisuais e pesquisadoras sociais, que realizam práticas transformadoras, tanto a nível individual quanto coletivo. Estas são baseadas no respeito, na solidariedade e na convivência pacífica. Disponível em: https://comunespacio.com/

Figura 1: Mapa inspirado na intervenção artística *Borda tu ruta*. Fonte: A autora.



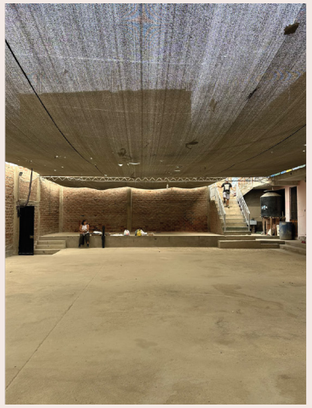
A equipe da *comun espacio* realiza experiências artístico-pedagógicas comunitárias, utilizando metodologias participativas e lúdicas para promover um diálogo horizontal, interaprendizagem e construção coletiva. *Borda tu ruta* tem sido realizada em diversas regiões e até mesmo em outros países. Em fevereiro de 2024, tive a oportunidade de acompanhar uma delas. Dessa vez, como uma atividade que integrava as oficinas *Rutas de Cine*, promovidas com o apoio da *Organización Internacional para las Migraciones* (OIM), que consistiram em uma série de encontros com o objetivo fortalecer os laços comunitários através de uma tarde de atividades e exibição de curtas-metragens em diferentes locais comunitários e instituições culturais.

Eu participei do evento realizado na *Unidad Popular de Interés Social* (UPIS) Corazón de Jesús, em Pachacamac, Lima. Lá, fomos recebidos pela líder comunitária do centro povoado rural Huertos de Manchay, Alicia Terreros, que expressou sua alegria pela realização de atividades culturais no local, destacando seu compromisso contínuo com o fortalecimento desse espaço de encontro comunitário.

Em seguida, organizamos os materiais necessários para a realização da intervenção artística *Borda tu ruta* e a posterior exibição de curtas-metragens. Para a intervenção, dispusemos em três mesas uma variedade de materiais, como linhas coloridas com agulhas, lápis coloridos, um mapa do Peru com os departamentos nomeados e um mapa da América do Sul com os nomes de cada país. Além disso, disponibilizamos dois

Figura 2, 3 e 4: Fotografias do local de intervenção. Fonte: A autora.







Acesse o áudio do chamado à comunidade escaneando o QR code ou clicando no link:

https://ufes.es/audio.chamado.a.comunidade.

tipos de folhas para que as pessoas pudessem escrever depoimentos ou fazer desenhos sobre o processo de migração. Quando tudo estava pronto para receber as famílias, a líder comunitária se prontificou a fazer o chamado através de um alto-falante. A seguir, transcrevo o texto por ela proferido:

"¡Una tarde cultural, una tarde dinámica, con muchos talleres. Vecinas, vecinos, corran ya, al local comunal Upis Corazón de Jesús. Los estamos esperando, niñas, niños, adolescentes, corran ya, al local comunal. Vengan mamitas, vengan papitos, tenemos muchas sorpresas para ustedes!"

Logo as crianças, adolescentes e pais começaram a chegar e foram encaminhados ao parque em frente ao centro comunitário, onde participaram de diversas atividades e jogos para se conhecerem melhor e se organizaram em três grupos.

Já dentro do centro comunitário, cada grupo tinha uma mesa com os materiais necessários e um mapa da América do Sul pendurado na parede. Os três mediadores encarregados de seus respectivos grupos começaram a familiarizar os participantes com o mapa e a discutir temas como o conceito de migração, interna e externa, os diversos motivos da migração e como cada um era representado por uma cor de linha específica. Em seguida, cada pessoa iria bordar o seu próprio trajeto de migração. Como os grupos eram compostos por pessoas de idades muito diferentes, as crianças e adolescentes foram incentivados a indagar sobre a história de migração de seus pais ou de algum

outro familiar. Algumas das perguntas para despertar a memória familiar da comunidade foram: Onde você morava antes? De onde são seus pais? Como chegaram a Huanchay? Qual foi o motivo da migração de sua família?

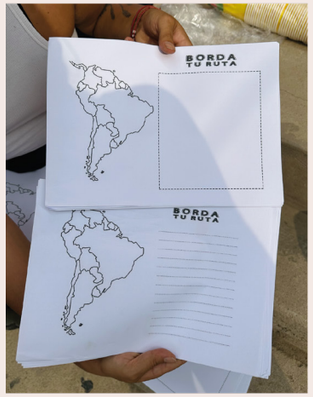
Enquanto alguns bordavam os trajetos no mapa, outros escreviam suas histórias de migração ou desenhavam o percurso ou o que mais lembravam desse trajeto. Seguem transcrições de alguns fragmentos relacionados à intervenção *Borda tu ruta*, 2024 (Huanchay, Lima):

"Mi pueblo se llama Yuracmayo, que significa "río blanco". Bueno, mi pueblo tiene paisajes hermosos. Allí la gente se dedica a la agricultura y ganadería. El motivo por el cual migramos a Lima fue por trabajo y educación. Para llegar a Lima tomé 3 movilidades: de mi pueblo a Tarma, con auto está a 1 hora; de Tarma a Lima, con bus, 12 horas; y de Yerbateros a Manchay, 1 hora"

"Mi mamá es de Piura, vino a Lima cuando tenia 13 años y mi papá es de la selva, vino a Lima cuando era niño, se conocieron en Manchay, y yo naci em Lima, luego viaje a Piura y me quedé ahí hasta los 8 años"

"Mi mamá viajo de Junín a Lima para poder conseguir un mejor trabajo y poder darme una excelente educación, aunque fue difícil comenzar de nuevo ya que en estos momentos mi padre no estaba presente, ya que no queria asumir su responsabilidad como padre. Aunque vine a Lima desde muy pequeña, mi madre siempre me cuenta las costumbres y tradiciones del pueblo donde naci"

Figura 4, 5 e 6: Fotografias da intervenção *Borda tu ruta*. Fonte: A autora.







[8]A *Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR) constatou que o conflito armado interno vivido pelo Peru entre 1980 e 2000 constituiu o episódio de violência mais intenso, mais extenso e mais prolongado de toda a história da República. Da mesma forma, foi um conflito que revelou lacunas e divergências profundas e dolorosas na sociedade peruana (CVR, 2003, p. 245, tradução nossa). Para a CVR, o deslocamento massivo das áreas de violência constituiu um doloroso processo de desenraizamento e empobrecimento de centenas de milhares de peruanos e peruanas; isto produziu uma urbanização compulsiva, bem como um retrocesso histórico no padrão de ocupação do território andino, que afetará por muito tempo as possibilidades de desenvolvimento humano sustentável. A população deslocada viu suas redes sociais afetadas, tendo que se adaptar

As experiências pessoais dos participantes se explicam no contexto do significativo crescimento demográfico de Lima, que, em cinquenta anos, passou de cerca de 2 milhões de habitantes para mais de 9 milhões, estendendo-se desde as margens do mar e em todas as direções num vertiginoso crescimento urbano que abrangeu o espaço de 100 quilômetros quadrados. E, sendo a metade da população migrante do país, quem dirigiu-se a Lima em busca de oportunidades (Sánchez, 2015). Nesse contexto, surge Huertos de Manchay, uma comunidade com apenas 41 anos desde sua constituição e formada por cidadãos vindos de todas as partes do país.

Com isso, Huertos de Manchay se revelou como um local ideal para refletir sobre as experiências de migração dos seus habitantes em um espaço seguro de diálogo entre diferentes gerações. Durante a intervenção, as mães puderam relembrar e compartilhar com seus filhos o trajeto que percorreram por diversos motivos e os esforços que foram necessários para habitar a cidade onde vivem agora.

A intervenção artística *Borda tu ruta* nasceu em 2015, quando a organização cultural comun espacio se propôs a elaborar atividades para a "FESTIFERIA: memória, arte e reflexão", que ocorreria na Plaza de Armas de Huaycán, um bairro de Lima que surgiu devido ao deslocamento forçado de famílias durante o conflito armado interno no Peru[8] (1980-2000). Durante esse evento, a intervenção promoveu o fortalecimento da

identidade local e do sentimento de pertencimento ao explorar as histórias da comunidade.

Apesar da diversidade de origens dos seus membros, eles compartilham experiências de migração que os unem. A equipe da comun espacio notou, também, que era possível replicar a intervenção com as adaptações necessárias para cada local com suas próprias especificidades e, a partir daí, realizaram a intervenção em outros espaços. Principalmente nos diversos distritos de Lima, cidade de migrantes, *Borda tu ruta* permite falar dos motivos da migração através de narrativas que constroem a história da capital a partir de diferentes vozes (Comum espacio, [s.d.]).

Nesse sentido, *Borda tu ruta* nos permite pensar a arte como possibilidade de rememoração de experiências vivenciadas, seja através do bordado ou do exercício narrativo, que se apropria da palavra escrita na lógica documental colonial[9] e assume uma posição poética e de fabulação.

com graus variados de sucesso e com grande sofrimento às novas circunstâncias, o que constituiu um enorme desafio para a provisão de serviços nas cidades. Da mesma forma, os deslocados pelo conflito foram, em muitos casos, estigmatizados e discriminados nas escolas, nos bairros e nos locais de trabalho. Ao retornar, às vezes tiveram que enfrentar graves

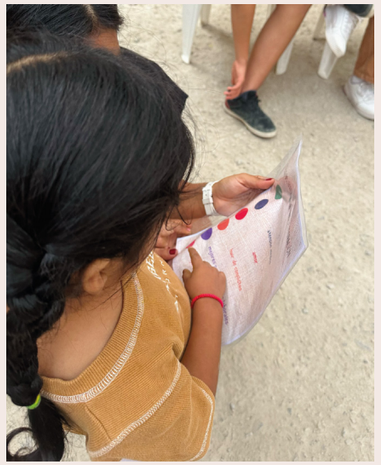




problemas de terras e falta de apoio suficiente para se reorganizarem e sustentarem as suas famílias (CVR, 2003, p. 264, tradução nossa).

[9]Termo baseado nos apontamentos realizados pela pesquisadora mexicana Diana Taylor no livro: O arquivo e o repertório – performance e memória cultural nas Américas, 2013, no qual, a partir das práticas artísticas e culturais, a autora elabora os conceitos de arquivo (documento escrito) e repertório (conhecimento perpassado pelo/no corpo), neste sentido ver: LIMA, Geovanni. Exercícios para se lembrar: A performance como método para a elaboração de subjetividade. Disponível em: https://www.entrepesquisa.com.br/disserta%C3%A7%C3%B5es-e-teses

Figura 7, 8, 9, 10 e 11: Fotografias da intervenção *Borda tu ruta*. Fonte: A autora.





1.2. A/r/tografia

Portanto, a presente pesquisa está situada em uma das perspectivas metodológicas da Investigação Baseada em Artes (IBA), denominada a/r/tografia (Irwin, 2008). Essa abordagem transita pelas estruturas da arte, da pesquisa e da educação a partir de esquemas epistemológicos que se sucedem e se interconectam como um rizoma. Além disso, ao se aproximar de modos de fazer colaborativos em arte e práticas artísticas de cunho político e social, esta pesquisa se insere no contexto da a/r/tografia social. Neste trabalho, serão analisadas as obras da artista Sandra Nakamura e do artista Augusto Leal, utilizando os conceitos de metodologias colaborativas de Andreia Machado Oliveira (2017). Para compreender melhor essas escolhas, é pertinente refletir sobre como a pesquisa acadêmica tradicionalmente tem sido conduzida no campo das artes, fazendo um breve percurso histórico e teórico até chegar às metodologias optadas.

A Investigação Baseada em Artes (IBA)[10] aparece formalmente em 1993 na Universidade de Stanford, podendo ser considerada uma das metodologias mais recentes a integrar o campo da pesquisa acadêmica[11]. Conforme Marín Viadel e Roldán (2019, p.882):

> [...] o final do século XX era marcado por duas grandes tendências metodológicas que pareciam suficientes para classificar a efervescência metodológica: os enfoques quantitativos (medir com precisão as variáveis em um experimento) e os enfoques qualitativos (compreender em profundidade os processos em seu contexto natural). Em resumo, o dilema era: ou se pesquisa com testes e números, ou com entrevistas e palavras.

[10]Arts Based Research (ABR) é o termo original que corresponde à Investigação Baseada em Artes (IBA).

[11]A Investigação Baseada em Artes (IBA) é uma metodologia de pesquisa aplicável em diversas áreas das ciências humanas e sociais.

As artes eram consideradas, sob ambos os enfoques metodológicos, como tema ou objeto de estudo, e não como uma abordagem de pesquisa. Isso pode ser atribuído, em parte, às concepções de arte e de artista herdadas da modernidade ocidental, nas quais a arte é criação, subjetividade, emoção e sugestão das interpretações; enquanto a pesquisa é ciência, objetividade, pensamento e precisão de dados. E cada campo tem seus próprios propósitos, instituições e critérios de qualidade perfeitamente diferenciados.

Ainda assim, é possível comprovar que as artes estão nos fundamentos primários dos saberes e conhecimentos das sociedades, de acordo com as reflexões de Dias e Fernández (2017, p.20):

> A arte aparece antes da ciência ou da linguagem. É através dela que se constrói a linguagem (sonora ou visual), se estrutura a sociedade (com seu sistema de signos e relações formais) e se estuda e controla a natureza (cosmologia, religião, filosofia). A arte é potência da linguagem e da ciência. As formas que a arte tem para construir saberes e conhecimentos constituem, assim, formas primárias de investigação.

A Investigação Baseada em Artes (IBA) propõe uma aproximação e abertura da pesquisa científica em direção à criação artística, buscando aproveitar as qualidades distintivas da expressão artística. Através dela, novas perspectivas podem ser sugeridas, oferecendo uma compreensão mais profunda das questões humanas e sociais.

Segundo afirmam Viadel (2017, p. 39), Barone e Eisner (2012), as três ideias básicas deste enfoque metodo-

lógico são: um, as obras de arte, além de expressarem emoções, são conhecimento; dois, o tipo de conhecimento que as obras de arte produzem pode ser útil para investigar os problemas sociais e humanos; e três, as formas de investigação próprias da arte descobrem novos enfoques sobre os problemas e revelam novos temas e questões que antes passavam despercebidos com o uso de outras metodologias.

As formas de pesquisa das artes abrangem e valorizam, para além dos métodos comuns da ciência, a corporificação, a imaginação, a ficção, a intuição, a provocação, o paradoxo, as figuras de linguagem, a aporia, a hibridação, entre outros (Dias e Fernández, 2017, p. 30). Já a A/r/tografia, mais precisamente, propõe conceitos antes de métodos: indagação, pesquisa viva, metáfora/metonímia, aberturas, reverberações e excessos.

As três primeiras letras de "a/r/tografia" formam um acrônimo que, em inglês, significa "arte" [*art*]. Essas três letras correspondem às palavras: "artista" [*artist*], "investigador" [*researcher*] e "professor" [*teacher*]. São identidades que se entrelaçam entre aqueles que participaram na criação e desenvolvimento da metodologia a/r/tográfica, cuja origem[12] é situada nos grupos de pesquisa do departamento de "Currículo e Pedagogia" da Faculdade de Educação da *University of British Columbia*, no Canadá.

A descoberta dessa metodologia ocorreu naturalmente, impulsionada pelo fato de que a maioria dos participantes desse grupo, no qual se destaca a pesquisadora e educadora Rita Irwin[13], são formados em arte e professores universitários, atuando nos departamentos de Educação Artística, seja na Faculdade de Educação ou na de Belas Artes. Assim, a tríade composta por arte, pesquisa e educação é aquela que modela suas vidas, interesses pessoais e profissionais (Viadel & Roldán, 2019, p.887).

Nesse contexto, nota-se que os métodos adaptados das ciências muitas vezes não consideram as especificidades dos trabalhos teóricos, teóricos-práticos e práticos dos estudantes de graduação e pós-graduação em arte e arte/educação, por tanto, estes métodos não podem ser vistos como o único critério para a produção e disseminação do conhecimento.

Belidson Dias (2010, p.7) discute a situação da utilização de referências metodológicas nos cursos de graduação e pós-graduação em artes no Brasil e argumenta que "[...] a inadequação, distanciamento e deslocamento entre a escrita acadêmica e a produção artística provocam dificuldades e conflitos entre o corpo discente e docente, assim como comprometem entendimentos dos atributos de seus trabalhos e das pesquisas com as outras áreas e com o público em geral". Adiciona, ainda, que a emergência de metodologias e pedagogias que buscam a aproximação entre o fazer artístico e o fazer acadêmico, como a a/r/tografia, pode desenvolver novas formas de conhecimento e diminuir os atuais conflitos curriculares.

Simultaneamente ao desenvolvimento de novas perspectivas metodológicas, a arte contemporânea tem adotado tendências colaborativas, propondo inter-

[12]A descoberta terminológica e metodológica surge em 2003.

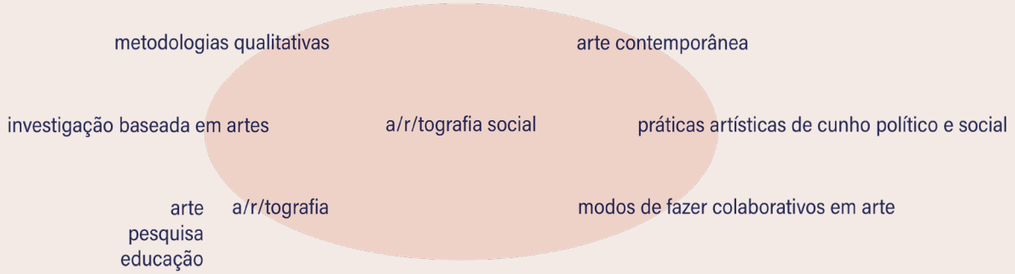
[13]Rita L. Irwin é uma artista, pesquisadora e professora profundamente comprometida com as artes e a educação. Ela é professora de Educação Artística no Departamento de Currículo e Pedagogia da University of British Columbia, em Vancouver, Canadá. Rita tem sido líder educacional em diversas organizações provinciais, nacionais e internacionais. Para saber mais, acesse o site: https://www.ritairwin.ca/.

venções artísticas que envolvem comunidades. A "arte colaborativa", a "arte participativa", entre outras classificações, alinharam a criação artística com as reivindicações e transformações sociais que atendem às necessidades de comunidades e grupos humanos. Quando essas práticas se entrelaçam com as dimensões artísticas, educativas e investigativas, podemos falar de a/r/tografia social.

Na a/r/tografia social, "[...] o foco é colocado na comunidade, na participação e na ação para mudar a situação, de modo que se busca representar, compreender e explicar, alterando cooperativamente o mundo social" (Viadel, 2017, p.44). Nesse sentido, a a/r/tografia possui um caráter intervencionista, exigindo do a/r/tógrafo:

> [...] um trabalho reflexivo, recursivo, introspectivo e receptivo. Reflexivo, pois repensam e revisam o que aconteceu antes e o que pode acontecer; recursivo, pois permitem que suas práticas tenham um movimento em espiral para desenvolver suas ideias; introspectivo, pois questionam seus próprios preconceitos, suposições e crenças; e receptivo, na medida em que assumem a responsabilidade de agir eticamente com seus participantes e colegas (Irwin, 2013, p. 109).

Figura 12: Esquema sobre os conceitos da a/r/tografia social. Fonte: A autora.



fazendo conexões

"Se imaginarmos um plano detalhado de uma cidade e identificarmos **um caminho do ponto A ao ponto B**, seguir uma linha reta seria eficiente, mas é provável que muitos detalhes contextuais importantes sejam perdidos se não nos permitirmos desviar da linha reta de vez em quando. Permitir-nos absorver mais informações ao longo do caminho, ao afastar-nos da rota original e explorar outros caminhos, pode parecer uma viagem fora de foco, mas, ironicamente, pode ser ainda mais centrada, já que permite captar as particularidades do lugar. **Escolher conexões nos oferece uma compreensão ampliada da rota original**. Além disso, embora o ponto B possa ter sido o destino original, a região do ponto B pode se tornar o foco. Em vez de mover-nos do ponto A ao ponto B, podemos **explorar o contexto do espaço intermediário** e, portanto, passar a apreciar a complexidade e as particularidades desse espaço. Esta é uma interpretação metafórica da natureza rizomática da a/r/tografia, e indica que fazer conexões é uma atividade relacional"
(Irwin, 2013, p. 109, grifo nosso).

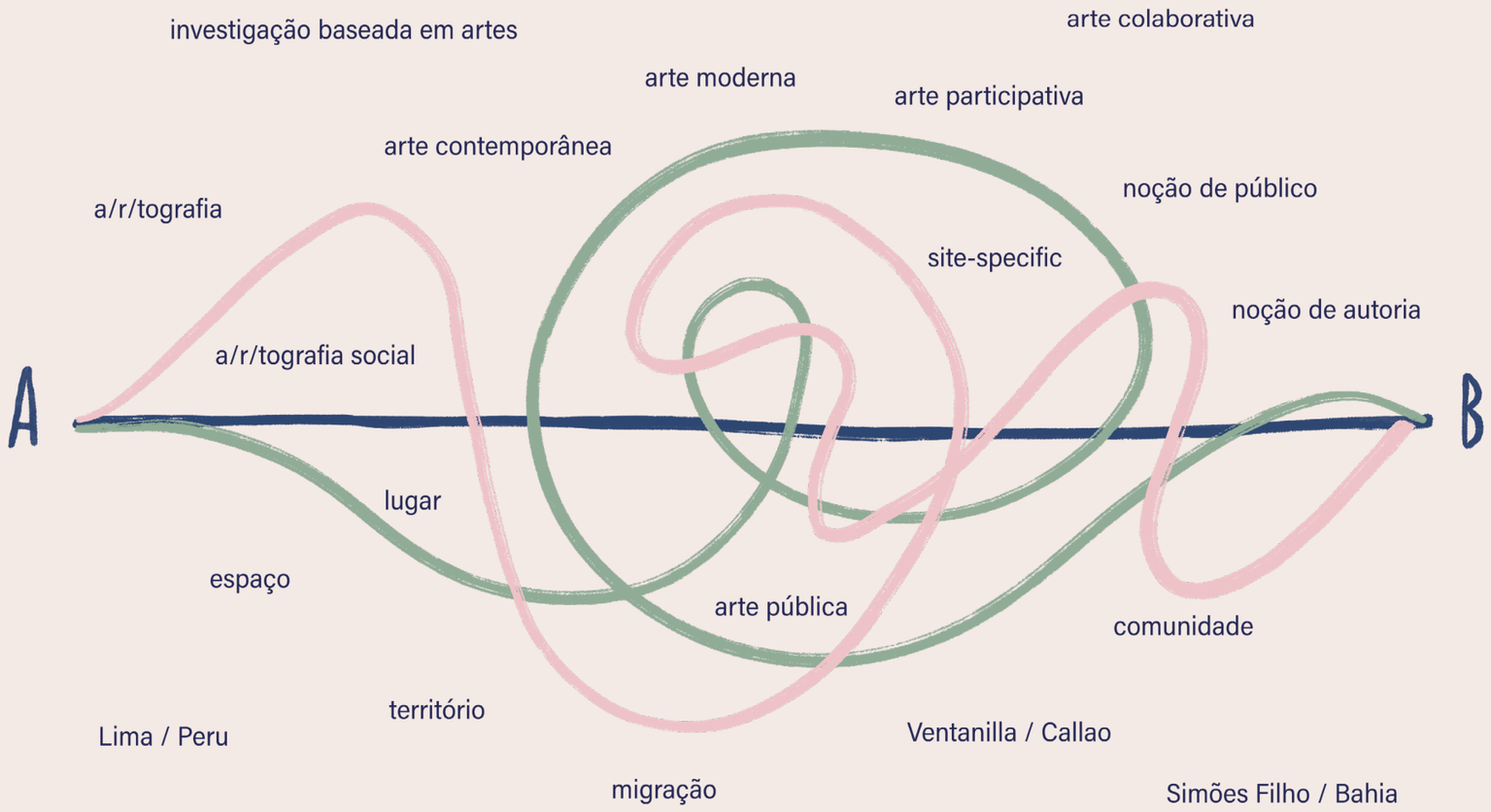


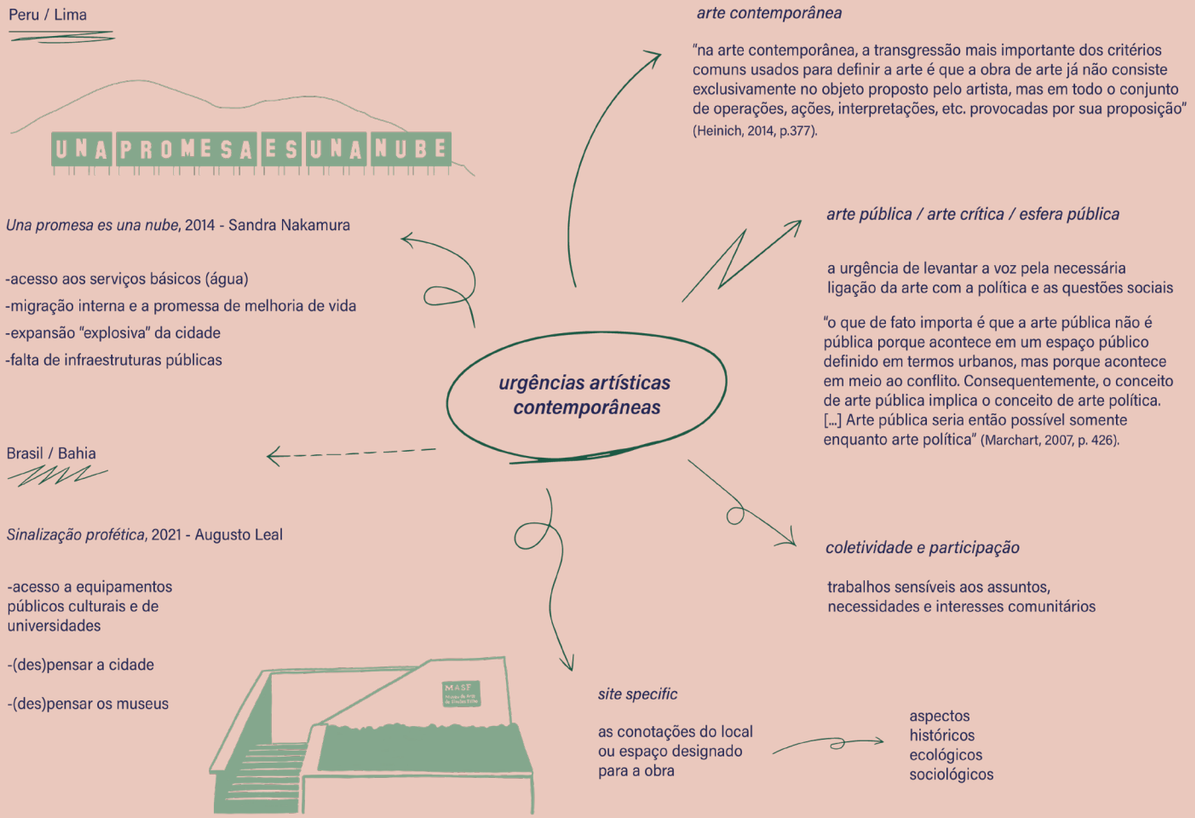
Figura 13: Esquema com os conceitos que permeitam a pesquisa. Fonte: A autora.

Retomando a perspectiva migratória e tendo a a/r/tografia social como método de análise, aqui, pode-se perceber que esse fenômeno ocorre em diversos níveis e por diversas razões, frequentemente em busca de uma melhor qualidade de vida, com condições que podem estar relacionadas com trabalho, estudo, saúde, bem-estar, entre outros fatores. O que nos leva a pensar que existe, no imaginário coletivo, a esperança de um futuro melhor advindo da migração.

Essa impressão de possível melhoria é diretamente abordada na intervenção artística *Una promesa es una nube* (2014), de Sandra Nakamura, que traz uma reflexão crítica sobre a cidade de Lima a partir das suas condições climáticas, utilizando a metáfora da nuvem para falar da migração interna e da promessa não cumprida da cidade. Embora apareça de maneira muito discreta, Augusto Leal também apresenta este índice migratório ao relatar sua cidade Simões Filho, Bahia, Brasil, que, diante da necessidade de melhores condições de vida e de trabalho, recebe um grande fluxo migratório. Nesse sentido, o artista analisa Simões Filho, propondo, por meio de práticas artísticas, imantações urbanas que visam promover estados de suspensão, disparadores de reflexões e de experiências que instiguem novas formas de se relacionar e viver no mundo (Augusto Leal, [s.d.]).

Esses trabalhos compõem o escopo de análise desta pesquisa e serão abordados utilizando a metodologia de arte colaborativa proposta por Mallman; Oliveira e Pereira. Segundo Oliveira (2017, p.50), na prática de propostas colaborativas, o artista se encontra como "[..] um elemento que constitui e se constitui no coletivo em que se agencia." Os autores (Mallman; Oliveira; Pereira, 2019) identificam cinco etapas fundamentais na construção de uma prática artística colaborativa entre artistas, colaboradores e comunidade: Primeira etapa – Do desejo ao direcionamento; Segunda etapa – Proposição compartilhada; Terceira Etapa – Abordagem criativa; Quarta etapa – Fluxo contínuo; e Quinta etapa – Visualização. Em seguida, examinaremos detalhadamente essas etapas em relação aos trabalhos artísticos mencionados anteriormente.

Partimos do pressuposto de que as três obras mencionadas – *Borda tu ruta* (2015-2024), *Una promesa es una nube* (2014) e *Museu de Arte de Simões Filho - MASF* (2023) – emergem do impulso dos artistas em compreender o mundo ao seu redor. Elas investigam suas cidades, explorando seus aspectos sociais, geográficos, ambientais, etc. Identificam questões relacionadas à comunidade e propõem novas maneiras de vê-las ou compreendê-las. Essas obras representam a capacidade de imaginar, criar, desenvolver e implementar algo que, originado pela prática artística, oferece resultados benéficos às pessoas da comunidade.



O mapa apresentado reflete meus interesses iniciais na elaboração deste trabalho, buscando compreender a motivação por trás da construção de certos conhecimentos, embora não necessariamente todos os tópicos sejam abordados nesta etapa da pesquisa.

Capítulo 2

2.1 Trânsitos artísticos e conceituais para o estabelecimento de um fazer em arte colaborativa

Segundo Cauquelin (2005), a ruptura entre a arte moderna ligada ao regime de consumo e a arte contemporânea ligada ao regime da comunicação, alterou a estrutura da arte de maneira tão significativa que demandou novos critérios de circulação e valorização da arte. A arte moderna, segundo a autora, é situada em um período marcado pelas grandes transformações econômicas e sociais, a modernidade redefiniu radicalmente a vida urbana e rural. À medida que as pessoas migravam do campo para a cidade, esta última "[...] expandia-se cada vez mais no acelerado ritmo das linhas de montagem das grandes fábricas" (Canton, 2009, p.15).

Como Canton destaca, "[..] a industrialização inaugurou uma classe social que, enriquecida pelas máquinas, se tornaria hegemônica: a burguesia" (2009, p.17). Assim, emerge a necessidade desta camada social, por "[..] uma nova forma de arte para se legitimar culturalmente. A arte acadêmica e as belas artes com regras impostas pela academia e talhados aos moldes da antiga aristocracia, passa a dar lugar a propostas construídas por artistas que surgem em movimentos e contextos singulares" (Canton, 2009, p.17).

Esses artistas não estavam mais dispostos a seguir as convenções estabelecidas, procurando em vez disso, criar novas linguagens visuais que capturassem as transformações ao seu redor, dessa maneira, diversas "[..] correntes artísticas começaram a surgir, organizadas em escolas que os críticos sistematizaram como os "ismos": impressionismo, pós-impressionismo, expressionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, surrealismo, entre outros" (Canton, 2009, p.17).

[14]O termo "marchand", de origem francesa, refere-se a um negociante de obras de arte. O marchand atua como intermediário entre artistas e o mercado de arte, envolvendo-se na promoção, difusão e venda de obras de arte moderna.

Cada um desses movimentos representa uma ruptura significativa com as tradições artísticas do passado, profundamente influenciados pelo conceito de vanguarda. Segundo Canton (2009, p. 18), a vanguarda é um termo que combina a ideia de estar "à frente", criando algo novo, e a noção de "guarda", que implica em luta e ruptura. Dessa forma, esses movimentos simbolizaram um desejo incessante pelo novo e pela quebra das convenções estabelecidas.

Segundo Cauquelin (2005), na arte moderna, o artista se apresenta como alguém distanciado de um sistema que antes garantia sua segurança, transformando-se em uma figura "marginal" ou "exilada". Ele é concebido pela opinião pública como alguém em oposição ao sistema comercial que o explora, desprovido de estratégia e imerso em um mundo "artístico" desconectado das necessidades materiais. Enfrentando as flutuações do mercado, impulsionadas pela competição e pelo aumento no número de artistas, preocupa-se com sua sobrevivência e depende de *marchands*[14] e críticos. No entanto, ser "marginal" não implica ser "solitário", já que era comum que os artistas se juntassem em grupos que funcionavam como suporte.

Esses grupos eram promovidos pelo sistema de consumo, baseados na lógica de que um produto único atrai menos consumidores do que uma constelação de produtos da mesma marca. O crescente envolvimento da arte no circuito do consumo de massa e a transfor-

mação gradual da obra de arte em um "produto", refletem um cenário onde "[..] tudo que é produzido deve ser consumido, para ser renovado e consumido novamente. É nessa onipresença do consumo que rege a arte moderna, por excesso ou por falta, por adesão ou por recusa" (Cauquelin, 2005, p.27).

De acordo com Cauquelin, uma constatação fundamental é que transitamos do regime de consumo para o regime de comunicação (2005, p.55). Durante o período da arte moderna, já se podia antever a chegada de uma nova realidade na arte, profundamente influenciada pelo rápido avanço dos mecanismos de comunicação. Nota-se que alguns artistas não se encaixavam estritamente no conceito de vanguarda como anteriormente. A autora irá se referir a essas figuras de ruptura entre regimes como "embreantes"[15], pois estas estavam à frente de seu tempo e sinalizaram, em suas obras e posturas, as características da contemporaneidade.

Os embreantes escolhidos pela autora são os dois artistas, Marcel Duchamp e Andy Warhol, e, o *marchand*-galerista-colecionador, Leo Castelli, tanto pela frequência com que são citados na literatura, quanto pelas reflexões que provocam ainda hoje. Segundo Cauquelin, "esses três personagens têm em comum o exercício de uma atividade que responde aos axiomas-chave do regime de consumo" (Cauquelin, 2005, p.88).

Para Cauquelin, Marcel Duchamp parecia expressar o modelo de comportamento singular que corresponde às expectativas contemporâneas (2005, p. 89). Ele revolucionou a arte ao introduzir os ready-mades, deixando de lado o terreno estético, as habilidades e os estilos, em favor de um foco nos signos e na comunicação. Ao posicionar o artista como produtor, este desaparece como artista-pintor e se coloca apenas como aquele que mostra, enfatizando que é o local da exposição que transforma esses objetos em obras de arte, pondo em evidência a existência de uma esfera da arte.

Em contraste, "[...] se Duchamp havia concedido ao local a incumbência de anunciar a mensagem 'Isto é arte', renunciando assim à habilidade e à estética do gosto, afastando-se por assim dizer da cena e se preservando, Warhol, ao colocar em prática seu conhecimento das redes, abandona esse último refúgio e essa última marca da arte, que é o local de exposição, para se estabelecer no espaço inteiro das comunicações" (Cauquelin, 2005, p. 110). Warhol utiliza a rede de comunicação para promover obras que destacam objetos comuns, na lógica da saturação, "para isso, é necessário que seu nome e suas imagens ocupem ao mesmo tempo todas as posições possíveis dentro da cadeia de comunicação" (2005, p. 114).

Leo Castelli, seguindo uma estratégia similar, ampliou seu negócio como galerista e *marchand* ao estabelecer acordos internacionais e construir uma extensa rede de relacionamentos, garantindo o sucesso global dos artistas que representava e consolidando sua própria influência no contexto artístico internacional.

[15] O conceito de "embreantes", desenvolvido pela filósofa Anne Cauquelin, refere-se às figuras singulares no contexto da arte ocidental que, através de práticas e "fazeres", foram precursores no movimento de ruptura da arte moderna para a contemporânea e, de certa forma, anteviram a "chegada do novo estado de coisas", anunciando uma nova realidade (Cauquelin, 2005, p. 87).

Como ele próprio afirmou: "[...] Sempre achei que meus artistas precisavam de uma reputação mundial." Essas palavras de Leo Castelli ilustram bem um dos fenômenos ligados à comunicação. Para ser eficaz, "uma rede deve expandir-se e tornar-se praticamente global" (Castelli, apud Cauquelin, 2005, p. 124)

O novo contexto do regime da comunicação e suas transformações exercem um impacto profundo no campo artístico em dois aspectos essenciais, como apontado por Cauquelin (2005, p. 64): "no registro da maneira como a arte circula, abrangendo o mercado artístico, e no registro intra-artístico, que diz respeito ao conteúdo das obras". Ao contrário da era da arte moderna, onde o caminho de uma obra até seu consumidor era tradicionalmente linear, hoje esse processo é descrito como circular (Cauquelin, 2005, p. 90). Isso reflete uma mudança significativa, pois na era da comunicação predomina a informação, e aqueles que têm controle sobre os meios de sua disseminação se tornam os principais agentes de produção neste cenário contemporâneo.

De acordo com Cauquelin, "os valores da arte moderna e os da chamada arte contemporânea não estão em conflito direto, mas coexistem lado a lado, influenciando-se mutuamente e adotando novas formas. Isso resulta em configurações complexas, fluidas e constantemente em evolução" (p. 126). Embora a arte contemporânea não siga explicitamente as diretrizes dos "embreantes" de Cauquelin, estas abriram novos caminhos para entender o que é arte atualmente, que nos ajudam a compreender as novas dinâmicas entre obra e público, as quais deram origem às propostas artísticas colaborativas no espaço público.

A definição de arte tem evoluído ao longo do tempo, refletindo as transformações na sociedade e resultando em alterações significativas nos espaços estabelecidos para a arte, como, por exemplo, nos museus, galerias de arte, etc., assim como comenta Canton (2019):

> [...] Dos ateliês e museus influenciados pelo Iluminismo, nos quais os quadros cobriam, do teto ao chão, como uma coleção de insetos ou mineralogia, as paredes dessas recém-criadas áreas expositivas, passando pelo cubo branco modernista, cuja neutralidade podia acolher, sem interferências, a pureza formal das obras de arte; até a recente apropriação de espaços originalmente destinados a atividades com funções alheias à arte, sempre há um entrelaçamento entre as questões e as necessidades da produção artística e as características espaciais da arquitetura onde é exibida (p. 181) (Canton, P16).

Sobre este último espaço da arte contemporânea citado pela autora, encontra-se o espaço público, cujo uso pode estar ligado à arte pública, crítica e política, além das práticas mais próximas do ativismo e da ação direta. Paloma Blanco propõe duas linhagens genealógicas no contexto artístico e político dos Estados Unidos para pensar estas práticas. "A primeira está relacionada aos trabalhos chamados de arte pública, inicialmente dependentes da espacialidade e cada vez mais entrelaçados com uma contextualidade que se tornou mais complexa e multidimensional" (Blanco, 2001, tradução nossa).

As origens dessa prática artística têm sido historicamente situadas no minimalismo e sua compreensão expandida da espacialidade. A segunda linha genealógica "[..] remete a uma história da arte crítica, uma possibilidade que emergiu de práticas mais "quentes", mais diretamente relacionadas à arte politizada dos anos 60 e 70. Suas origens imediatas estariam no ativismo dos anos 60 e no legado de certa arte conceitual, continuando com o papel importante desempenhado pela arte da performance e pelas práticas feministas dos anos 70" (Blanco, 2001, tradução nossa).

Embora as linguagens e movimentos artísticos discutidos por Blanco tenham exercido um impacto significativo no uso do espaço público ligado à arte, este texto focará especificamente na arte conceitual e na land art, movimentos caracterizados por Cauquelin como "pós-embreantes". Além disso, abordaremos a arte ativista devido à sua relação com o espaço público e com a metodologia a/r/tografica social.

A arte conceitual é um dos temas que Cauquelin considera profundamente influenciados por Duchamp. Ela identifica a presença das ideias duchampianas na arte conceitual ao observar que a atividade artística se afastou da estética, nesse sentido, "[...] pouco importa que ela seja isto ou aquilo, deste ou daquele material, sobre este ou aquele suporte, feita à mão ou já existente, pronta".

Na arte conceitual, "[...] agir no domínio da arte é designar um objeto como 'arte'" (2005, p. 134). Isso significa que o contexto físico, institucional, social ou

conceitual de uma obra é o que constitui seu significado, passando a ter maior importância do que sua atuação física e o objeto em si. Nina Felshin aponta que este precedente irá influenciar muitos dos desenvolvimentos subsequentes na década de 70, incluindo as noções ampliadas de escultura e arte pública.

No contexto da arte conceitual, o "espaço" de exposição — seja uma galeria, um museu, um ambiente público ou mesmo um local não convencional — assume um papel crucial. Se o discurso ou a designação é o que constitui a própria obra, o ambiente em que esse discurso é apresentado torna-se um componente essencial. A designação de um trabalho não se restringe apenas à sua caracterização como obra de arte, mas também abrange sua exibição. Assim, os locais de intervenção da obra tornam-se centrais para discussão, uma vez que o ambiente de apresentação é fundamental para a definição e interpretação da obra.

Tanto a arte conceitual quanto a land art exploram a relação entre a obra e o local, ou sítio, mas o fazem de maneiras opostas, como se fossem reflexos uma da outra (p. 142). Cauquelin explica que, enquanto que na arte conceitual o local preexistente é fundamental para a definição da obra como arte, na land art é a própria obra que transforma e confere um caráter artístico ao espaço, estabelecendo um novo significado para o local e tornando-o mais perceptível. Canton (2009, p. 18) contextualiza o surgimento da land art, afirmando que:

"[...] nos anos 60, particularmente nos Estados Uni-

dos, muitos artistas, movidos por um espírito de experimentação crescente, passaram a questionar a institucionalização da arte pelos museus. Na tentativa de transformar o espaço de "fora", em oposição aos espaços institucionais das paredes museológicas, o espaço de "dentro", eles se lançaram à ocupação do espaço externo, que muitas vezes coincidia com o espaço da natureza."

Com o tempo e o surgimento de novas práticas artísticas[16], o diálogo entre artistas e o espaço público começou a se expandir e a se transformar gradativamente. Essa transformação foi profundamente influenciada pela crítica ao objeto de arte e às estratégias estéticas formalistas promovidas pela arte conceitual, bem como pelo desejo de reduzir a distância entre arte e público, e entre arte e vida (Felshin, 2001). Conforme aponta Nina Felshin, a partir do final dos anos 60, houve uma integração crescente entre o "mundo da arte" e o "mundo real", refletindo as mudanças sociais e políticas da época e resultando em uma prática cultural híbrida.

Na década de 70, a arte ativista surgiu como uma combinação de práticas artísticas, ativismo político e movimentos sociais. Felshin descreve essas práticas culturais como a "expressão última da urgência democrática de dar voz e visibilidade àqueles que têm seu direito de participação negado e de conectar a arte com um público mais amplo" (2001, p.74).

A arte ativista, se caracteriza por ocorrer no espaço público e não se desenvolver dentro dos contextos habituais de exibição do mundo da arte. Assim como destaca-se pelo uso de métodos colaborativos na execução, com ênfase central na pesquisa preliminar e na atividade organizativa e de orientação dos participantes. Felshin (2001) aponta que os projetos de artistas ativistas frequentemente estão intimamente conectados aos movimentos sociais que lidam diretamente com os problemas abordados pela arte. E costumam envolver "[..] organizações comunitárias, outros grupos ativistas, sindicatos de trabalhadores, universidades, especialistas em meio ambiente, igrejas, artistas, profissionais da arte e até outros artistas ativistas" (p.75), ampliando o público e a base de apoio, para garantir sucesso a longo prazo.

É possível observar que a arte ativista, assim como as práticas colaborativas e participativas em geral, apresentam fronteiras difusas em relação à metodologia a/r/tográfica social, devido às suas semelhanças. Como foi mencionado anteriormente, na a/r/tografia social, o projeto artístico, educativo e investigativo se transforma também em um projeto de mudança social que vai além do espaço acadêmico para alcançar uma maior integração social.

[16] Esse termo está inserido no campo de estudos relacionados ao conceito de site-specific. Para uma discussão mais aprofundada sobre o tema, consulte: KRAUSS, Rosalind. "Escultura no Campo Expandido." October, n. 8, New York, 1979.

2.2 Una promesa es una nube (2014) e Museu de Arte de Simões Filho - MASF (2023)

Considerando o breve panorama histórico apresentado, percebemos que as práticas de colaboração aparecem nos cruzamentos entre questões sociais, políticas e artísticas, tecendo um percurso dentro da história da arte desde os anos 1960. Oliveira (2017, p.43) aponta que o aumento significativo de propostas artísticas colaborativas envolvendo comunidades fez da colaboração um conceito problematizador e um elemento estético intrínseco à própria obra de arte.

A autora ainda distingue dois tipos de propostas inseridas em comunidades: uma participativa, em que o artista é o autor da proposta e a comunidade é convidada a participar; e outra colaborativa, em que a autoria é compartilhada horizontalmente entre artista e comunidade. Em ambos os casos, destaca a produção recíproca entre artista e comunidade.

Ela observa que, ao analisar propostas colaborativas nas artes, não se trata do artista isolado que entra em uma comunidade já estabelecida com o objetivo de identificar e resgatar suas identidades ou memórias. Em vez disso, essas propostas utilizam metodologias nas quais o artista se posiciona como um elemento que tanto contribui quanto é moldado pelo coletivo em que está inserido (Oliveira, 2017).

Para entender como essas práticas se constituem, utilizaremos a metodologia de arte colaborativa proposta por Mallman; Oliveira e Pereira para analisar, em paralelo, as obras *Una promesa es una nube* (2014), de Sandra Nakamura, e *Museu de Arte de Simões Filho - MASF* (2023), de Augusto Leal. Esses trabalhos

serão abordados em cinco etapas fundamentais na construção de práticas artísticas colaborativas e participativas.

Primeira etapa - Do desejo ao direcionamento

Nesta primeira etapa, destaca-se o engajamento social mediado pela arte, observando que há um desejo de criar um trabalho colaborativo que se relaciona com questões sociais, partindo da iniciativa do propositor (Mallman; Oliveira; Pereira, 2019, p. 135). Os autores afirmam, ainda, que o artista-propositor, com o objetivo de influenciar na percepção comum das coisas, deve projetar ideias e formas sobre os modos de pensar e atuar das pessoas em seus próprios lugares e entornos.

No caso da artista Sandra Nakamura[17], ela propõe através da sua obra *Una promesa es una nube* (2014), um projeto de arte que visa chamar a atenção para o urgente problema da água na cidade de Lima - a segunda maior e mais populosa cidade do mundo localizada no deserto -, ao mesmo tempo que propõe uma solução prática e de baixo custo para coletar água da neblina em áreas periurbanas. O projeto consiste na construção e implantação de um sistema coletor de neblina em colaboração com o *Movimiento Peruanos Sin Agua* e os integrantes do *Asentamiento Humano Villa Lourdes Ecológico*, onde está localizado o projeto, utilizando uma técnica artesanal que permite capturar até mil litros de água no dia para uso coletivo da comunidade.

[17]Sandra Nakamura é uma artista, formada em arte pela Universidade da Califórnia em San Diego e pela Universidade Bauhaus em Weimar, Alemanha. Seu trabalho envolve intervenções temporárias que exploram o poder da repetição, a ampliação e dispersão dos objetos cotidianos, com um foco particular na memória coletiva dos espaços Ela foi selecionada para o Programa de Bolsas e Residências Artísticas 2016 do CIFO e participou como artista em residência no Centro-Museu Basco de Arte Contemporânea (Espanha), Pilot Project Gropiusstadt (Alemanha), Community Museum Project (Hong Kong) e Center for Contemporary Art Kitakyushu (Japão). Ela realizou projetos site-specific no Centro Abierto 09 (Peru), na I Bienal das Américas (EUA) e na XI Bienal de Cuenca (Equador).

Figura 14: Una promesa es una nube, 2014. Tipos de plomo, cristal, película polarizada. Fonte: SANDRA NAKAMURA. Disponível em: https://sandra-nakamura.com/una-promesa-es-una-nube.

Os coletores de neblina são conectados a uma série de tanques de grande capacidade para armazenar a água de forma segura até o momento de uso. Embora a água recolhida não seja adequada para consumo humano direto devido à suspensão de partículas contaminantes no ar, pode ser utilizada para regar os cultivos e para tarefas de limpeza doméstica.



Enquanto Augusto Leal propõe, através do *Museu de Arte de Simões Filho - MASF* (2023), a transformação de uma escadaria para pedestres, que liga a Rua Vereador João de Oliveira Campos à Avenida Elmo Serejo de Farias, principal via da cidade, em um espaço museológico. Neste projeto, a escadaria deixa de ser apenas um ponto de passagem e se transforma no próprio museu, servindo como suporte para exposições temporárias de artistas locais. Simões Filho, com mais de 130 mil habitantes e uma das 10 maiores economias da Bahia, carece de equipamentos culturais, como museus, teatros ou centros culturais, além de universidades públicas. Essa lacuna despertou a inquietação artística de Leal, que, com o MASF, busca não apenas destacar as ausências culturais do território, mas também ativar os imaginários sobre o futuro da cidade e o próprio conceito de museu.

Figuras 15 e 16: MASF. Museu de Arte de Simões Filho, 2023. Escadaria, tintas diversas, colaboração de artistas e moradores da cidade. Fonte: PRÊMIO PIPA. Disponível em: https://www.premiopipa.com/augusto-leal/.





Nas práticas artísticas colaborativas, observamos uma mudança na noção tradicional de artista, que se dá por meio de sua aproximação com a esfera pública, conforme proposto por Suzanne Lacy (1995), como pode ser visto no esquema a seguir. Nesse contexto, Mallman, Oliveira e Pereira passam a designar o artista como "propositor". Esta abordagem revisita questões fundamentais da arte dos anos 60 e 70, caracterizadas pelos happenings e performances, que redefiniram os conceitos de obra, artista e público. Ao promover uma experiência participativa que integra vida e arte, essas práticas transformam o público de mero espectador em participante, o que, por sua vez, modifica a noção de artista.

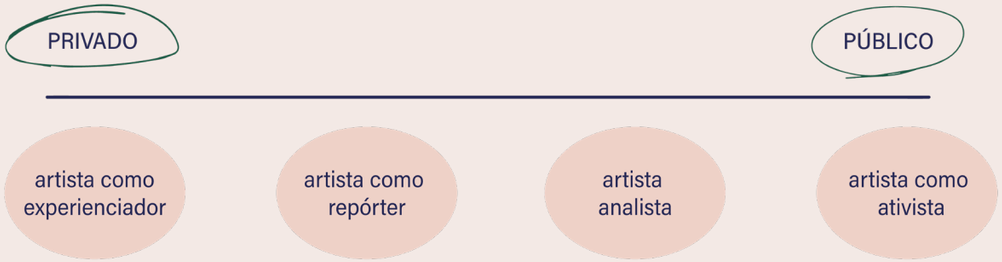


Figura 17: Esquema gradativo de aproximação do artista com a esfera privada e a esfera pública proposto por Suzanne Lacy. Fonte: LACY, Suzanne. Mapping the New Genre Public Art. 1995. p.174. Tradução nossa.

[18]NAKAMURA, Sandra. Entrevistada por estudantes de Arquitetura da UPC, sob coordenação de Luis Lama. YouTube, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tyu-0ZA50DJ0. Acesso em: 23 ago. 2024.

Suzanne Lacy, em sua análise, conceitua diferentes tipos de artistas com base em sua proximidade com a esfera privada e a esfera pública. Dentro da primeira classificação, o artista como experienciador se insere no território do outro para vivenciá-lo de maneira subjetiva, estabelecendo laços empáticos com seus membros; assim, a obra torna-se uma metáfora para essa interação.

Por outro lado, o artista como repórter narra uma situação resultante de uma experiência com o outro e o espaço, e de sua reelaboração, com o objetivo de denúncia e persuasão do público geral. Relatar uma situação não implica necessariamente uma análise aprofundada da informação. Quando tal análise ocorre, estamos falando do artista analista. Este, além de relatar, busca tensionar a linguagem para alcançar uma compreensão política mais profunda e promover uma reflexão crítica. O artista analista, muitas vezes, assume habilidades de outras disciplinas ou colabora com pessoas que as possuem, deslocando o foco da apreciação estética para a valorização da ideia ou do significado de suas construções teóricas. (Blanco, 2001, tradução nossa)

Acredito que este seja o caso de Sandra Nakamura, levando em consideração que os quatro tipos de participação na arte pública podem se conectar e se sobrepor de acordo com a natureza da obra. Em entrevista[18] realizada a Sandra Nakamura, ao ser questionada sobre os materiais que costuma utilizar em suas intervenções, a artista afirma que considera as ideias e a

investigação como seus materiais principais, pois são inerentes ao seu trabalho artístico. Em contraste, os materiais físicos variam de acordo com o projeto.

No caso de *Una promesa es una nube* (2014), a artista já desejava há algum tempo criar uma obra sobre a neblina, que é característica por escurecer a cidade de Lima, também conhecida como "Lima Cinza". E não é senão depois da fase de investigação, que Sandra Nakamura constata que as condições geográficas de Lima a tornam altamente vulnerável a uma crise hídrica futura, "[..] localizada no deserto entre os antigos vales dos rios Rímac, Lurín e Chillón, a cidade depende do degelo dos nevados andinos para sua principal fonte de água. E apesar de estar frequentemente coberta por uma nuvem constante, a cidade raramente produz chuva" (Nakamura, 2014).



Figura 18: Vista do céu nublado. Fonte: LOS SIN AGUA. Disponível em: https://www.lossinagua.org/nosotros.html.

[19]Augusto Leal é um artista de Simões Filho, Bahia. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia. Graduado em Desenho Industrial pela mesma instituição. Entende a arte como prática libertadora na medida em que por meio dela consegue compreender e elaborar as questões que lhe atravessam, e fabular novos mundos.

[20]Para mais detalhes sobre o MASF e sua inauguração, consulte o artigo de Felipe Sena, publicado em A Tarde em 12 de junho de 2023 (https://atarde.com.br/cultura/culturaexposicao/masf-escada-em-simoes-filho-vira-museu-e-promovera-exposicoes-1232144).

No papel de artista-analista, Nakamura vai além da investigação das condições climáticas de Lima, explorando também o local da intervenção, seus habitantes e suas origens. Esse aprofundamento possibilita uma reflexão crítica, na qual a metáfora da nuvem é empregada para discutir temas como a migração interna e a promessa não cumprida da cidade. Esse processo, característico do artista-analista, ilustra como o projeto se materializa através da integração de ideias, conceitos e colaborações. Nesse contexto, a análise adota um caráter estético que se fundamenta na coerência das ideias e na relação com as imagens visuais, em vez de se expressar unicamente através das imagens propriamente ditas (Blanco, 2001, tradução nossa).

Dando continuidade aos tipos de artista propostos por Suzanne Lacy, o último enfoque abordado é o do artista como ativista. Esse artista se destaca por atuar como facilitador social e catalisador de mudanças. Neste modelo, os processos são priorizados em detrimento dos objetos, e a produção de significados é realizada para, com e a partir da comunidade.

Esta tipologia é exemplificada pelo trabalho de Augusto Leal[19], que atua em Simões Filho, Bahia. Leal descreve ter escolhido "[...] a cidade de Simões Filho como seu ateliê, suporte, matéria, palco, museu, escola", evidenciando que, em sua prática artística, o território e a comunidade não apenas permeiam sua obra, mas também nascem dessa relação. O Museu de Arte de Simões Filho (MASF), inaugurado em 11 de junho de 2023, é um exemplo claro dessa abordagem. Naquela

data[20], moradores locais, com tinta e pincel nas mãos, junto com os artistas Augusto Leal, Luís Santos e Jó Oliveira, coloriram a escadaria que conecta a Avenida Elmo Serejo à Rua Vereador João de Oliveira Campos, marcando o início do MASF que depois abrigaria exposições de artistas locais.

De acordo com Luís Santos, o museu fomenta construções sociais entre a comunidade e os artistas. Ele afirma: "Acredito que as construções coletivas servem como um cultivo de afetos e experiências, sejam elas singulares ou coletivas. Enxergo esse processo como uma prática espiritual, política e social, onde os artistas envolvidos expressam sua liberdade e a vontade daqueles que buscam se manifestar visualmente."

"O MASF transcende o conceito de um museu convencional, pois não apenas preserva memórias coletivas, mas também ressignifica o espaço urbano. Esse espaço deixa de ser meramente uma via de acesso entre duas ruas e se transforma em uma ponte para a arte e a reflexão sobre a memória cultural da cidade", acrescenta Luís Santos.

"Participar da criação do MASF foi extremamente gratificante, pois representa a realização de um sonho coletivo. O que esse sonho precisava para se concretizar era simplesmente a crença de alguém, e nós acreditamos nisso coletivamente", conclui Jó Oliveira.

Continuando com a descrição da primeira etapa, intitulada "Do desejo ao direcionamento", Oliveira (2019, p. 135) destaca também, a habilidade do artista em

Figura 19: MASF – Museu de Arte de Simões. Fonte: Prêmio PIPA. Disponível em: https://www.premiopipa.com/augusto-leal/.



[21]Veja mais sobre a associação em: LOS SIN AGUA. Sobre nosotros. Disponível em: https://www.lossinagua.org/nosotros.html.

utilizar o sistema e o mercado artístico como ferramentas para promover e apoiar questões específicas de grupos sociais. Essa estratégia permite ao artista trazer à tona temas que, de outra forma, poderiam passar despercebidos.

O trabalho *Una promesa es una nube* (2014) foi encomendado por Luisa Fernanda Lindo para a exposição Desplazamientos, colonización y conquista. La narrativa de la ciudad y la apropiación del espacio, realizada no Centro Cultural de España em Lima em 2014. Enquanto o *Museu de Arte de Simões Filho - MASF* (2014), surge com o apoio dos artistas locais e da comunidade, posteriormente busca recursos de instituições de arte. Sendo contemplado pelo Prêmio "Museu é o Mundo", que possibilitou a realização de três exposições temporárias até o momento.

Segunda etapa - Proposição compartilhada

Na segunda etapa, Mallman, Oliveira e Pereira apontam que "[..] as relações com o outro começam a ser construídas, e o desejo inicial se transforma em uma vontade compartilhada" (2019, p.138). É neste ponto que as proposições passam a ser moldadas de forma colaborativa. No caso de Una promesa es una nube (2014), foi preciso uma parceria estratégica entre a artista, o *Movimiento Peruanos Sin Agua* e os moradores do *AAHH Villa Lourdes Ecológico*.

O *Movimiento Peruanos Sin Agua*[21] é uma associação de empreendedores sem fins lucrativos dedicada ao cumprimento dos Objetivos de Desenvolvimento Sus-

tentável (ODS) relacionados à água potável, saneamento básico e meio ambiente. Por meio de projetos participativos em áreas periurbanas e rurais, a associação visa coordenar os esforços de solidariedade nacional para encontrar soluções eficazes para o abastecimento adequado de água potável e para a prestação de serviços básicos de saneamento às localidades com populações de baixa renda em Lima e nas províncias.

Um dos projetos emblemáticos da associação é a instalação de atrapanieblas. Esta tecnologia consiste em uma malha fabricada com material plástico que possui pequenos orifícios. Quando posicionada de maneira adequada em locais estratégicos, a malha é capaz de produzir até 400 litros de água diariamente por painel, através da condensação do vapor d' água atmosférico, sem a necessidade de água líquida ou fontes de energia externas. A água coletada é posteriormente armazenada em tubulações e caixas d'água, sendo utilizada para fins domésticos e produtivos.

O engenheiro peruano Abel Cruz Gutiérrez[22], presidente da associação, revela que seu interesse em buscar alternativas para o abastecimento de água está intimamente ligado à sua história de vida. Nascido em Cusco, ele se mudou para Lima para cursar Engenharia Ambiental. Na cidade, estabeleceu-se em uma área periférica e periurbana devido às necessidades. Ali, vivenciou na prática a escassez de água, uma realidade enfrentada por mais de dois milhões de peruanos que não têm acesso a água potável nem a sistemas de esgoto 24 horas por dia. Além disso, um milhão de pessoas vivem em condições deploráveis, expostas a doenças e ao abuso de pagar até 10 vezes mais pela água, adquirida em caminhões-pipa de empresas privadas. Foi por isso que, desde 2005, Abel Cruz, juntamente com outras pessoas comprometidas socialmente, começaram a pensar em como resolver esse problema e, após longos estudos, descobriram o sistema que poderia oferecer melhores resultados: os atrapanieblas.

Os atrapanieblas em formato de letras, com a mensagem "Una promesa es una nube", foram projetados para uma região específica, levando em consideração tanto as condições climáticas quanto a vivência migratória da população de Villa Lourdes Ecológico.

Este assentamento humano[23], que faz parte dos 14 existentes no bairro de Villa María del Triunfo, na zona sul de Lima, está situado no ecossistema de Lomas. Esse ecossistema costeiro do Pacífico, que se estende entre o Peru e o Chile, é caracterizado por uma vegetação estacional que depende da umidade do nevoeiro, alcançando até 95% de umidade relativa. Durante o verão, no entanto, essa vegetação desaparece quase completamente devido à escassez de umidade e às altas temperaturas típicas de uma zona desértica, retornando apenas no ano seguinte.

Na fase de pesquisa para a realização da intervenção Una Promesa en una Nube (2014), Sandra Nakamura identificou que a crescente ocupação das colinas para habitação ameaça o frágil ecossistema das Lomas e suas espécies endêmicas. Em resposta a essa ameaça, o *Asentamiento Humano Villa Lourdes Ecológico* to-

[22]EL PAÍS. Los cazadores de nubes en Perú. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2016/10/05/eps/1475618755_147561.html.

[23]Entende-se por assentamento humano popular um conjunto de pelo menos oito famílias (agrupadas ou contíguas), em que mais da metade da população não possui título de propriedade nem acesso formal a, pelo menos, dois dos serviços básicos (rede de água, energia elétrica com medidor domiciliar, sistema de esgoto). TECHO - Perú. Relevamiento de asentamientos populares - San Juan de Miraflores. 2018.

mou uma iniciativa notável ao comprometer-se com a proteção das lomas ao redor da comunidade. Por meio de um convênio com o Município de Villa María del Triunfo, o assentamento ganhou a responsabilidade sobre 16 hectares para cuidados e conservação. Sendo nessa área, situada a cerca de 800 metros acima do nível do mar, que são instalados os coletores de neblina e caixas de armazenamento de água que abastecem a região protegida.

Conforme descrito por Sandra Nakamura, a comunidade de *Villa Lourdes Ecológico* é composta por 500 famílias, em sua maioria migrantes das regiões da Sierra e Selva. Os chefes de família trabalham em diversos setores, como indústria têxtil, construção, comunicações, restaurantes, lojas de departamentos e supermercados. Muitas mulheres atuam como empregadas domésticas em outros distritos ou permanecem em casa para cuidar das suas famílias (Nakamura, 2014).

Na região, a prática colaborativa é bastante comum, impulsionada tanto pelas necessidades locais quanto pelo abandono por parte das autoridades. O AAHH Villa Lourdes Ecológico é organizado em quadras que reúnem várias famílias de lotes adjacentes, com cada grupo sendo representado por um líder. Aos finais de semana, a comunidade se mobiliza para realizar trabalhos coletivos, como a construção de muros de contenção, escadas e estradas. Cada bloco contribui com um número específico de voluntários para esses projetos (Nakamura, 2014). Foi dentro desse sistema colaborativo que é proposta a execução das obras de construção e instalação do projeto Una Promesa en una Nube (2014).

Percebemos que, nesta etapa, se produz um engajamento social envolvendo a artista, o Movimiento Peruanos Sin Agua e a própria comunidade. Embora a colaboração já fosse parte da dinâmica comunitária, ela se reconfigura por meio da arte. Para Andreia Machado Oliveira, as propostas artísticas colaborativas são um modo de produção de "afectos" ou uma "experiência afectiva" (2020, p.61). Os afectos são entendidos como um acontecimento. "É o que se passa no aqui e agora, o que torna um encontro um acontecimento, o que se conhece, mas não se pode descrever: os afectos. Ao mesmo tempo que produzem ideias e paixões correlativas" (2020, p.62).

Acontece de forma semelhante em relação ao projeto Museu de Arte de Simões Filho - MASF (2023). Para compreender a natureza da comunidade que cria e para a qual o MASF se destina, é necessário conhecer o território em que está inserido. Augusto Leal (2023, p.102) oferece um panorama detalhado desse contexto, elucidando as dinâmicas e as particularidades da comunidade envolvida e como essas características influenciam a criação e a finalidade do museu.

Simões Filho, localizada na Região Metropolitana de Salvador, é uma cidade com uma população média de 130 mil habitantes (IBGE, 2020). É a sexta maior economia do Estado da Bahia, com um PIB per capita médio de R$ 43 mil (IBGE, 2018). A implantação do Complexo Industrial de Aratu (CIA) provocou um rá-

pido aumento na população da cidade, com pessoas de várias partes do interior da Bahia e de outros estados migrando em busca de emprego nas novas indústrias. No entanto, esse crescimento populacional não foi acompanhado de investimentos adequados em infraestrutura, resultando em condições de precariedade e escassez para muitos moradores.

Além disso, o território de Simões Filho é fortemente influenciado por sua história colonial. O município tem raízes profundas nas grandes fazendas e engenhos de açúcar que marcaram sua formação. A presença do povo negro é visível nas ruas e é reforçada pelos diversos quilombos da cidade, entre eles o Quilombo Pitanga de Palmares, Quilombo Caipora, Quilombo do Dandá e Quilombo do Rio dos Macacos.

Os efeitos do colonialismo ainda se refletem no desenvolvimento desigual da cidade, perpetuando uma política de subdesenvolvimento e manutenção de desigualdades sociais. De acordo com o Atlas da Violência (2019), realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, Simões Filho é classificado como o quarto município mais violento do país, com uma taxa alarmante de quase 120 assassinatos a cada 100 mil habitantes.

Além da falta de equipamentos culturais, conforme mencionado anteriormente, Leal recorda que a cidade possuía um Centro Cultural que foi fechado para reformas em 2016 e permanece em ruínas desde então. A destruição e o apagamento desse espaço geraram inquietação no artista, levando à criação de uma série de trabalhos artísticos voltados para promover diálogos, reflexões, fabulações e possíveis imaginários sobre a cidade (Leal, 2023, p. 103).

Portanto, estamos falando da busca do artista e da comunidade para transformar a narrativa da cidade. Este desejo de mudança reflete um esforço coletivo para resgatar e reimaginar o papel cultural da cidade, utilizando a arte como um meio de revitalização e expressão das experiências e aspirações locais. Através do MASF, não se busca apenas preencher o vazio deixado pela ausência do Centro Cultural, mas sim criar um espaço de fabulação coletiva sobre a cidade, onde novas histórias e identidades possam emergir e ser compartilhadas.

Terceira Etapa - Abordagem criativa

Nesta etapa, seguindo o raciocínio de Mallman, Oliveira e Pereira, exploraremos como o trabalho colaborativo se intensifica e envolve um número crescente de participantes na prática artística. Além disso, discutiremos a mudança na noção de público nas práticas artísticas colaborativas.

A criação de uma prática artística colaborativa demanda a participação de um número variável de pessoas engajadas em uma discussão específica de cunho político ou social. De acordo com Oliveira, o artista envolvido em tais práticas não busca apenas representar uma ideia; "[..] ele almeja compartilhar em sua proposta o que afecta o seu corpo, bem como os perceptos[24]

[24] Deleuze e Guattari (1992) definem "perceptos" como as percepções sensoriais ou impressões imediatas captadas pelos sentidos, que formam a base da nossa experiência estética e perceptiva. "Afectos" referem-se aos estados emocionais ou sentimentos que surgem em resposta a estímulos sensoriais ou situações específicas. Eles destacam que a arte é um bloco de afectos e perceptos, ou seja, é composta por um conjunto de experiências sensoriais e emocionais que não são meramente representações ou sensações subjetivas, mas sim configurações autônomas que moldam nossa percepção do mundo. Veja mais em: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. O Que é a Filosofia? São Paulo: Editora 34, 1992.

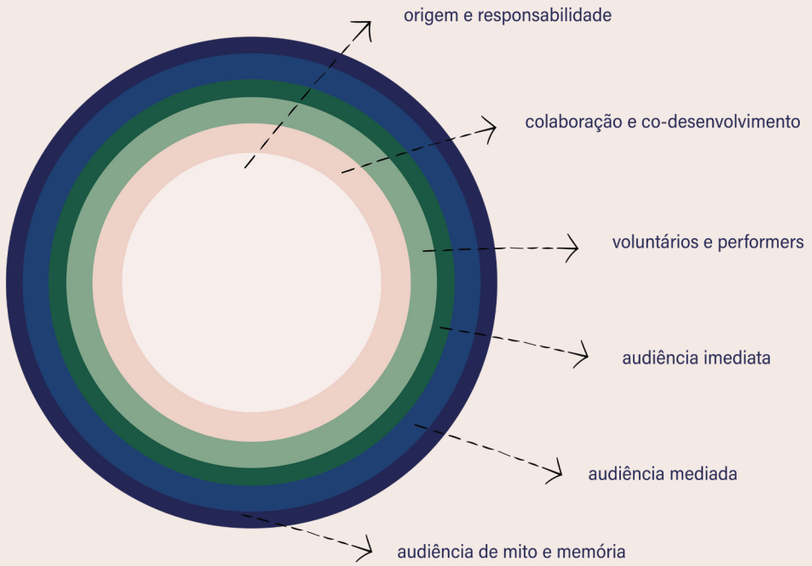
que deslumbra; ele quer inventar maneiras de sentir e de perceber" (Oliveira, 2020, p.62).

Essas práticas colaborativas desafiam tanto os artistas quanto o público a "desprender-se de nossos preconceitos e deixar-se afetar pelo que os outros querem expressar" (La Fuente & Cancela, 2016, p. 9 apud Oliveira, 2020, p.63). Nesse contexto, observamos uma similaridade com a metodologia desenvolvida por Irwin, que destaca como a prática a/r/tografia promove uma reflexão introspectiva. Irwin (2013) argumenta que os praticantes questionam seus próprios preconceitos, suposições e crenças (p.109), e se preocupam sobre como as suas intervenções afetam os outros e a si mesmo (Irwin, 2013, p.32).

As práticas artísticas colaborativas impactam o público de várias maneiras e em diversos níveis. Se anteriormente consideramos o público como um mero espectador ou observador passivo, nas práticas colaborativas ele pode assumir um papel ativo e engajado. Suzanne Lacy nos apresenta um enfoque a partir do grau de participação do público, de forma que este funciona como parte integrante da estrutura da obra.

Lacy explica, "Se representarmos a gênese da obra como um ponto no centro do círculo, irradiando – como as ondas causadas por uma pedra em um lago – estariam os indivíduos ou grupos de pessoas que assumem diferentes graus de responsabilidade pela obra" (Lacy, 1995, p.178, tradução nossa).

Figura 20: Graus de compromisso imaginário representados como uma série de círculos concêntricos, cada um representando uma forma de interação entre o realizador e o espectador. Fonte: LACY, Suzanne. Mapping the New Genre Public Art. 1995. p.178. Tradução nossa.



Este modelo é de natureza flexível e fluida, não é hierárquico, permitindo o movimento contínuo para frente e para trás. A noção de público é complexificada quando falamos de obras que se fundem com a própria comunidade, "[..] Principalmente porque essas pessoas não são deslocadas para um espaço ou situação específica em arte, como um museu ou uma performance na rua. Pelo contrário, as ações acontecem inseridas em suas vidas cotidianas e se apropriam de fazeres comuns" (Mallman; Oliveira; Pereira, 2019, p.140), seja ao descer uma escadaria em uma rua principal da cidade, ou ao regar os cultivos e ao realizar tarefas de limpeza doméstica. Nesse sentido, "[..] estamos falando de colaboradores, ora autores e, por vezes, público" (Mallman; Oliveira; Pereira, 2019, p.140)

No círculo interno estão o artista ou grupo de artistas, responsáveis por criar e gerenciar as ações; na nossa análise, referimo-nos a Sandra Nakamura e Augusto Leal. Em seguida, temos o grupo necessário para a realização da obra, que inclui os colaboradores. No projeto Una promesa es una nube (2014), esse nível é representado por Abel Cruz Gutiérrez, diretor do Movimiento Peruanos Sin Agua, e Ana Gómez Narváez, especialista em Responsabilidade Social das Organizações e Cooperação para o Desenvolvimento. Já no projeto Museu de Arte de Simões Filho - MASF (2023), inclui os artistas da cidade que contribuem para realização do projeto.

Depois vêm os voluntários e performers, aquelas pessoas para e com quem se cria a obra, entendidos

como os moradores participantes do AAHH Villa Lourdes Ecológico e da cidade de Simões Filho. Em seguida está a audiência imediata, que participa ou assiste à ação; tradicionalmente entendida como espectador, mas, no caso de uma obra de arte pública, refere-se à comunidade onde a obra está inserida. A seguir está a audiência dos meios de comunicação e por último, estão os casos em que a obra perpetua na memória da comunidade ou na literatura artística.

Quarta etapa - Fluxo contínuo

Destaca-se que "[..] nesse momento da prática instaurada na comunidade, algumas propostas já foram finalizadas, outras ainda ganham forma, e muitas novas possibilidades provavelmente serão exploradas" (Mallman; Oliveira; Pereira, 2019, p.142). Para Nakamura, o projeto proporcionou a oportunidade de se envolver diretamente com um dos grandes problemas que afetam sua cidade, utilizando a arte como uma ferramenta de crítica social e denúncia cidadã, além de compartilhar essas experiências com outros profissionais do campo da arte e da cultura. Enquanto, "Para os membros de uma comunidade de baixos recursos como a Villa Lourdes Ecológico, o projeto significou o reconhecimento público de suas necessidades e de sua enorme capacidade de autogestão. Na comunidade, a água deixou de ser um recurso vital escasso para se tornar também uma ferramenta de empoderamento social e potencial econômico" (Nakamura, 2014, p.11).

Uma proposta colaborativa em arte, ao focar diretamente nos grupos locais e nas comunidades envolvi-

das, leva o artista a abrir mão de parte de sua autonomia criativa, permitindo que esses grupos tenham maior voz e influência (Mallman; Oliveira; Pereira, 2019, p.142). Nesse sentido, Nakamura relata que um dos objetivos alcançados pelo projeto foi empoderar os membros da comunidade para que eles pudessem tomar ações concretas visando melhorar sua qualidade de vida, apesar das limitações em serviços básicos e das carências econômicas. Os participantes receberam treinamento sobre o funcionamento e a manutenção do sistema de captadores de neblina, uma tecnologia que pode ser replicada livremente, desde que sejam atendidas as condições climáticas adequadas.

Como observam os autores (Mallman; Oliveira; Pereira, 2019, p.142), algumas ações podem gerar novos desdobramentos e abrir espaço para a participação de novos colaboradores no projeto. A artista Sandra Nakamura relata que a comunidade se organizou para definir o uso da água coletada. Eles decidiram plantar diversas espécies de árvores que, além de prevenir a ocupação ilegal da área de conservação, funcionam como captadores naturais de neblina. Essas árvores absorvem a umidade através das folhas, irrigando automaticamente o solo. Além disso, foi demarcada uma área para o cultivo de hortaliças e plantas aromáticas, que podem ser tanto comercializadas quanto consumidas diretamente pela comunidade, envolvendo mais membros e oferecendo maiores benefícios coletivos.

Enquanto sobre o projeto *Museu de Arte de Simões Filho - MASF* (2023), verificamos que neste ponto, "[..] o projeto torna-se cada vez mais compartilhado, transdisciplinar e passa a agregar indivíduos com interesses mútuos." (Mallman; Oliveira; Pereira, 2019, p.142). No Museu de Artes de Simões Filho, até o momento, foram realizadas três exposições de artistas locais, que ilustram essa característica ao atrair um número crescente de pessoas envolvidas.

A primeira exposição a ser exibida na escadaria da cidade, sob a curadoria de Leal, foi "Histórias Simõesfilhenses - A Lente Generosa", do artista Diney Araujo, no dia 14 de outubro de 2023. A mostra apresenta um recorte dos registros que Diney fez ao longo de décadas, capturando lugares, pessoas, eventos e movimentos culturais de Simões Filho. Para Augusto Leal, "essa exposição vai além de uma experiência de fruição artística; é um gesto político de reconhecimento e reparação a um artista que, após mais de 40 anos de trabalho na cidade, ainda não havia tido uma exposição dedicada a sua obra"[25], em grande parte devido à falta de equipamentos culturais em Simões Filho.

Posteriormente, no dia 4 de novembro de 2023, o MASF recebeu a exposição "Histórias Simõesfilhenses - As Vozes da Terra", do artista Luis Santos, com curadoria de Augusto Leal. Nesta mostra, Luis Santos ocupa o MASF com seus gestos nas pedras, no chão e no concreto. Além disso, suas aquarelas, com manchas coloridas, ativam subjetividades e se transformam em formas vivas que parecem únicas.

A terceira exposição, também em parceria com o Prêmio "Museu é o Mundo", foi "Histórias Simõesfilhen-

[25] Trecho do artigo "MASF apresenta mostra com recortes culturais de Simões Filho", publicado em A Tarde em 10 de outubro de 2023. Disponível em: https://atarde.com.br/cultura/culturaexposicao/masf-apresenta-mostra-com-recortes-culturais-de-simoes-filho-1245031.

ses - O Relicário das Artes", da artista Carla Vivian Mattos, inaugurada no dia 13 de janeiro de 2024. Mattos ocupou o MASF com proposições artísticas diversas que se relacionam criando um ambiente composto por esculturas, objetos, pinturas, desenhos, palavras, fotografias, plantas e uma geloteca com livros disponíveis de forma gratuita para o público do museu.

Todas as exposições foram acompanhadas por uma série de oficinas e eventos voltados para a comunidade, realizados na própria escadaria. O MASF, por sua natureza como intervenção artística, não apenas questiona a ausência de equipamentos culturais em Simões Filho, mas também o conceito tradicional de museu. Ele nos leva a refletir sobre o que entendemos por uma instituição museológica e a considerar se é possível fabular um museu em coletivo, com e para a comunidade.

Quinta etapa: Visualização

Nesta etapa, os autores (Mallman; Oliveira; Pereira, 2019, p.143) argumentam que legitimar essas práticas como propostas artísticas, promove um retorno ao sistema artístico. Eles ressaltam que, para que isso seja efetivo, "[..] é essencial que a comunidade compreenda o campo artístico, ou seja, onde o artista atua e suas implicações legais" (p. 144). Esse entendimento facilita um diálogo justo entre o artista e a comunidade, reconhecendo que o artista também se beneficia do projeto.

No caso de *Una promesa es una nube* (2014), os registros da intervenção foram expostos na mostra coletiva *Desplazamientos: colonización y conquista. La narrativa de la ciudad y la apropiación del espacio*, curada por Luisa Fernanda Lindo, que ocorreu de 11 de julho a 17 de agosto de 2014 no *Centro Cultural de España en Lima* (CCE).



Figura 21: Cartaz de divulgação da exposição Desplazamientos: colonización y conquista. La narrativa de la ciudad y la apropiación del espacio. Fonte: CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA. Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/CCELima/photo

De acordo com o texto curatorial de Luisa Fernanda Lindo, a exposição abordou o fenômeno dos deslocamentos para a cidade de Lima, desassociando-se da ideia convencional de migração vinculada à modernização e urbanização. Em vez disso, a mostra explorou como esses deslocamentos foram impulsionados por situações de emergência e crise, exigindo uma reavaliação de aspectos como o expansionismo, a cen-

tralização, a formação dos bairros, a arquitetura e os materiais de construção das residências, a falta de paisagismo e os imaginários socioculturais da capital peruana.

A exposição destacou duas fases significativas desses deslocamentos no século passado: a primeira na década de 1940, resultante da expropriação de terras das comunidades indígenas e camponesas pelos gamonales, e a segunda na década de 1980, em decorrência do conflito armado interno que atingiu o país. Através dessa abordagem, a mostra analisou como essas crises moldaram a cidade e influenciaram a apropriação do espaço urbano, oferecendo uma reflexão profunda sobre as consequências desses eventos históricos.

Para documentar e exibir obras de arte realizadas fora dos espaços expositivos tradicionais, como trabalhos site-specific, intervenções públicas e performances, os artistas frequentemente recorrem a uma variedade de métodos de documentação, incluindo fotografias, vídeos, esboços, diagramas, maquetes, arquivos de pesquisa e outros tipos de registros. Quando essas práticas artísticas no espaço público são reintroduzidas ao circuito artístico através de registros, diversos desdobramentos podem emergir. Por exemplo, Nakamura (2014) observa que um dos resultados inesperados do seu projeto foi a evidência da poluição ambiental na cidade. O letreiro, inicialmente branco, tornou-se preto após quatro meses de exposição, devido à acumulação de partículas poluentes. Essa mudança visível poderia servir como base para análises da qualidade do ar, avaliando seu impacto na saúde pública e no desenvolvimento da flora e fauna locais.

Figuras 22 e 23: Fotografia do espaço expositivo. Fonte: CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA. Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/CCELima/photos





Além disso, o projeto gerou interesse de pesquisadores de diversas organizações nacionais e internacionais. Entre eles estão o Dr. Julio Palomino, da Universidad Santiago Antúnez de Mayolo, em Ancash, e a Dra. María Altamirano, da Universidad de Málaga, na Espanha. Esses pesquisadores se propuseram a estudar o impacto ambiental dos coletores de neblina no ecossistema local, criar um banco de sementes, desenvolver um programa de educação ambiental e implantar filtros de argila e biodigestores, entre outras iniciativas.

Enquanto isso, Augusto Leal reflete sobre sua inserção no sistema artístico e relata: “Quando decidi acessar o mundo institucional da arte contemporânea meu principal objetivo era criar novas narrativas para Simões Filho. A cidade reconhecida pela violência, corrupção, escassez, poderia passar a ser conhecida também pela arte a partir dessas inserções nos circuitos artísticos. Somadas com as inserções nos circuitos midiáticos. Comecei a chamar esse movimento de "ativação de autoestima coletiva". Uma proposição artística que cresce no tempo e que aos poucos começa a revelar seus frutos” (Leal, 2023)

Recentemente, Leal tem conduzido um movimento de ocupação através de uma série de exposições que está desenvolvendo atualmente em São Paulo. Nessas exposições, ele utiliza instituições de arte e cultura paulistas para reivindicar a criação de equipamentos culturais e a implementação de políticas públicas para Simões Filho.

A primeira exposição, intitulada “Ocupação CCSF – Centro Cultural Simões Filho”, ocorreu em junho de 2024 em diversos espaços do Centro Cultural São Paulo. A segunda exposição, “Ocupação EMIA-SF – Escola Municipal de Iniciação Artística de Simões Filho”, foi realizada em agosto de 2024 na Escola Municipal de Iniciação Artística - EMIA Chácara do Jockey, localizada no bairro Ferreira, em São Paulo.

Figura 24: Área de acesso da exposição "Ocupação CCSF – Centro Cultural Simões Filho" no CCSP. Fonte: Artur Cunha. Centro Cultural. Disponível em: https://centrocultural.sp.gov.br/ocupacao-ccsf/.

Figura 25: Área de acesso da exposição “Ocupação EMIA-SF – Escola Municipal de Iniciação Artística de Simões Filho” na Escola Municipal de Iniciação Artística - EMIA Chácara do Jockey. Fonte: Instagram de Augusto Leal.





Augusto Leal relata ter recebido um convite do curador Guto Ezek para expor no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Reconhecendo a oportunidade dada a dimensão coletiva de sua prática artística, Leal viu a chance de provocar um impacto mais significativo. Em vez de simplesmente mostrar um corpo de obras, ele buscou transformar a exposição em um espaço de debate mais abrangente.

Diferente do convencional, que geralmente envolve a exibição de intervenções artísticas realizadas no espaço público, Leal adota uma abordagem inovadora. No lugar de usar apenas registros (fotografias, vídeos, documentos, etc.) do *Museu de Arte de Simões Filho - MASF* (2023) ou somente replicar intervenções em novos contextos, ele transforma a própria exposição em uma ferramenta estética e política. Para isso, ele renomeia os equipamentos culturais de São Paulo, um dos principais centros culturais do Brasil, como se fossem os equipamentos culturais inexistentes de Simões Filho, uma cidade que, como ele destaca, não possui infraestrutura cultural nem políticas públicas que incentivem a produção e fruição artística local (Leal, 2023).

Augusto reflete[26]: "O que eu quero com esse trabalho é justamente borrar essa relação entre capital e interior ou hegemonias regionais ou territoriais em relação a outro espaço, fazer com que isso deixe de existir, para que de fato não haja essa disparidade entre um lugar que está sendo super visibilizado, estruturado ou que recebe muitos investimentos, em detrimento de outros que não têm."

[26]SANOLI, Elaine. Nas mãos do artista: Augusto Leal Simões Filho é centro de debate sobre políticas culturais. Destaque1, 16 set. 2024. Disponível em: https://destaque1.com/nas-maos-do-artista-augusto-leal-simoes-filho-e-centro-de-debate-sobre-politicas-culturais/.

Assim, seu propósito é evidenciar as ausências e potencialidades de Simões Filho, ao mesmo tempo em que estimula uma reflexão sobre o papel do Centro Cultural São Paulo e o circuito artístico em geral.

Considerações Finais

Nesta pesquisa, mais do que explicar como acontecem as práticas artísticas colaborativas, proponho outras formas de vê-las e compreendê-las, a partir de sua ligação inerente com o território e as identidades que o compõem. O objetivo é complexificar os diálogos e suscitar novas perguntas, no lugar de fornecer respostas definitivas. A partir desses postulados, apresento algumas compreensões e provocações resultantes da pesquisa.

Iniciei esta investigação com a premissa de que o acadêmico está intrinsecamente ligado a quem somos e de onde viemos. Essa abordagem, apoiada pela metodologia a/r/tográfica, permitiu-me reconhecer o território e a comunidade como parte constituinte das práticas artísticas analisadas.

Percebe-se que o território e as identidades atravessam fortemente os trabalhos de Sandra e Augusto. Sandra, como peruana descendente de chineses e japoneses e migrante, vivencia uma ruptura com a cotidianidade de seu próprio país. Essa experiência de deslocamento a leva a se interessar profundamente pelo território e pela investigação dos locais em que se insere. Sua vivência a impulsiona a explorar como a arte pode gerar reflexões e oferecer novas perspectivas sobre modos de ver e entender o seu entorno. *Una promesa es una nube* (2014) não apenas fortaleceu os laços existentes na comunidade, mas também estimulou a criação de novos projetos em seu benefício, evidenciando sua notável capacidade de autogestão diante do abandono do estado.

A seu modo, Augusto Leal se propõe a ativar os imaginários e fabular em coletivo sua própria cidade. Mas como mudar a narrativa de uma cidade para além da imagem de violência? Pode a arte socialmente engajada reivindicar territórios? Augusto faz isso através do que ele chama de "imantações urbanas", que visam criar estados de suspensão e promover reflexões e experiências que instiguem novas formas de se relacionar e viver no mundo. O Museu de Arte de Simões Filho (MASF) é um exemplo dessa abordagem, funcionando como um equipamento cultural que altera o cotidiano da comunidade, oferecendo um espaço para revelar as ausências do território, ao mesmo tempo que explora as possibilidades deste. Nesse sentido, em que medida a arte engajada e colaborativa pode servir como um instrumento de emancipação e transgressão nas comunidades?

Na pesquisa, tivemos a oportunidade de acompanhar como os próprios artistas investigam suas cidades. Conhecemos as questões mais urgentes destacadas pelas comunidades locais, como a falta de água, saneamento básico, equipamentos culturais e educacionais. Observamos que a arte socialmente engajada pode abordar essas questões e até mesmo construí-las coletivamente. Reconhecemos que a prática artística colaborativa, ao se conectar com contextos sociais e políticos mais amplos, pode trazer benefícios significativos para as comunidades envolvidas.

Ambos os trabalhos se imergem no espaço público e na visualidade, seja através de um letreiro em um

colina ou de uma escadaria movimentada da cidade. Percebemos que estamos constantemente sendo atravessados por imagens, tanto no espaço público, na mídia, como em outros contextos visuais, e estas influenciam a forma como interpretamos o mundo, assim como as relações simbólicas que construímos. Ao mesmo tempo, podemos localizar os trabalhos analisados dentro do regime de comunicação, visto que este nos convida a ver a arte como um fenômeno que se insere e interage com o tecido social, em vez de entender a arte como uma mensagem unilateral transmitida do artista para o público. A comunicação artística, portanto, não se limita a transmitir uma ideia ou mensagem, mas trata-se de se engajar com o público dentro de um contexto social e cultural específico.

Corroboramos que, em contextos de práticas artísticas colaborativas, a arte não é apenas observada, mas vivida e experimentada coletivamente. A interação e o envolvimento do público se tornam partes essenciais do processo artístico, resultando em uma nova concepção de artista e público. Para compreender melhor essas dinâmicas, apoiamo-nos nos postulados de Suzanne Lacy, que nos ajudam a distinguir os papéis de artista analisador e artista ativista dentro dos trabalhos analisados.

Alinhando-me à crítica de Irwin (2013, p. 130), que observa que, nas comunidades educacionais e de pesquisa, as imagens frequentemente recebem menos atenção do que as narrativas na compreensão do mundo, esta pesquisa sublinha a importância de rea-

valiar o papel das imagens na percepção crítica e interpretativa. Nesse contexto, a investigação me leva a refletir sobre o potencial da arte socialmente engajada para transformar os processos de arte e educação. Ao explorar como as práticas artísticas colaborativas podem ser integradas e aproveitadas no ensino, vislumbra-se uma oportunidade para enriquecer o processo de ensino-aprendizagem e ampliar a compreensão das questões sociais através da arte.

Referências

BARONE, Tom; EISNER, Elliot W. Arts based research. In: CLANDININ, D. J. (Ed.). Handbook of narrative inquiry: Mapping a methodology. SAGE Publications, 2012. p. 287-311.

BLANCO, Paloma. Explorando el terreno. BLANCO, Paloma. et al (orgs). Modos de hacer: arte crítico, esfera pública e acción directa. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 23-50. ISBN 84-7800-892-6.

Borda tu ruta. Comum espacio, [s.d.]. Disponível em: https://comunespacio.com/. Acesso em: 18 mar. 2024.

BRASIL. Decreto nº 11.923, de 15 de fevereiro de 2024. Dispõe sobre o Programa de Estudantes-Convênio. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 16 fev. 2024. Seção 1, p. 1. Disponível em: https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=515&pagina=1&data=16/02/2024&totalArquivos=160. Acesso em: 18 mar. 2024.

CANTON, Katia. Do moderno ao contemporâneo. Coleção Temas da Arte Contemporânea. Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CANTON, Katia. Espaço e lugar. Coleção Temas da Arte Contemporânea. Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea, uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. Informe Final. Lima: CVR, 2003.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

DIAS, Belidson. Preliminares: a/r/tografia como metodologia e pedagogia em Artes. In: AMARAL, Maria das Vitórias Negrieiros; SILVA, Maria Betânia (Orgs.). Conferências em Arte/Educação: narrativas plurais. Recife: FAEB, 2014. p. 249-257.

FERNÁNDEZ, Tatiana; DIAS, Belidson. Investigação Baseada em Arte (IBA) e a Investigação Educacional Baseada Arte (IEBA): quatro questionamentos baseados nas concepções de arte e artista. Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 27–44, 2017. DOI: 10.26512/vis.v16i2.20650. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20650. Acesso em: 10 jun. 2024.

FELSHIN, Nina. ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. In: BLANCO, Paloma. et al. (orgs). Modos de hacer: arte crítico, esfera pública e acción directa. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 73-93. ISBN 84-7800-892-6.

IRWIN, R. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In: BARBOSA, A. M.; AMARAL, L. (org.). Interritorialidade: mídias, contextos e educação. São Paulo: Senac; Edições Sesc, 2008. p. 87-104.

IRWIN, Rita L. La práctica de la a/r/tografía. Revista Educación y Pedagogía, v. 25, n. 65-66, p. 106-113, 2013. Disponível em: http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeyp/article/view/328771/20785469. Acesso em: 02 jun. 2024.

LACY, Suzanne. Debated territory: toward a critical language for public art. In: LACY, Suzanne (Org.). Mapping the terrain: new genre public art. Seattle, WA: Bay Press, 1995. p. 171-188.

LEAL, Augusto. Levantes invisíveis. In: ALVES, L.F.; DEGOBI, P. C. (orgs.). Arte | Ética | Crítica | Escritura: Que nenhuma voz da realidade humana seja empurrada para baixo do silêncio da história - Tomo I. 1ª Edição. Vitória: SECULT/ES & Alves Gráfica e Editora, 2023. p. 100-115. Disponível em: <www.projetoaece.com>. Acesso em: 18 mar. 2024.

LEAL, Augusto. Bio | Currículo. [s.d.]. Disponível em: https://augustoleal.com/bio-curriculo/. Acesso em: 18 mar. 2024.

LUNA, Juliana. Historias de arena: dinámicas y prácticas sociales de jóvenes de esquina en un barrio del Distrito de Ventanilla - Lima, Perú. Dissertação (mestrado) - Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, p. 154, 2016.

MALLMAN, Kalinka; OLIVEIRA, Andreia Machado; PEREIRA, Marcelo Eugenio Soares. Práticas artística em comunidade indígena Kaingang: Por uma metodologia colaborativa. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 9, n. 18: nov. 2019.

MARÍN VIADEL, Ricardo. A/r/tografía Social: un enfoque metodológico en el contexto de las investigaciones sobre Artes Visuales y Educación. In: MARÍN VIADEL, Ricardo; ROLDÁN, Joaquín (Eds.). Ideas Visuales. Investigación basada en artes e investigación artísti-

ca. Granada, España: Universidad de Granada, 2017. p. 30-45.

MARÍN VIADEL, Ricardo; ROLDÁN, Joaquin. A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. Arte, Individuo y Sociedad, v. 31, n. 4, p. 881-895, set. 2019. DOI: 10.5209/aris.63409.

MARÍN VIADEL, Ricardo; ROLDÁN, Joaquin. A/r/tografía social y educación artística para la justicia social: Proyecto BombeArte. Revista Internacional de Educación para a Justiça Social, v. 10, n. 2, p. 91-102, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.15366/riejs2021.10.2.006.

NAKAMURA, Sandra. Una promesa es una nube. 2014. Disponível em: https://sandra-nakamura.com/una-promesa-es-una-nube. Acesso em: 10 jun. 2024.

OLIVEIRA, Andreia Machado. Arte e comunidade: Práticas de colaboração implicadas no comum. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 7, n. 14: nov. 2017. Disponível em: https://eba.ufmg.br/revistapos.

OLIVEIRA, Andreia Machado. Arte socialmente engajada e práticas de colaboração: ações movidas pelos afectos. In: ArtSensorium, v. 7, n. 1, 2020. Disponível em: https://unespar.edu.br/artes/art-sensorium. Acesso em: 02 jun. 2024.

PE, MINISTERIO DE EDUCACIÓN. La universidad en cifras. Lima, 09 jun. 2023. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12799/9077. Acesso em: 18 mar. 2024.

SÁNCHEZ, Aníbal. Migraciones Internas en el Perú. Lima, 2015. Disponível em: https://repository.iom.int/handle/20.500.11788/1490. Acesso em: 18 mar. 2024.